

**PONTIFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

Róger Seiji Itokazu

Arte da Periferia, território e transformação social: análise psicossocial dos afetos  
no Teatro Mutirão, do Coletivo Dolores Boca Aberta MecaTrônica de Artes.

**MESTRADO EM PSICOLOGIA**

São Paulo

2017

**PONTIFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

Róger Seiji Itokazu

Arte da Periferia, território e transformação social: análise psicossocial dos afetos no Teatro Mutirão, do Coletivo Dolores Boca Aberta MecaTrônica de Artes.

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE, em Psicologia Social, sob orientação da prof. Dra. Bader Burihan Sawaia.

São Paulo

2017

**BANCA EXAMINADORA**

---

Bader Burihan Sawaia (orientadora)

---

Odair Furtado

---

Alex Moreira Carvalho

## AGRADECIMENTOS

À Prof. Dra. Bader Sawaia, por compartilhar afetos e pensamentos, caminhar junto o tempo todo, sempre com muita generosidade, espírito de resistência e amor. Obrigado por se tornar uma referência de luta!

Ao prof. Dr. Odair Furtado e Prof. Dr. Alex Moreira, pela caminhada conjunta e generosa desde a Qualificação até a Defesa.

Aos colegas do NEXIN, em particular Elisa, Flávia, Eugênia, Gláucia e Cinara, pela constante busca em formar o Comum, dentro e fora do NEXIN.

À todos os professores da P.E.P.G., à Marlene e funcionários da PUC, que auxiliaram na construção de um desejo constante de aprendizagem.

À Prof. Dra. Maura Veras, Prof. Dr. Arley Andriolo, Prof. Marlito e Prof. Dra. Marisa Borin, pelo acolhimento e aprendizado compartilhado.

Agradecimento especial aos que fazem eu acreditar que a luta social é tão essencial quanto nossas verdadeiras relações: Zenkiti e Glória, meus pais.

Aos meus amados irmãos e irmãs, companheiros nos momentos de luta, de amor e embriaguez: Ericka Itokazu, Danny Itokazu, Anastásia Itokazu, William Itokazu, Daniel e Victória Jupp Kina, Angela Santos, Rose e Erica, Roberta Boaretto, Elaine Zingari, Eliane Silva, Armindo Pinto, Orlando, Kauê Ueda, Douglas Couto, Luis Birigui, Erika Butkoffer, Osvaldo Silva (*in memoriam*).

Aos companheiros do Coletivo Dolores, pela pesquisa conjunta e luta diária por uma sociedade mais justa! Em particular: Xandi Gonçalves, Danilo Monteiro, Letícia Laranjeira, Luciano Carvalho, Fernando Couto e Luis Mora.

Aos companheiros da Oficina em Teatro, pelo imenso prazer da luta conjunta e descoberta em fazer arte: Lucas, Camila, Gláucia, Paola, Vitor, Thais, Julie, Lara, Karina e Daniela.

Em especial, à 'Glau' Carvalho. Pelo companheirismo e pela imensidão que é nosso encontro.

A CAPES, pelo financiamento da dissertação.

**ITOKAZU, R.S. Arte da Periferia, território e transformação social: análise psicossocial dos afetos no Teatro Mutirão, do Coletivo Dolores Boca Aberta Mecntrônica de Artes.** Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2017.

## **RESUMO**

Apenas 10% das cidades mundiais são consideradas Cidades Globais, capazes de acolher e fomentar o capital financeiro mundial, dentre elas a Cidade de São Paulo.

Contudo, São Paulo se tornou o maior detentor no número de pessoas morando em aglomerados subnormais, como favelas e ocupações. Aliado a este processo, temos nas regiões pobres da cidade, a segregação material, o controle político e cultural – expressos pelo estigma, pelo assistencialismo das Organizações Sociais Civis e pelas chacinas dos jovens.

Por outro lado, nestes territórios periféricos há uma grande diversidade de grupos populares que se contrapõe ao modelo hegemônico excludente, tendo a arte como principal manifestação popular.

Dentre as manifestações populares e artísticas destaca-se o Coletivo Dolores Boca Aberta Mecntrônica de Artes, fundado há 15 anos, na zona leste de São Paulo. Este Coletivo busca afirmar o que denomina como “trabalhador que faz arte”, ou seja a produção simbólica e estética realizada na perspectiva da luta de classes. Uma arte comprometida e engajada socialmente, tendo como destaque o que denominam de “Teatro Mutirão”.

Por essa razão, essa dissertação elaborou conjuntamente a este Coletivo, por meio da Pesquisa Ação Participante, os objetivos de: a) sistematizar e analisar o ‘Teatro Mutirão’ e sua Oficina, destacando seus pressupostos teóricos e metodológicos; e b) realizar diálogo entre o Teatro Mutirão com o pensamento de VIGOTSKI e estudos sobre Brecht.

Logo, percebemos que a forma com que atua o Coletivo Dolores, em particular através do ‘Teatro Mutirão’, destaca-se de diversas manifestações culturais devido a sua aliança aos movimentos sociais, sua atuação direta nas contradições dos modos de produção – seja na produção estética, na forma organizativa do próprio grupo, na auto-gestão da ocupação em que se encontram - e na materialização dos

sentimentos, dos pensamentos e da consciência popular em obra de arte. Ou seja, a concepção da arte enquanto “Técnica Social das Emoções”.

Ademais, podemos considerá-los enquanto ‘intelectuais orgânicos’, pelo fato de ‘serem/estarem junto’ ao povo, e captarem as contradições sociais, podendo organizá-las, através da arte, na luta de classes.

Por essas razões, consideramos que tal proposição estética e organizativa, de caráter popular e cunho revolucionário, indica elementos importantes para a configuração do “Comum”, em que a igualdade, a liberdade e a solidariedade são premissas vivenciadas cotidianamente para um novo porvir.

**Palavras-chave:** periferia, arte, afeto, teatro, transformação social.

ITOKAZU, R.S. **Periphery's art, territory and social transformation: analysis psychosocial of affection in the Teatro Mutirão, from Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatônica de Artes.** Dissertation (Master's degree of Social Psychology) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2017.

## ABSTRACT

Only 10% of the world cities are considered Global Cities, able to receive and promote the world financial capital, among them the City of São Paulo.

However, São Paulo became the largest holder in the number of people living in subnormal clusters, such as favelas and occupations. Along with this process, we have in the poor regions of the city, material segregation, political and cultural control - expressed by the stigma, assistentialism with civil society organizations and murders of young peoples.

On the other hand, in these peripheral territories there is a great diversity of popular groups that opposes the hegemonic model, through the arts, as the main popular manifestation.

Among the popular and artistic manifestations is the Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatônica de Arte, founded 15 years ago, in the eastern zone of São Paulo. This Coletivo seeks to affirm what it calls "worker making art", that is, the symbolic and aesthetic production carried out in the perspective of the class struggle. An art compromised and socially engaged, highlighting what they call "Teatro Mutirão".

For this reason, this dissertation jointly elaborated to this Collective, through Participatory Action Research, the objectives of: a) systematizing and analyzing the 'Mutirão Theater' and its Workshop, highlighting its theoretical and methodological assumptions; And b) to hold a dialogue between the Mutirão Theater with the thought of VIGOTSKI and studies on Brecht.

Therefore, we can see that the way in which the Coletivo Dolores operates, particularly through the 'Mutirão Theater', stands out from various cultural manifestations, because its alliance with social movements, action directly on the contradictions of the modes of production - whether in production aesthetics, in the organizational form of the group itself, in the self-management of the occupation in which they find themselves - and in the materialization of feelings, thoughts and popular consciousness into a work of art. That is, the conception of art as "Social Technique of Emotions".

In addition, we can consider them as 'organic intellectuals', because they are being the people, and capture social contradictions, and can organize them, through art, in the class struggle.

For these reasons, we consider that such aesthetic and organizational proposition, of a popular and revolutionary character, indicates important elements for the configuration of the "Common", in which equality, freedom and solidarity are premises for the emergence of the society more human.

**Words-key:** periphery, art, affection, social transformation, theater

## LISTA DE FIGURAS

1. Coletivo Dolores: Narrativas na Cozinha.....	21
2. Coletivo Dolores: Trilogia da Necessidade.....	71
3. Coletivo Dolores: Festival Teatro Mutirão.....	78
4. Coletivo Dolores: Dolorianas – 15 anos do Coletivo Dolores.....	80
5. Coletivo Dolores: Cordão Unidos da Madrugada.....	83
6. Coletivo Dolores: Seminários de formação.....	85
7. Vista aérea do CDC Vento Leste .....	86
8. Coletivo Dolores: Oficinas Teatrais do Dolores.....	90
9. Coletivo Dolores: Abertura de Processo da Oficina.....	91
10. Mapa de Domicílios segundo Renda e Conforto .....	111
11. Mapa dos Centros Culturais, Espaços de Cultura, Casas de Cultura, Galeria de Arte e Museus .....	111
12. Número de Homicídios Juvenis 1996-2006 .....	113

## LISTA DE ABREVIações E SIGLAS

AGITPROP – Agitação e Propaganda

CDC – Centro Desportivo da Comunidade

CDM – Centro Desportivo Municipal

CEU - Centro de Educacional Unificado

CPC – Centro de Cultura Popular

CPT – Companhia Paulista de Teatro

EMEF – Escola Municipal de Ensino Fundamental

ENFF – Escola Nacional Florestan Fernandes

FASFIL – Fundações Privadas e Associações Sem Fins Lucrativos

FPS – Funções Psicológicas Superiores

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

NEXIN - Núcleo de Pesquisa da Dialética Exclusão/Inclusão social

ONG – Organizações do 3º Setor

OSC – Organizações da Sociedade Civil

PAP – Pesquisa Ação Participante

PMSP – Prefeitura do Município de São Paulo

RSE - Responsabilidade Sócio empresarial

TBC – Teatro Popular Brasileiro

TO – Teatro do Oprimido

UBS – Unidade Básica de Saúde

VAI – Valorização de Iniciativas Culturais

## Sumário

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	12
1.1 Justificativa.....	15
1.2 Metodologia: Pesquisa Ação Participante (PAP) .....	17
<b>2. O CONFRONTO DE OLHARES TEÓRICOS: BRECHT E VIGOTSKI</b>	
2.1 - Análise de cena: “ <i>Narrativas na Cozinha</i> ” .....	20
2.2 - Brecht e as emoções .....	22
2.3 - Vigotski: “A arte é o social em nós.” .....	37
2.4 - Encontros entre Vigotski e Brecht .....	48
<b>3. A DIALÉTICA DAS EMOÇÕES</b>	
3.1 Vigotski e Espinosa.....	53
3.2 A Formação do Comum e territorialidade .....	59
<b>4. DOLORES BOCA ABERTA MECATRÔNICA DE ARTES</b>	
4.1 A História do Coletivo Dolores .....	64
4.2 O Teatro Mutirão .....	65
4.3 Teatro Perene e Arena Arbórea: arquitetura sensível .....	76
4.4 Núcleo vídeo-teatro, Artes Plásticas, Musicalidade e Literatura .....	80
4.5 Ciranda, Wagninho/Wagnão, movimentos sociais e estudos teóricos .....	81
4.6 CDC Vento Leste: do espaço ao Lugar .....	85
4.7 A Oficina em Teatro Mutirão: um desenho inicial.....	90
<b>5. A ARTE E A DESIGUALDADE SOCIAL</b>	
5.1 O confronto entre controle social e autonomia .....	- 107 -
5.2 Política Cultural, manifestações culturais nas periferias e o Coletivo Dolores .....	- 110 -
5.3 Arte engajada e a liberdade.....	- 116 -
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	- 122 -
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	- 129 -
<b>ANEXOS</b> .....	- 138 -

## 1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação materializa o trabalho feito por diversas mãos, entre o pesquisador e o sujeito da pesquisa, na busca por um conhecimento advindo da prática cotidiana das camadas populares e que visam a transformação de um modo de produção alienante e opressor da classe trabalhadora.

De um lado, temos o pesquisador que há 16 anos atua no enfrentamento às formas de violências que acometem os territórios periféricos e os bolsões de pobreza. Sua atuação, que durante 15 anos seguia no âmbito das políticas públicas em assistência social, encontra, em 2014, uma proposta de ampliação da força das camadas populares, desta vez no âmbito da cultura, para resistir aos sofrimentos impostos pela desigualdade social.

Por outro, temos o sujeito/grupo pesquisado, o Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes (Coletivo Dolores). Esse Coletivo mantém sua sede através da ocupação em auto-gestão de uma área pública na zona leste de São Paulo, há 16 anos, e desenvolve trabalho artístico engajado por meio de diversas linguagens artísticas (fotografia, vídeo, literatura, artes plásticas, música e principalmente o Teatro). Adota o conceito de “trabalhador que faz arte”, para deixar clara sua inserção social e o objetivo de uma intervenção social nas contradições do modo de produção capitalista, além de atuar conjuntamente aos movimentos sociais, em particular o MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra.

A essa forma de intervenção, COSTA (sem data) denomina de “*artistas operativos*”, àqueles que produzem os fatos revolucionários, que se aliam aos movimentos sociais, que atuam nos modos de produção, ao invés de apenas estetizar a contra hegemonia.

Ressaltamos que o encontro como o Coletivo Dolores surgiu no decorrer de uma pesquisa internacional denominada “*Potencia e Potencial<sup>1</sup> – conexões criativas*

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa teve a participação efetiva do NEXIN – Núcleo de Pesquisas da Dialética Exclusão/Inclusão Social - coordenado por Sawaia: socióloga e psicóloga de orientação materialista histórica dialética que articula (principalmente) Espinosa e Vigotski, de modo a ampliar nossa intervenção ética e política na práxis da Psicologia Sócio Histórica.

*em espaços comuns. Encontros entre artistas, ativistas e pesquisadores da América Latina e Reino Unido*”, na qual o pesquisador era correspondente internacional, articulando diversos coletivos de arte na Cidade de São Paulo, na qual o Coletivo Dolores foi um dos grupos a representarem a cidade de São Paulo no Reino Unido, em fevereiro de 2016.

Esse encontro foi fundamental a definição dos objetivos da presente dissertação, que compartilha ao interesse do NEXIN: o de buscar formas de intervenção psicossocial no diálogo com a arte e as emoções, dimensões esquecidas pela psicologia em prol da razão.

Assim, passei a frequentar e conhecer melhor o Coletivo Dolores, de como se apoiam em Brecht e Marx, até que decidimos, conjuntamente, que o Objetivo da pesquisa seria o de analisar e sistematizar a ação política, manifesta através da estética, denominado Teatro Mutirão.

Isso porque, o Teatro Mutirão traz a elaboração coletiva de outras formas organizativas para a produção artística, que geram outros elementos e significados na cultura que adquirem conotação contra hegemônica.

Ademais, vemos como Teatro Mutirão - inserido na proposta do Coletivo Dolores - fomenta a configuração de relações afetivas que fortalecem a formação de um grupo que visa o bem comum e a luta social contra hegemônica, sem perder de vista as alteridades pelos quais é composto.

Tal afirmação fica clara nas palavras de LARANJEIRA, integrante do Dolores, e CARVALHO, participante da oficina em Teatro Mutirão:

*Como a gente consegue, ao mesmo tempo, que seja militância, trabalho, encontro de amigos, família? Como se junta tudo isso? É uma rede de solidariedade, não é só uma coisa ou outra. Se um fica doente, todo mundo se organiza para ajudar, mas não é como antes, pois a vida mudou... hoje tem 10 crianças a mais e como fazer tudo isso na vida atual? (LARANJEIRA, 2016)*

---

*(...) são muito generosos, sempre se doando para o outro, de uma forma muito tranquila para eles, sempre abertos, buscando mais parceiros, isso eles fazem e nem percebem, numa forma tão tranquila, isso para mim é muito rico... seja entre eles ou com outras pessoas que chegam, como com o nosso grupo (...)* (CARVALHO, 2016)

Comecei a participar das oficinas do Teatro Mutirão. A medida que participava das atividades e conversava sobre a presente pesquisa, foi surgindo o objetivo de sistematizar a proposta do teatro, assim como suas referências teóricas.

Logo, definimos nossa pergunta norteadora: esta forma de teatro, adquire caráter revolucionário?

O teatro mutirão parte das práticas manuais e costumes da classe trabalhadora buscando tirá-la da invisibilidade, da negatividade. A palavra “mutirão” indica que por meio deste se realiza uma produção simbólica, se fomenta uma solidariedade tática, a identificação de classe, e a intervenção sobre os modos de produção no fazer artístico.

Nas palavras do Dolores (2012), “*A necessidade material é o que objetiva nossas ações, mas o modo como optamos por realizá-las influencia o fazer e a subjetividade imediata e, em consequência, possibilita uma intervenção na cultura que constituímos...*” (apud CURADO, 2012)

De modo complementar a COSTA (sem data), GRAMSCI (apud CHAUI, 1984), considera como o “*estrato revolucionário do povo*”: àquele que além de denunciar as desigualdades sociais, age diretamente nas transformações das contradições do sistema hegemônico (capitalista) enquanto luta de classes.

Passamos então a discutir, de um lado sob o olhar da teoria de Vigotski (2006) - grande pesquisador no campo das artes e da psique humana, cujos pilares foram o materialismo histórico dialético de Marx - e a filosofia monista de Espinosa. De outro, a perspectiva de Brecht, pesquisador e criador do Teatro Dialético, que alicerçou seu pensamento nas linhas teóricas de Marx. Compreendemos que tanto Vigotski, Sawaia e Brecht estabelecem um diálogo contundente na relação entre emoções, sentimentos, arte e transformação ética e política. Os dois autores concebem a arte com um potente instrumento de transformação social e destacam o papel dos afetos, mas por perspectivas diferentes.

Assim, em termos metodológicos, a pesquisa se desenvolveu como Pesquisa Ação Participante (PAP).

Esta propõe a postura ativa e indissociável entre o pesquisador e a população pesquisada, tornando-os agentes ativos em todo processo, além de valorizar os saberes populares e manter a análise crítica dos elementos ideológicos, políticos, afetivos e econômicos que compõe a pesquisa.

Por essa razão, mais que uma pesquisa acadêmica, esta intervenção conjunta entre pesquisador e o Coletivo Dolores, transforma-a em ação política (BRANDÃO, 2006 apud SOUZA, 2012) que visa confrontar os meios de produção alienantes e opressores, além de fortalece a compressão dos afetos enquanto potência das relações entre as pessoas e destas com a cultura com vistas a um devir revolucionário.

## 1.1 Justificativa

A reversão da população mundial rural para urbana ampliou-se exponencialmente nos últimos 40 anos: fase de crescimento econômico industrial, que carecia de constante ampliação da mão de obra e consumo.

Segundo FREITAG (apud BONFIM, 2010), nas cidades dos países em desenvolvimento, no hemisfério sul, a diferença populacional aumentou de 30% a 40%, na década de 1940 para cerca de 90%, em 2000.

No Brasil cerca de 80% da população brasileira vive nas cidades (VERAS, 2000), contudo sob um forte processo de desigualdade e segregação socioeconômica, psicossocial e sócio espacial.

Isso determina formas de segregação afetiva que não se pautam apenas na ausência ao acesso dos bens e serviços, mas na ampliação do individualismo que diminui a criação de significados coletivos que potencializem a ação política entre os pares, confinando a todos “a *processos sociais de enfrentamento do outro*” (VERAS, 2000, p.60).

SIMMEL (1976), afirma que a cidade desloca a luta dos homens com a natureza pela vida, em direção à luta entre os homens pelo lucro. Acrescenta ainda que a vida urbana alicerça o *caráter blasé* (SIMMEL, 1995): uma forma de embotamento frente à realidade, em que a tonalidade afetiva dos eventos é apagada.

SENNET (apud SAWAIA, 2000), argumenta que a ação política perde espaço ao voyeurismo “*à medida que o espaço público deixa de ser lugar de ação para se tornar lugar de observação e circulação das massas*”, corroborado por VERAS (2000, p.22) ao afirmar que “*a vida da comunidade local perde a rua e as áreas públicas de comunhão em favor da privacidade do lar*”.

SAWAIA (2000) contextualiza está dinâmica perversa da cidade como uma forma de Sofrimento Ético Político, ao afirmar que este “*é o sofrimento de ser forçado ao sofrimento, como diz Shakespeare, por políticas econômicas, políticas e afetivas excludentes que o tratam como subalterno, sem valor, apêndice inútil da sociedade*” (p.24)

Por outro lado, em diversos pontos da periferia da cidade de São Paulo há formas de resistências ao modelo hegemônico que tem acontecido através das artes. São linguagens autênticas que expressam um engajamento em reverter o “Sofrimento Ético Político”, uma reinvenção na ocupação dos espaços urbanos, e a contraposição à arte-mercadoria e ao modo de produção exploratório, típico das relações capitalistas.

É neste ponto que este estudo se propõe analisar psicossocialmente de que forma a afetividade “*como uma dimensão fundamental da ação transformadora*” (SAWAIA, 2000, p.7) compõe o Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, um grupo de trabalhadores/as que realizam arte há 15 anos, na região extrema da zona leste de São Paulo, e que adotam diversas linguagens artísticas (fotografia, literatura, arquitetura, escultura, música e principalmente o Teatro) e a aliança aos Movimentos Sociais visando a transformação Ética, Estética e Política.

Desta forma, o Coletivo Dolores indica o surgimento de “*espaços interculturais, portanto, zonas de intermediação que podem favorecer os rearranjos pessoais e sociais*” VERAS (2000, p. 67) que se configuram em regiões periféricas, de caráter político e contra hegemônico, como veremos a seguir.

Por fim, corroboro ao pensamento de SAWAIA (1987, 2000), no qual ao se analisar a afetividade neste contexto contrapõe-se a forma de como esta dimensão humana tem sido explorada para fortalecer interesses econômicos, enaltecer o individualismo, e diminuir a potência de ação sobre a realidade.

## 1.2 Metodologia: Pesquisa Ação Participante (PAP)

A escolha do Coletivo Dolores, como dito anteriormente na Introdução, ocorreu após nosso convite para que participasse da pesquisa e intercâmbio internacional “*Potencia e Potencia – conexões criativas em espaços comuns – Encontros entre artistas, ativistas e pesquisadores da América Latina e Reino Unido*”.

Após tal vivência conjunta, percebemos que havia algo de diferente em sua proposta política e artística, uma vez que desde sua fundação, há 15 anos, optou pela resistência ao cenário mercantilizado da cultura, e pelo fomento de uma cultura política através de intervenções junto aos movimentos sociais.

Por essa razão, fomos nos aproximando deste Coletivo e participando de suas atividades: oficinas de percussão, de teatro, manifestações políticas, encontros com outros Coletivos de arte e fomento e apoio ao Movimento Cultural das Periferias.

Ressaltamos que as oficinas de teatro foram registradas num Diário de Campo.

No decorrer desta etapa de reconhecimento, os objetivos desta pesquisa foram sendo estabelecidos conjuntamente ao Coletivo Dolores, em uma de suas reuniões gerais na qual sugeriram o aprofundamento sobre o Teatro Mutirão – uma metodologia criada pelo próprio coletivo e que não foi suficientemente estudada.

Pelo fato de adotamos a metodologia da Pesquisa Ação Participante (PAP) o pesquisador permanece em constante diálogo na construção dos objetivos e da finalidade política da pesquisa.

O termo PAP é utilizada segundo SAWAIA (1987), para afirmar o caráter epistemológico e educacional, que se diferencia à diversidade de termos, usos e correntes de pensamento ligados as formas de investigação social com ênfase em atividades práticas, incorporadas (principalmente) no Brasil na década de 70 que vieram para contrapor o ‘*status quo*’ da ordem vigente econômica, que usava o conhecimento em prol do fortalecimento dos vínculos de poder e dominação sobre a população.

A PAP tem como finalidade potencializar a criatividade e a resolução de problemas do próprio coletivo, uma vez que a PAP transforma a pesquisa em prática pedagógica e política:

*Sendo mais ativa e participativa, a investigação social deveria fazer-se mais sensível a ouvir vozes dos destinatários pessoais, coletivos ou de ação social. Deveria fazer-se capaz também de dar voz e deixar que de fato falem com suas vozes “as mulheres e os homens que em repetidas investigações anteriores, acabam reduzindo-se à norma dos números e ao anonimato do silêncio das tabelas. (BRANDÃO, 2006 apud SOUZA, 2012, p. 27)*

Por essa razão, um ponto importante da PAP é a contraposição à postura de neutralidade (intencional ou por ingenuidade do pesquisador) frente as relações de poder que permeiam a sociedade e a pesquisa em si, que por fim legitima o *status quo* da ideologia de dominação (SAWAIA, 1987; BARÓ, 2006; GUZZO & LACERDA Jr, 2007).

Contrariamente a PAP fomenta a relação com o sujeito pesquisado de modo horizontalizado e dialético, valorizando os saberes populares, e definindo conjuntamente a realidade a ser pesquisada e a razão da mesma existir.

Contudo, conforme alerta SAWAIA (1987) esta horizontalidade não é sinônimo de negação do conhecimento científico, muito menos da supervalorização do saber popular. Cabe ao pesquisador:

*Identificar no senso comum alguns elementos positivos que se fundam em conhecimento parcial da realidade e indica que o intelectual deve avizinhar-se dele, analisá-lo e superá-lo para elaborar uma teoria positiva, abrangente e crítica e depois voltar às massas para difundir essa filosofia. (SAWAIA, 1987, p. 44. Tomo II)*

Cabe destacar, que neste sentido, GRAMSCI (1981) considera o saber popular como componentes essenciais na construção do conhecimento científico e na práxis do pesquisador, constituindo...

*... – Um movimento filosófico (...) merece esse nome na medida em que trabalha na elaboração de um pensamento superior ao senso comum e cientificamente coerente, jamais se esquece de permanecer*

*em contato com o 'simples' e, melhor dizendo, encontra nesse contato as fontes dos problemas que devem ser estudados e resolvidos. Só através desse contacto é que uma filosofia se torna 'história', depura-se de elementos intelectualizantes de natureza individual e se transforma em 'vida'.*

É no encontro dos dois conhecimentos que a ideologia que os compõe é explicitada, dando a possibilidade de negação e superação, pois se a experiência sensível é impregnada dela (ideologia), a teoria só se torna história pautada na relação dialética com o objeto estudado que a materializa.

Desta forma, corroboro o pensamento de SAWAIA (1999), ao afirmar que “a *práxis psicossocial (...), deve-se preocupar com o fortalecimento da legitimidade social de cada um pelo exercício da legitimidade individual, alimentando 'bons encontros', com a profundidade emocional e continuidade no tempo*” (apud SOUZA, p. 40).

Neste sentido, concluímos que a PAP é uma metodologia de pesquisa participativa que alia a produção do conhecimento ao fortalecimento dos sujeitos pesquisados, a fim de ambos elaborem coletivamente de propostas de intervenção frente à realidade pesquisada.

Ou seja, uma “...*'práxis de pesquisa' de cunho marxista, preocupada em captar o fenômeno em processo, e desencadear uma ação educativa, com a participação da população, que pudesse ser resgatada em termos de conhecimento e fazer, avançar tanto na prática quanto na teoria*” (SAWAIA, 1987, p. 33. Tomo II).

De modo elucidativo, elencaremos as etapas a serem desenvolvidas na PAP, sendo estas:

- a) definição da abrangência e das categorias que compõe a problemática.
- b) a coleta e análise de dados sobre a problemática.
- c) a investigação da problemática, a partir da proposta de intervenção.
- d) sociabilização dos resultados da pesquisa.
- e) replanejamento da proposta de intervenção.

Como coleta de dados teremos:

- a) Diário de Campo: para registrar as atividades que o pesquisador acompanhará do Teatro Mutirão.
- b) Entrevistas semiabertas: um oficinairo do Coletivo que ministrou o Teatro Mutirão e um sujeito que fez a oficina em Teatro Mutirão.
- c) Análise documental (vídeos e sites) “produzidos pelo” Coletivo e “produzidos sobre” o Coletivo.

As entrevistas serão realizadas conforme o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, sendo guardadas em sigilo, utilizadas apenas para a pesquisa e disponibilizadas sempre que solicitado pelos sujeitos pesquisados.

Salientamos, que os riscos relacionados à pesquisa são praticamente inexistentes e mais, o caráter ético da PAP vai além da assinatura do termo a, como já dissemos ele é construído durante a pesquisa.

## 2. O CONFRONTO DE OLHARES TEÓRICOS: BRECHT E VIGOTSKI

### 2.1 - Análise de cena: “*Narrativas na Cozinha*”<sup>2</sup>

No ano de 2016 assistimos a “Trilogia da Necessidade”, que compunha o trabalho dos 03 núcleos independentes, em Teatro Mutirão, sendo estes: Direito a Preguiça, P.U.T.O. e Narrativas na Cozinha.

Na periferia de São Paulo, no Restaurante “**Le xuxu**”, um local extremamente aconchegante, à meia luz. Estamos todos sentados nas mesas, degustando canapés, servidos por garçonetes ao som de música ao vivo.

Assistimos a um lindo teatro de sombras, cujo tema é o ciclo da produção de alimentos: do plantio à produção de manufaturados e o consumo excessivo. Todo espetáculo é visto ao som de música caipira.

---

<sup>2</sup> Boletim Setembro/2015 Dolores: <http://doloresbocaaberta.blogspot.com.br/search?updated-min=2015-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2016-01-01T00:00:00-08:00&max-results=38> (acessado em jan/2016)

De repente, por de trás da mesma cortina do lindo teatro de sombras, surge um defunto coberto, carregado em uma maca pelas garçonetes. Em coro, como que em procissão, cantam uma música estrondosa.

Ajeitam o defunto no centro do restaurante. As garçonetes vestem-se com jalecos, máscaras, luvas, prontas para a realização da autópsia. Ao retirarem o pano, nos é revelado o defunto: verduras, legumes, carnes, temperos. O silêncio é angustiante... e ecoa uma eternidade...



Figura 1: Coletivo Dolores: Narrativas na Cozinha  
Fonte: site Coletivo Dolores (maio 2016)

Participar dessas cenas levou o pesquisador a perceber os elementos do teatro épico, dentre as quais: quebra da quarta parede, ausência do tempo linear, como na realidade, as cenas fragmentadas entre si, formando uma unidade, o distanciamento, os diversos recursos em cena (vídeo, música, coro).

Percebemos o cenário montado, que nos leva ao Restaurante “Le Xuxu”, mas vemos que estamos no CDC, neste sentido não há peça cindida do lugar (real) onde ocorre. A relação com o CDC é orgânica e cênica. Há uma sensação de totalidade (espaço, cena, contexto social).

Há diversas contradições, mas nesta cena a principal: o que nos alimenta é o que nos mata, e a pobreza busca identificação com quem a oprime.

Não há a empatia, mas há a identificação clara de elementos da cena com a realidade; não há comoção, piedade, mas o sentimento de angústia, por hora ainda

não nomeada, não justificada; a sensação de estar distante frente à condição dos personagens épicos (garçonetes), posto que é teatro, concomitante à sensação de aproximação, frente aos elementos identificados do cotidiano, uma síntese que provoca o olhar crítico à nossa própria condição.

Este cenário traz o choque de emoções: o conforto entre o status do lugar e a presença da morte posta na mesa, a pretensa liberdade de consumo e a impossibilidade de consumir alimentos sem veneno; a condição de pobreza e a busca identificação com a classe social que a oprime; a nossa presença no restaurante enquanto ocorre a expulsão de camponeses e danos ambientais pelo agronegócio... silêncio e uma dura angústia a ser engolida, neste momento da cena que não durou 10 min.

Após a peça como um todo, saímos bastante incomodados. Recordo que mudamos parte de nossos hábitos alimentares, e ficamos ainda mais revoltados com a situação do agronegócio.

Vemos como em uma cena épica, as contradições e as emoções estão presentes, todos os elementos amarrados entre si, formando uma síntese que identifica nossos costumes, nos causa estranhamento (ou distanciamento), fazendo com que até este momento da escrita seja lembrada com “nojo”, angústia e inconformismo (há pratica mente um ano).

É uma cena brechtiana, que incomoda, mobiliza sentimentos e provoca o estranhamento no cotidiano, deixa na memória a emoção triste, mas que fomenta sua superação, transforma em ações motivadas que visam o enfrentamento às causas externas que determinam tais emoções.

## **2.2 - Brecht e as emoções**

A intenção deste breve ensaio sobre Brecht é de elucidar alguns pontos principais de seu pensamento que provoquem, em capítulo posterior, o diálogo com Vigotski, para com isso avançar na análise do Teatro Mutirão desenvolvido pelo

Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, cabe ressaltar que Brecht é a referência principal para a realização do Teatro Mutirão.

Por essa razão faremos uma breve contextualização sobre a crítica ao teatro burguês e o legado que Brecht nos deixou através da obra: “Brecht – A Estética do Teatro”, de Bornheim, filósofo e referência no pensamento do teatro e da estética. Por conta deste estudo, focaremos na relação de Brecht com as emoções e com o distanciamento.

Brecht foi um vanguardista inconformado em como o teatro ocidental estava a favor da ideologia burguesa, por isso rompeu com os pensamentos nos quais o teatro ocidental estava baseado: principalmente o teatro burguês, no fim do séc. XIX e posteriormente, no início do séc. XX, o expressionismo alemão.

Como já exposto por MIRANDA (2013) e BORNHEIM (1992), Brecht criticou duramente o “*mainstream*” no teatro ocidental, uma vez que ambas correntes praticamente negavam as relações entre a dramaturgia, o público e as contradições sociais nas quais estavam inseridos.

Obviamente, há um salto qualitativo e propositivo do naturalismo francês ao expressionismo alemão, como já citado por BORNHEIM (1992), contudo faço referência comparativa a ambos de forma elucidativa para adentrar as críticas apontadas por Brecht.

No caso do naturalismo, a encenação tratava de relações empíricas, causais, nas quais “*os fatos são apenas os fatos e na sua suficiência configuram o berço e a razão de ser da verdade*” (BORNHEIM, 1992, p. 18), em que “*os autores naturalistas são quase forçados a ‘desdramatizar’ as suas peças para tornar visível o fluir cinzento da existência cotidiana*”. (ROSENFELD, 2011 apud MIRANDA, 2013, p. 29).

*A história do teatro moderno começa com o naturalismo. Foi aí que se deram os primeiros movimentos definidos em direção a uma nova função social. A tentativa de dominar a realidade começa com dramaturgos passivos e heróis passivos. O estabelecimento da causalidade social tem início com descrições de situações. Em todas,*

*as ações humanas são puras reações. Causalidade é premeditação. Típica é a peça de explosão. Nuvens se concentram em cima da cabeça de certas pessoas, de famílias, de grupos, aí rebenta a tempestade. O meio social tem o caráter de um fetiche, é destino. Agente representa o último ato de qualquer coisa. O novo drama começa com o não-dramático. (BRECHT, 2002 apud MIRANDA, 2013, p. 30)*

Em oposição a este pensamento e na busca por desconstruir a ideologia alemã Pós 1ª Guerra Mundial, advém o expressionismo alemão. Para tanto, *“formula duas questões essenciais: o que é o eu e o que é o todo”* (BORNHEIM, 1992, p. 25), na qual o “eu” é atravessado por duas manifestações: coisificação e o inconsciente. Afirmam que o ser humano, dentro de uma ideologia que o massifica, *“tende a identificar-se integralmente com a sua função, seja ela individual ou coletiva, no nível biológico, psicológico ou social”* (BORNHEIM, 1992, p. 26). Por esse motivo, o inconsciente, a subjetividade assumiu o lugar ‘privilegiado’ enquanto essência do sujeito transformador, deste lugar viria a força que desconstruiria este processo desumano.

Por outro, nesta concepção o “todo” estaria a favor de desconstruir a ordem estabelecida - fato que a aproximava do niilismo (este tinha como símbolo *“o nada, o vazio, o que suscitava o protesto contra a arte e também, e mesmo principalmente, o combate sem escrúpulos à ideologia alemã”*). (BORNHEIM, 1992, p. 102)

Segundo BORNHEIM (1992, p. 27) no expressionismo, a arte deveria ter o ter o pressuposto da *“conversão”*, ou seja, transformar o ‘humano desumanizado’ de modo a fazer eclodir a *“vontade de superação, isso que está aí deve ser superado em nome de uma nova construção da realidade”*.

Justamente por essa razão, elaboram um teatro em que as formas distorcidas de representar da realidade eram de extrema importância, posto que deveriam materializar a percepção do inconsciente sobre esta realidade, e, portanto, ser diversas a concepção do cotidiano, de modo a dialogar diretamente com o inconsciente do público, desenvolvimento assim sua subjetividade. Através da ação

dramática alteraram: o personagem (torna-se alegórico, simbólico), a dramaturgia (as cenas são fragmentadas, independentes), a função do diretor (como figura principal) e o diálogo (expressa a subjetividade e os sentimentos do artista - principalmente os negativos, como a culpa, ao medo, a angústia). Tais pesquisas seriam importantes para que Brecht desenvolvesse seu conceito acerca o “distanciamento”.

Contudo, a pesquisa pela forma deu-se em detrimento à dramaturgia, e está em detrimento à realidade objetiva. A ação dramática ocupava-se em revelar a função simbólica dos elementos cênicos, da dramaturgia subjetiva, da consciência no uso dos elementos cênicos para a revelação do ‘inconsciente transformador’.

Essencialmente, seja o naturalismo ou o expressionismo, a tensão pode ser posta na relação (cindida) entre o sujeito-objeto do conhecimento e na busca pela afirmação da individualidade na sociedade burguesa.

No caso da relação sujeito-objeto, podemos afirmar que a intencionalidade de ambas e os elementos do universo cênico que os compõe (a dramaturgia, o trabalho do ator, do diretor, a poética do espetáculo e todos os elementos que compunham a realidade cênica e o público) estavam descolados à realidade social de tal modo que o idealismo era a postura necessária para se concretizar tais relações no palco, atomizando as contradições reais de seu tempo e desta forma retoma a estéril posição frente à necessidade de transformação.

Desta forma, percebe-se a retirada do potencial transformador do ser humano perante a história, tornando-o inanimado, reativo, diante os modos de “produção material, intelectual e espiritual” (VIGOTSKI, 1930), em que as contradições e dramas inerentes desse modo de produção material são citados, quando muito, como elementos que reiteram-se ao longo do tempo, dotando-lhes um caráter repetitivo, natural, não havendo sequer o aprofundamento sobre as relações que os determinam.

*Tínhamos, assim, por um lado, uma arte que criava para si própria sua Natureza, seu mundo, um mundo que era precisamente o da arte, que pouco tinha a ver e pouco queria ter a ver com o mundo real; e tínhamos, por outro lado, uma arte que se esgotava copiando o*

*mundo, apenas, e que desse modo consumia quase completamente a sua fantasia. O que nós ora precisamos de fato é de uma arte que domine a Natureza, necessitamos de uma realidade moldada pela arte e de uma arte natural. (BRECHT, 2005 apud MIRANDA, 2013, p. 35)*

Por fim, cabe apontar Erwin Piscator (1893-1966). Com ele Brecht conviveu durante décadas e juntamente desenvolveram, no início do séc. XX, o teatro político que buscava revelar-se enquanto força social mobilizadora em direção ao pensamento marxista. Tal concepção de teatro foi fundamental para o desenvolvimento do teatro épico de Brecht.

Para Piscator, o teatro deveria popularizar-se no sentido de ser feito “pelo e para” o corpo popular, o proletariado, de modo pedagógico visando à formação política. Isso implicaria no desenvolvimento de um teatro em que as técnicas, a direção, a dramaturgia, as formas cenográficas e a relação com o público fossem completamente distintas. Segundo Piscator:

*(...) não se tratava de um teatro que quisesse transmitir arte ao proletariado, mas de propaganda consciente; não de um teatro para o proletariado, mas de um teatro proletário. (...) Expulsamos de modo radical a palavra ‘arte’ de nosso programa, nossas ‘peças’ eram manifestas, com os quais queríamos intervir nos acontecimentos atuais e ‘fazer política’. (PISCATOR, s/d apud BORNHEIM, 1992, p. 124)*

Neste sentido, a arte se tornou um meio para se fazer política e o público se tornou o próprio ator, em que “o teatro tornou-se para ela a realidade, e logo deixou de ser palco contra platéia, mas uma única grande assembléia” (idem, p. 127).

O fato de tratar o “aqui e o agora”, de realizar a “Ação Direta” (idem, p. 124) sobre a realidade social, fez o teatro político direcionar-se para um viés denunciativo,

contudo pedagógico ao provocar e manter viva a discussão política no próprio contexto e tempo em que surge.

Logo, segundo BORNHEIM (1992), Piscator desloca a noção de Épico do protagonista do teatro grego, aristotélico (em que as virtudes morais são personificadas no herói), do protagonista do teatro naturalista (com seu drama pré-definido) para as vivências cotidianas de uma classe social que luta pelo fazer histórico frente a uma organização social desigual, alienante e desumanizadora. Piscator afirma: *“o homem sobre ao palco tem para nós o significado de uma função social... com ele entram a sua classe e o seu nível social. Seus conflitos, sejam morais, espirituais, ou instintivos, são conflitos com a sociedade”* (idem, p. 129).

Piscator rompeu com o teatro vigente e propôs um teatro realístico, considerando de modo unívoco e crítico o uso das tecnologias, os modos de produção e o proletariado a favor do teatro. Materializou diversas inovações, tais como: formas (o documentário, o jornalismo), técnicas (palco giratório, uso de filmes e cenas simultâneas), a razão em detrimento dos sentimentos, e principalmente a intencionalidade política à arte. Nas palavras de Brecht:

*Piscator empreendeu a experiência mais radical para emprestar ao teatro o caráter pedagógico. Tratava-se diretamente de pôr sobre o palco, com domínio cênico, os grandes complexos dos problemas contemporâneos... daí impor-se com necessidade a transmutação total da cena. É impossível descrever aqui todas as descobertas e novidades empregadas por Piscator. (III, apud BORNHEIM, 1992, p. 132)*

Contudo, questiona-se o fato de ter se desvinculado radicalmente do potencial estético e imaginativo, inerente a arte, ao identificar o fazer teatral e a realidade cotidiana, além de elevar o status à razão em detrimento aos sentimentos, posto a função pedagógica e política dada ao Teatro Político – tais apontamentos trataremos

adiante, com mais atenção, dada sua relevância para compreender o teatro do Coletivo Dolores.

Uma vez posta enquanto sinônimos a noção de épico e político, e a negação do Teatro Político enquanto arte, fez com que Brecht rompesse com Piscator, por mais que tivesse neste um forte alicerce de sua Teoria. Neste sentido, para Brecht, no naturalismo *“copiava-se a Natureza tão fielmente que qualquer elemento estilístico seria considerado artificial”*, enquanto ocorria *“nas peças realistas uma mistura característica de desleixo e declamação. Desta mistura não se pode esperar nada”*. BRECHT (2005, apud MIRANDA, 2014, p. 25).

Podemos afirmar que Piscator compreendia o teatro enquanto indistinção entre o palco e a vida pública. O teatro era a vida pública em ato, em que ocorriam os conflitos sociais, no aqui e agora, portanto uma homogeneidade entre sujeito (teatro) e objeto (realidade social), enfatizando o amadurecimento político em detrimento da estética – como ele mesmo explicitara anteriormente.

Brecht, por sua vez, retomou as relações entre a estética e os elementos que compõe o teatro numa perspectiva na qual a interdependência entre o sujeito (teatro) e o objeto (realidade social) tornam-se imprescindíveis. Para ele, o teatro deveria ter um duplo movimento: o de distanciar-se do cotidiano, do usual, do empírico, para provocar o estranhamento, a percepção e a mobilização frente às contradições sociais (até então naturalizadas), mas mantendo uma identificação, unidade, composição e interdependência com a sociedade a qual se propõe a transformar.

Mas como fazê-lo? Necessitaria aprofundar-se no próprio fazer teatral em que a estética, os sentimentos, a ontologia e a relação com o público estivessem articuladas. Portanto, o fez, de forma a contrapor-se principalmente ao teatro aristotélico, que fora incorporado na dramaturgia burguesa em que a representação de uma concepção de mundo era fechada em si mesma, prevista e imutável em seu cotidiano, no qual ao protagonista-herói caberia desenvolver sua jornada de desafios frente a um destino pré-determinado. Como já dito anteriormente ao público cabia assistir e se divertir passivamente ao espetáculo.

Logo, ao elaborar o teatro épico (trataremos como sinônimo de teatro não aristotélico), amplia a noção de cotidiano enquanto social, cultural, e, portanto, ativo, onde a particularidade e a singularidade estão em conflito, formando dialeticamente uma unidade, com sujeitos que são configurados nas condições sociais materiais, mas que buscam transpor tais condições, enquanto agentes produtores de cultura e de história. Nas palavras de BORNHEIM (1992):

*(...) esta postura crítica, que se quer cientificamente objetiva, acasala-se perfeitamente com a presença do cotidiano, herança do romance burguês adotado por Brecht enquanto continuação do épico. E se o herói desfalece, é dentro da esfera do cotidiano que se buscará reconquistar o lugar do indivíduo. (p. 160)*

A partir de então, focaremos em circunscrever dois pontos do pensamento de Brecht: as relações entre a emoção e a razão, e a forma com o conteúdo - em seu período mais maduro, em que já desenvolvera contornos mais definidos no Teatro Épico, em meados da década de 30.

Por essa razão, cabe ressaltar, segundo BORNHEIM (1992), o fato de que o Épico em Brecht supera a noção dada no passado, posta enquanto um dos gêneros literários que se contrapunha a outros (como a lírica ou o drama). O Épico, mais que gênero literário, torna-se o teatro como um todo, no qual o singular-particular-universal encontra-se concatenados.

Pois, a objetividade, materialidade além de representadas pelo texto, deve estar materializado nos elementos que compõe todo o fenômeno teatral, sem que se subtraiam os conflitos inerentes à organização social e a condição humana. Deste modo o processo de formação da peça é por si mesmo transformador ao buscar afetar desde ao ator até ao público, considerando suas distinções posto que é um processo artístico, mas colocando-os à marca de um mesmo momento histórico.

Desta forma, vê-se a reestruturação na relação forma-conteúdo toma dimensões importantes e todos os outros elementos ganham força, intencionalidade, pois adquirem um significado social – tal como o gesto, a arquitetura do teatro, a

direção e demais elementos cênicos - mas com a intenção de transpor a cotidianidade. Há de se dizer que a própria escolha por quais elementos adotar, já é traz em si um significado social e político.

Em relação ao gesto, Brecht (IV, apud BORNHEIM, 1992, p. 279) adota uma leitura em que o homem sendo um 'ser social', em que o *“caráter de um homem é produzido por sua função”*, inserido e configurado num emaranhado de afetos e comportamentos legitimados em sua cultura, expressa em gestos, falas e relações que possuem significados sociais e sentimentos de seu tempo.

Portanto, o comportamento (gesto, fala, olhar, postura) adquire um papel importante ao ator que deve se concentrar-se em discriminá-lo com clareza, superando o uso vigente na qual o gesto pouco tinha a contribuir, sendo um adereço e à atuação.

*A finalidade do efeito de distanciamento consiste em distanciar o 'Gestus' social que subestá (unterliegend) em todos os acontecimentos. Por 'Gestus' social entende-se a expressão mímica e gestual das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam. (III, apud BORNHEIM, 1992, p. 281).*

Contudo adverte, que o *“Gestus”* não é predeterminado, não se pauta apenas em dar um distanciamento aos comportamentos sociais, mas sim *“o que está em causa nele é o próprio sentido ou a intenção básica do espetáculo”* (BORNHEIM, 1992, p. 284).

O amadurecimento de sua proposta de subverter os significados sociais à desnaturalização da realidade, ocorreria com a incorporação de uma postura estética frente à conjuntura social e que posteriormente se tornaria sua principal técnica: o distanciamento.

O distanciamento já estava presente no teatro oriental, contudo sua habilidade foi de incorporá-la enquanto postura para compreensão da conjuntura social e técnica no fazer teatral. Como afirmou, a *“finalidade desta técnica do efeito de distanciamento*

*consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados. Para isso, os meios eram artísticos”* (III apud BORNHEIM, 1992, p. 243). Em suas palavras o distanciamento...

*(...) como compreensão (compreensão-não compreensão-compreensão), negação da negação. O acúmulo das não compreensões se torna em compreensão. Há o momento do desenvolvimento, em que algumas emoções passam a contrapor-se a outras, fazendo coincidir a crítica e a empatia. Ressalta-se aí a contraditoriedade, isto é a consideração do humano dentro das relações dadas; ...a unidade através da alteridade (uma cena, aparentemente autônoma, justaposta a outras cenas, conduz à descoberta de sua participação em outro sentido). (BRECHT, III apud BORNHEIM, 1992, p. 244)*

E ainda reforçava tal uso contrapondo-se ao teatro aristotélico em que *“a empatia consiste em tornar cotidiano o acontecimento cotidiano especial, já o distanciamento, ao contrário, torna especial o cotidiano”*. (V, idem, p. 243)

Percebe-se que o distanciamento, mais que uma técnica, revela-se enquanto inerente ao fazer histórico do ser humano, visto que somente no acúmulo das experiências e relações coletivas, e na contraposição frente a estes fatos que a problematização, a negação e sua superação ocorrem de modo a gerar o movimento da própria vida.

Outro ponto que ressaltamos é o fato de que numa leitura descuidada, parece que Brecht compõe seu pensamento na cisão (cartesiana) entre sentimento e razão, em que o sentimento interferiria negativamente na percepção as contradições sociais e impediria formação de pessoas ativas na transformação social.

Mas, de fato, cabe contextualizar tal leitura na época em que se encontrava Brecht, e neste sentido, de que modo se provocava a reação emocional, as finalidades

desta e quais os sentimentos envolvidos nesta reação, a ponto de dar a entender tal cisão e reforçar o ‘viés racional’.

*A essência do teatro épico reside talvez no seu apelo, não tanto aos sentimentos, mas à razão do espectador. Mas seria totalmente errôneo pretender expulsar desse teatro o sentimento (BRECHT, I apud BORNHEIM, 1992, p. 138).*

Neste período, Brecht criticou o quanto estavam presentes no teatro o subjetivismo e o psicologismo, chegando a fazer duras críticas a essa *“paixão pelas vivências da burguesia decadente, nessa paixão mórbida de querer enriquecer-se à custa da vivência dos outros e querer participar da dor de toda mãe disponível”* (I apud BORNHEIM, 1992, p. 149), assim como afirmar que as teorias em psicologia deveriam sempre estarem *“amparadas pela sociologia, pela economia e também pela história”* (BRECHT, III apud idem, p. 138).

Brecht criticava que a herança aristotélica, presente no drama burguês, na qual conduzia o público a empatizar-se com o protagonista, despertando sentimentos compaixão e a piedade. Segundo ele *“constitui justamente uma tarefa da dramaturgia não aristotélica mostrar que a tese da estética vulgar, que diz que as emoções só podem ser desencadeadas através do caminho da empatia, é falsa.”* (III, apud BORNHEIM, 1992, p. 216)

Ainda mais veemente foi a crítica quanto a catarse defendida por Aristóteles, em que as pessoas eram conduzidas ao êxtase de modo que *“todas devem sentir uma purificação e devem sentir-se aliviadas e consoladas de maneira agradável”* (apud BORNHEIM, 1992, p. 220).

Diz BRECHT: *“tal magia deve, é claro, ser combatida. Deve-se erradicar qualquer tentativa de hipnose e afastar o favorecimento de êxtase indignos”* (II apud BORNHEIM, p. 141).

De modo geral, assinala que o teatro, com sua herança aristotélica - traduzida no drama burguês, na qual vigorava o psicologismo e subjetivismo - há a finalidade conduzir o público a uma fantasia, a uma magia que mantém o “*status quo*” de um regime autoritário, de uma burguesia opressora, a um sistema econômico desigual e violento, que em última instância mantém a servidão, de modo a deturpar a leitura de um momento histórico decadente.

Quanto à catarse, veementemente criticada por Brecht, BORNHEIM (1992, p. 214-221) defende que BRECHT o fez devido ao não conhecimento da obra “*Política*”, de Aristóteles. Isso porque este: a) não tinha como foco principal do teatro a catarse, mas sim a descrevia como um dos eventos na qual despertava muita força sentimental e provia a experiência de cunho purificadora; b) que se tratava da catarse como um dentre outros meios para provocar os sentimentos (havia também a compaixão, empatia, a mimese); c) que a visão e crítica que Brecht fazia aos sentimentos no drama burguês, Aristóteles também o fez em seu tratado denominado ‘*Política*’.

Contrariamente, coloca a emoção a favor da razão, de modo a tornar o público ativo no processo de conhecimento, de modo a “*preferir uma linguagem de sugestão expressa por sentimentos ou então linguagem persuasiva puramente racional*” (BRECHT, II idem, p. 142), “... e por isso deve induzi-lo, já no teatro, a adotar uma atitude fundamentalmente distinta da usual” (II, apud idem p. 203).

Percebe-se nestas falas de Brecht, seu duplo movimento em que a objetividade (puramente racional) e a subjetividade (através dos sentimentos) caminham lado a lado, e que ao teatro cabia buscar recursos para induzir, suggestionar, persuadir o público a problematizar a realidade de seu tempo. No teatro a realidade está tão presente quanto os sentimentos que poderão mobilizar tal processo de transformação. Em nenhum momento há a cisão entre ambos.

Por essa razão nota-se que Brecht encontrava-se num contexto no qual teve dar outro rumo ao trabalho com os sentimentos, no sentido de submetê-los ao olhar crítico e de forma a “*ensinar o espectador a assumir um comportamento destinado a modificar o mundo*”.

Segundo BRECHT (III, apud BORNHEIM, 1992, p. 215), tal criticidade viria através de duas experiências contraditórias que se tornaria uma. Como explica:

*(...) são elas o espanto, uma certa admiração (Erstaunlichkeit), e o estranhamento, que distancia (Befremdlichkeit). No fundo, as duas palavras se referem a uma vivência única, portanto a admiração, bem compreendida, traz consigo a descoberta da alteridade, o sentimento de estranheza, de distanciamento.*

Por essa razão afirma que os homens mantem um convívio muito próximo com as possibilidades de superação à alienação, à passividade.

Seria na recepção artística do público que o estranhamento se faria presente de modo a discriminar as relações, que não estão diretamente expostas, frente aos eventos do cotidiano, da usualidade, que favorecem a singularidade da servidão voluntária e a manutenção da particularidade opressora: *“o espanto desnuda o verdadeiro rosto de tal familiaridade, destruindo-a pelo estranhamento”*. (BORNHEIM, 1992, p. 215).

Não é novidade que a escolha estética desperta sentimentos. Mas, justamente por conta desta obviedade que se escamoteia o não aprofundamento nas relações entre a arte e eu potencial transformador - ou em seu inverso, de mentes e corpos, como puro entretenimento. Retomamos as questões: de que forma a recepção artística desperta os sentimentos? Quais são estes sentimentos? A produção e recepção artística servem a quais propósitos, ideologias?

Brecht tinha a clareza de que os sentimentos estariam ligados à política, sendo manifestações de uma ideologia de classe, de um determinado num período histórico, portanto de cunho político. Fato esse que reitera a intenção e a importância que atribui aos sentimentos à sua obra. No trecho a seguir, o termo usado é ‘emoção’, mas como vimos nos capítulos anteriores relacionado à Espinosa, seria correto compreendê-lo enquanto sentimento. Vamos à citação:

*As emoções sempre têm um fundamento bem determinado de acordo com as classes sociais; a forma como se manifestam é a cada vez na história, específica, limitada, comprometida. As emoções não são, de forma alguma, humanas no sentido geral e intemporal (III apud BORNHEIM, 1992, p. 223).*

*O homem de hoje sabe pouco sobre as leis que dominam a sua vida. Enquanto ser social, ele reage quase sempre de acordo com as emoções, mas essa reação emocional é difusa, imprecisa, ineficaz. (III apud idem, p. 230)*

Brecht percebeu a capacidade crítica e afetiva dos corpos e as relações entre afetos, corpo, razão e processos de dominação. Por isso, propôs uma nova ordem afetiva.

Sem tornar simplista, mas a fim de caracterizar tal movimento em sua concepção, podemos afirmar que no lugar da empatia provocaria o estranhamento, o êxtase catártico seria substituído pelo incômodo, da piedade e da compaixão ao espanto, a admiração e solicitude, do terror ao destino à alegria pela busca ao conhecimento; os sentimentos estariam a favor da transformação do individualismo burguês à solidariedade de classe, à transformação da liberdade liberal para a retomada da alteridade.

Finalizamos este breve ensaio, reafirmando que sem o devido cuidado, reproduz-se uma leitura equivocada da obra de Brecht em que há a cisão entre emoção ou razão, ou o “controle racional sobre o emocional” – como se isso fosse possível.

A citação de BORNHEIM (1992, p. 290), sobre o pensamento de Rulicke-Weiler acerca de Brecht, deixa claro o conceito integrado, monista entre sentir-pensar-agir. Segundo este pensamento, Brecht teria chegado...

*(...) a uma concepção dialética entre vivência e representação. Ele qualificava – tanto para o autor quanto para o espectador – a postura emocional e a intelectual como idênticas. (...) Para Brecht não se tratava nem tão só de conhecimento nem apenas de emoção, e sim da ação social que deve ser desencadeada no espectador.*

BORNHEIN (1992), também corrobora com a integralidade sentir-pensar-agir, mas diferentemente de Rulicke-Weiler. Acredita que Brecht coloca a razão e a emoção em contraposição, sendo que esta relação (contraditória) que será transposta na própria ‘ação social’ (p. 291), uma ação em direção ao conhecimento, à superação da contradição que o gerou, como vemos adiante.

*Entendo que o que ele (Brecht) pretende realmente fazer não consiste em transpor a oposição entre razão e emoção para uma síntese identificadora, e sim em deslocar a oposição dos termos expostos, mantidos em sua oposição, de sua simplicidade crua para o interior da própria ação social (BORNHEIM, 1992, p. 290).*

O Brecht concebia o potencial transformador justamente num teatro que provocasse, interferisse na trajetória do usual, do cotidiano, dando espaço para que o reconhecimento e problematização dos conflitos e contradições entre sentimento, razão e o contexto social.

É na contradição e na tensão dialética entre tais elementos que se impele à ação. Acreditava que desta forma haveria a possibilidade de alterarmos as disposições afetivas dos indivíduos, da apatia para a mobilização. Neste pensamento, Brecht acredita na relação afetiva-racional-volitiva enquanto unidade, sem hierarquia e em constante mutação, em conflito e contradição.

Adiante, faremos um diálogo entre os pensamentos de Brecht e Vigotski, de modo a corroborar de que modo a “Técnica Social dos Sentimento” e o “Teatro Épico” se identificam e se fortalecem.

### 2.3 - Vigotski: “A arte é o social em nós.”

Vigotski foi um grande estudioso das artes. Segundo LEONTIEV (apud VIGOTSKI, 2004), o jovem Vigotski dedicou um importante período para os estudos das artes, além de que interpretou personagens como Hamlet, produziu e a direcionou peças teatrais, como ‘O Casamento’, de Gogol, realizou diversas análises críticas sobre teatro e literatura, dentre elas ‘Ana Karenina’, de Tolstói, e ‘Hamlet’, de Shakespeare.

Acreditava que as teorias psicológicas vigentes não conseguiam compreender a especificidade e a totalidade do fenômeno artístico. Por essa razão, buscou propor uma psicologia específica a arte, expressada em diversas obras, ensaios e críticas, dentre as quais: *Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1999b), *“Psicologia da Arte”* (1924-25), *“La imaginacion y El arte em la infância”* (1930), *sobre o “Problema da Psicologia do Trabalho Criativo do Ator”* (1932) e *“Psicologia Pedagógica”* (1926).

Compreendia que esta deveria ser diferenciada às demais psicologias, visto que os processos psíquicos e sociais que envolvem a arte possuem uma especificidade.

Desta forma, para compreender a arte, Vigotski buscou uma metodologia que não se pautasse na introspecção (particularmente porque a reação emocional frente a arte, desapareceria tão logo a pessoa buscasse apreendê-la), ou no objetivismo (que reduzia o estudo à compreensão do objeto artístico).

Para tanto adotou o método objetivo analítico, o qual *“nos garante ainda suficiente objetividade dos resultados obtidos e de todo o sistema de pesquisa, porque ele parte sempre do estudo de fatos sólidos, que existem objetivamente e são levados em conta”* (VIGOTSKI, 1999, p.26). Desta forma, buscava integrar as relações contidas entre a materialidade da obra, os sentimentos-intencionalidade do artista e da reação estética-emocional, permeado por elementos culturais, inseridos num momento histórico, econômico.

Vê-se desta forma que na obra *Psicologia da Arte* (1924), Vigotski já enuncia o método materialista histórico dialético – que será de fato afirmado em 1926, na obra “O Significado Histórico da Crise na Psicologia”.

Contudo, já se aportava na compreensão da ontologia do Ser Social, Marx (1978, p.25), em que “*não é a consciência dos homens que determina seu ser, mas, ao contraio, é o seu ser social que determina a consciência*”, vivida através da particularidade cultural, nas relações entre o ser humano e a natureza, mediadas pelo trabalho.

Tais estudos eram inovadores para sua época, pois as correntes de pensamento mais preponderantes tornavam a arte, ora enquanto processo de percepção e pensamento sobre o objeto artístico em si - a estes denominam-se formalistas, que se apoiavam na Gestalt - ora na subjetividade, no inconsciente do artista e de quem recebe a obra, denominando-se simbolismo - apoiados na psicanálise – ora na reação fisiológica – apoiados nos fisiologistas.

Em síntese reproduzem a lógica atomista e causal (obra-reação estética) que segmentam o objeto (arte) dos demais elementos e relações que o constituem.

Para elucidar a compreensão de Vigotski sobre a psicologia da arte, faremos um breve trajeto sobre os formalistas e os subjetivistas, para então compreendermos sua contribuição.

Aos formalistas, a característica principal da arte era a de demonstrar significados através de meios indiretos, representados na obra. Em crítica, Vigotski afirmava:

*Según esta teoría de la comprensión artística, una obra de arte puede aplicarse como predicado a um fenómeno o idea nuevos y todavia no percebidos... lo que no podemos comprender de forma imediata y directa puede ser entendido de forma indirecta, alegoricamente. Todo el efecto psicológico de uma obra de arte puede acharse a este carácter indirecto. (VIGOTSKI, 2006, p. 54)*

Isso porque acreditavam que os mecanismos fisiológicos e cognitivos se pautavam preponderantemente no binômio da causalidade e sob processos perceptivos-cognitivos, em que os objetos do cotidiano eram prontamente concebidos logo que se percebesse uma ínfima parte do mesmo, ou seja uma parte do objeto fazia com que sua totalidade fosse concebida, de forma repetitiva, sem vivacidade.

Logo, a arte era colocava-se no mesmo 'patamar' da ciência, que levaria à apreensão do fenômeno, através de um processo essencialmente perceptivo e intelectual. Neste caso, as emoções e o prazer estariam enquanto recompensas pela descoberta do real significado da obra de arte. Similar concepção, mas de modo muito mais simplista, se percebe nas imagens religiosas (ex.: as obras que reforçavam o amor e a união da família, composta por pai-mãe-filho, através das imagens da Sagrada Família).

Compreendendo a arte enquanto forma, a arte tinha a intenção em si mesma: a de fazer-se perceber enquanto objeto artístico, cabendo ao público descobrir as intenções e significados escamoteados pelo artista, materializados em sua obra. Toda técnica artística direcionava-se para a construção da uma forma que sobressaísse ao conteúdo e ao material utilizado. Por isso, a arte era sinônimo de técnica, sendo a principal o estranhamento, sendo este um...

*(...) mecanismo que complica la forma y aumenta la dificultad y la duración de la percepción, dado que en arte el proceso perceptivo es un fin em si mismo y debe ser prolongado. El arte es um método de experimentar la creación de una cosa, pero en arte lo que se crea no importa. (SHKLOVSKII, apud VIGOTSKI, 2004, p. 83).*

Diversos pensadores criticaram a superficialidade analítica dos formalistas, tal como fez CHRISTIANSEN (1911 apud VIGOTSKI, 2006). Segundo ele, os formalistas se equivocavam ao chamarem as de artes visuais simplesmente por atingirem os olhos, visto que qualquer arte, mesmo sem o estímulo aos olhos, gerava imagens.

Vigotski também resgatou o experimento comportamental de Kolher, no qual foi demonstrado que a percepção não é um processo estável, imutável, mesmo que pautado em base fisiológica, o que contradiz a lógica perceptiva-cognitiva-volitiva.

Além disso, criticou o entendimento dado nesta relação da forma-material-conteúdo, em que a forma se destacava como primordial ao objeto artístico. Para ele, mesmo considerando a forma essencial, o entrelaçamento de todos os elementos define a obra artística, pois ao ser elaborada, tais elementos alteram-se mutuamente. Mesmo o mármore de uma estátua adquire a leveza, flexibilidade e movimento conforme o trabalho do artista, dotando ao objeto um novo significado. Como exemplo, lembremos da obra “Os Bichos”, 1961, de Ligia Clark.

Acreditava ele, que os temas (significado da obra) são de todo importante, visto que se inserem a um determinado período histórico em que se tornam destaque em detrimento de outros que se tornam tabus ou são simplesmente negligenciados.

Criticava os formalistas a pouca importância dada nos processos de criação artística e parca análise sobre a complexidade da arte nas relações com: o artista, a reação emocional, a cultura, as intenções (históricas) da arte, os sentimentos envolvidos. Afirmava que obra artística é uma síntese de elementos, assim como não se pode compreender a água sem seus elementos em síntese (VIGOTSKI, 2004).

Ademais, esta postura (formalista) não distinguia a especificidade das reações emocionais e cognitivas típicas da arte. Neste pensamento, a imaginação torna-se um processo lógico e concatenado de imagens, similar ao pensamento, a generalização e simplificada ao gozo estético, o que trazia uma “pobreza psicológica à arte” (VIGOTSKI, 2004).

Não por menos, Vigotski criticou particularmente ao fato de adotarem a arte enquanto finalidade pedagógica, em que o conteúdo organizado seria compreendido conforme o previsto pelo artista. Dentre diversas razões, afirmava que na arte, muitas vezes a disposição dos elementos (imagens, palavras) ocorria de forma incomum, absurdo no ponto de vista científico, o que nesta lógica formalista dificultaria (ou impediria) tal intencionalidade (pedagógica).

São elementos que se contrapõe, mas configuram uma unidade, como exemplo resgatou o poema “El profeta”, de Pushkin; o mesmo podemos fazê-lo com as obras de Magritte (1898-1967).

Outras críticas também vieram de TOLSTÓI (1951) que já afirmava que a arte era sentimento, indo muito além da percepção e da intelectualidade. Além disso, não haveria uma relação direta entre a obra de arte e a idéia que dela se sucederia, afirmava que *“uma obra de arte no puede ser responsable de los pensamientos e ideas que inspira”* (apud VIGOTSKI, 2006, p. 66), ou mesmo que *“la psicología del arte implica al pensamiento, por supuesto, pero no es, em conjunto, un resultado de um trabajo del pensamiento”*. (idem, p. 59).

Se, a arte não tem uma relação direta na transformação do mundo interior, como defendiam os formalistas, tão pouco é uma caixa de ressonância dos sentimentos do artista, ou se basta no contágio, indução ou geração de emoções, como afirmara Tolstói, ou Pretanskzii. (VIGOTSKI, 2001, p. 294).

Isso seria retomar a postura reducionista de que os seres humanos são reflexos de estímulos externos, homogêneos. Conceber a arte de forma reflexiva (estímulo-resposta) leva a um caráter moralizante, pois retoma a visão adotada na época do Nazi-fascismo, em que só se admitiam obras que enobrecessem o espírito ariano, como pode ser visto no documentário “Arquitetura da Destruição”, de Peter Cohen (1989).

Tais pensamentos fazem Vigotski se contrapor fortemente a concepção de contágio e indução. Afirmava que a arte libera e processa impulsos e reações emocionais, cognitivas, psicofísicas e imaginativas extremamente complexas e de modo singular.

Vigotski (2011) corrobora tal afirmação ao resgatar a Lei do Signo Emocional, de Ribot, em que representações de vivências e elementos completamente distintos entre si, poderiam ser interligados caso tivessem um afeto em comum.

Assim, a lógica da similaridade, das características concretas, não seria o principal fator para a aprendizagem, mas sim a vivência afetiva (e singular) desta, tal como aponta sobre o teste psicológicos das manchas, concebido por Rohrschach.

Numa outra vertente havia a arte compreendida enquanto puro simbolismo, subjetivismo, inconsciente, pautado principalmente na teoria psicanalítica. Para estes, a arte era o deslocamento de fantasias inconscientes que não poderiam se expressar socialmente devido ao seu conteúdo 'imoral' (para determinado momento histórico), ou seja materializações do inconsciente aceitas socialmente se estivessem em forma de arte.

Vigotski, não conseguia se achar por satisfeito, e traz o inconformismo no exemplo, no fato de que os psicanalistas analisariam uma ópera, sob a interpretação de um conflito intrapsíquico. (VIGOTSKI, 2006)

Segundo Vigotski (2006), as obras de arte têm uma lógica interna pensada pelo artista, e não aglutinações casuais, como se fossem sonhos, delírios, ou puras manifestações do inconsciente.

Considerava a arte enquanto elemento da cultura, e por isso retoma sua base material, histórica, mas dialética na relação com a consciência e a imaginação do artista.

Sendo que para ele, a cultura era compreendida como a "(...) *totalidade das produções humanas (técnicas, artísticas, científicas, tradições, instituições sociais, práticas sociais) ... (1997, apud SIRGADO, 2000, p. 54).*

Nesse ponto, vemos similaridade com o pensamento de MARX que considera a que a cultural possibilita a humanização e o refinamento dos 5 sentidos biológicos. Para Marx (1978):

*(...) só por meio da riqueza objetivamente desenvolvida do ser humano é que em parte se cultiva e em parte se cria a riqueza da sensibilidade subjetiva humana (o ouvido musical, o olho para a beleza das formas, em resumo os sentidos capazes de satisfação humana e que se confirmam como capacidades humanas) ... a sensibilidade humana e o caráter humano dos sentidos, que vêm à existência mediante a existência do seu objeto, por meio da característica humanizada. A*

*formação dos cinco sentidos é obra de toda história mundial anterior.  
(p.12)*

Porém cabe perguntarmos: de que forma a cultura humaniza os sentidos? Como se desenvolve a sensibilidade e o caráter humano dos sentidos?

Isso se deve ao “(...) *caráter duplamente instrumental, (técnico e simbólico), da atividade humana*” que incide sobre a subjetividade (VIGOTSKI, 1997, apud SIRGADO, 2000, p. 54).

Mas isso só ocorre devido ao processo de sinalização, pelo aspecto simbólico, ou seja, a produção e a comunicação por signos. Como afirma Vigotski (1996) no se refere aos signos:

*... aqueles signos que parecem ter desempenhado um papel tão importante na história do desenvolvimento cultural do homem (como mostra a história de sua evolução) são, na origem, meios de comunicação, meios de influência sobre os demais. Todo signo, se tomarmos sua origem real, é um meio de comunicação e, poderíamos dizê-lo mais amplamente, um meio de conexão de certas funções psíquicas de caráter social. (1996, p.114)*

Os signos estão para o trabalho psíquico, assim como os instrumentos e as ferramentas estão para a interferência sobre a natureza. É este caráter duplamente instrumental a qual se refere.

Mas, se a arte, por seu caráter simbólico, humaniza os sentidos cabe a pergunta: de que arte Vigotski trata?

Para ele há uma característica essencial na estrutura da obra estética: o conflito entre o conteúdo (material) e a forma (imaginativa), e a contradição dos sentimentos que estão fundidos na obra.

A obra se torna um elemento simbólico e terá uma interferência na subjetividade se for a síntese contraditória entre o caráter concreto (conflito forma x conteúdo), e o caráter afetivo (conflito de sentimentos).

Como exemplo, podemos trazer a obra de Chico Buarque, a música “Vai Passar”, que em ritmo de samba (forma), traz de modo irônico a história de exploração do Brasil (conteúdo), transmitindo um sentimento de alegria (pelo samba), mas que falseia o sofrimento, a servidão e a desigualdade social (afetos). Buscamos com esse exemplo, trazer que não é toda obra que adquire a qualidade de arte, pois esta só se atinge quando causa uma reação estética e emocional diferenciada às vividas no cotidiano.

Por essa razão Vigotski (2001) afirma que a obra de arte é:

*La fusión de sentimientos fuera de nosotros la lleva a cabo la fuerza del sentimientos social, que es objetivizado, materializado e proyectado fuera de nosotros y fijado entonces em objeto artístico externos que se han convertido em herramientas de la sociedad. (VIGOTSKI, 2004, 304)*

Quando afirma que a arte se converte em “ferramenta da sociedade”, “*surge como um poderoso instrumento de luta pela existência*”, traz o exemplo do coro das camponesas, de Tolstói, em que o canto aliviava o árduo trabalho, pois adquiria o poder de “*sistematizar, organizar o sentimento social*” (2004, p. 300). Nas palavras de Vigotski:

*(...) El arte es la técnica social de la emoción, una herramienta de la sociedad que lleva los aspectos más íntimos y personales de nuestro ser al círculo de la vida social. (VIGOTSKI, 2004, 304)*

Ressaltamos que não se refere à arte enquanto técnica (como os formalistas), pois para fazer arte é necessário o ato criativo de dominar os sentimentos (VIGOTSKI, 2004).

Desta forma, a arte enquanto “técnica social dos sentimentos” é uma intenção social, uma síntese de relações e sentimentos sociais, materializados na obra e vivenciado por nós, mas de modo singular.

Enquanto “técnica Social dos sentimentos”, ressaltamos que o Social adquire o duplo significado: o outro que é introjetado em nós, e nossos sentimentos que retomam o mundo social através da ação.

No primeiro caso, em que a “arte é o social dentro de nós”, são os signos da cultura (sentimentos, temas da obra, técnica e recursos disponíveis, a alteridade) sentida na individualidade, como um não eu, mas que pela recepção artística começa a fazer parte de mim.

*“Mediação não é apenas passagem no outro, mas é a introdução do outro em si. É consentir que eu me torne o outro em mim mesmo” (SAWAIA, 1995, p. 101).*

No segundo caso, em que seu efeito é sempre social, deve-se ao fato que o “social existe mesmo quando há uma pessoa com suas experiências e emoções individuais”. (VIGOTSKI, 2004, 304)

Isso porque, se por um lado o ser humano se relaciona com a arte porque seus sentidos foram humanizados “por uma obra de toda história da humanidade anterior”, (MARX, 1978), por outro, ao relacionar-se com a arte retoma à ação sobre a realidade, mas numa condição transformada.

Têm-se ainda uma nova pergunta: Para que a arte?

*No influye acaso en nuestro mundo interior, en nuestras ideas y nuestros sentimientos del mismo modo que el instrumento técnico en el mundo exterior, en el mundo de la naturaleza? (VIGOTSKI, 2011, p. 26).*

Para responder a esta pergunta, devemos compreender a reação estética que a arte causa, visto que libera e processa impulsos e reações emocionais, cognitivas, psicofísicas e imaginativas extremamente complexas e de modo singular. (VIGOTSKI, 2004)

Por essa razão Vigotski elaborou uma metodologia que compreendesse os nexos entre esses os elementos, enquanto reação estética, e destes com o objeto de arte. Acreditava que não se pode estudar apenas o objeto e sua forma (como se as respostas fossem homogêneas) ou descartar a materialidade da obra (como se tudo se restringisse a projeção inconsciente).

Isso seria negar sua dupla expressão na unidade corpo (sensação) - mente (fantasias, memórias, pensamentos) e por isso a própria singularidade da vivência com o objeto.

Mas, lembremos: “(...) *Lo social tambien existe cuando sólo hay una persona, com sus experiencias y tribulaciones (emoções) individuales.* ”. (VIGOTSKI, 2004, 304).

Afirma, que as emoções provindas da arte, são “emoções inteligente” (VIGOTSKI, 2006, p. 267-269), posto que ela conecta o corpo/mente, atravessada pela imaginação e pela subjetividade, levando ao porvir, descolando de sua existência real (utilitarista, estereotipada e concreta).

Outro ponto é que o sentimento artístico é complexo e híbrido, pois expressa sua contradição (depressão-excitação, superação-dor, alegria-angústia) e por conta desta característica que desencadeará um “curto circuito”, **a cartase**.

*... nenhum outro termo, dentre os empregados até agora na psicologia, traduz com tanta plenitude e clareza o fato, central para reação estética, de que as emoções angustiantes e desagradáveis são submetidas a certa descarga à sua destruição e transformação de contrários, e de que a reação estética como tal se reduz, no fundo, a essa catarse, ou seja, à complexa transformação dos sentimentos....*

*A base de todo esse processo é a natureza contraditória que subjaz à estrutura de toda obra de arte (2001, p. 270).*

Admite que seu conceito de catarse tem similaridade com seu contemporâneo Freud, no qual concebe a catarse enquanto uma energia pulsional (biológica) que busca vazão em objetos externos.

Contudo, que o termo “catarse” adquire um significado oposto ao aristotélico, pois neste último *“todas devem sentir uma purificação e devem sentir-se aliviadas e consoladas de maneira agradável”* (apud BORNHEIM, 1992, p. 220).

Vigotski concebia a arte e a reação catártica enquanto libertadora, que promoveria a transformação humana na direção do novo homem da Revolução Russa, o tempo em que Vigotski se encontrava.

A catarse da qual se refere, é a ‘purificação’ dos sentimentos que paralisam os sujeitos, de modo a provocar *“a destruição e transformação de contrários”*. Por isso, seu duplo caráter: no desbloqueio das emoções que paralisam o humano e na imaginação, pois *“as possibilidades de atuar com liberdade, que surgem na consciência do homem, estão estritamente ligadas a imaginação”*. (VIGOTSKI apud SAWAIA, 2009, p. 370).

A provocação é fortemente política, visto que traz o movimento dialético na transformação da singularidade, que por sua vez atua de modo diferenciado na sociedade, na cultura, na particularidade.

Como dissera OLIVEIRA (2005), a cultura (particularidade) traz os elementos para a configuração humana (singularidade), dispostas na história da humanidade (universalidade). Contudo, esta mesma cultura que o configura, o aprisiona posto que se encontra numa sociedade de dívida por classes.

Por isso a arte também adquire o caráter integrador na relação dialética entre singularidade<>particularidade<>universalidade, pois é *“uma organização do nosso comportamento visando ao futuro, uma exigência que talvez nunca venha a*

*concretizar-se, mas que nos leva a aspirar acima da nossa vida o que está por trás dela*". (VIGOTSKI, 2001, p. 320).

Por essa razão, mesmo inserindo sua análise no período pós revolucionário soviético de 1917, vemos atualidade de seu pensamento ao afirmar que a arte seria ***“a técnica social dos sentimentos”***.

## **2.4 - Encontros entre Vigotski e Brecht**

Nesta pesquisa, no diálogo entre Vigotski (1896-1934) e Brecht (1898-1956), queremos ressaltar que o Teatro Épico, em particular o “distanciamento” (Brecht), pode adquirir maior potência se articulada à teoria da “técnica social dos sentimentos” (Vigotski).

Vigotski (1896-1934) e Brecht (1898-1956), assim como diversos outros pensadores de seu tempo, questionaram duramente o caminho destrutivo no qual a humanidade se direcionava no início do séc. XX. Períodos conturbados na história da humanidade, em que presenciaram a força com que diversos grupos e países buscaram dominar uns aos outros, usando-se da violência extrema e desmedida.

Particularmente na Rússia e na Alemanha neste início do séc. XX, a transição para os regimes políticos totalitários, as guerras civis e mundiais e as economias esfaceladas caracterizavam uma instabilidade vivida no cotidiano enquanto pobreza, fatalismo, medo, descrença e incerteza diante o futuro.

Por essa razão, ambos criticaram veementemente os regimes políticos oligárquicos que tinham como alicerce o uso ideológico e os modos de produção capitalista.

Compreendiam que as condições políticas e econômicas determinavam a configuração do desenvolvimento humano. Como podemos a seguir:

*Temos que proceder a partir do pressuposto básico de que a produção intelectual é determinada pela forma de produção material... Cada forma historicamente definida de produção material tem sua forma correspondente de produção espiritual, e isto, por sua vez, significa que o psiquismo humano – que é o instrumento direto dessa produção intelectual – adquire uma forma específica a cada estágio determinado do desenvolvimento (dos meios de produção – parênteses nosso)... que trouxe simultaneamente consigo a divisão progressiva do trabalho e o crescente desenvolvimento distorcido do potencial humano. (ENGELS, s/d apud VIGOTSKI, 1930, p.3)*

Vigotski e Brecht dialogaram de modo crítico, com as ciências, as artes e os pressupostos filosóficos vigentes de seu tempo, optando como referencial o materialismo histórico e dialético, proposto por Marx.

Ambos buscaram compreender a arte enquanto prática social imersa na cultura, de cunho libertador, indo muito além de um simples entretenimento ou um mecanismo de adaptação às normas vigentes.

Isso significa que a arte deveria se aportar em pressupostos filosóficos-ontológicos, além de se atentar às relações dialéticas entre técnicas, recursos, temas, com a sociedade em que surge e o público com quem se relaciona. Por esta razão, criticam os formalistas, expressionistas, subjetivistas, como dito nos capítulos anteriores.

Para eles, a arte provoca a transformação do ser humano e o recoloca em sua condição ontológica: configurar a reprodução da vida, em seu caráter universalmente ético, mediante a postura investigativa, criadora e imaginativa.

Vigotski fala que “as possibilidades de atuar com liberdade, que surgem na consciência do homem, estão estritamente ligadas a imaginação” (VIGOTSKI apud SAWAIA, 2009, p. 370).

Brecht por sua vez afirma que o teatro deve “*ensinar o espectador a assumir um comportamento destinado a modificar o mundo*”. (BRECHT III, apud BORNHEIM, 1992, p. 215)

Para que a transformação possa ocorrer, tanto Vigotski quanto Brecht se atentaram muito na reação do espectador, estando em relação dialética com a obra, pois a obra é considerada como arte e adquire sua importância devido à reação estética que causa.

Conforma já citado anteriormente, BRECHT (III, apud BORNHEIM, 1992), a reação estética e emocional, que traria a postura crítica, viria através da experiência entre sentimentos contraditórios: de um lado o espanto, uma certa admiração (*Erstaunlichkeit*), que aproxima e traz a descoberta da alteridade, e do outro “*estranhamento*”, que distancia (*Befremdlichkeit*).

Tal afirmação de Brecht se assemelha ao que Vigotski denominou “*Catarse*” (2006). Como já dito anteriormente no capítulo sobre “*Vigotski: a arte é o social em nós*”, esta *catarse* diferencia-se radicalmente da *catarse* aristotélica.

Na *Catarse*, defendida por Vigotski, os sentimentos contraditórios, causam choques de sistemas, conflitos internos que reordenarão todas as funções psíquicas. Isso porque, tais emoções estéticas são “*emoções inteligentes*” (idem, 2006), pois aliam-se à imaginação dando um novo sentido à realidade vivida, e possibilitando o porvir.

A este pensamento nos remete ao estudo da constituição da obra que causa determinada reação estética. Por isso, ambos propuseram que elementos contraditórios configurassem a estrutura da obra, para que provocassem a contradição no espectador.

Brecht pensa um teatro que traz as contradições para peça, não somente enquanto tema (como exemplo a igreja na eliminação da vida), mas na própria estrutura da peça (como exemplo: o público como elemento da própria peça), sendo que o conjunto destes elementos trariam o “*estranhamento*”, a problematização e mobilização frente à realidade vivida.

Ao nosso ver, é neste ponto que Vigotski, com sua compreensão sobre as emoções, amplia a concepção de Brecht em relação ao Teatro Épico ou Dialético, pois dentre os elementos contraditórios estão as emoções e os sentimentos que permeiam nosso cotidiano.

Se *“as mesmas palavras pronunciadas com sentimento, agem sobre nós de modo diferente daquelas pronunciadas sem vida”* (2004, p. 135), que dizer que os sentimentos e as emoções são mobilizados para que o social seja introjetado no indivíduo enquanto operacionalidade cognitiva (HELLER apud SAWAIA, 1995).

Logo, a arte enquanto signo, que tem significado social, torna-se instrumentos no trabalho psíquico, assim como as ferramentas estão para o trabalho manual, sendo uma qualidade inseparável da proposta revolucionária que defendem.

Compreendemos que Brecht trabalhou com tal conceito ao tratar do *“Gestus”*, visto seu caráter simbólico enquanto *“a expressão mímica e gestual das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam”* (III, apud BORNHEIM, 1992, p. 281).

Todavia, recordamos que o pensamento não gera outro pensamento, ele é alterado por *“nossas inclinações, nossas necessidades, nossos interesses, impulsos, nossos afetos e emoções”*. (VIGOTSKI, apud SAWAIA, 2009, p. 368).

Logo *“o comportamento destinado a modificar o mundo”* que o Teatro Épico se propõe, adquire maior potência quando articulado e enfatizada as relações entre a arte, emoção, política e ética, posto que **a aprendizagem ocorre pela esfera sensível (afetiva) do ser humano.**

Ressaltamos que Brecht já realizava tal processo, além da clareza das relações entre as emoções, as classes sociais, e de que forma eram mobilizadas, pois se contrapunha as formas pelas quais determinados tipos de emoções eram despertadas no teatro burguês (III apud BORNHEIM, 1992, p. 223).

Contudo, vale lembrar que a dimensão afetiva pode ser melhor trabalhada já que *“a essência do teatro épico reside talvez no seu apelo, não tanto aos sentimentos, mas à razão do espectador. Mas seria totalmente errôneo pretender expulsar desse teatro o sentimento”* (BRECHT, I apud BORNHEIM, 1992, p. 138).

Neste sentido, Brecht atribui a transformação social ao pensamento, à razão, sendo que Vigotski, acredita que tal processo ocorre pela via afetiva aliada à razão, o que confronta o caráter “didático”.

Acreditava que a recepção da obra se relaciona com o corpo e a mente do indivíduo, o que remete às suas memórias, emoções, sentimentos, crenças, pensamentos, e principalmente à articulação de todo corpo/mente na vivência afetiva única (*perejvànje*) que cada sujeito estabelece com a realidade, mesmo que partindo da mesma particularidade cultural.

Por essa razão, o caráter didático, a reação estética pré-determinada não se aplica com tanta ênfase na teoria de Vigotski. Não que ele retome a relação subjetivista na relação sujeito-objeto de arte, mas concebe que uma catarse já traz em si a relação síntese entre o ‘eu e o outro’, posto que ambos compartilham da mesma materialidade histórica, e por isso a reação é sempre singular num contexto social.

Ademais, por mais que tenha diversos pontos em comum, e compartilhem o mesmo período histórico, não foram encontradas citações de um sobre o outro. Isso pode indicar e reforçar a amplitude reflexiva que o materialismo histórico dialético proporciona.

Por fim, concluímos que ambos pensadores são essenciais para analisar a relação da arte, política e transformação social. Por mais, que sejam específicos em seus segmentos (teatro e psicologia), a leitura de suas obras ampliam a compreensão sobre a vida vivida e abre horizontes para novas pesquisas em diversas áreas.

### 3. A DIALÉTICA DAS EMOÇÕES

#### 3.1 Vigotski e Espinosa

As discussões sobre o Teatro Mutirão levantam a importância das emoções no Coletivo Dolores, o que nos faz retomar Vigotski e Espinosa.

Vigotski deixou um importante legado às reflexões psicossociais sobre o potencial da afetividade. Elaborou a obra *‘Teoria das Emoções: uma investigação histórica psicológica’* (1932), infelizmente inacabada.

De maneira única, combate duramente a filosofia dualista cartesiana que separa emoção de pensamento, e mente de corpo. Nessa direção, combate as teorias psicológicas que concebem as emoções enquanto resquícios da natureza animal do ser humano, de caráter negativo, que perturba o julgamento (habilidade típica da natureza humana), e por essa razão deveriam ser controladas pela razão.

Vigotski resgata a filosofia monista de Espinosa, filósofo do séc. XVII – seu filósofo favorito e amplamente incorporado em suas teorias - e contextualiza as emoções como inerente a todas as Funções Psicológicas Superiores (FPS), como dimensão fundamental do pensamento, da ação e da criação, ou seja, retira as emoções do lugar do erro, da perturbação à razão.

Contrariando o pensamento cartesiano, Vigotski afirma que todo pensamento é afetivo-volitivo, uma síntese entre pensamento e emoção. O pensamento unicamente como função cognitiva, não gera outro pensamento, sendo que por detrás de todo pensamento há *“nossas inclinações, nossas necessidades, nossos interesses e impulsos, nossos afetos e emoções”* (VIGOTSKI, apud SAWAIA, 2009, p. 368).

Desta forma, é *“emocionalmente que construímos os nexos entre as funções psicológicas”*, afirma BRANDÃO (2008, p. 148).

Nas palavras de Vigotski:

*Toda emoção é um chamamento à ação ou uma renúncia a ela. Nenhum sentimento pode permanecer indiferente e infrutífero no comportamento. Ao sermos afetados, se alteram conexões iniciais entre corpo e mente, pois os componentes psíquicos e orgânicos da reação emocional se estendem em todas as funções psicológicas*

*superiores iniciais em que se produziram, surgindo nova ordem e novas conexões. (VIGOTSKI, apud SAWAIA, 2009, p. 368)*

Para ilustrar tal conceito, VIGOTSKI (1934), traz a imagem de que o pensamento seria as nuvens, as palavras, as ações seriam as gotas de chuva, e as emoções e motivações, o vento que carrega as nuvens.

Ademais, são as emoções que explicam a singularidade de cada ser humano, por mais que o ponto de partida seja a partir dos elementos culturais comuns. Para sintetizar essa ideia, Vigotski criou o conceito de “*pereživánie*” (VIGOTSKI, 2010): vivência emocional significativa. Segundo VIGOTSKI (2010):

*Significa que o meio, nesse caso configurado como uma situação concreta, também sempre se encontra representado numa certa vivência (...) na vivência nós sempre lidamos com a união indivisível das particularidades da personalidade e das particularidades da situação representada na vivência. (p. 687 e p. 686, respectivamente).*

Para tanto, VIGOTSKI (2006) recorre à figura de “*funil*”, no sentido de que dentre tantas estimulações e signos vividos no cotidiano, poucas serão convertidas na subjetividade, sendo que esta conversão ocorre em forma de “*prisma*” (VIGOTSKI, 2010), visto a complexidade, riqueza, diversidade na concepção da vivência pelo sujeito.

Conjuntamente a esses processos, VIGOTSKI (1929), em seus manuscritos, nos traz a noção de “*Homo Duplex*”, em o que o sujeito se configura na relação com o outro (sujeito, cultura, normas, emoções), e por isso, introjeta este outro para dentro de si, realiza a conversão de dois em uma unidade, onde o outro permanece sempre como um ‘não eu’ dentro de si, numa “*ampla rede de relações diferentes, pode-se dizer que é uma unidade feita de múltiplas relações em que ocupa múltiplas posições de sujeito na relação*” (SIRGADO, 2000, p. 72) o que remete a situação de ter que fazer escolhas, e o envolve numa trama interna de conflito. Tal concepção o leva a afirmar que o psiquismo tem que ser analisado como “*drama*”.

Tal conceito de “*Drama*” não foi amplamente desenvolvido por Vigotski, tendo muitos significados ao longo de sua obra, como afirma DELARI, 2011.

Porém, podemos fazer o recorte em função do significado de que é a “*luta de tais ligações (dever e sentimentos, paixão), ou seja choque de sistemas*” (VIGOTSKI, 1929, apud Jr. DELARI, 2011, p. 185) tanto no âmbito psíquico (interno ao sujeito), como na relação com a realidade. Segundo este autor:

*Em contradição com a inatividade sombria da vivência mística insinua-se a possibilidade de produção e composição social, de uma ação livre e esclarecida do homem, na condução de sua história, como processo social tenso, dramático, repleto de escolhas entre agir ou não agir – ‘se ou não ser’ (DELARI, 2011, p. 190).*

SAWAIA, em sua tese (1987), já afirmava que a consciência se transforma conjuntamente às emoções, num processo que envolve a contradição, o conflito e remente ao caráter político das emoções, que apresenta duas dimensões: político porque é determinado socialmente, atravessado pela ideologia e também porque é uma dimensão de ação política.

Se nos emocionamos, nos emocionamos com ‘algo’, alguém, situação ou imagem. Este ‘algo’ somente me emociona devido à minha memória, que por sua vez é formada na relação com outros e com a cultura, atravessada pela ideologia. Desta forma, a emoção é um elemento simbólico da cultura, um signo.

Como exemplo, o medo que alguns sentem ao estarem de frente a uma oferenda da Umbanda, denominando-a “macumba” e dando-lhe caráter negativo.

SAWAIA (2000) inspirada em Espinosa e Vigotski afirma o caráter positivo da emoção, elemento essencial, mas não único, na formação do sujeito, do corpo social (comunidade), e por isso sustenta processos de libertação ou servidão.

CHAUÍ (1995), referência mundial nos estudos de Espinosa, afirma que o filósofo...

*(...) Em lugar da renúncia, ele defendeu o desejo de ser feliz, em lugar do contrato social, o consenso. Uma de suas contribuições mais importante situa-se na concepção da emoção como positividade epistemológica e política, deslocando o político para o campo da ética e desta para o das emoções e vice-versa, isto é, transferindo as*

*emoções do campo dos instintos para o do conhecimento, da ética e da política, sem negar-lhe o caráter de afecção corporal. (CHAUÍ, 1995 apud SAWAIA 2000, p. 6)*

Para melhor compreendermos as relações entre corpo-mente, afeto-razão, afeto-política, liberdade-servidão precisaremos adentrar nos conceitos que Espinosa traz sobre afetos.

*Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, assim como as idéias dessas afecções” (ESPINOSA, E III, Definição 3). Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão (ESPINOSA, E III, Definição 3. Explicação, p. 98).*

Espinosa fala em afecções positivas e negativas, geradoras de emoções alegres e tristes. Quando as relações sociais geram a alegria, podemos falar em bons encontros, pois impele a expandir a capacidade de viver, a mente de pensar e o corpo de agir, de modo a ampliar a potência de vida (*conatus*).

Esse é o movimento pela busca da autonomia, de conquistar a liberdade, pela expansão da de todas as dimensões da vida, esta seria a própria experiência/existência Ética do ser humano.

Mas, essa expansão e liberdade diferenciam-se da ‘liberdade de caráter liberal’, em que a liberdade de um se dá em detrimento à servidão do outro. A liberdade da qual Espinosa fala é àquela em que o ser humano reconhece que o sumo bem é o outro.

Contrariamente, quando os afetos são tristes, há os maus encontros, a diminuição desta potência de vida, fazendo o sujeito viver apenas para evitar a morte (Deleuze 2002 apud SAWAIA, 2009, p. 366), reagindo às demandas da vida, ou seja, às causas externas a si, a isso Espinosa denomina “*paixão*”.

Neste ponto, Espinosa coloca àqueles que se submetem à heteronomia, exploram e são explorados, tornando-se passivos, re-ativos e mantendo o estado de

servidão, agindo pela recompensa, *“criando a ilusão de força na fraqueza”* (SAWAIA, 2009, p. 368).

Espinosa recusa a moral que define o bem e o mau, defende a idéia que os seres humanos buscam sempre ampliar seu *conatus*, seu potencial de perseverarem na vida. É ‘bom’ tudo aquilo ao qual se dirigem para aumentar minha potência.

Contudo, muitas vezes se equivocam, se iludem, por serem seres de imaginação e de vontade. Logo, uma situação de servidão, pode ser defendida como se defendessem a própria liberdade, pois julgam estarem ampliando sua potência de vida. Assim como uma criança ao ver o Sol, julga que está é menor que a Terra, ou mesmo dentro de um carro em movimento, julga que a Lua o persegue.

Assim, como os *“homens se julgam livres apenas porque estão conscientes de suas ações, mas desconhecem as causas pelas quais são determinados”* (ESPINOSA, 2014, EIII, Proposição 2, Escólio, p. 102).

Isso equivale dizer, que a imaginação acerca da afetação é o que Espinosa chama por primeiro nível de conhecimento. Neste patamar se encontra a superstição, senso comum e a alienação.

Contudo, a própria imaginação tem íntima relação com a emoção, o pensamento, a memória e a cultura, uma vez que *“(...) não podemos pela decisão da mente, fazer qualquer coisa sem que dela tenhamos uma lembrança prévia. Por exemplo, não podemos falar nenhuma palavra sem que tenhamos dela uma lembrança prévia”*. (ESPINOSA, 2014, E III, Proposição 2, Escólio, p. 101).

Em relação à interferência cultural nas emoções, SAWAIA (2000) faz referência a *“emocionalidade cultural, modos de reagir que fazem parte de práticas sociais e são criadoras de relações que podem ser definidas como modos aceitáveis de comportar-se em relação às afecções do corpo”*. (p. 9)

HELLER (apud SAWAIA, 1995) afirma que as emoções possuem caráter disciplinador, criado socialmente em função a uma ideologia, tal como a vergonha, o medo, a culpa, o amor burguês, o sagrado/profano. Deste modo que *“elas precisam ser mobilizadas para que o social possa ser introjetado como operacionalidade cognitiva”*. (HELLER apud SAWAIA, 1995, p. 105)

Justamente *“a relação entre as ameaças provenientes da desigualdade social e as respostas afetivas dos que a elas se assujeitam compõem um processo*

*psicológico-político poderoso à reprodução da desigualdade social”, o produz o sofrimento ético-político. SAWAIA (2009, p. 370)*

Queremos afirmar com isso que **não é pelo fato de pensarmos nos fenômenos que eles mudarão, ou que ao se mudar as ideias, mudam-se os comportamentos**. Tão pouco, mudará a condição de servidão se restringir a análise entre o significado do signo e a emoção sem o contexto ideológico no qual surgem, e ainda a forma como tal contexto é vivenciado emocionalmente.

Por isso Espinosa afirma que não se deve execrar as emoções, mas compreende-las. Servidão, para ele, é ficar no plano da ilusão (superstição e senso comum), separando a razão de emoção e manter ideias inadequadas das emoções.

Dessa forma, Espinosa oferece uma possibilidade de superar a servidão, uma vez que é **“o conhecimento do afeto altera as próprias disposições afetivas dos indivíduos, transformando os estados passivos em ativos”**. (BRANDÃO, 2008, p. 136).

Para transformar tais pressupostos em uma intervenção psicossocial transformadora, CAMPOS (2015) resgata o trabalho de Martin-Baró acerca da memória histórica, e o utiliza enquanto um dispositivo psicossocial que atua sobre as lembranças, os afetos e os fatos históricos dos trabalhadores, vítimas do massacre de Felisburgo/MG. Tal intervenção é uma das formas de se re-conhecer e alterar a condição afetiva que paralisa, além de fomentar outras formas coletivas de superação dos mesmos, a partir dos afetos.

Segundo a autora, produzir Memória Histórica...

*...é um passo além da reconstrução da memória coletiva, pois implica, para além da descrição e análise dos dados, uma intervenção provocativa de desenvolvimento. Pois, provoca o debate entre os sujeitos da pesquisa, retoma elementos fundamentais na história da luta da classe trabalhadora, no sentido de fortalecê-los. (...) a narrativa construída coletivamente possibilita a expressão dos afetos.*

Nesta afirmação, fica claro os pressupostos que orientam a prática psicossocial oferecida à população que sofreu o massacre, inspirados em Espinosa e Vigotski: 1) visão integradora de um corpo pensante, sensível e ativo que é afetado singularmente,

nas experiências cotidianas comuns, pela mediação dos afetos; e ampliação do poder de agir, pensar, desejar e afetar a outros corpos “*numa possibilidade infinita de composição da vida*”. (SAWAIA, 2000, p. 17).

Essa experiência de afetação, ‘estabelecida com outros corpos’ é o ponto crucial da ação política, no pensamento de Vigotski, Sawaia e Espinosa. Nas palavras de SAWAIA (2000, p. 29-30):

*A força coletiva que pode se transformar no sujeito político, herói da inovação da vida, está no desejo de ser comandado apenas por si e na compreensão que o sumo bem (amor intelectual) é o outro homem, bem como é o reconhecimento, que este desejo, quando coletivo é muito mais poderoso que o individual. (SAWAIA, 2000, p. 29-30)*

### **3.2 A Formação do Comum e territorialidade**

Outro ponto a destacar dentre as preocupações do Dolores é a ação política voltada à direção do comum, compartilhada pelas singularidades, em oposição a...

*(...) liberação das individualidades para melhor dominá-las. Momento que reconhece a multiplicidade entre os homens e a liberdade de ser diferente, mas impede a comunicação entre os diferentes e trabalha no sentido de esmagamento uniformizante. (SAWAIA, 1995, p. 100)*

O teatro mutirão tem dois eixos orientadores da sua dramaturgia: o trabalho e o comum.

É importante destacar o comum pois, se por um lado a solidão e o individualismo enfraquece a potência de vida, tão pouco a proposta de unidade, massa ou uniformidade do grupo pode se configura como liberdade – nesses dois modos está embutida a cristalização do humano, movimento de transformação da vida que ocorre no encontro com o outro, diverso a mim.

A ideia de massa, unidade aplicada enquanto ordem política, CHAUÍ (1984) já assinalava que no regime fascista italiano, a ideia de Nacional (enquanto território, instituições, língua, cultura) e Popular (povo, massa, unidade) estavam unificados na figura do Estado, o que dissolvia a noção de luta de classes entre estratos diversificados, em conflito.

Espinosa, no séc XVI já apontava a importância do sentimento do comum para a democracia.

*(...) é totalmente impossível que não precisemos de nada que nos seja exterior para conservar o nosso ser, e que vivamos de maneira que não tenhamos nenhuma troca com as coisas que estão fora de nós. Se, além disso, levamos em consideração a nossa mente, certamente nosso intelecto seria mais imperfeito se a mente sozinha não compreendesse nada além dela própria.(...)Portanto, nada mais útil ao homem que opróprio homem. (...) e que todos, em conjunto, se esforcem, tanto quanto possam por conservar o seu ser, e que busquem, juntos, o que é de utilidade comum para todos. (...) isto é, os homens que buscam, sob a condução da razão, o que lhes é útil, nada apetezem para si, que não desejem também para os outros e são por isso, justos, confiáveis e leais.(Prop. 18, Escólio, p. 169) – **negrito nosso.***

A afirmação de Espinosa nos distancia do utilitarismo, da reificação do outro, e deste enquanto valor de troca, o que é um grande desafio quando estamos inseridos em formas organizativas pautadas na divisão social da propriedade, do trabalho e dos meios de produção que impedem a possibilidade de vivenciarmos uma condição de igualdade e a produção de um bem comum. (MARX, 1978).

NEGRI (2010) re-afirma e atualiza a teoria de Espinosa, analisando que a reificação do ser humano ocorre pelo Estado, seja ao manter as forças do capital, na divisão de classes, seja na alienação e exploração da força de trabalho tornada enquanto bem público (contrário à propriedade privada), mas apropriado por uma "(...) *elite que se proclamava uma 'vanguarda auto elegida'*"(p. 159), no Socialismo. Logo, há uma perversão quando se considera o trabalho de todos, enquanto "comum" -

*(...)no te pertene-se a ti, a pesar de que tu lohashecho, lohasproducido em común, lohas inventado y lohas organizado como común.* (P. 159) - mas que é apropriado pelo pragmatismo de uma concepção de governo representativa e burocrática.

Por essa razão, para Negri (2010), a expressão dos desejos e resistências pautadas no amor, na igualdade e na solidariedade – e contrapostas ao Estado - compõe um poder e uma ética “Comum”.

Portanto, o “Comum” não é um fim a ser alcançado no comunismo, mas sua condição. É a própria reversão do “valor de troca”, para o valor de uso que consiste *“nestos dispositivos de locomún que estánabriendonuevos caminos para organizar la lucha y lasfuerzas que habrán de destruir ladominación y laexplotación capitalistas”* (p. 166).

Para Dolores é um objetivo:

*O Dolores se organiza de uma maneira diferenciada dos outros grupos de teatro. Tem um funcionamento semelhante ao de uma comunidade, até por causa da gestão do espaço que demanda uma presença bastante ostensiva no CDC. Essa presença inclui os ensaios, reuniões, oficinas e jantares, almoços e conversas informais. A partilha da vida, das dificuldades, a construção de uma rede de ajuda para lidar com o mundo do jeito como está constituído. [...] (MOURA apud BORTOLOZZO 2014, p. 108).*

Para o Coletivo Dolores, o “Comum” tem território que é justamente, a periferia. Nesta se materializa a condição de vida da classe trabalhadora, que diariamente enfrenta diversos percalços para reproduzir a vida, como vemos nos trechos do poema *“Paquiderme Vermelho”*, de Érika Viana, membro do Coletivo Dolores:

*(...) ao desembarcar nos espaços comprimidos do expresso, desabo toneladas de cansaço e debruço nas poucas janelas (...) Batuco surdo tamborim e brado versos, carregos sorrisos com filhos nos braços meio*

<sup>3</sup> Boletim Setembro/2015 Dolores: <http://doloresbocaaberta.blogspot.com.br/search?updated-min=2015-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2016-01-01T00:00:00-08:00&max-results=38> (acessado em jan/2016)

*à Radial pra ter causas e motivos pra viver e sambar junto aos meus.  
(site Dolores, setembro, 2015)*

Temos visto que as periferias têm realizado produções culturais que impressionam por sua autenticidade, colaboração, difusão e engajamento na luta contra as opressões, como já citado por (NASCIMENTO, 2006, D'ANDREA, 2013).

São diversas linguagens produzidas através de uma intensa colaboração entre os 'fazedores de arte' das periferias, oferecidas gratuitamente à população, e comprometidas com a transformação do próprio espaço em que atuam – tema tratado no capítulo "Manifestações Culturais Periféricas". Segundo VERAS (2012):

*Mais que espaço físico, o território é espaço da memória, identitário, um 'lugar' impregnado de cultura, forma de comunicação dos residentes com seu entorno, com seu grupo, permitindo a consciência da pertinência. (p. 63)*

Nesta vivência, o espaço disponibiliza elementos concretos e simbólicos socialmente legitimados. BOMFIM (2010) afirmou como a estima dada ao local de moradia, constitui a estima de seus moradores, o que reforça o caráter simbólico do espaço na mediação na qual o sujeito se transforma e objetiva sua existência.

Contudo, cabe ressaltar que a estima é construída socialmente, e por isso aliada a interesses e forças de uma sociedade classicista. Se partimos do pressuposto que a divisão social da propriedade e do trabalho está ligada ao conceito de civilidade, podemos afirmar que os lugares vistos como pobres em recursos, serviços e postos de trabalho reforçam a ideologia do morador das periferias enquanto carente, perigoso, desqualificado.

Ou seja, a culpabilização do pobre por sua pobreza (TELLES, 2003), o que acarreta formas de controle social policialesca e assistencialista.

Contudo, se a estima é configurada dentro de relações com política, e a cultura, significa que é perpassa pela intervenção dos seres humanos, de forma a fomentar o encontro de identidades em transformação (SAWAIA, 2000), uma vez que "o indivíduo constrói a si mesmo como identidade na relação com o espaço, transformando-o e

*sendo transformado por ele, atribuindo-lhe um significado e deixando sua marca”* (BOMFIM, 2010, p. 75).

É exatamente esse processo que vemos a atuação de Binho, que manteve durante 12 anos um dos mais conhecidos Saraus da cidade, o “Sarau do Binho” - fechado em 2012, na gestão Kassab.

No poema a seguir, vemos como os elementos concretos, aliados a afetividade, torna o espaço em “lugar”, adquirindo um novo sentido expresso na criação artística.

*Campo Limpo Taboão*

*Quando nasci, tinha seis anos*

*No lugar em que nasci, sonhava que era tudo nosso*

*Tinha os campinhos e os terrenos baldios*

*Era meu território*

*Já foi aldeia, já foi interior, hoje periferia com as casas cruas,*

*As vacas com as tetas cruas, não existem mais*

*A cerca virou muro: óbvio!*

*A cidade cresce, o muro cresce,*

*Vieram os prédios, as delegacias, os puteiros e as casas Bahia*

*Também cresci, fiquei grande e já não caibo dentro de mim*

*E de tão solitário, sou meu próprio vizinho*

*E de tão solitário sou meu próprio vizinho*

*(Binho, 2007, p. 2)*

O Coletivo Dolores se insere neste processo, se reconhece enquanto “*Grupo de arte e vida periférica*” (site Dolores), na qual atuam sobre o território e por ele são influenciados esteticamente: o CDC Vento Leste, os Festivais de Teatro Mutirão, e as alianças outros coletivos da periferia são demonstrações desta relação entre estética <> territorialidade.

Eles buscam, como fala LEFEBVRE (2001), transformar a cidade e a vida urbana para além de seu planejamento de mercado, pois *“trata-se da necessidade de uma atividade criadora, de obra (e não apenas de produtos e de bens de serviços materiais consumíveis), necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas”*. (p.104).

Podemos ainda resgatar o depoimento de MOURA (acima) integrante do Dolores, que trata da relação entre o espaço do CDC Vento Leste (sede do Dolores e outros 08 Coletivos de arte) e o fomento de novas relações afetivas.

Consideramos que para o Coletivo Dolores, a territorialidade fomenta a formação do Comum, contudo é o ponto de partida para fomentar um Comum mais amplo: a proposta de classe trabalhadora que produz arte.

O *“Dolores é um grupo de trabalhadores que exerce, entre todos os percalços, o direito de expressar o mundo que lhe atravessa através da arte”*. (site Dolores).

Nesse sentido, o Coletivo Dolores se destaca por realizar diversas formas de atuação em que o território periférico, a classe trabalhadora e a produção artística configuram um Comum de caráter popular e que visa *“dar saltos de qualidade na produção do caminho da revolução social proposta pela classe trabalhadora”* (site Dolores) – tais formas de atuação são aprofundados no capítulo *“Dolores Boca Aberta Mecatrônica de artes: Práxis Estética e Política”*.

#### **4. DOLORES BOCA ABERTA MECATRÔNICA DE ARTES**

Neste capítulo faremos um breve resgate histórico, bem como destacaremos algumas das táticas estéticas e políticas que o Coletivo Dolores realiza: o Teatro Mutirão (foco principal deste estudo), Teatro Perene, Arena Arbórea, Núcleo Áudio visual, produção literária e musical, Wagninho/Wagnão, Ciranda, alianças com movimentos sociais e coletivos de cultura, estudos teóricos e Ocupação do CDC Vento Leste.

Destacamos que separamos tais intervenções para fins elucidativos, visto que fazem parte de um todo, comumente são interdependentes e que tal interdependência

é conseqüências da postura política e estética adotada pelo Coletivo, no sentido de integrar a obra com linguagens distintas.

#### **4.1 A História do Coletivo Dolores**

O Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes (Dolores) teve sua formação, no ano de 2000, no bairro Cidade Patriarca, na região da zona leste da cidade.

Como bem descreve BORTOLOZZO (2015), a Zona Leste da Cidade de São Paulo, formou-se por diversos fatores ligados à urbanização e industrialização da cidade, que teve um grande impulso principalmente em meados da década 50 (indústria automobilística) e 80 (construção civil).

Assinala que tal modelo desenvolvimentista produziu intensos fluxos imigratórios com o propósito de sanar a demanda por mão de obra e o crescente investimento econômico nas cidades.

Contudo, tal modelo demonstrou-se falho para acolher a demanda habitacional deste contingente de pessoas, visto que tal modelo urbanístico resultou em uma crescente especulação imobiliária no centro da cidade e em seu entorno (devido às condições propícias a produção do capital), o que empurrou a classe trabalhadora para pontos cada vez distantes do centro da cidade (locais insalubres, alagadiços, muitas vezes sem infraestrutura básica).

Cabe ressaltar que tais dinâmicas urbanísticas eram similares em todos os centros urbanos do país e da América Latina. Obviamente, o processo de urbanização ocorreu de modo extremamente desigual, de modo que as populações que residiam nas regiões periféricas foram impelidas a lutarem pela efetivação de condições dignas de vida no território de moradia.

Desta forma, em meados da década de 70, a Zona Leste abrigava a maior população de baixa renda de toda metrópole, pessoas que ganhavam menos de um salário mínimo (BORTOLOZZO, 2015) e realizavam (realizam) diariamente o árduo e

demorado movimento pendular 'casa-trabalho' através das parcas condições de transporte público.

Neste contexto, segundo ARAÚJO (2013), em meados de 2000, parte dos fundadores do Dolores, estudantes de jornalismo, criaram um grupo de estudos sobre teatro, educação e arte. Tal grupo questionava veementemente a condição e a desigualdade social, particularmente na área de cultura, nas regiões periféricas que eram negligenciados de investimentos públicos.

Por esta razão, propuseram um projeto de intervenção cultural junto às escolas estaduais, que foi aceita na EMEF José Bonifácio, no bairro Cidade Patriarca - local onde parte dos integrantes haviam morado e que futuramente estaria o Dolores.

Neste sentido, o Coletivo Dolores iniciou suas atividades transformando o ambiente escolar em local cênico e artístico, como podemos ver a seguir:

*A peça, de Caio Fernando Abreu, é montada em um espaço não convencional: a sala de aula. Carteiras escolares compõem cenários, como uma casa, uma árvore. A proximidade e o nivelamento espacial entre público e elenco já criam uma relação mais intensa na vivência artística. A escola vira teatro durante as noites do fim de semana. O bairro dormitório teve então uma peça em cartaz durante 5 meses, em uma região que não dispõe de equipamentos culturais num raio de muitos quilômetros. (Site Coletivo Dolores, 2015)*

Contudo, havia o desejo de consolidar e ampliar a proposta estética e política e neste sentido, surgiam outras necessidades à realização de atividades artísticas, outras mediações precisavam ser conquistadas. Nas palavras de um de seus integrantes:

*...ter uma sede significa dominar os seus meios de produção, não ter esse domínio ou posse dos próprios meios de produção é algo perverso, não é essa a palavra ideal, porque não está ligado na*

*palavra maquiavélica no sentido de maldade, mas é uma cisão estrutural que o capitalismo constrói, que destitui os trabalhadores de seus materiais e meios de produção. Então, para nós uma questão colocada era, ter que assumir os nossos meios de produção, um meio de colocar em funcionamento nosso processo criativo. (CARVALHO apud BORTOLOZZO, 2015)*

Em frente à escola municipal na qual realizavam as atividades, havia um equipamento público abandonado e sub-utilizado para descarte de entulho e lixo. Era um CDM (Clube Desportivo Municipal), construído em mutirão na gestão municipal de Luiza Erundina, em meados dos anos 90. Era um espaço simples, composto por um vestiário e uma velha quadra - uma conquista que foi perdida com a entrada das gestões Paulo Maluf e Pitta, que encerraram as atividades no local, deixando o espaço abandonado durante 8 anos.

Em meados de 2001, abriu-se a possibilidade de retomar o espaço para o uso cultural-desportivo local, com a gestão comunitária. Por isso, membros do Coletivo Dolores formaram uma diretoria comunitária junto a dois outros grupos locais: Clube de Futebol dos Chilenos e Grupo de Capoeira Alvorada. Mas, essa diretoria durou apenas um ano, devido aos constantes conflitos por conta das visões de mundo diferenciadas que não chegavam a um ponto comum. Ocorreu assim, a dissolução da diretoria e novamente o espaço é trancado.

Porém, em 2002, o Coletivo Dolores decide pela continuidade de seu projeto inicial e o uso do CDM, desta vez de forma clandestina. Na informalidade foram se apropriando e reinventando o espaço e as relações sociais locais: realizaram reformas estruturais, ensaios do Coletivo, aulas e atividades abertas à comunidade e mobilizações comunitárias para que propusessem usos deste espaço público. Foram 3 anos de informalidade, na qual se construíram as bases para a oficialização do equipamento público: CDC Vento Leste.

A partir de então, o CDC Vento Leste mantém até hoje a constante busca pela apropriação e gestão pelos diversos coletivos de arte e grupos da própria comunidade – fato analisado de modo mais aprofundado adiante.

Também veremos na análise a seguir que as intervenções estéticas do Coletivo vão se tornando mais complexas com o decorrer do tempo, em função de uma práxis constante e pelo trabalho conjunto a outros coletivos e movimentos sociais.

Visto que a seguir destacaremos a construção histórica do Coletivo Dolores inserida em sua práxis, sugerimos a leitura das dissertações (abaixo listadas) e do próprio histórico escrito pelo Coletivo (em anexo) para maior detalhamento das atividades desenvolvidas no passado.

Dissertação	Autor	Temas principais
<i>“Pólen, Pólis, Política”</i>	CURADO, 2012.  Escola de Comunicação e Arte/Artes Cênicas. USP	Intervenções culturais, fundamentos e conceitos estruturantes do Coletivo Dolores.
<i>“O teatro Político de Rua: praticado pelo Coletivo ALMA e Dolores: estéticas de combate e sementeira”</i>	ARAÚJO, 2013.  Instituto de Artes, Unesp.	Teatro Político de Rua: contexto histórico do Teatro Político e resistência cultural.
<i>“Espacialidade e Ativismo Social na Zona Leste de São Paulo”</i>	BORTOLOZZO, 2015.  Instituto de Geociências e Ciências Exatas. Unesp, Rio Claro.	Segregação Sócio Espacial e ativismo cultural nas periferias.

Ressaltamos que falar em Coletivo Dolores é subentender uma grande diversidade de pessoas: algumas estão desde a fundação, outros saíram e retornaram, outros foram e não voltaram.

Se por um lado a diversidade (posicionamentos políticos, de experiências e linguagens artísticas, de afinidades e disposições afetivas, de momentos de vida) traz conflitos e contradições, por outro potencializa as pessoas (e o Coletivo): a revisarem

o sentido pessoal para o engajamento coletivo, a organização do próprio grupo para a criação estética e para a clareza política no enfrentamento do poder estabelecido – dentro do escopo da luta de classes.

Por isso, veremos a seguir, como o Coletivo Dolores, em sua diversidade e movimento, busca enfrentar e superar as contradições inerentes a construção de sua própria história através de suas intervenções e dispositivos políticos-éticos-afetivos-estéticos.

Por fim, resgatamos que tais atuações artísticas trouxeram para o Coletivo Dolores diversas premiações, como já descrito no “Histórico do Coletivo Dolores” (em anexo): Prêmio Shell – Prêmio Especial (Trabalho apresentado em espaço não convencional), com a peça “Saga do Menino Diamante”; Cia Paulista de Teatro (CPT) – 2010 (Ocupação do Espaço), CPT 2012 (Ocupação Cultural e Festival Teatro Mutirão), CPT 2013 (Ocupação do Espaço); Lei Fomento ao Teatro (2012/2013 e 2015), com as peças “Trama do Morro Vermelho” e a “Trilogia da Necessidade”, Lei de Fomento à Cultura da Periferia (2016).

## **4.2 O Teatro Mutirão**

Neste momento, resgatamos que os objetivos desta dissertação foram estabelecidos conjuntamente ao Coletivo Dolores, que solicitaram maior aprofundamento sobre o Teatro Mutirão.

Logo, esta iniciativa será analisada em três momentos: a descrição do Teatro Mutirão e o destaque de seus principais elementos, como segue abaixo; a análise teórica, sob o olhar de Brecht e Vigotski, como citado no capítulo “Confronto de Olhares: Brecht e Vigotski”; e por fim organização e proposição de uma oficina em Teatro Mutirão, contida no capítulo: “Oficina em Teatro Mutirão: Proposta Pedagógica”.

O Teatro Mutirão é a linguagem que mais expõe o Coletivo Dolores ao público, até porque a origem do Coletivo, o interesse dos membros e as principais linhas de financiamento favorecem o destaque à esta linguagem.

Diante disso, faremos um resgate do estudo realizado por CURADO (2012), para que posteriormente possamos ampliar o debate em relação às vertentes políticas e afetiva, e a oficina em Teatro Mutirão.

Como já sinalizado por CURADO (2012, p. 74):

*Teatro Mutirão: organiza pessoas para um trabalho de finalidade comum. Todos sabem o motivo e a função do trabalho, as pessoas se reconhecem e se fortalecem com o trabalho. A divisão de tarefas se faz de acordo com as habilidades dos componentes do grupo ou pela disposição em se aprimorar e aprender nova função. Portanto, normalmente formam-se grupos de trabalho para a execução de tarefas, juntando pessoas mais experientes com outras curiosas ou dispostas a arriscar. O conceito de Teatro Mutirão aplica-se em todo tipo de trabalho desempenhado pelo grupo Dolores, desde mutirões de limpeza e construção de estruturas físicas, passando por elaborações teóricas e organizativas e chegando à montagem de espetáculos e a realizações de eventos. Toda forma, corpo e conteúdo são influenciados por essa opção do trabalhador-artista. A necessidade material é o que objetiva nossas ações, mas o modo como optamos por realizá-las influencia o fazer e a subjetividade imediata e, em consequência, possibilita uma intervenção na cultura que constituímos... A arte feita por trabalhadores é uma não arte, pois nega a forma da arte instituída pela indústria cultural.*

Falar em Teatro Mutirão é vivenciar a busca constante em propor modos de produção diferentes a: divisão social do trabalho, relevância dada ao produto final (obra) em detrimento da condição humana e afetiva entre os que a produzem, desvalorização do trabalho manual, desigualdade de gêneros, alienação do trabalho, concepção de arte enquanto mercadoria e o artista enquanto especialista e desvinculação da arte ao contexto social no qual surge.

Isso remete à busca de novas formas organizativas dentro do próprio grupo em que as decisões são coletivas, ao invés de decididas pela hierarquia - seja este expresso pela experiência de vida, pela formação profissional, pelo acúmulo histórico dentro do Coletivo, pelas alianças e afinidades afetivas dentro do grupo.

Como exemplo, após a “Saga do Menino Diamante”, escolheram se subdividir em três Núcleos de pesquisa autônomos, que compuseram a “Trilogia da Necessidade” (2013, com apresentação em 2016), nas peças: P.U.T.O., Direito à Preguiça e Narrativas da Cozinha.



Figura 2: Coletivo Dolores: Trilogia da Necessidade  
Fonte: Site Coletivo Dolores (maio 2016)

Cada núcleo teve sua autonomia: na formação dos integrantes (de acordo com as afinidades), na composição cênica (tema, recursos, linguagens) e organizativa (cronograma, presença da figura do diretor, das funções de cada membro). Contudo, todos os Núcleos compartilhavam e alteravam a criação conforme o debate com o Coletivo Dolores.

Cabe destacar, que é amplamente debatida a figura do diretor (cênico, musical e geral), questionando-se seu poder de decisão, sem negar a (importante) função que exerce. Desta forma, o/a diretor não é aquele que detém o ‘suposto saber’ intelectual e estético e por essa razão torna-se o principal responsável pelas peças, enquanto aos demais resta segui-lo.

Ao contrário, em cada núcleo foi debatido e escolhido a presença (ou não) da figura do/a diretor, em que alguns núcleos tiveram dois diretores, enquanto outro teve uma direção compartilhada.

Ainda sobre os meios de produção, ao 'derrubarem' a figura do especialista (artista, figurinista, cenógrafo, diretor) acabam por ter que decidem conjuntamente como o grupo funcionará, quais pessoas assumirão as funções e as tarefas e como desenvolverão as diversas habilidades necessárias.

MARX (1978) afirmava:

*O caráter social, é, pois, o caráter social de todo movimento; assim como é a própria sociedade que produz o homem enquanto homem, assim também ela é produzida por ele. A atividade e o gozo são também sociais, tanto em seu modo de existência, como em seu conteúdo; atividade social e gozo social. (MARX, 1978, p. 9)*

Isso quer dizer também que ao se alterarem os modos de produção, e particularmente a defesa do 'trabalhador que faz arte' (e não o artista iluminado, e especialista) alteram-se as configurações afetivas presentes no Teatro Mutirão, pois todos os membros são impelidos a revisitarem suas próprias disposições afetivas, crenças pessoais e suas relações no cotidiano, sem se perder a proposta política, estética e afetiva do Coletivo.

LARANJEIRA (2016, apud ITOKAZU, 2016) traz um rico depoimento sobre o assunto. Ela, que ingressou no Dolores através da ocupação no I Festival de Teatro Mutirão (2012) ...

*... eu vejo a diferença no grupo Dolores porque tem essa temática (política), e não é porque escolheu (tratar o tema político), mas porque parte desse incômodo coletivo, e por isso está muito junto aos movimentos sociais. ... além disso, se pensa sim o "como fazer", então se a gente quer um mundo diferente, se estamos questionando as instituições, as forças produtivas, o poder, que isso parta do nosso*

*cotidiano. O Dolores parte desse lugar, em que cotidianamente ta se repensando, reavaliando, errando, no tempo inteiro, mas admitindo os erros e dando passos a mais. Para mim, isso é a construção de um teatro político, porque não é só o produto que importa, mas o processo.... Isso faz com que a gente tenha a certeza de 'porque eu estou ali', que é o lugar comum, que é esse partilhar. Eu to ali porque construí tudo: a estrutura, a produção, limpei o banheiro, fiz o texto...*

Interferir nos modos de produção é uma tática para além da relação público-obra, pois transforma as relações entre as singularidades de seus membros, as particularidades nas relações do próprio Coletivo com os modos de produção, e remete à universalidade de um novo porvir, pautado no ser humano que supera a condição de heteronomia para autonomia, da servidão para a liberdade.

Isso reforça os laços afetivos interpessoais e a busca pela quebra dos poderes instituídos dentro do próprio grupo e lugar se fomenta a solidariedade, a alteridade, o companheirismo, a busca conjunta pela autonomia.

Em última instância, se objetivam as relações afetivas no fazer artístico, num tempo diverso à produção mercadológica, e desta forma se amplia a potência e a proposta política do Coletivo.

Em relação à crítica da obra-produto, há diversos pontos que desencadeiam esta questão: a obra não está alheia ao contexto e aos modos de produção em que surge. Pelo contrário, ambos se tornam elementos e temas a serem trabalhados como tema.

Como exemplo, uma das cenas da peça “Direito à Preguiça”, tratou do regime de escravidão em que os bolivianos se encontram na produção têxtil. A cena acontecia no meio da noite, na Arena Arbórea, e o palco foi montado no Morro Vermelho. A interação entre o trabalho escravo (tema), a pouca iluminação na Arena Arbórea, com todos sentados num palco ‘improvisado’ (técnicas/recursos) e a proximidade da cena com o público (relação obra-público) criava uma atmosfera envolvente suficiente para desencadear a fantasia, porém distante suficiente para vivenciarmos/identificarmos a

condição deplorável desses trabalhadores – até então invisíveis, tratados enquanto força de trabalho na cadeia produtiva.

Outro destaque desta cena é que não se pretende despertar a piedade ou a admiração ao protagonista-herói, como trata o teatro burguês, mas nos faz vivenciar o sentimento de inconformismo frente a uma realidade cotidiana presente em nossos corpos (as roupas que vestimos).

O recurso do distanciamento, proposto por Brecht, na mobilização do público para deslocar o olhar, o sentimento e a ação perante a realidade. Dos sentimentos que paralisam o público (piedade ou admiração ao outro-objeto), sentimentos que mobilizam o público (indignação real e a alteridade), são faces de uma escolha política e estética que afeta os corpos e a mente.

Outro ponto, percebemos como a produção artística conta com a cooperação do próprio público e a relação destes com o lugar, posto que os cenários são em diversos espaços do CDC (cozinha, salão, área externa).

As características do lugar tornam-se elementos da estética adotada, assim como a estética adotada “transforma o espaço em lugar”, sendo vivido em sua qualidade simbólica e afetiva, para além de seu espaço físico (TUAN, 1997 apud BOMFIM, 2010).

A Arena Arbórea, os Festivais de Teatro Mutirão, o Teatro Perene são exemplos de como são geradas novas relações entre estética, o lugar e as pessoas, pois forma-se uma nova paisagem que interfere nas vivências afetivas com a arte.

Além disso, tal uso do espaço ‘obriga’ o público a locomover-se, inserindo-os na peça enquanto co-atores. Um exemplo, é quando o público precisa ajeitar-se para ver o espetáculo “Narrativa na Cozinha”, que acontece dentro do cenário-restaurant, como se estivessem disputando a melhor mesa do local.

Por fim, percebemos também que a atividade teatral do Dolores, não só se utiliza do distanciamento enquanto técnica cênica, mas a adota enquanto postura crítica permitirá a concepção de um teatro político e crítico, assim como reforça a condição ontológica do ser humano na construção da própria história.

Ademais, a permanente práxis - cujos pressupostos são a estética de Brecht, à ontologia de Marx, e a aliança aos movimentos sociais - possibilita uma visão potente de transformação do sujeito, da cultura e do porvir da sociedade.

Portanto, sintetizamos alguns elementos que diferenciam e potencializam a produção estética e política do Teatro Mutirão Dolores.

Elementos síntese do Dolores presentes no Teatro Mutirão:

- 1) Pressupostos teóricos:** Definição e aprofundamento nas relações entre as teorias de Marx e Brecht.
- 2) Aliança aos movimentos sociais:** fortalecimento do projeto político dos movimentos e das possibilidades estéticas do Coletivo.
- 3) Práxis sobre as contradições sociais, particularmente sobre a divisão social do trabalho e da propriedade, potencializando uma cultura que:**

a) afirme o potencial estético da classe trabalhadora, contrapondo-se ao papel do artista-especialista (por mais que hajam pessoas formadas em artes cênicas), sem negar a necessidade da qualidade estética e dramática.

b) imprima a luta coletiva e a busca pela liberdade comum por outros modos de produção, sem se tornar um grupo cristalizado, isolado, que disputa a escassez de recursos financeiros.

c) valorize e preserve o aprendizado coletivo, os espaços de solidariedade, de cooperação e de auto-gestão, mesmo inserido num financiamento competitivo (que determina o tempo de produção).

d) forme um público que se interesse e perceba que arte e política são conceitos, vivências inseparáveis, sem que se caia na estetização da política<sup>4</sup>.

e) em que os sentimentos e as contradições vividas pela classe trabalhadora sejam materializados em arte, de forma a mobilizar outros afetos,

---

<sup>4</sup> Estetização da política: expressão utilizada por Walter Benjamin, citado por COSTA (s/d) ao tratar do regime nazifascistas que utilizou-se da arte para o controle cultural e promoção da eugenia.

necessidades, significados ao gozo estético, junto a um público condicionado ao entretenimento, à relação consumo-produto.

- 4) **Wagninho/Wagnão:** avaliação de modo a fomentar o sentimento de uma comunidade argumentativa, propositiva, que valoriza as diferenças e por isso compreenda os conflitos como inerentes ao movimento de criação do sentimento comum.
- 5) **Teatro Perene e Arena Arbórea:** transforma a paisagem do lugar e altera a relação deste com as pessoas, gera novas possibilidades estéticas e modos de convivência diversa à lógica estabelecida.
- 6) **Ciranda:** função materna e paterna enquanto apropriação coletiva e práxis pedagógica.
- 7) **Identificação com o popular<sup>5</sup>:** a compreensão de que todo o processo ocorre inserido num espaço ocupado, dentro de um território periférico, uma condição social material desigual, mas que possui uma cultura peculiar potente (constantemente negada ou cooptada pela classe dominante).

### 4.3 Teatro Perene e Arena Arbórea: arquitetura sensível

Cabe destacar os espaços que se transformaram através do diálogo mais intenso com a proposta estética e política do Coletivo Dolores, visto que a arquitetura representa uma forma de conceber o mundo, as relações sociais, a visão de sociedade, o trânsito e a permanência que nela se enredam.

Por essa razão, destacamos os espaços abertos e de terra que propiciam diferentes formas de sociabilidade, e principalmente, compõe o espaço cênico em diversos momentos. São eles: o Jardim das Esculturas, a Cozinha caipira, o Morro Vermelho e a Arena Arbórea. Neste sentido, o público e a peça confundem-se,

---

<sup>5</sup> Popular: aprofundaremos anteriormente, mas torna-se como referência CHAÚÍ, M. (1984) ou SANTOS, M. (2001) que se refere às camadas populares, enquanto potencialidade de revolução.

interagem diretamente, pondo abaixo a ‘caixa preta, o palco italiano’ (separação entre público e cena - que aprofundaremos adiante).

No caso da Arena Arbórea, já bem descrito por CURADO (2012), o campo de terra é o local da cena, enquanto o morro ora é transformado em palco ora em espaço cênico. No documentário Pólen, Poli, Política, (Dolores Boca Aberta, 2007) temos o depoimento:

*Ao pensar em uma Arena Arbórea refletimos em como interferimos no espaço, e em Teatro Mutirão, sobre como construímos a relação com o espaço. Um conceito imbricado no outro de maneira inseparável, já que a interferência no espaço gera relação e a relação gera interferências. Árvore como metáfora do ser humano que nutre, cresce e modifica o território ao mesmo tempo que é o território. Arena arbórea: espaço cênico, circundado por árvores e construído em Mutirão. Arquitetura viva, em espaço aberto e público, arranca o teatro do palco italiano e das convenções burguesas. A Arena delimita um espaço cênico sem aprisioná-lo. Possui liberdade de ser árvore, e na relação, possibilidade de ser palco (2’30”)*

Ademais, nos espaços abertos ocorrem os Festivais de Teatro Perene: esculturas de ferro, espalhados por todo CDC e por praças públicas no entorno que transformam a paisagem urbana, como forma de representar as lutas sociais dos trabalhadores. Em diversos momentos, Xandi, membro do Coletivo Dolores, afirma que tais esculturas são formas de disputa simbólica da cidade, em que se colocam os símbolos de luta dos trabalhadores, numa cidade representada por esculturas dos opressores.



Figura 3: Coletivo Dolores: Festival Teatro Mutirão  
 Fonte: Site Coletivo Dolores (maio 2016)

Entre as obras se encontram: a Arena Arbórea e a arquibancada no Morro Vermelho (pneus cobertos por lona encravados no morro), Totens-poema dos diversos Saraus da cidade (150 kg de ferro cada Totem), barraco poema (feito de 5 m<sup>2</sup> de ferro), árvore de metal, elefante de 5 m de altura com uma foice e um martelo prestes a esmagar os ratos de paletó (homenagem ao Trabalhadores/as), e bustos do político “Armando Boas Praça” (personagem caricaturado dos políticos). Elementos que materializam lutas sociais, sentimentos e visões de mundo através da arte expressões, imprimindo uma disputa simbólica nos territórios a qual se fixam.

Esta intervenção (pautadas em esculturas) tomou o nome de Teatro Perene, após o Coletivo se apropriar da intervenção artística realizada no entorno, em meados de 2008, na qual caricaturavam o sistema político brasileiro com o *candidato* “Armando Boas Praça, Nº 171”, que pertencia ao “POP – Partido Oportunista Brasileiro”. Nas palavras do Coletivo:

*Este personagem também inaugurou para nós uma nova forma de pensar o teatro. O nosso fazer teatral, arte por essência efêmera, ganhou contornos de arte perene (daí o termo galgado por nós - Teatro*

*Perene) ao fixar um busto do político Armando Boas Praça numa praça capinada, plantada, reformada e pintada pelo coletivo. Vai-se o teatro e fica a transformação do espaço gerado pelo acontecimento artístico. (Site Dolores, 2016).*

Ressalta-se que o busto do político “Armando Boas Praça” e o Elefante se encontram em praças públicas da cidade, na região da Zona Leste e Sul, além de que todas as intervenções realizadas configuraram trabalhos realizados em mutirão, reforçando no Coletivo Dolores uma práxis estética, política e perene junto a outros Coletivos de arte – como pode ser visto no anexo “Histórico do Coletivo Dolores”.

No caso do monumento aos trabalhadores (o Elefante), houve o I Festival Teatro Mutirão<sup>6</sup>, uma grande intervenção urbana na qual ocuparam (moraram), durante 15 dias, uma praça pública no bairro de Arthur Alvim. Nesta ocupação ergueram barraco, banheiro, cozinha e realizavam diariamente atividades culturais à população local, culminando num show musical com o Nhocuné Soul.

Ademais, percebemos que o Coletivo Dolores, adquire uma forma complexa de configuração de diversas linguagens artísticas que foram se articulando com o espaço e o fazer artístico ao longo de sua história.

Ao vivenciarmos uma peça teatral, um sarau, uma apresentação da banda Nhocuné Soul, sentimos a força de todos os elementos artísticos que cada membro desenvolveu ao longo de sua trajetória. São fotografias, vídeos, cantorias, arquitetura que se articulam de modo a tornar a produção bastante unívoca e bela, sem perder, porém, a força política em que se alicerça.

---

<sup>6</sup> I Teatro Mutirão ocorrido em 2012. Fonte: Dolores, 2012 in Ocupação Teatro Mutirão, acessado em 20.10.2016 - <https://www.youtube.com/watch?v=8sjAh5pKOuU>

#### 4.4 Núcleo vídeo-teatro, Artes Plásticas, Musicalidade e Literatura

O Coletivo tem um grande destaque na linguagem teatral, contudo há diversas outras linguagens presentes que fortalecem a proposta política contra hegemônica de especialização da arte, dinamizando o processo criativo de todo Coletivo, além de materializar a arte (escultura) de modo permanentemente no território.

Dentre as estas, destacam-se: a bateria, com o Bloco Unidos da Madrugada, a parceria com a banda Nhocuné Soul e o Trem de Cordas (nascido nos Saraus do Dolores), o núcleo vídeo-teatro (que documenta, edita e dissemina de forma criativa as ações do Dolores, além de realizar produções que envolvam os recursos de áudio visual e teatro) e a escultura.

Cabe ressaltar que as intervenções artísticas comumente integram estas linguagens. Assim, o Teatro Mutirão, o Teatro Perene, o Cordão Unidos da Madrugada, o livro “Dolorianas” são exemplos em que há a integração das artes visuais, poesia, música, escultura e teatro.



Figura 4: Coletivo Dolores: Dolorianas - 15 Anos  
Fonte: site Coletivo Dolores (maio 2016)

Cabe ressaltar que as diversas linguagens artísticas no Coletivo Dolores fortalecem com que a proposta política e estética se efetive. Pois, mais do que recursos inerentes às peças teatrais épicas, são sobretudo a afirmação de um modo

de produção que não fragmenta a elaboração o objeto artístico, assim como a sensibilidade daquele que o recebe – ambos, sujeito e objeto em sua riqueza na sensibilidade.

#### **4.5 Ciranda, Wagninho/Wagnão, movimentos sociais e estudos teóricos**

O Coletivo Dolores também desenvolve uma iniciativa chamada “Ciranda” - inspirada pelas vivências junto ao MST, e a Escola Nacional Florestan Fernandes. A Ciranda é uma forma de que todos realizem a educação dos 12 filhos (crianças e jovens) dos Dolores. Nas palavras do Coletivo Dolores:

*Dentro do conjunto de reflexões que circunda o conceito de ‘trabalhador-artista’... é a de lidar com a nossa criançada... isso nos chama sempre para a ‘vida’ que em algumas concepções teatrais deve ser deixada do lado de fora da sala de ensaio, junto com o chapéu ou os calçados... neste processo, mães fizeram cenas com criança no peito, diretores dirigiam botando guri para dormir, aquecemos em teatro-mutirão dialogando com um pequeno que começa a engatinhar... nenês experimentaram o leite de diferentes peitos, etc. Todos, sem exceção, honraram a frase “quem não dança, segura criança (Site Dolores, 2014).*

Cabe ressaltar que a Ciranda não se detém à assistência e acolhimento afetivo, mas é uma *práxis* pedagógica. Mais do que isso, são familiarizadas a sentirem e conceberem o mundo em que se vive conjuntamente aos adultos, mas respeitando do seu momento de vida.

Tive o prazer de presenciar os desafios e as alegrias (dos adultos e das crianças) em que havia o revezamento entre os membros do Coletivo - que

interrompiam o que estavam fazendo para brincar, conversar e educar todas as crianças.

Por outro lado, via as crianças abertas ao diálogo com diferentes adultos, na busca por brincadeiras e acertos de convivência, levando em conta os diferentes vínculos (alguns mais íntimos, outros mais distantes), mas por fim interagindo entre todos.

Logo, é de responsabilidade de todos integrar a vida, o que fora cindido e estigmatizado: o convívio afetivo (destinada à vida privada) e o labor (a vida pública), a maternagem (reservada à mulher) e a vida social (reservada ao homem), 'o mundo' dos adultos (política) e a das crianças (brincadeira), o lugar de educação (escola) dos espaços de lazer, a família não mais restrita a consangüinidade, o tempo do trabalho e o tempo da brincadeira.

Outra prática que chama a atenção é forma particular em que a práxis é vivenciada pelo Coletivo. Segundo CURADO (2012), após cinco anos da fundação, o Coletivo Dolores desenvolveu o que denominam de Wagninho/Wagnão: momentos em que todos os membros se reúnem, duas vezes ao ano, em um sítio com o objetivo de compartilhar criações artísticas, assim como avaliar a própria dinâmica e existência do Coletivo, tendo em vista reflexões como: *“O que é o Dolores?”*, *“O que fazem seus integrantes?”* *“No que acreditam?”*.

Destas reflexões, se projetam novos grupos de pesquisa e estudo que alimentarão o processo criativo, o planejamento e organização de projetos futuros, a ampliação e fortalecimento das relações entre as pessoas.

Desta forma acreditamos que esta *práxis* se remete também às esferas mais íntimas de cada pessoa, ao provocar a percepção dos afetos e conceitos que permeiam as relações com o outro, e a busca pelo sentimento de comum de unidade.

Esse ponto nos parece essencial para a retomada da vocação ontológica do ser humano, numa retomada da vivência “para si”, intencional ao perceberem-se e sentirem-se enquanto construtores de uma história coletiva, que busca superar as contradições e se posiciona de forma contundente na construção Política e Ética de outras formas de viver.

Lutar pela superação às contradições num grupo de pessoas que se propõe a fazer arte, dentro de uma concepção marxista, na busca pela quebra do “*status quo*” entre os membros do Coletivo, não é tarefa fácil. Pois, há uma larga diversidade entre as pessoas, no que tange as experiências e formação artística, visão sobre o fazer artístico, sobre a militância, sobre as linguagens artísticas a serem utilizadas, dentro de num contexto de financiamentos estatais que determinam o tempo e oprime o próprio processo de criação.

Outro forte pilar na militância do Coletivo Dolores é sua aliança com os movimentos sociais, particularmente o MST, além de ações conjuntas com outros movimentos e coletivos no âmbito da Cultura.



Figura 5: Coletivo Dolores: Cordão Unidos da Madrugada. Fonte: site Coletivo Dolores (maio 2016)

Desta forma, buscam criar elementos simbólicos e estéticos que se unam as lutas políticas, tais como realizadas junto ao Movimento Arte contra a Barbárie, Cordão da Mentira, ações junto ao Acampamento MST Irmã Alberta e Movimento Cultural da Periferia.

Como exemplo, podemos citar o Carnaval Contra Hegemônico (Unidos da Madrugada/Dolores, Cordão Unidos da Lona Preta/MST e o Boca do Serebesqué), em que anualmente cortejam as ruas do bairro do Patriarca.

Tais ações conjuntas, além de reforçar uma luta comum, contra as violências estruturais vividas no cotidiano, reforçam a criação estética coletiva, em que há muita contribuição e compartilhamento de visões, práticas e projetos – tal como a própria Ciranda, que tem sua origem em uma prática do MST.

Luciano (apud ARAÚJO, 2013) afirma que o aprofundamento da *práxis* do Coletivo - tal como a ocupação do CDC e o maior aprofundamento estético e político - vem através das alianças com os movimentos sociais, o trabalho com outros Coletivos e os estudos teóricos que realizam, particularmente desde 2006.

Dentre estas podemos citar: as formações na Escola Nacional Florestan Fernandes, os estudos sobre teatro político com outros grupos (o chamado “encontros de 5ª feira”, que durante um ano e meio, semanalmente, se encontravam e estudavam o tema) e atualmente, a tentativa de retomar os estudos, pautando agora no Agitprop<sup>7</sup>.

Ademais, segundo ARAÚJO (2013), há estudos focados de acordo com as peças, tais como fizeram ao realizarem as leituras sobre Marx, Mauro Luis Iasi, Erminia Maricato, Maria Rita Khell utilizadas para a construção da “Saga do Menino Diamante”.

Assim, também ocorreu com a “Trilogia da Necessidade” (2012/2016), na qual fizeram formação com José Paulo Netto – vice-diretor do Serviço Social da UFRJ – e o Núcleo de Educação Popular 13 de Maio.

Quanto à suas leituras e referências estéticas, destaca-se sobretudo Brecht, por mais que em outros momentos citaram Boal, Piscator, Artaud e Ariane Mnouchkine. Há também acadêmicos de referência nos campos das artes, tais como Iná Camargo Costa - livre docente, professora aposentada da USP, especialista em Teatro Épico e Agitprop.

Além destes, citam como referência outros grupos, tais como: TUOV – Teatro Popular União e Olho Vivo, Cias. Ocamorana, Cia Brava, Cia Estável e Antropofágica, Engenho Teatral, Kiwi, e mais recentemente Folias D’Arte, entre outros.

---

<sup>7</sup> AGITPROP (Agitação e Propaganda): Artes a favor da propagação do ideal da Revolução Russa às grandes camadas da população. Havia uma ampla organização de sindicatos e partidos que promoviam a organização (auto-gestão) de uma arte feita pelos e para os trabalhadores operários - em grande parte, toda essa arte era financiava pelo Estado (COSTA, 2012 apud ARAÚJO, 2013). Contudo, com o fim da guerra civil, o Partido Comunista soviético recrudesce o controle sobre tais iniciativas, enfraquecendo assim a proposta do AGITPROP sendo que após 1932 não se tinha registros significativos destas ações (ARAÚJO, 2013).

**SEMINÁRIOS DE FORMAÇÃO**

24 de abril - 16h as 21h  
Revolução Russa: "eles se atreveram"  
Camila Marques

30 de abril - 16h as 21h  
Conjuntura: Limites e Possibilidades da Esquerda  
Lincoln Secco

3 de maio - 19h30 as 22h30  
Racismo e Luta de Classes  
Douglas Belchior

15 de maio - 16h as 21h  
Feminismo: Interseccionalidade e Políticas Públicas  
Alessandra Almeida e Regiane Soares

**GRATUITO**

CDC Vento Leste - Rua Frederico Brotero, 60  
Próximo ao metrô Patriarca

DEBATEDOR  
COMUNICADOR  
PERIFÉRICO

COMISSÃO  
CIVIL  
DE

FOMENTO  
TEATRO

PERFORMAÇÃO  
DE

SÃO PAULO

[www.doloresbocaaberta.org.br](http://www.doloresbocaaberta.org.br)

Por fim, o Coletivo Dolores realizou aprofundamentos teóricos, aberto à população, através do chamamento de pensadores, pesquisadores, filósofos e ativistas que balizam sua atuação na luta de classes. Tais chamamentos, foram fundamentais para a reflexão frente ao contexto político conturbado que precedeu o Golpe (Impeachment) da presidenta.

Figura 6: Coletivo Dolores: Seminários de Formação.  
Fonte: site Coletivo Dolores (maio 2016)

#### 4.6 CDC Vento Leste: do espaço ao Lugar

Por mais que o CDC Vento Leste (CDC) seja um equipamento público, sua proposta está muito além de sua previsão burocrática; o espaço do CDC é uma síntese de desejos, necessidade e trabalhos coletivos, que transformaram o espaço em “lugar”, neste sentido:

*Espaço é mais abstrato que lugar. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e dotamos de valor... se pensarmos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa... cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar. (TUAN, 1997 apud BOMFIM, 2010, p. 74).*

Percebe-se que no decorrer destes quinze anos (desde sua ocupação), a arquitetura de todo espaço do CDC Vento Leste tem se transformado num diálogo constante entre os desejos dos grupos que ocupam o espaço e parte da comunidade local. Faremos um breve resgate destas transformações.

A arquitetura foi cuidada estruturalmente, até porque estava em situação de abandono e não era suficiente para atender aos propósitos dos grupos e da comunidade. Fizeram a ampliação do espaço: construíram uma cozinha, banheiros e um amplo e novo salão, reformaram e cercaram a quadra, construíram a pista de caminhada e o pátio externo, grafitaram todas as paredes externas.

Há ainda, amplos espaços ao ar livre e terra batida. Em um deles há projetos de permacultura (cisternas, cata-ventos para geração de energia, horta comunitária, minhocário).



Figura 7: Vista aérea do CDC Vento Leste  
Fonte: BORTOLOZZO, 2015, p. 70

Os espaços em rosa são os que compõem o CDC Vento Leste. Sendo que em branco estão a EMEF Jose Bonifácio e a UBS Hermenegildo Morbin Jr.

Desta forma, o espaço acolhe os grupos que fazem a gestão e a utilização do espaço, através das: aulas de teatro, percussão, capoeira, dança da terceira idade,

reuniões dos Alcoolicos Anônimos, palestras, encontro de amigos, shows musicais, times de futebol das comunidades paraguaias e bolivianas e caminhadas. Nas palavras de um dos dolorianos...

*É importante que possamos fomentar espaços comunitários, ou seja espaço descentralizados, onde se fomenta a criação, a produção, o pensamento, a linguagem como se fossem laboratórios, berçários de ações públicas capazes de transformar o cotidiano da cidade. Construir uma cidade mais justa, mais solidária, mais participativa, a partir de espaços como esse. (Site CDC Vento Leste, 2016)*

Em relação a auto-gestão do CDC, atualmente, há nove grupos que realizam atividades no local: Dolores, Parlandas, Cia Canina, Narcóticos Anônimos, dança para 3a idade, capoeira, comunidade do Paraguai, banda Nhocuné Soul, Trailer La Pacata, além de outros que realizam ações pontuais no local (realizaram encontros de Coletivos feministas, debates políticos entre outras).

A proposta política para o CDC Vento Leste é a auto-gestão comunitária, entre os grupos que usam o espaço, sem a mediação de nenhum agente externo, seja o Estado, e muito menos o poder privado.

Sendo assim, os grupos se encontram periodicamente para discutirem diferentes desejos, projetos e propostas para a gestão, uso e manutenção do espaço público. Por essa razão, vemos uma diversidade de interesses que busca promover a unidade nas ações locais (uso e manutenção), dentro de uma grande diversidade de desejos.

Além disso, organizam-se para tarefas diárias de manutenção, limpeza e mutirões anuais de reforma e melhoria. Em todas as conversas com membros do Coletivo Dolores fica muito claro o posicionamento de não se terceirizar a mão de obra, sendo os mesmos que usam, os que cuidam do CDC. Nas palavras de um dos membros:

*... por nossa condição de periféricos, trabalhadores, e que estamos querendo buscar nossos meios de produção, passamos a pensar a condição de trabalho, trabalho alienado, trabalho criativo, e decidimos que não alienaríamos o trabalho aqui, por isso não temos vigia, faxineiros, cozinheiros etc, todas as tarefas cotidianas são desempenhadas pelos gestores do espaço, pelos coletivos que aqui residem, porque a gente entende que estar aqui é um ato de tomada de consciência e que as tarefas cotidianas materializam concessões, mesmo que não sejam refletidas, por ideologia... claro que isso não significa que com um trabalho tão isolado a gente vai conseguir promover um processo revolucionário, nada disso, mas significa o exercício de desvelar cotidianamente as relações nubladas, relações ideológicas que conduzem o nosso caminhar. (CARVALHO apud BORTOLOZZO, 2015)*

A escolha pela auto-gestão baseia-se no sentido contrário à divisão social do trabalho, o que acarreta uma luta diária para alicerçar um modo de viver e conceber a realidade em que a liberdade, e a autonomia é de responsabilidade de todos integrantes, e por isso contrária à liberdade de uns em detrimento à servidão de outros.

Concluimos que tal processo não se dá sem o conflito entre as diversas alteridades e desejos. Contudo, a busca pela vivência comum em ocupar um espaço e realizar projetos com finalidade pública – não raro utilizando-se de verbas públicas (editais) - exige um grande exercício político e ético que se efetiva no cotidiano, tal como exigem os mutirões.

Isso porque não é o uso do espaço que está em voga, mas sim o projeto político deste uso. Com isso, não são projetos pessoais na qual se utilizam os recursos públicos, mas a finalidade pública, de benefício público que define o uso deste espaço e para tanto necessita ampliar a solidariedade (no apoio mútuo aos projetos), o reconhecimento das diferenças, a busca pelos acordos coletivos e a práxis constante.

#### **4.7 A Oficina em Teatro Mutirão: um desenho inicial**

Lembrando que conversei com os idealizadores e oficinairos, foi aparecendo a necessidade de sistematização das atividades e pressupostos da Oficina, mesmo que ela seja espontânea e conte com uma construção coletiva de intensa emoção. Como já citado anteriormente, formatar a metodologia será uma forma de ampliar o diálogo “De dentro para Fora”, com outros grupos, coletividades, e a própria comunidade.

Ficou definido que uma das contribuições da presente pesquisa ao Coletivo Dolores seriam a colaboração com a sistematização e análise crítica da estrutura de organização e pressupostos da Oficina em Teatro Mutirão - como reforçado pela oficinaira LARANJEIRA (2016), que apontou a necessidade de conhecer a pedagogia e a filosofia que as orientam no Dolores, seja nos trabalhos cotidianos entre os membros, na Ciranda, no espaço ocupado (já tratado no capítulo “Teatro Mutirão”) e nas oficinas.

Assim o fizemos, participando de todas elas, não restringindo nossa participação às oficinas do Teatro Mutirão (durante 7 meses).

Cada vivência realizada nesse período não será detalhada. Contudo, para maiores informações o diário de campo pode ser acessado no anexo “Diário Teatro Mutirão”.

Por ora, sintetizamos os principais pontos vivenciados para subsidiar a compreensão do desenho que a pesquisa ajudou a elaborar para que as oficinas em Teatro Mutirão se tornem uma práxis revolucionária da periferia, meta almejada por seus idealizadores.

#### 4.7.1 Análise da oficina “Iniciação em Teatro Mutirão”.

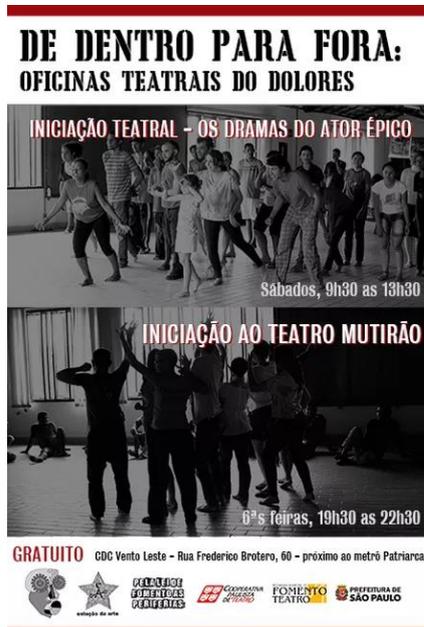


Figura 8: Dolores: Oficinas Teatrais.  
Fonte: site Coletivo Dolores (maio 2016)

A oficina “Iniciação em Teatro Mutirão” ocorreu concomitante à oficina de “Iniciação Teatral – os Dramas do Ator Épico”, o que denota o repertório diferenciado entre ambos.

Participamos por 07 meses da “Iniciação ao Teatro Mutirão”, que aconteceu no próprio CDC Vento Leste. Inicialmente, no 1º semestre, foi conduzido por Luciano Carvalho e Letícia LARANJEIRA (entrevistada por este estudo, em nov/2016); enquanto que no 2º semestre, tivemos a presença de Danilo Monteiro e novamente Letícia LARANJEIRA.

Contudo, em momentos distintos recebemos a orientação de outros 03 membros dos Dolores. As duas atividades receberam financiamento de programas municipais.

Os participantes em sua maioria jovens, dentre 25 a 40 anos, vieram de diferentes pontos da cidade, de diferentes classes sociais e de diferentes níveis de conhecimento sobre o Coletivo Dolores.

Vivenciamos um amplo repertório em jogos teatrais e recursos cênicos, discutimos sobre o Teatro Épico, participamos coletivamente de atividades externas relacionadas ao teatro político, além de manifestações políticas que aconteciam neste momento (por exemplo, relacionadas ao Impeachment, a prisão indiscriminada de estudantes, e a invasão da polícia na Escola Nacional Florestan Fernandes/MST).

Além disso, houve uma participação direta de alunos na condução de atividades, na proposição de formas organizativas das oficinas, no compartilhamento de realidades e habilidades pessoais, na criação de elementos artísticos (paródias musicais e cenas) a partir das realidades particulares e momentos sociais do país.

Neste sentido, percebemos que vivenciamos uma educação que buscou uma interferência direta para que os alunos formassem uma autonomia frente ao processo educacional, aliando a este (processo) a leitura/intervenção crítica frente ao cenário político e às vivências cotidianas, materializando-as de forma estética e apresentadas na “Abertura de processo” - como segue adiante.

### **Análise da oficina: Abertura de processo<sup>8</sup>**

Realizamos duas aberturas de processo diferentes. Na primeira tivemos dois



meses de preparação, com o grupo ainda em formação e sem compreender o que era o Teatro Mutirão – fatos que nos deixaram bastante apreensivos com a metodologia do Teatro Mutirão, e seus aspectos técnicos. Isso fez com que ficássemos mais propensos ao direcionamento e criação cênica pelo oficineiro.

Figura 9: Dolores: Abertura de Processo da Oficina. Fonte: Site Coletivo Dolores (maio 2016)

Resolvemos retratar um momento político de grande participação e indignação para todos nós: o Impeachment da presidenta e a relação deste com os trabalhadores, que na nossa percepção não se mobilizavam frente ao que compreendíamos como Golpe. A cena acontecia na cozinha do CDC Vento Leste.

<sup>8</sup> “aberturas de processo” - expressão que significa mostrar ao público, em forma de peça teatral, o próprio processo de construção da peça. Tem o objetivo de ser uma apresentação teatral, um espetáculo, mas de forma que o público contribua com observações e críticas a serem incorporadas na apresentação final, como seguem adiante.

Já para segunda abertura de processo, com cinco meses de preparação, contávamos com um grupo mais entrosado e maduro que foi fortalecendo cada vez mais suas relações afetivas e compreensão estética.

Por um lado, tínhamos uma maior compreensão da luta de classes, da invisibilidade do trabalhador na sociedade, da potência estética de costumes e hábitos da camada popular, do uso e gestão coletiva do CDC. Por outro, saíamos juntos para atividades ligadas ao Teatro Político, freqüentávamos as casas uns dos outros, nos apoiávamos frente dificuldades financeiras para que todos pudessem ir até as oficinas, participamos de protestos quanto um de nós foi preso ilegalmente por policiais<sup>9</sup>.

Podemos afirmar que naquele momento, formamos uma ‘pequena comunidade’, em que todos se apoiavam mutuamente, e se buscava sempre fortalecer o desenvolvimento estético do outro, sem que ficássemos numa postura paternalista, uma aceitação plena do outro ausente de conflitos.

Diante deste (livre) convívio, decidimos apresentar diversas histórias relacionadas à vivência pessoal de cada um, algo que nos indignava, e que deveria ser denunciado em forma de Teatro.

Todas as cenas tinham um tema único: falam da opressão ao trabalhador, às camadas populares e a contradição entre ser o oprimido, querendo ser o opressor. Veremos a seguir.

- a) **Trama principal:** tratou da condição dos trabalhadores e das camadas populares, até o momento em acontece a Revolução de trabalhadores.
  
- b) **As cenas:** se inicia com um churrasco (real) em que os nossos convidados (amigos, comunidade local, demais membros de outros coletivos) foram tratados como se fossem ‘companheiros da Revolução’: trabalhadores,

---

<sup>9</sup> Jovens foram detidos por estarem juntos em frente ao Centro Cultural São Paulo. Matéria “Jovens detidos pela PM neste domingo são Liberados”, acessível em <https://www.brasildefato.com.br/2016/09/05/jovens-detidos-pela-pm-no-ato-deste-domingo-sao-liberados/> (acessado em out/2016)

porteiros e empregadas dos condomínios de luxo. Todos comiam churrasco (real) e bebiam cerveja juntos.

Em meio ao churrasco, um dos porteiros iniciou a narração de como os trabalhadores se organizaram para a Revolução: os porteiros e as empregadas, organizadas no dia da Ceia de Natal, ao perceberem seus patrões empanturrados de tanto comer e beber, se articularam e puseram fogo nos luxuosos apartamentos.

Para celebrar a Revolução: um grande churrasco foi oferecido aos 'companheiros de luta' (a cena inicial em que todos estavam comendo e bebendo).

Contudo, a narradora contou que cada um escolheu o melhor 'pedaço do burguês' para trazer ao churrasco, a carne era dos patrões queimados – uma referência ao ritual Tupinambá, na qual se realizava o canibalismo para adquirir a força de seu oponente.

Em meio ao farto banquete, um dos porteiros questionou a contradição em se apoderar da força de quem os oprimiu, mas muitos o criticaram e continuaram a se deliciar com essa nova perspectiva.

Logo após este conto, aconteceu outra cena em que uma senhora convidou o público a entrar no seu barraco. Enquanto servia um café, contou como seu filho Wesley foi morto pela polícia e sua filha foi violentada na Fundação Casa. A cena é interrompida por um canto (coro) que remete a resistência frente à violência policial. A cena aconteceu na cozinha do CDC.

Em seguida, o público partiu para a cena de assédio sexual a uma funcionária de uma grande empresa. Num primeiro momento, a cena focou no drama entre patrão-empregada. Posteriormente, se acrescentou a esta cena outros dois personagens: o patriarcado e o feminismo. Estes entraram em luta como pano de fundo da cena inicial. A cena foi interrompida por um conto que versa sobre a construção do gênero feminino (que se materializa no cotidiano de cada mulher) enquanto resistência a cultura machista. A cena acontece no salão do CDC.

De súbito, outra cena surgiu em que duas presidiárias conversam entre si: uma matou seu agressor, como única forma de defender sua filha, mesmo tendo um grande

amor por ele; a outra se remeteu ao conto de sua avó, negra e escrava, para falar de sua solidão, de nunca ter sido considerada importante para ninguém.

Por fim, todos os alunos se juntaram e convidaram o público a cantarem juntos, a letra que segue:

### Churrasco Burguês<sup>10</sup>

*Se você vier me perguntar por onde andei no tempo que você ceitava,*

*De olhos abertos lhe direi, amigo eu me organizava.*

*Sei que assim falando pensas, que é exagero meu contra os burguês*

*Eu ando com os planos quentes, desesperadamente vou queimar burguês (2x)*

*Tem uns 25 andares no prédio que eu trampo... lá na zona sul*

*E um monte desses cretinos que não me oferece um teco de peru.*

*Sei que assim falando pensas, que é exagero meu contra os burguês.*

*Eu quero que esse peru gordo e seu apito queime junto com vocês. (2x)*

Fim da peça.

### **c) As vivências estéticas emocionais: os convidados**

A apresentação teve a duração de 40 min. Ao término houve uma breve conversa com as pessoas presentes que se demonstraram atentas, mobilizadas afetivamente até o final do debate.

De modo geral, relataram que gostaram da apresentação, particularmente aos elementos épicos utilizados, e ao caráter humorístico e irônico, mesmo na abordagem de temas tão ‘pesados’;

---

<sup>10</sup>paródia a música de Belchior (1976), “À Palo Seco” (1976), realizada por pelos participantes da oficina, na casa daicineira Letícia LARANJEIRA (2016)

Contudo, estranhamos o silêncio que permanecia na maioria das pessoas no momento do debate. Não conseguimos de fato compreender, tão pouco os convidados falaram a razão do silêncio.

Ademais, tivemos retornos posteriores ao término desta discussão. De modo geral vieram para agradecer e elogiar, mas um relato nos chamou atenção: uma das convidadas deixou de comer carne por alguns dias, pois se sentiu incomodada com a apresentação – por mais que tenha apreciado a vivência.

Neste sentido, podemos levantar a hipótese que ocorreu uma complexa reação estética emocional, pois

*(...) as emoções suscitadas pela arte e por nós vivenciadas com toda a realidade e força, mas encontram a sua descarga naquela atividade da fantasia que sempre requer de nós a percepção da arte... é nessa unidade de sentimento e fantasia que se baseia qualquer arte. (VIGOTSKI, 2006, p. 272)*

Com base nas reações emocionais após a abertura de processo, temos como pergunta: será que o debate final com os convidados, logo após participarem da peça, interfere na vivência estética emocional?

Em entrevista, CARVALHO (2016) acredita que se for realizado um debate ao término do espetáculo, há maior possibilidade de compreender e superar a situação de opressão. Afirma que ao fim de uma peça, a realização do debate e a mobilização do público para que realize uma representação cênica que supere as situações de opressão, são ferramentas importantes no formato de Teatro Fórum, no Teatro do Oprimido.

Concordamos que aliar a ação e o sentimento numa representação teatral tem função pedagógica, como BRECHT (1992) atribuía ao Teatro Didático.

Contudo, problematizamos tal prática pelo fato que a vivência estética afetiva ‘desaparece’ quando buscarmos apreendê-la pelo pensamento, tal como VIGOTSKI

(2006) criticou o método introspectivo, o que enfraqueceria o potencial transformador da arte e da catarse.

#### **d) As vivências estéticas emocionais: os alunos**

Também realizamos uma avaliação depois de terminada a Oficina de Iniciação em Teatro Mutirão, na casa de LARANJEIRA, em que contou com a presença do oficineiro Danilo Monteiro e parte dos alunos.

Buscamos analisar os pontos de destaque, os desafios surgidos e a possibilidade de continuidade da Oficina, com o mesmo grupo de alunos/oficineiros. Seguem os principais elementos surgidos:

##### A importância da abertura de processo:

Ela trouxe visibilidade ao trabalho político e educacional desenvolvido pelo Dolores e que não é conhecido, visto que são reconhecidos principalmente devido às peças teatrais. Além disso, há o fortalecimento da importância do financiamento público nas ações artísticas e educacionais voltadas às regiões periféricas.

Outro ponto de destaque é que a abertura de processo mobiliza o envolvimento da comunidade local, dos grupos do CDC e os membros do Dolores – cada qual contribui dentro de suas possibilidades na produção do mesmo, assim como reforça o caráter de uso compartilhado do espaço CDC.

Por fim, amplia a maturidade e autonomia do próprio grupo, posto que provoque a lidar com conflitos e buscar consensos para que a produção ocorra.

##### Os vínculos afetivos:

o grupo tem desenvolvido um forte vínculo, de modo a iniciar uma ‘pequena comunidade’, contando com apoio mútuo para questões relacionadas ao teatro e a vida pessoal, o que configura a formação do Comum (NEGRI (2010)); por essa razão,

o grupo dará continuidade no CDC Vento Leste – por mais que não haja financiamento;

Os aspectos estéticos e sua relação com a política: Tivemos debates sobre a relação teatro <> política. Como pode ser visto na fala de CARVALHO (2016), na qual, no Coletivo Dolores “... se discute muito a situação política do país, o ‘grande’.... acho que no Dolores se discute do ‘grande’ e cria-se a peça até o problema menor, mas mostrando que o problema menor vem do ‘grande’.” Contudo, percebemos que precisamos aprofundar teoricamente a compreensão desta relação e dos elementos estéticos que a compõe.

Os princípios do Coletivo Dolores: vivenciamos e compreendemos os princípios do Coletivo Dolores: a relação com o CDC, e com o território periférico, o trabalhador que faz arte, a aliança com os movimentos sociais.

Mas, não avaliamos a profundidade das demais premissas (atuação sobre os meios de produção, a luta de classes). Compreendemos que a participação na oficina e em manifestações políticas faz parte de uma intencionalidade formativa, logo participar da oficina é também compreender, participar e se inserir nas lutas sociais nas quais o Coletivo Dolores participa.

A gestão compartilhada: precisamos aprimorar o processo e a confiança em nossa auto-gestão. O fato de não termos a noção do modo de produção teatral (pesquisa, elaboração, a divisão de funções e apresentação da peça) nos fragiliza e nos deixa propensos a ter que seguir o tempo do financiamento, ou o direcionamento de outrem, nem sempre em concordância aos objetivos do trabalho em grupo (a aprendizagem mútua, o acolhimento, a convivência);

Contudo, percebemos que há abertura para discutirmos e reavaliarmos o processo de aprendizagem, e como estão distribuídas as tarefas, as funções e o poder, para com isso, remanejá-los de modo a promover a transformação pessoal de cada um, concomitantemente a formação de uma unidade (grupo) mais fortalecido.

## Considerações Finais

Para ampliar nossa análise sobre a Oficina, o Teatro Mutirão e o Coletivo Dolores, participamos das oficinas de percussão, teatro, Ciranda, manifestações políticas, apresentações e eventos do Coletivo, leitura do site do Dolores, conversas informais com diversos membros, leitura de todos os trabalhos acadêmicos e artigos relacionados ao Coletivo Dolores, e por fim entrevistamos duas pessoas: a) LARANJEIRA<sup>11</sup>, b) CARVALHO<sup>12</sup>. Ambas, foram entrevistadas em Nov/2016, após o término das Oficinas de Iniciação em Teatro Mutirão.

Coerente ao objetivo comum de propor uma idéia inicial de Oficina de Iniciação em Teatro Mutirão, a ser debatida com o Coletivo Dolores, resgatamos que *“a oficina é uma das pontes, das formas de comunicação com outros coletivos, com a comunidade local, entre o próprio Dolores”* (LARANJEIRA, 2016), por isso o título das oficinas em teatro é “De dentro para Fora”.

Ademais, para LARANJEIRA (2016) as oficinas são como um “pacote pronto” sobre o Dolores, pois tratam: da ocupação do CDC, do Teatro Mutirão, das lutas e militâncias, além de legitimarem a visão que têm sobre a educação e a pedagogia, pois envolve compartilhar, aprender e caminhar conjuntamente em todas as ações.

Percebemos que, nos dois semestres, com diferentes intensidades, houve pontos comuns na Oficina em Teatro Mutirão, o que indicou a apropriação dos elementos do Teatro Mutirão por parte de seusicineiros, independente do período ao qual ingressaram.

---

<sup>11</sup>LARANJEIRA foi escolhida para ser entrevistada, pois foi uma das últimas a ingressar no Coletivo Dolores, desde o I Festival Mutirão/2012. É uma das oficineiras em Teatro Mutirão – o que nos favorece a visão de como a história e os pressupostos do Coletivo tem sido compartilhados, vividos e compreendidos ao longo de seus 15 anos.

<sup>12</sup>CARVALHO foi escolhida por ser participante da oficina de Teatro Mutirão. Foi escolhida por ser participante da oficina em Teatro Mutirão desde seu início. Ademais, é uma das fundadoras do “Coletivo Pagu pra Ver”, em Teatro do Oprimido (TO).

Como dito anteriormente, foram diversas atividades, debates e criações de cena propostas pelos oficinairos, visando às relações entre estética com a política, a militância, a apropriação do CDC e a provocação de sentimentos que mobilizassem o público.

Contudo, isso não significa que o Coletivo Dolores esteja cristalizado em seus conceitos e visão de mundo. LARANJEIRA (2016) afirma que o Coletivo Dolores tem uma prática constante de avaliação crítica de sua atuação, por mais difícil e conflituoso que possa ser. Segundo ela não há “(...) *um único espaço do Dolores que não esteja aberto para quebra de cristalizações*” (idem).

Como exemplo, LARANJEIRA (2016), cita que o Coletivo Dolores debateu sobre o machismo que acontecia nas pequenas ações do cotidiano. Desta conversa alguns ‘dolorianos’ (somente homens) formaram um grupo para discutir as relações de gênero e como se desvencilharem da reprodução do machismo.

Ademais, na entrevista com CARVALHO (2016) houve indicação de que há a promoção do Comum (NEGRI, 2010), uma vez que nos

*(...) momentos de discussões, onde um ouve o outro, trocar e tentar por em prática a discussão, é o momento mais rico, mais que os exercícios (teatrais), além do grupo que se formou que é muito aberto, generoso... um encontro que não é para se perder, é para ficar (...). sentamos em roda, para discutir o que for: como foi o dia, como vamos iniciar, quando vamos nos apresentar... a conversa é super calorosa, sem hierarquia, poder, todos se ouvem.*

Em outro momento, se verificou que a oficina impactou na vida pessoal, como pode ser visto claramente na fala a seguir.

*(...) é um trabalho que não é visto, a gente passa pelo gari como fosse um poste... isso mexeu comigo, porque quando ando na rua, sempre*

*estou correndo, sem ao menos olhar para o lado.... além disso vou levar mais discussão para o Pagu, fazer com que a gente estude... isso já era um incômodo e só cresceu, faz falta...(aprofundamento sobre o contexto político e teatral) – parênteses nosso. CARVALHO (2016)*

CARVALHO (2016), ao se remeter aos garis, trouxe para sua vivência cotidiana a vivência teatral da oficina, na qual estiveram presentes conceitos principais do Teatro Mutirão: a depreciação do trabalho manual e a invisibilidade destes trabalhadores no cotidiano, assim como o espaço público enquanto local de convívio social e não de produção/fruição do capital (LEFEBVRE, 2001)

Desta forma, vimos neste caso como se transformou a relação entre o sentir-pensar-agir, inaugurando um novo processo de abertura ao outro, na possibilidade de afetar outros corpos através da ação, além fomentar o surgimento da necessidade de vivenciar e apreender o mundo de modo crítico, e propositivo frente às injustiças e desigualdades, em resumo retomar o status de homens e mulheres enquanto fazedores de história.

Uma questão que preocupa, reforçando o nosso objetivo, é a necessidade de uma metodologia que permita, segundo CARVALHO (2016), aoicineiro cuidar para que não se percam os trabalhos (cenas e debates) elaborados durante o percurso, fomentando para que o grupo aprenda formas de resguardá-los.

Concluimos, com base em todos estes elementos, que há uma forma de ensino, uma pedagogia que perpassa as relações entre os membros do Coletivo Dolores, e destes com os alunos.

Esta dinâmica indica que a proposta da “*Oficina de Iniciação em Teatro Mutirão - De dentro pra Fora*” tem de fato realizado ‘pontes’ entre o Coletivo Dolores com a comunidade, os demais coletivos e alunos.

Essa forma de ensino é uma forma de superar a divisão entre esforço físico e intelectual, integrando pensamento, trabalho, sentimento e imaginação, em sua última instância, buscou superar os modos de produção.

É por essa razão que VIGOTSKI (1930, p.6), em concordância com esta postura, afirmou que essas “(...) *formas de educação representam a rota principal que a história seguirá para criar o homem tipologicamente novo*” (o novo homem da Revolução).

A presença destes elementos em comum, ao longo destes 07 meses de oficina, também nos indica que há uma metodologia de Oficina em Teatro Mutirão – por mais que esta não esteja sistematizada.

Salientamos que na entrevista com LARANJEIRA (2016) foi discutido a necessidade de sistematizar as atividades e pressupostos da oficina, mesmo que seja espontânea e de construção coletiva devido à intensa implicação (emocional) com os envolvidos.

Sistematizar a proposta de Oficina poderá auxiliar na ampliação do diálogo “*De dentro para Fora*” (Título da oficina), com outros grupos, coletividades, e a própria comunidade.

Este é uma contribuição modesta que a pesquisa pode oferecer e que segue adiante.

#### **4.7.2 Sistematização da Oficina em Teatro Mutirão**

A sistematização da Oficina parte do princípio da vivência para a teoria, posto que participamos durante 07 meses, de duas oficinas em Teatro Mutirão, além de debates, entrevistas comicineiros e participantes destas.

Com isso, buscamos “(...) *captar o fenômeno em processo, e desencadear uma ação educativa, com a participação da população, que pudesse ser resgatada em termos de conhecimento e fazer, avançar tanto na prática quanto na teoria*” (SAWAIA, 1987, p. 33. Tomo II).

Segue a sugestão de sistematização a ser debatida com o Coletivo Dolores.

**Objetivo:**

Ampliar e fortalecer a formação de novos grupos autônomos de trabalhadores que produzem teatro político;

**Objetivos Específicos:**

- Fortalecer a autonomia de criação e de militância dos grupos de teatro;
- Fortalecer a produção de um Teatro Político que mobilize os afetos;
- Fomentar a criação e ampliação de redes de solidariedade espontânea e de trabalho conjunto entre os novos grupos de Teatro Político, o Coletivo Dolores e demais coletivos de arte política;

**Pressupostos teóricos:**

Vamos adiante, elencar os principais pontos surgidos nas Oficinas em Teatro Mutirão, dentre os quais destacamos:

**1) Teatro Épico, de Brecht:** baseando-se em KOUDELA (1991, apud MIRANDA, 2013), podemos afirmar que se buscou o “*distanciamento*” através de alguns procedimentos, sendo estes:

- a) relação direta do ator com o público;
- b) consciência da representação enquanto recurso que possibilita o ator colocar-se ao lado do papel (e não ser/fundir-se ao papel).
- c) fixação do “não é isso que quer dizer/porém quer dizer...”, que busca evidenciar as contradições; mostrar que uma decisão feita significa uma ação tomada em detrimento de outras ações, devido à contradição social;
- d) utilização de coros, canções de forma separada da ação dramática, como comentário, crítica;

e) jogo da troca de papéis, que desenvolve a capacidade de estar ao mesmo tempo dentro e fora do papel e ser, portanto, capaz de “apontar” para o papel representado;

**2) Luta de classes, de Marx:** neste sentido, desdobra-se na atuação nas contradições sociais:

a) Oposição a figura dos especialistas (diretor e oficineiro), busca pelo “trabalhador que faz arte”;

b) Oposição prática alienada e busca por novos meios de produção e gestão compartilhada;

c) Oposição a depreciação do trabalho manual e a propriedade privada, busca pela manutenção dos espaços de atividades em mutirão;

**3) Técnica Social das Emoções, de Vigotski:**

a) materialização, na obra de arte, dos sentimentos e consciência do povo;

b) busca pelo “estranhamento”, contido na contradição forma/conteúdo;

c) compreensão das disposições afetivas que paralisam/motivam o grupo na produção estética;

**4) Cultura Popular de Gramsci:** resgate e valorização da cultura e história popular

**Carga Horária:**

Encontros semanais, com duração de 3 horas cada;

Duração de um semestre, totalizando 72 horas, ou no mínimo 04 meses, totalizando 48 horas.

**Etapas:**

- a) Preparação do espaço: inicialmente, a limpeza foi ressignificada enquanto recurso cênico.
- b) Atividades de aquecimento: do corpo, da voz, da ocupação do espaço, da percepção do outro.
- c) Atividades principais: improvisos, levantamento de cenas, aprofundamento de técnicas.
- d) Fechamento: confraternização, debates e arrumação do espaço.

A seguir, baseado em nossa vivência nas Oficinas, sugerimos uma sistematização de um Plano de Curso, contendo os principais elementos, os objetivos de cada um e atividades correlatas.

Temas	Objetivos	Atividades
Dolores e Teatro Mutirão	<p>Compreensão da história, da proposta política e estética do Dolores;</p> <p>Compreensão do Teatro Mutirão</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• abertura e debate sobre a proposta política e estética;</li> <li>• oficinas com diversos membros dos Dolores;</li> <li>• visualização dos vídeos Dolores;</li> </ul> <p><i>Este núcleo atravessará todo o processo, devido sua profundidade.</i></p>
Estética e política	<p>Compreensão da relação dialética em que a estética materializa um pensamento político e a política tem interferência da vivência estética; Diferenciar a politização da arte da arte política;</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• visualização crítica sobre os trabalhos daqueles que se denominam fazedores de teatros políticos;</li> <li>• leituras de textos: Piscator, Brecht, Iná Camargo, Alexandre Mate, entre outros.</li> <li>• visualização do vídeo: “Arquitetura da Destruição”, de Peter Cohen</li> </ul>
Modos de produção e arte	<p>A intervenção sobre os modos de produção e a possibilidade de liberdade artística; os modos de produção como elementos cênicos;</p> <p>Conceito do trabalhador que faz arte e a invisibilidade da classe trabalhadora no campo cultural.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• apresentação cênica dos alimentos, demonstrando os modos de produção;</li> <li>• apresentação cênica de temas que incomodaram o cotidiano dos participantes, ou sugerido pelos oficineiros;</li> </ul>
Teatro Épico	<p>Apropriação da proposta política e estética do Teatro Épico: a que se contrapõe, os recursos que emprega, Gestus e Distanciamento;</p> <p>Apropriação de outros recursos teatrais.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• leitura e debate de textos e peças: Brecht, Bornheim, Rosenfeld, Iná Camargo, Koudela, outros.</li> <li>• visualização crítica de teatros políticos;</li> <li>• criação de cena, inserção e discussão dos elementos inseridos do Teatro Épico;</li> <li>• desmistificando o palco: gesto (mudo) diante do holofote, sozinho e posteriormente, em duplas;</li> <li>• elasticidade do tempo: 30 min. de um ponto ao outro do salão</li> <li>• roda de improvisação;</li> <li>• troca de contação de histórias, em duplas</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• criação de cenas e instrumentos em duplas;</li> <li>• ocupação do espaço: “bandeja sobre uma bola”</li> <li>• dramaturgia coletiva</li> </ul>
Estética e espaços	Compreensão de como a apropriação dos espaços promove a necessidade de transformação destes, e com isso alteram-se as sociabilidades e as pessoas que nele se encontram, assim como se tornam elementos cênicos;	<ul style="list-style-type: none"> <li>• mutirões de limpeza e manutenção;</li> <li>• distanciamento e experimentação no uso e ocupação dos espaços e dos elementos que comporta (ex: faxina enquanto recurso cênico)</li> <li>• visualização e debate dos vídeos Dolores: Festivais Mutirão e Saga e Trilogia</li> </ul>
Afeto e Arte	Compreensão: a) das diferenças e aproximações entre a arte e a educação; b) contradição forma x conteúdo, recepção estética emocional na singularidade e transformação social;	<ul style="list-style-type: none"> <li>• texto: Vigotski: psicologia da Arte, Mezsáros: Aspectos estéticos.</li> <li>• análise de cenas e músicas que trabalham na contradição forma x conteúdo, e exercícios de criação;</li> </ul>
Formação de grupo	Promover a formação de grupo que tenha autonomia de proposição frente aos processos da oficina e a criação de relações afetivas que promovam a alteridade e a unidade do grupo.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• confraternização após os ensaios</li> <li>• aterramentos e percepção dos músculos e ossos</li> <li>• decisões coletivas</li> <li>• espaço para o experimento das habilidades e produções artísticas de cada um</li> <li>• discussão e busca de apoio nas dificuldades pessoais</li> </ul>

## 5. A ARTE E A DESIGUALDADE SOCIAL

### 5.1 O confronto entre controle social e autonomia

Neste capítulo buscaremos introduzir a arte na questão da desigualdade social, tendo como pergunta: Qual o lugar que arte ocupa numa sociedade de classe se com as políticas sociais voltadas a ela?

CHAUÍ (1984) afirmou que tal questionamento se remete ao surgimento da sociedade burguesa, no séc. XVIII. Neste período, tanto o significado da palavra “Arte”, quanto da palavra “Cultura” modificaram-se de forma a solidificar um novo projeto social.

Segundo CHAUÍ (1984), a “Arte” que anteriormente significava a engenhosidade para lidar com determinado ofício, na figura do trabalhador artesão, passou a ser considerado como um conjunto específico de habilidades ligadas à imaginação criadora, destinadas à contemplação e à beleza, na figura do artista, ligada ao ócio. A esta arte, na sociedade burguesa seria chamada de Belas Artes.

Por outro lado, o significado de “Cultura”, deixou de ser sinônimo de cultivo, cuidado, ligado ao reino natural (plantas, animais). Agora se torna diferença entre povos e os níveis de desenvolvimento. A Cultura, agora é...

*(...) específico da natureza humana, isto é, o desenvolvimento autônomo da razão na compreensão dos homens, da natureza e da sociedade para criar uma ordem superior (civilizada) contra a ignorância e a superstição. (p. 56)*

E continua afirmando que agora a sociedade dividida em classes sociais, cria também instituições que irão ‘civilizar’ o ser humano, tornando-o ‘culto’. Em contraposição, cria-se o ‘inculto’: aqueles que não tem acesso aos recursos sociais. Estes seriam a classe trabalhadora.

*Em sentido estrito, isto é, articulada à divisão social do trabalho, é posse de conhecimentos, habilidades e gostos específicos, privilégios de classe, diferenciação entre ‘cultos’ e ‘incultos’ que determina a seguir a divisão entre culturas populares e não-popular. A primeira porque próxima da natureza e da sensibilidade, aprisionada à repetição, nos mitos e nas tradições, estaria mais próxima à ‘barbárie’, enquanto a segunda seria a ‘civilização’. (CHAUÍ, 1984, p. 57)*

Vemos que ao se alinhar a pobreza, a ausência de recursos materiais com a barbárie - dentro da lógica privatista, em que se insere a posse de uma educação nas ciências e nas belas artes – se justifica o controle social sobre as camadas populares através de ações compensatórias do meio sócio-empresarial e do Estado<sup>13</sup>, que trariam as belas artes, a arte de vanguarda, os ‘valores civilizatórios’.

A pobreza define territorialidades, conceitos sociológicos e os sentimentos a atribuídos a ela, como exemplo “a periferia”.

CALDEIRA (1984 apud D’ANDREA, 2013) enfatiza o caráter simbólico predominantemente disseminado da periferia enquanto “precário, carente e desprivilegiado”.

Vemos este estigma na fala de CONCEIÇÃO (2014), que construiu uma casa com sucatas, em Paraisópolis: *”tem muitos que não me reconhecem como artista, porque sou um cara simples, normal... as pessoas acham que por eu ser faxineiro eu não tenho capacidade de fazer um trabalho, uma arte diferente”* (SMC, 2014).

HOLLANDA, em seu artigo “A questão agora é outra<sup>14</sup>” (s/d), afirmou:

---

<sup>13</sup>Só para termos uma referência, segundo o Relatório Nacional FASFIL/2010 (Fundações Privadas e Associações Sem Fins Lucrativos) contatou-se cerca de 300 mil Organizações da Sociedade Civil (OSC), atuando principalmente em regiões pobres da região Sudeste (44% do total).

<sup>14</sup> Heloísa Buarque de Hollanda. Artigo “A questão agora é outra”, disponível em <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-questao-agora-e-outra/> (acessado em jan. 2016)

*(...) Resumindo: o tema da violência, da insegurança, do medo, e que é imediatamente atribuído aos 'guetos' do outro lado da cidade, vindo daquelas quebradas aparentemente distantes e invisíveis. O perigo e a miséria, ou os dois, começam na virada dos anos 80 para os anos 90, passa a povoar concretamente o imaginário dos condomínios de alta renda, a pauta dos jornais e as pesquisas das Universidades.*

HOLLANDA (s/d), afirma que as periferias têm produzido uma cultura que se distingue das demais, não só pelo ativismo, mas pelo uso de uma linguagem própria, livre e democrática, o que tem trazido grande visibilidade às periferias.

Contudo, se a arte tem sido muito oferecida e realizada amplamente na periferia, não são essencialmente libertárias, podem ser usadas mercadologicamente e com caráter disciplinador.

Tal concepção é totalmente contrária à ideia de VIGOTSKI (2011), na qual considera a arte enquanto um elemento da cultura, no gênero humano, e que aliada à imaginação possui a potência de fomentar o porvir, posto que...

*en este sentido, absolutamente todo lo que nos rodea y ha sido creado por la mano del hombre, todo el mundo de la cultura, a diferencia del mundo de la naturaleza, es producto de la imaginación y de la creación humana, basado em la imaginación (VIGOTSKI, 2011, p. 13).*

Também Brecht, ao criticar o teatro, seja em sua expressão subjetivista ou naturalista - de ambos os modos tornava o público passivo frente a realidade -afirma:

*Tínhamos, assim, por um lado, uma arte que criava para si própria sua Natureza, seu mundo, um mundo que era precisamente o da arte, que pouco tinha a ver e pouco queria ter a ver com o mundo real; e tínhamos, por outro lado, uma arte que se esgotava copiando o mundo, apenas, e que desse modo consumia quase completamente a sua fantasia. O que nós ora precisamos de fato é de uma arte que*

*domine a Natureza, necessitamos de uma realidade moldada pela arte e de uma arte natural (BRECHT, 2005 apud MIRANDA, 2013, p. 35)*

## **5.2 Política Cultural, manifestações culturais nas periferias e o Coletivo**

### **Dolores**

SOUZA (2012), afirma como nos períodos Ditatorial e de transição (1964 a 1985), houve uma forte valorização da cultura norte americana, e traz os exemplos do “Projeto Periferia” e “Projeto Cidade de Cultura”. Ambos os períodos se propunham a lógica “difusionista”: uma postura que legitimou o território central como produtor de cultura, cuja ‘missão’ do Estado é de ‘difundir cultura’ norte americana às periferias, negando e oprimindo a manifestação de culturas populares e quaisquer formas que criticassem a violência de Estado.

Já em 1988, a Carta Cidadã buscava o “resgate da dívida social”, e desta forma se estabeleceram políticas de caráter compensatório, fragmentado e seletivo, como herança do período anterior (IAMAMOTO & OLIVEIRA, 2010).

Este contexto foi propício para a implementar a agenda neoliberal, em que não alteraram a estrutura dos centros de poder, e ampliou o caráter mercadológico da cultura através do incentivo à renúncia fiscal, tal como a Lei Federal Rouanet/1991, criada no governo Collor, impulsionada na gestão FHC.

Deste modo, o Estado construiu um papel bastante reduzido e perverso, uma vez que promovia a concorrência entre os que fazem arte, o que direcionada a produção artística ao marketing da empresa financiadora - ampliando assim seus negócios sob a égide da Responsabilidade Sócio Empresarial.

KINAS (2010) analisa a deturpação na distribuição e produção cultural no país, na qual 80% destes recursos direcionavam-se para o sudeste, e destes recursos 50% para os mesmos 3% dos proponentes.

Tal momento ficou caracterizado por “*um conjunto de proposições políticas conjugando uma atualização do liberalismo com formações conservadoras e oriundas do darwinismo social*” (DRAIBE, 1993 apud IAMAMOTO & OLIVEIRA, 2012).

Essa dinâmica favorece o surgimento de condições em que os direitos sociais no âmbito da cultura são negligenciados durante os séculos, como pode ser visto nos Mapas<sup>15</sup> abaixo:

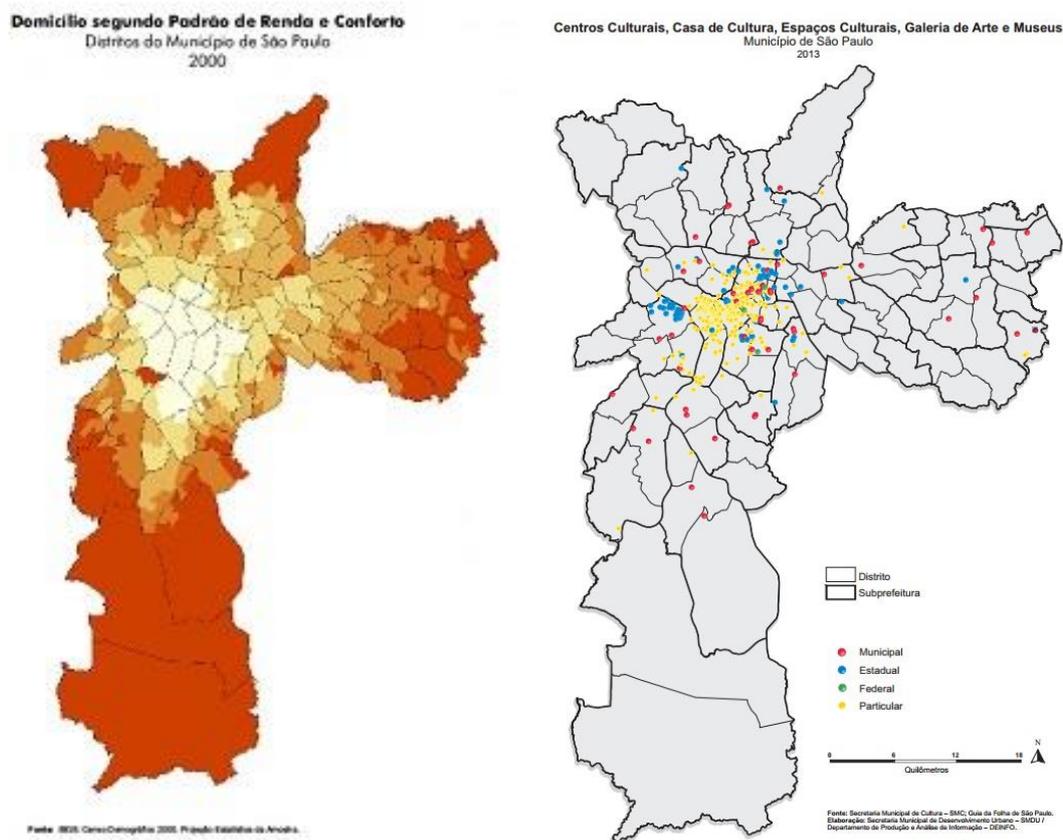


Figura 10: Mapa de Domicílios segundo Renda e Conforto

Figura 11: Mapa dos Centros Culturais, Espaços de Cultura, Casas de Cultura, Galeria de Arte e Museus. Fontes: SMC (maio 2016)

No primeiro mapa (esquerdo) “*Domicílio segundo Padrões de Renda e Conforto*”, vemos como a renda se concentra nas regiões claras, e particularmente na zona centro-oeste, ao ponto que quanto mais longe do centro, menor a renda.

No segundo, “*Centros Culturais, Casas de Cultura, espaços Culturais, Galerias de Arte e Museus*” mostra como os equipamentos culturais (públicos ou privados) são distribuídos

<sup>15</sup> Fonte: Secretaria da Cultura: <http://infocidade.prefeitura.sp.gov.br/> (acessado em nov/2016)

Ambos mapas seguem, de forma igual, a lógica liberal que instalam os meios de reproduzir a vida nos centros de maior poder econômico, particularmente na zona centro-oeste. Fato que reitera a ideologia calcada no séc. XVIII, mantendo a cisão classicista entre àqueles considerados cultos e incultos, vanguardistas e retrógrados, civilizados e incivilizados – o que por fim determina a difusão dos recursos para produção e fruição cultural.

Contudo, no início dos anos 2000, houve uma série de movimentos que estavam descontentes com essa forma de produzir/difundir arte - sejam trabalhadores (especialistas) do segmento de cultura ou não (cidadãos).

Buscaram propor o controle social das verbas, o maior tempo de pesquisa/produção, oposição à arte-mercadoria, a fruição gratuita em diversos territórios da cidade e disseminação de recursos financeiros aos produtores de arte. (KINAS, 2010)

Após embates com o Estado conseguiram a aprovação de Editais, e Leis de Iniciativa Popular, tais como: Programa Vocacional, Lei de Fomento ao Teatro<sup>16</sup>, Programa Nacional Cultura Viva, e a Lei de Fomento à Cultura das Periferias<sup>17</sup>.

Concomitante, nesse período houve também o aumento de mortes entre os jovens, principalmente devido às chacinas<sup>18</sup> nas periferias, como podemos ver no gráfico a seguir.

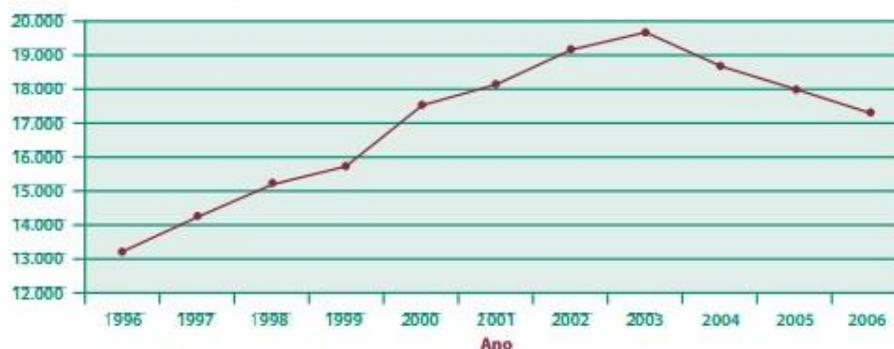
---

<sup>16</sup> Lei de iniciativa popular, advindo do Movimento Arte Contra Barbárie. Analisada por Kinas (2010);

<sup>17</sup>Lei de iniciativa popular, do Movimento Cultural das Periferias. Durante 03 anos houve uma intensa articulação entre os Coletivos Culturais nas periferias de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PQkyp80DB6c> (acessado em jan/2016)

<sup>18</sup> Pode-se ter acesso à fala do ex-delegado da Polícia Civil, no artigo “Guerra a Periferia”, disponível em <http://apublica.org/2014/05/guerra-a-periferia/> (acessado em jan/2015)

Gráfico 3.1. Número de homicídios juvenis. Brasil. 1996/2006



Fonte: Microdados SIM/SVS/MS

Figura 12: Número de Homicídios Juvenis 1996-2006

Fontes: SMS (maio 2016)

Por essa razão, ocorreu a organização de diversos movimentos de juventude o que provocou a proposição de políticas públicas no segmento cultural da juventude nas periferias (ABREU, 2010), como o VAI - Valorização de Iniciativas Culturais.

Esta disputa pelo fazer cultural, numa condição de classe desprivilegiada, aliada às novas políticas culturais amplia a manutenção e o surgimento de novos grupos (coletivos) que fazem arte, principalmente nas periferias.

Ressaltamos que as periferias sempre produziram cultura e arte independente do apoio estatal ou privado. No anexo, “Manifestações Culturais nas periferias”, há exemplos com destaque a produção do Hip-Hop (fim da década de 80), a Literatura Marginal (década 60, com Carolina de Jesus) e ao Teatro (início do séc. XX, com os anarquistas). Além dessas, podemos ainda citar: o samba, a capoeira, a dança, o cinema, a música e as artes visuais.

Importante destacar, o que foi demonstrado pela presente pesquisa é que a produção cultural nessas regiões periféricas, adquire uma qualidade peculiar, como já apontaram outras pesquisas (ALMEIDA, 2011; NASCIMENTO, 2006/2011; D’ANDREA, 2013).

*... para esses coletivos que produzem arte periférica não há arte pela arte. Ela torna-se ação política à medida que, nas suas práticas, não se pode produzi-la sem relacioná-la à sua inserção social, ao seu “jeito de estar no mundo”, à sua identidade. (...) estar na cultura de*

*periferia é tomar partido, assumir um lado, compartilhar uma mesma luta. E esse lado ou essa luta é também uma luta de classes. A pobreza não é um assunto fora de moda para esses grupos, mas vem relacionada a uma série de outros elementos. ALMEIDA (2011)*

O Coletivo Dolores deixa claro tal informação: estar na cultura de periferia é tomar partido na luta de classes. Eles estão do lado do trabalhador. O Teatro Mutirão tem como base o trabalho, a alienação do corpo e mente pelo trabalho e a exploração. Volta-se ao trabalhador, que é, na concepção deles, o morador de periferia e buscam a união dessa classe. Sua preocupação é de que o Coletivo Dolores esteja na relação com outras regiões periféricas, particularmente pelo teatro.

Por isso também, retomam o conceito de Mutirão: lembra a solidariedade das camadas populares que visa a transformação coletiva.

Da mesma maneira, as manifestações culturais nas periferias são configuradas coletivamente, na qual há uma intensa solidariedade entre os coletivos culturais, diversificando ainda mais as produções, ampliando os recursos e o fortalecimento de lutas comuns – obviamente, não inserimos àquelas que se aliam à lógica mercantil.

Como exemplo, LARANJEIRA (2016) afirma como há o mútuo auxílio entre os grupos teatrais de periferia e o Coletivo Dolores. Por vezes realizam conjuntamente formações políticas-estéticas, auxiliam-se na produção estética, participam de espetáculos e festivais, como exemplo a produção dos Festivais em Teatro Mutirão, do Coletivo Dolores – estudado no cap. “Práxis do Coletivo Dolores”.

Nessa intensa articulação entre as periferias, aliada à historicidade dos movimentos sociais, e às conquistas no âmbito da cultura (já citados) surgiram novas identificações pelas causas às quais enfrentam cotidianamente para a produção cultural. Tais eventos reforçaram o surgimento do Movimento Cultural das Periferias (MCP), em meados de 2013, que obteve a aprovação da Lei de Iniciativa Popular, a Lei Fomento à Cultura das Periferias – citado anteriormente, na qual o Coletivo Dolores participou em sua elaboração e articulação junto a outros coletivos.

Particpei de um período junto ao MCP. O que pude perceber foi um apoio mútuo entre os que se propuseram a lutar coletivamente<sup>19</sup>, seja nas etapas de: articulação com outras regiões, elaboração e aprovação da Lei, configuração da comissão avaliadora e a própria elaboração de projetos para concorrer ao Edital.

O caráter destas manifestações culturais-políticas traduz o que CHAUI (1984) denomina como o 'estrato progressista' da camada popular, ou seja àquela que não se identificando com a moral e a religião imposta pela hegemonia, traz os problemas relacionados à reprodução da vida e buscam superá-los coletivamente.

Desta forma, através do pensamento de SAWAIA (1995, p.24) em que a *“segregação se configura espacialmente apenas onde as relações caminham no sentido de diminuir a potência de ação de seus membros”*, podemos inverter a noção do que é centro e do que é periferia.

Se levarmos em consideração que os centros urbanos se tornaram locais de fluidez na produção/fruição de produtos (LEFEBVRE, 2001), de perda da ação política (SENNET, 2002), em que se configura o caráter blasé (SIMMEL, 1967), podemos então afirmar que a periferia se torna o centro, pois engedra a ...

*(...) potencialidade de ação coletiva e individual em prol do bem comum e do gozo particular. Para tanto, pressupõe a existência de comunidades livremente escolhidas, onde os homens discutem, escolhem e planejam formas plurais de vida (...) em que há o princípio de alteridade, baseado na concepção da universalidade, cujo fundamento é o direito a ter direito (SAWAIA, 1995 p.148 e p. 153).*

---

<sup>19</sup>Tive a oportunidade de acompanhar parte das manifestações e debates do Movimento Cultural da Periferia (na Câmara dos Vereadores, nas Secretarias da PMSP, nas ruas do centro de SP), além de reuniões internas para a discussão da Lei de Fomento à Cultura das Periferias. Foi uma trajetória extremamente desgastante principalmente devido a negligência do poder público, que através da burocracia buscava acabar com a disposição do Movimento e invalidar os prazos legais para que a Lei fosse aprovada.

Diante deste cenário, temos indicativos que o Movimento Cultural das Periferias tem transformado a luta por uma Política Cultural às periferias, pela luta por uma Cultura Política (CHAUÍ 2008) de caráter popular e fomentador do Comum (NEGRI, 2010).

### 5.3 Arte engajada e a liberdade

VIGOTSKI (1930) já afirmava que o desenvolvimento do capitalismo trouxe consigo *“a divisão progressiva do trabalho e o crescente desenvolvimento distorcido do potencial humano (...) em que os homens se tornam criados das máquinas (...), fomentando artificialmente apenas uma habilidade parcial (...) suprimindo toda a riqueza restante de seus talentos e inclinações produtivas”*. (p. 3)

No mesmo sentido, COSTA<sup>20</sup> (sem data), em sua análise sobre o texto “O Autor como produtor”, de Walter Benjamin (1934), traz as relações entre o modo de produção nas artes, a liberdade de autonomia do artista e o avanço do fascismo.

Neste texto Benjamin buscou defender o engajamento de escritores e intelectuais para a causa operária na oposição ao fascismo, *“fazendo-os tomar consciência da identidade entre suas inquietações espirituais e suas condições de produtor”* (COSTA, s/d, p.01).

Ademais discorreu de que forma a arte poderia adquirir uma qualidade que fortalecesse a tendência revolucionária, posto que a ‘simples’ adesão do artista à causa operária e a inserção dos temas sociais na obra, não garantiria a potencialidade da mesma.

---

<sup>20</sup>Iná Camargo Costa, livre docente, professora aposentada da FFLCH da USP, autora de livros sobre o teatro brasileiro, AgitProp, e reconhecida pesquisadora de Brecht. Militou em vários grupos de teatro de São Paulo; é assessora da Coordenação de Cultura do *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* (MST). É uma das referências teóricas para o Coletivo Dolores.

Desta forma, através dos exemplos de Maiakovisk e Tretiakov<sup>21</sup>, participantes do movimento do Agitprop<sup>22</sup>, Benjamin buscou ampliar o horizonte de ação dos artistas ao relacionar a obra com o momento social em que surge, e deste modo, provocar que interferissem nas relações sociais e nos modos de produção a qual estavam imersos.

Isto quer dizer que Benjamin fomentou que os artistas - mais do que aderissem à causa operária - pudessem se identificar enquanto classe proletária, potencializando a luta contra os meios de produção que aliena à todos (artistas e 'não artistas').

O Coletivo Dolores busca materializar este pensamento ao se contrapor à figura do artista-especialista, ao fortalecer a figura do “trabalhador que faz arte” e ao se aliar aos movimentos sociais.

Recentemente, participamos de alguns encontros<sup>23</sup> entre o Coletivo Dolores, outros grupos de teatro político e membros do MST, nos quais tínhamos como objetivo: ampliar a luta do MST e reforçar os encontros entre os Teatros Políticos,

---

<sup>21</sup> Maiakovisk e Tretiakov: referências na literatura russa, membros do Agitprop Camisas Azuis e participantes do Teatro-Jornal, na qual se suprimiu a diferença entre escritor e público, teatro e jornal, ficção e documentário. (COSTA, s/d, p. 3)

<sup>22</sup> Agitprop: Agitação e Propaganda, movimento estético-político realizada pelos/para os operários em prol dos ideais da Revolução Russa. Contrapôs os modos de produção e a divisão social do trabalho, atuando de modo independente e na auto-gestão até a chegada do regime stalinista.

<sup>23</sup> Os encontros ocorreram entre setembro/novembro de 2016, mesmo tendo dificuldade em articular outros grupos de teatro político, devido ao (curto) tempo disponível destes trabalhadores. Dentre os temas pautados estiveram: a Questão Agrária no Brasil, o agronegócio, a luta no campo, o Projeto Popular de Reforma Agrária. Além das discussões, iniciamos pesquisas e elaborações de intervenções artísticas com o tema da Agroecologia, prática defendida pelo MST, em oposição ao agronegócio. Os encontros foram interrompidos no final do ano, com perspectivas de retomada em 2017. Pesquisamos informações sobre o agronegócio, no site: “Agrotóxico Mata” <http://contraosagrotoxicos.org/> (acessado em jan/2017)

através da realização de intervenções culturais com o tema da Agroecologia, e tendo como referência o Agitprop.

Todavia, por mais que os meios de produção tenham uma forte interferência sobre a liberdade do artista, estes não são impeditivos a criação e a singularidade, a exemplo da peça *“Saga do Menino Diamante – uma ópera periférica”* realizada pelo Coletivo Dolores (2009).

Esta peça retratou a formação das periferias das grandes cidades, através da imigração, em que estão presentes a desigualdade, as contradições sociais e os sofrimentos que agem na configuração das relações sociais, e dos próprios indivíduos – peça analisada por ARAÚJO (2013).

Um dos pontos de destaque da peça, segundo ARAÚJO (2013), foi a cena em que se demonstrou a manipulação da mídia para escamotear as desocupações truculentas que ‘ocorriam’ em ocupações do MST - neste caso, encenou-se o fato ocorrido na cidade de São Gabriel/RS.

Para tanto, se criou a cena em que *“mulheres acidente”* cuspiam fogo ao mesmo tempo em que era lido um panfleto (real) denominado *“Gabrielenses dizem não à invasão e a seus apoiadores”* - uma mensagem que incitava os moradores de São Gabriel a atos violentos contra a ocupação do MST.

Ao final da leitura do texto, as tochas são jogadas na favela indicando a truculenta desocupação. Nas palavras de ARAÚJO (2013):

*A leitura do panfleto fascista de São Gabriel, em conjunto com os desenhos do fogo no ar, tende a criar uma atmosfera de silêncio e terror no público. Um documento histórico se torna comentário para a cena épica de desocupação da favela. Nas cidades, no campo, nas terras indígenas, a opressão se reproduz de forma semelhante e é possível reconhecer em todas as situações de desocupação a mão dita invisível do capital, concretizada como especulação imobiliária e agronegócio (p. 96)*

ARAÚJO (*idem*) comenta que ao fim da cena se utiliza o recurso de *“estranhamento”*, através da música *“Samba do despejo”*, de Danilo Monteiro e

Renato Gama. A intenção era criar uma canção de amor, mas que tratasse sobre a luta pela moradia e a ação de despejo. Segue a letra:

*Ocupei um espaço vazio  
No abismo do teu coração  
Construí as paredes e o teto  
Mas é claro que não tinha chão  
Resisti até onde eu pude  
Aos apelos da tal gravidade  
Mas a força maior que nos une  
Não tem dó nem piedade  
Abracei o ar em queda livre  
Só pensando na indenização  
Pra tentar um apê mais decente  
Sete palmos abaixo do chão*

*(Quando o fundo do abismo é a tábua de salvação...)*

Vemos nesta cena o que VIGOTSKI (2006) afirma sobre o artista: àquele que consegue se suspender do cotidiano, captar o universal e traduzir essas emoções em arte que ultrapassam a história. Como dito anteriormente, é a esse sentimento comum materializado em obra, em sua estrutura contraditória, que se possibilita o surgimento da catarse.

VIGOTSKI (2006) nos alerta: não podemos limitar a arte a questões técnicas, assim como fizeram os formalistas. A arte é acima de tudo o ato criativo e em interface direta com os sentimentos, com as “*emoções inteligentes*” (idem), posto que conecta o corpo/mente, estando atravessada pela imaginação e pela subjetividade, levando ao porvir.

É devido a este caráter que a arte adquire seu potencial transformador e por essa razão concebe a arte enquanto “técnica social dos sentimentos”.

Nesta cena, também temos o caráter mobilizador dos afetos, defendido por Brecht (1992), quando se utiliza do “*estranhamento*” para transformar afetos passivos em ativos frente a familiaridade com a (violenta) realidade.

Para ele “*o espanto desnuda o verdadeiro rosto de tal familiaridade, destruindo-a pelo estranhamento*”. (BORNHEIM, 1992, p. 215).

Ademais, a cena demonstra de que forma, VIGOTSKI (2006) e BRECHT (1992) favorecem a descoberta da alteridade e fomentam a formação do Comum (NEGRI, 2010) ao converterem o outro para dentro de mim e fomentar um sentimento comum de injustiça perante a realidade.

Outro fato que se destaca na cena, é a aproximação do Teatro Mutirão ao conceito gramsciano de Cultura Popular. Para apresentar tal análise resgato GRAMSCI (apud CHAÚÍ, 1984) e seu conceito de Nacional-Popular, oposto ao conceito fascista de Nação e Povo.

Para o fascismo, a configuração de subjetividades ocorre pela identificação com o ‘povo’, ‘nação’ e ‘Estado’. A figura do ‘Povo’ propõe o sentimento de unidade, homogeneidade, ao passo que ‘Nação’ promove o sentimento de comunidade, território nacional, regidos pelas leis e instituições unificadas que compõe um Estado.

Contrariamente, para GRAMSCI Nacional é o resgate do passado e o fortalecimento histórico e cultural - que foram manipulados, negligenciados pela classe dominante – pela consciência e sentimento popular, particularmente o estrato revolucionário.

Cabe ressaltar que o popular não é homogêneo, mas distinto em três estratos: os fossilizados (reacionários e por isso precisam ser superados), os progressistas (determinados pelas duras condições de vida, as quais buscam superar) e finalmente àqueles que estão em contradição com a religião e moral vigentes e integrados à cultura popular – estes interessam a Revolução.

Neste sentido, há um estrato da sociedade em que se encontra a expressão da consciência e dos sentimentos populares. A vivência permite ao artista o sentir com, captar os sofrimentos próprios da condição social da periferia.

Na cena citada acima vemos o que GRAMSCI (*apud* CHAÚÍ, 1984) denomina como o grande momento da cultura popular: em que a tradução dos sentimentos e pensamentos das camadas populares coincidem entre o povo, o artista e o intelectual, organizando sistematicamente o Nacional-Popular, para um combate na luta de classes, uma possibilidade contra hegemônica, pela emoção e pelo belo.

. A cena de despejo é reconhecida por todos, tratada de forma complexa, de modo a “desnudar” as forças (do capital) que agem sobre ela, e sensivelmente materializada em arte (enquanto técnica social das emoções).

Acrescenta ainda que dentre os intelectuais, há aqueles que se identificam com as causas do povo e os que saem do povo, a este denominou **intelectuais orgânicos**.

Os artistas são os que conseguem traduzir esteticamente, pela afetividade e beleza, as emoções vividas, em temas de crítica social identificável pelo povo (como Dostoiévski), assim com apresentar idéias, sentimentos e anseios que são universais (como Shakespeare), segundo GRAMSCI (*apud* CHAÚÍ, 1984). Nas palavras de CHAÚÍ (1984):

*Neste sentido, o popular na cultura significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem (...)  
O Nacional enquanto resgate de uma tradição não trabalhada ou manipulada pela classe dominante, popular como expressão da consciência e sentimentos populares (p.17)*

Vemos nesta análise de que forma o Coletivo Dolores, através do Teatro Mutirão, busca ligar-se aos pensamentos, hábitos e sentimentos populares, expressando-os artisticamente.

Esta concepção de arte, aliada a contraposição aos meios de produção, torna-se potente, pois afeta corpos e mentes e fomenta o parâmetro ético da liberdade: a vivência da alteridade (SAWAIA, 1995), pilar da vida comunitária.

Como afirmou VIGOTSKI (1930), em “A transformação Socialista do Homem”:

*Somente em comunidade, com os outros, cada indivíduo possui os meios de cultivar suas faculdades em todas as direções: só em comunidade, então é possível a verdadeira liberdade individual. Assim como a sociedade humana, a personalidade individual deve dar esse enorme salto adiante – do reino da necessidade ao reino da liberdade. (p. 07).*

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Após praticamente um ano e meio acompanhando e participando das diversas ações do Coletivo Dolores pudemos vivenciar como a luta de classes se desenvolve em seu aspecto cultural, ético e afetivo.

Partimos da compreensão de que as segregações material e simbólica são processos imbricados que expressam o domínio étnico sobre a cidade e sobre a sociabilidade (HARVEY, 2013), reforçando o pensamento em que se culpa o pobre por sua pobreza (TELLES, 2003). Em suma, a manutenção de uma cidade global como São Paulo, significa a manutenção da luta de classes no espaço urbano.

Reafirmamos que há regiões nas periferias têm se apropriado de uma longa história de luta coletiva, organizando-se em espaços de resistência, sobretudo através da arte. Realizam uma estética engajada, produzida a ação entre seus pares, e por isso se torna ainda mais potente em denunciar e resistir a desigualdade social da maior metrópole cultural do país (quicá da América Latina).

Estas manifestações culturais denotam que a reprodução da vida é resgatada em seu sentido pleno, para além dos recursos materiais, por mais que não prescindam destes. Sem negar que a arte é uma forma de trabalho e renda, transferem o peso

para a configuração de uma cultura política de luta por políticas culturais que cheguem às periferias - que ampliem a produção, difusão e o acesso a cultura e diminua a precarização na condição de trabalho de seus produtores. Por essa força coletiva nas periferias, transformam o estigma de carência em potência.

Nesse sentido, se tivermos como referência que a noção de “Centro” define-se pelo espaço social que dispõe de mecanismos para a reprodução da vida, e que este não se restringe aos recursos materiais, verificamos que a cultura política destas regiões revertem nossa percepção do que compreendermos como centro e periferia.

Contudo, a diversidade de manifestações políticas-culturais, realizadas pelos “coletivos culturais”, é infinita, diversa e contraditória. Inseridos numa sociedade cindida por classes sociais, muitos destes coletivos, por escolha ou inocência, reproduzem ou negligenciam a política que lhes oprimem.

Ao buscarem recursos e prestígio, se espelham e consagram uma cultura dominante, se apoiam em Leis de Incentivo fiscal, de responsabilidade sócio-empresarial e não raro acabam por conceber a arte enquanto mercadoria.

Mesmo àqueles que engajam a expressão artística em uma ‘causa social’, não quer dizer que estão se contrapondo às mazelas sociais. Isso nos remete a aspectos éticos destes grupos, dentre os quais questionamos:

Qual o poder transformador de uma ação frente às opressões sociais, ao adotar modelos de produção que reproduzem as relações desiguais de trabalho e de propriedade, que são, em parte, as causas das mazelas que buscam superar?

E ainda, qual o potencial de transformação se não se identificam com os que não são profissionais do segmento de cultura, posto que ambos (artistas e não artistas) estão sob as mesmas condições que os oprimem, estão todos submissos à hegemonia de uma classe dominante?

Queremos apontar que muitos destes coletivos que julgam realizar uma arte engajada, incorporam as relações de poder contra os que buscam enfrentar as mesmas mazelas sociais. Em seu fundamento, Espinosa denomina uma *“paixão alegre”* – pois se conquista a felicidade pela derrota ao outro, que na verdade seria o seu maior Bem (ESPINOSA, 2014)

Neste sentido, os *“homens se julgam livres apenas porque estão conscientes de suas ações, mas desconhecem as causas pelas quais são determinados”* (ESPINOSA EIII, Proposição 2, Escólio, p. 102)

Por essas razões, contrárias a esta “*paixão alegre*”, que o Coletivo Dolores se destacam aos demais coletivos culturais: atribuem o caráter multifacetado à arte e aos que buscam produzi-la.

Ao conceberem a figura do “trabalhador que faz arte”, e o “Teatro Mutirão” recolocam a arte e seus produtores enquanto expressões da cultura, e por isso, imbricados à luta de classes, e às razões mesmas que: interferem na liberdade de criação (COSTA, s/d), que torna o espaço enquanto reprodução do capital (LEFEBVRE, 2001), produz do sofrimento Ético-Político (SAWAIA, 1999) e a Questão Social (YAZBEK, 2012).

Desta forma retomam a vocação histórica do ser humano, ou seja a arte enquanto trabalho sobre a realidade, no âmbito da sensibilidade, que advindo dela, a modifica e é por ela modificada. BRECHT (2005) afirmava “(...) *o que nós ora precisamos de fato é uma arte que domine a natureza, necessitamos de uma realidade moldada pela arte, e de uma arte natural*” (apud MIRANDA, 2013, p. 35).

Vimos que o Coletivo Dolores, faz parte do povo, atua junto aos movimentos sociais, defende a figura do trabalhador que faz arte, desenvolve o Teatro Mutirão e se associa a tantos outros movimentos e lutas no âmbito da cultura.

Deslocam a cultura para o aspecto ético, e este para o âmbito das emoções ao materializem em arte as aspirações, os sentimentos, os pensamentos e hábitos populares, utilizando-se amplamente das contradições emocionais que os recursos do distanciamento e da aproximação proporcionam, articulando (...) “*o espanto, uma certa admiração (Erstaunlichkeit), e o estranhamento, que distancia (Befremdlichkeit)*” (BORNHEIM, 1992, p. 215)

Por sua vez, VIGOTSKI (2006) acreditava que caso (a arte) conseguisse materializar os sentimentos sociais e tivesse em sua estrutura a contradição entre forma e conteúdo, adquiriria o caráter transformador (e revolucionário) na relação dialética entre a singularidade e a particularidade cultural. A arte era um potente fomentador do “novo homem da Revolução Russa” (VIGOTSKI, 1930).

Isso significa que a arte produzida pelo Coletivo Dolores tende a atuar através das “*emoções inteligentes*” (VIGOTSKI, 2006), afetando o corpo e reconfigurando a relação entre corpo/mente, ação/imaginação, afeto/razão, criando novos nexos entre

o sentir-pensar-agir, de forma que as disposições afetivas passivas se transformem em ativas.

VIGOTSKI (2011) já assinalava que há “(...) *el doble papel que puede desempeñar la imaginación em la conducta del hombre: de modo idêntico puede acercar y alejar al hombre de la realidad*” (p. 44).

Desta forma, ressaltamos que não é a intencionalidade didática, ou a arte em seu caráter técnico que farão da arte uma ferramenta que se direcione à transformação da singularidade.

Recordamos que BRECHT criticou e se distanciou do Teatro de Piscator devido a pouca (ou nenhuma) preocupação estética dada por este, particularmente em sua vertente de propaganda política, por mais que o admirasse em sua vertente política.

Para Brecht, ao se ‘nivelar’ o público, a peça e a vida real, se retirava o distanciamento necessário (BORNHEIN, 1992) e prendia o espectador à própria realidade.

Isso remete a cuidados essenciais: se apropriar das técnicas acumuladas pelo Teatro Político, contudo manter uma postura de “*distanciamento*”, defendido por BRECHT, em que tais recursos e intenções estéticas estejam em diálogo (crítico) com a realidade em que se articula.

Ademais, prezar pelo caráter sensível da obra, não perder seu caráter afetivo e imaginativo, seja pelo “*distanciamento*” (BRECHT,1992) ou “*estranhamento*” (VIGOTSKI, 2006).

Acreditamos que desta forma o ato criativo retoma o status ontológico: a criação estética, no diálogo com a realidade, busca transcender às particularidades de uma organização social, cindida em classes. A criação, pautada na Ética, em que o outro é meu maior bem (ESPINOSA, 2014), promove a universalidade, o porvir.

Acreditamos que o Coletivo Dolores, adota uma postura crítica em suas ações, traz a ideia do “*distanciamento*” para o cotidiano, demonstrado nas formas e dispositivos de trabalho que criaram – como citado no capítulo “Práxis do Coletivo Dolores”.

Neste sentido, suas formas coletivas de trabalho podem manter um movimento dialético, pois por um lado promovem formas de sociabilidade, por outro essas relações sociais fazem com que as formas de trabalho sejam ajustadas, reinventadas.

LARANJEIRA (2016) constatou a possibilidade de alterar tais formas, ao sentir que não há “*nenhum espaço cristalizado no Dolores*”.

Esta participação e envolvimento, também fomentam o sentimento de “Comum” (NEGRI, 2010), pois se fortalece a comunhão entre sujeitos que se pautam na aprendizagem mútua, no compartilhamento de saberes, na defesa do “trabalhador que faz arte”, nas singularidades que buscam o diálogo pela autonomia e responsabilidade com o outro, o que diferencia radicalmente de uma “Comunidade-Fortaleza” (SENNET, apud SAWAIA, 1995), que pauta-se sobre o sentimento do medo (por exemplo, surgida devido às mudanças ou a insuficiência de recursos).

Por essas razões, o Comum fomentado pelo Coletivo Dolores lembra a ideia de contra hegemonia, apontado por GRAMSCI (1984) – a qual trataremos adiante.

Contudo, o Comum, no Teatro Mutirão, se expressa com impedimentos e bloqueios devido à organização capitalista.

MARICATO (1982), afirmava que o Mutirão, fomenta por um lado, a solidariedade forçada, a necessidade de se unirem devido a escassez de recursos materiais, de apoio do poder público. No Dolores, isso se expressa pela necessidade de projetarem uma gama enorme de atividades para ganharem os Editais (o que traz grande sobrecarga a todo grupo).

Por outro lado o Coletivo indica a superação desta condição pela solidariedade espontânea, a certeza de que o trabalho e a aprendizagem coletiva, a revisão dos espaços de poder, dos modos de produção promovem a felicidade e crescimento do outro, e por isso a ampliação do “*Conatus*”, da potência de perseverar na vida de todo o Coletivo. ESPINOSA (2014) dizia:

*É útil ao homem aquilo que dispõe o seu corpo a poder ser afetado de muitas maneiras, ou que o torna capaz de afetar de muitas maneiras os corpos exteriores; e é tanto mais útil quanto mais torna o corpo humano capaz de ser afetado e de afetar outros corpos de outras maneiras. (ESPINOSA, III, Prop. 38, p. 182)*

Vemos que o Coletivo Dolores, e particularmente o Teatro Mutirão, dialoga ao pensamento de MARX (apud VIGOTSKI, 1930), pois busca transcender o reino da necessidade, para o reino da liberdade, o que incrementa a própria luta de classes.

*É o lugar no qual consigo fazer a aliança entre a arte, o teatro, o prazer estético e uma militância necessária e urgente. Pensar atuação coletiva, olhar a conjuntura, distanciar e “se afundar”. Sozinho só há barbárie, em grupo é mais possível. (MOURA apud BORTOLOZZO, 2014, p. 113).*

A esta dinâmica do Coletivo Dolores vemos a noção de totalidade, em que se articulam: a configuração da singularidade, meios de produção e luta de classes<sup>24</sup> e a produção da história humana. (GRAMSCI, 1984).

Ressaltamos que o modo como o Coletivo Dolores se organiza com outros grupos e movimentos sociais indicam que se aproximam do conceito de “*intelectual orgânico*” (figura que se origina nas camadas populares, em diferença aos intelectuais que se identificam com as causas populares) GRAMSCI (1984);

Por essa razão, há em seu trabalho estético, como exemplo os Festivais de Teatro Mutirão, o resgate e o reconhecimento de “*...cuán inmensa es la parte que de todo lo creado por el género humano corresponde precisamente a la creación anônima colectiva de inventores anônimos*” (VIGOTSKI, 2011, p. 13).

Isso significa que ao resgatar a Cultura Popular, favorecem ao que GRAMSCI (1984) considera a organização do “*estrato revolucionário*”, da sociedade - em que o olhar do artista, do intelectual e do povo coincidem de forma a se apropriar das contradições do poder hegemônico, dos sentimentos e consciência do povo e organizando-as enquanto luta de classes.

---

<sup>24</sup>Gramsci (1984) adota a noção de contra hegemonia e a luta de classes, enquanto no nível da particularidade, posto que são condições materiais e históricas de um determinado tempo, espaço e cultura. Contra hegemonia enquanto a visão de mundo popular, que se apropria das contradições de um tempo determinado, e contra essa instala uma ação direta – isso opõe a ideia de contra hegemonia proletária universal, idealização universalizante. Hegemonia é um processo de dominação, se efetiva em formas distintas ao longo do tempo, para que se mantenha a unidade. “A Hegemonia é igual, porque é distinta” – em suas formas (CHAUÍ, 1984). Logo, a Contra Hegemonia, ocorre nas brechas da Hegemonia.

Em síntese, favorecem a organização de um modo sistemático do Nacional-Popular, para um combate na luta de classes, uma possibilidade contra hegemônica, pela emoção e pelo belo (GRAMSCI, 1984)

No sentido, reconhecemos que a Oficina de Iniciação em Teatro Mutirão insere-se também neste processo. Os elementos abordados, as manifestações e debates políticos pelas quais participamos, denotam uma nova frente de trabalho e educação estética que dialoga com os propósitos organizativos do Dolores, que por sua vez se insere no propósito da luta de classes.

Acreditamos que a sistematização realizada desta Oficina e do próprio Teatro Mutirão, poderá ser uma humilde contribuição a este Coletivo que há 15 anos tem reforçado a proposta de que fazer “Arte é Fazer Política, mas fazer política não é fazer arte” – posto desafio de torná-la uma “*Técnica Social dos Sentimentos*” (VIGOTSKI, 2006).

Finalizamos com a citação de SAWAIA (2005, p.24), na qual o Coletivo Dolores se configura enquanto lugar...

*(...) de movimento, de recriação permanente da existência coletiva, do fluir de experiências sociais vividas como realidade do eu e partilhadas com o outro, e portanto, capazes de subsidiar formas coletivas de luta pela libertação de cada um e pela igualdade de todos.*

Vida Longa à recriação permanente do Coletivo Dolores Boca Aberta  
Mecatrônica de Artes!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“A periferia é o Centro – 10 anos do Programa VAI”, Secretaria da Cultura, 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=lezP-VjqWi0>> - Acesso em 06/06/2016.

ABCD Maior. Disponível em <<http://www.abcdmaior.com.br/materias/politica/movimento-hip-hop-tera-19-candidatos-a-vereador-no-estado-de-sp>> - Acesso em 10/05/2016.

Agência de Reportagem e Jornalismo Investigativo. Disponível em <<http://apublica.org/2014/05/guerra-a-periferia/>> - Acesso em 09/05/2016.

ABREU, J.L. **Cultura e Política: O caso do Programa “VAI” em São Paulo – 2004-2008**. Tese defendida no Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

ARAÚJO, A.F. **O teatro político de rua praticado pelos coletivos ALMA e Dolores: Estéticas de combate e sementeira**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, São Paulo, 2013.

ALMEIDA, L. P. (2013). O espaço político aberto pela leitura literária. **Psicologia & Sociedade**, 25(1), 58-67.

ALMEIDA, R.S. Cultura de Periferia na Periferia. In **Revista Diplomatique**. Disponível em <<http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=995>> Acesso em 15./01/2015.

BINHO. **Donde Miras. Dois poetas e um Caminho**. Edições Toró, São Paulo, 2007.

BOMFIM, Z.A.C. **Cidade e Afetividade: Estima e Construção dos Mapas afetivos de Barcelona e São Paulo**. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

\_\_\_\_\_; PASCUAL, J.C; PONTE, A.Q. **Considerações teóricas sobre a identidade de lugar à luz da abordagem histórico – Cultural**. In *Psicologia Argumentativa*. Curitiba, 2009.

BORTOLOZZO, G. **Espacialidade e Ativismo Social na Zona Leste de São Paulo: O Caso do Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes**. Dissertação defendida no Instituto de Geociências e Ciências Exatas – IGCE “Júlio de Mesquita Filho”, no Programa de Pós-Graduação em Geografia, Câmpus de Rio Claro – SP, 2014.

BRANDÃO, I.R. **A afetividade e a participação na metrópole: uma reflexão sobre dirigentes de ONGs na cidade de fortaleza**. Tese de Doutorado em Psicologia Social. São Paulo, PUC, 2008.

CAMPOS, F.A. **Memória histórica do Massacre de Felisburgo: um estudo sobre trauma psicossocial e processos de resistência**. Tese defendida na PUC/SP, Programa de Pós Graduação em Psicologia Social, São Paulo, 2015.

CHAUÍ, M. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. Seminários. 2ª Edição, Ed. Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. Cultura e Democracia. In **Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de ciências sociais**. Ano 1, n. 01 (Jun./2008). Buenos Aires: CLACSO, 2008.

\_\_\_\_\_. **Autógrafos, Cultura e Civilização**. Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2014. Vídeo disponível em <<http://novo.fpabramo.org.br/node/10498>> Acesso em 16/01/2016.

CIAMPA, A.C. Identidade. In S.T.M. Lane, & W. Codo, (org). **Psicologia Social: O homem em movimento**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. **A Estória de Severino e a História de Severina**. Brasiliense, 1986. 4ª Ed. 1994. São Paulo.

CURADO, G.I. **Pólen, Pólis, Política: Encen[ações] de um coletivo de trabalhadores-artistas**. Dissertação defendida na Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção de título de Mestre em Artes Cênicas. São Paulo, 2012.

D`ANDREA, T.P. **A Formação do Sujeitos Periféricos**. Cultura e Política na Periferia de São Paulo. Tese defendida no Departamento de Ciências Sociais, USP, São Paulo, 2013.

DELARI, Jr. A. Sentidos do “Drama” na perspectiva de Vigotski: um diálogo no limiar entre arte e psicologia. In **Psicologia em Estudo**, Maringá, v.6, n.12, p. 181-197, Abr./Jun. 2011.

ELIAS, N. **Os estabelecidos e os Outsiders: sociologia de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1994, Parte I, caps. 5 e 6.

FABIANO, C. A. **Uso do Território, descentralização e criação de redes no Teatro Vocacional: aspectos da práxis teatral do artista-orientador**. Dissertação (Mestrado em artes) - Escola de comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Fórum de Cultura da Zona Leste. Disponível em <<http://forumdeculturadazonaleste.blogspot.com.br/2015/07/lei-de-fomento-periferia-historico-e.html>> - Acesso em 10/04/2016.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo, Paz e Terra, 2005. 31<sup>o</sup> edição.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo, Ed. UNESP, 1990.

HARVEY, D. **Condição Pós Moderna**. São Paulo, Edições Loyola, 1989. Parte III e IV.

\_\_\_\_\_. O Trabalho, o capital e o conflito de classes em torno do ambiente construído nas sociedades capitalistas avançadas. In **Revista Espaço e Debates**, nº 6, ano II, Jun./Set 1982.

\_\_\_\_\_. **A liberdade da Cidade**. In *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. Boitempo Editorial. São Paulo 2013.

HOLLANDA, H.B. Artigo “**A questão agora é outra**”, disponível em <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-questao-agora-e-outra/> (acessado em jan. 2016)

IANNI, O. Cidade Global. In **Revista Vozes da Cultura**, Ano 88. V. 88, nº 2 Mar./Abr./1994.

IBGE. FASFIL - **As Fundações Privadas e Associações sem Fins Lucrativos no Brasil** – Rio de Janeiro, 2012.

JACOBI, P. **Cidade e meio ambiente**. Percepções e praticas em São Paulo. Ed. Anna Blume, 2ª edição. São Paulo, 2006.

KINAS, F. **A Lei e o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Uma experiência de política pública bem-sucedida**. Disponível em <<http://www.kiwiciadeteatro.com.br/politicas-publicas-de-cultura>> - Acesso em 10/04/2016.

LANE. S.T.M. **Linguagem, Pensamento e Representações Sociais**. In Psicologia Social – o homem em movimento. Codo e Lane (orgs). Ed. Brasiliense. 8ª Edição, 1989.

\_\_\_\_\_. **Consciência e Alienação – Uma ideologia no nível individual**. In Psicologia Social – o homem em movimento. Codo e Lane (orgs). Ed. Brasiliense. 8ª Edição, 1989.

LEFEBVRE, H. **O Direito à Cidade**. 5ª Edição. Ed. Centauro, 2001, São Paulo.

LE GOFF, J. **Por amor às cidades, conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: UNESP, 1998.

LEITE, A.E. Marcos Fundamentais da Cultura Periférica em São Paulo. In Revista de Estudos Culturais1 - **Dossiê sobre Cultura Urbana**. n.2, Ed. 1, USP, São Paulo, 2014.

LIMA, M.C. **Guerra às Periferias**. Entrevista a Agencia Pública. Maio/2014. Disponível em <<http://apublica.org/2014/05/guerra-a-periferia/>> Acesso em 15/01/2015.

MARICATO, E. **A produção capitalista da Cidade (e da casa) no Brasil Industrial**. 2ª Edição. Editora Alfa-Omega, São Paulo, 1982.

MARTÍN-BARÓ, I. (2006). **Hacia una psicología de laliberación**. Boletín de Psicología, nº22, p. 219-231, El Salvador.

MARX, K. **Manuscritos Econômico-filosófico e outros textos escolhidos**. Trad. José Carlos Bruni. 2ª Ed. São Paulo, Editora Abril Cultural, 1978. p. 05-28.

MATO, D. (coord.) **Políticas de Cidadania y Sociedade Civil em tempos de globalización**. Caracas: Faces, Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 95 – 110.

MÉSZÁROS, I. Marx. **A teoria da Alienação**. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1981.

MIRANDA, R.A. **O Teatro Experimental de Brecht**. Mestrado em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2013.

MONTAGNA, E. **Subjetivação contemporânea na metrópole**. In TASSARA E.T O. (org). Panoramas interdisciplinares para uma psicologia ambiental do urbano. EDUC/FAPESP, 2001, p. 71 a 86.

NASCIMENTO, E. P. **Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena**. Dissertação apresentada na FFLCH, Antropologia, São Paulo, 2006.

NEGRI, A. El comunismo: **Algunos pensamientos sobre el concepto y la práctica**. In Hounie, Analía (comp.), *Sobre la idea del comunismo*, traducción de Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2010.

OLIVEIRA, B. **Método histórico-social na psicologia social**. Abrantes (Org.). In Coleção Psicologia Social, Ed. Vozes, 2005, Petrópolis/RJ.

POL, E. **A construção da subjetividade na metrópole paulistana**. In TASSARA E.T O. (org). Panoramas interdisciplinares para uma psicologia ambiental do urbano. EDUC/FAPESP, 2001, p. 87 - 192.

Programa VAI. Disponível em <<http://programavai.blogspot.com.br/p/sobre-o-vai.html>> - Acesso em 10/04/2016.

ROLNIK, R. e KLINK, J. **Crescimento econômico e desenvolvimento urbano. Por que nossas cidades continuam precárias?** Revista Novos Estudos. CEBRAP, São Paulo, nº 89, março, 2011.

\_\_\_\_\_. **Morar, Atuar e Viver**. In Teoria e Debate nº9. Jan./Fev./Mar./1990.

SANTOS, M. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1992.

\_\_\_\_\_. **Por uma outra globalização. Do pensamento único a consciência universal**. Ed. Record, São Paulo, 2001, p. 141-148.

Sarau Elo da Corrente. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=387&v=aCELRpnXzuY](https://www.youtube.com/watch?time_continue=387&v=aCELRpnXzuY) Acesso em 04/05/2016.

SAWAIA, B.B. **A consciência em construção no trabalho de construção da existência**. Tese de Doutorado em Psicologia Social, Puc São Paulo, 1987.

\_\_\_\_\_. **Cidadania, diversidade e comunidade: uma reflexão psicossocial**. In: Spink, M.J.P. (Org.). *A cidadania em construção: uma reflexão transdisciplinar*. São Paulo: Cortez, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Calor do Lugar, segregação urbana e identidade**. São Paulo em Perspectiva: Questões Urbanas, os Sentidos das Mudanças. São Paulo, v.9, n.2, abr.-jun, p.20-24, 1995.

\_\_\_\_\_. **A falsa cisão retalhadora do homem**. In Martinelli, M.L. (org). *O uno e o múltiplo nas relações entre as áreas do saber*. São Paulo, Cortez, 1995.

\_\_\_\_\_. **Por que Investigo afetividade**. Texto apresentado para concurso de promoção na carreira para categoria de Professor Titular do Departamento de Sociologia da PUCSP. São Paulo : PUC/SP, 2000.

\_\_\_\_\_. **A emoção como locus de produção do conhecimento – Uma reflexão inspirada em Vygotsky e no seu diálogo com Espinosa**. Texto apresentado na III Conferência de Pesquisa Sócio-Cultural, UNICAMP, Campinas, 2000.

\_\_\_\_\_. **Identidade, uma ideologia separatista?** In *As Artimanhas da Exclusão. Análise psicossocial e ética da desigualdade social*. Ed. Vozes, Petrópolis, 2001. 2ª ed.

\_\_\_\_\_. **O Sofrimento Ético Político como categoria de análise da dialética inclusão/exclusão**. In: B.B. Sawaia (Ed.): *Artimanhas da Exclusão: Análise psicossocial e ética da desigualdade social*. 2ª Ed.; P. 97-118. Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Psicologia e desigualdade Social: uma reflexão sobre a liberdade e transformação social.** In: Revista Psicologia e Sociedade, São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. e MAGIOLINO, L.S. **As nuances da afetividade: emoção, sentimento e paixão em perspectiva (no prelo)**\_\_\_\_\_.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **A periferia é o centro – 10 anos do Programa VAI.** Documentário Audiovisual. São Paulo, 2014. Direção PEREIRA & SENA.

SENNETT, R. Nova sociedade urbana. In **Revista Le Monde Diplomatique**, 2002.

SHIFFER, S. Os impactos da Globalização sobre São Paulo. In **Revista Pesquisa FAPESP.** Disponível em [http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/1997/08/fapesp\\_23-6-site.pdf?d74706](http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/1997/08/fapesp_23-6-site.pdf?d74706) - Acesso em 20/05/2016.

SIMMEL, G. **A Metrópole e a Vida Mental.** In O Fenômeno Urbano. VELHO, O.G (org). 2ª edição, Zahar Editores, RJ, 1967. p.11-25.

SIRGADO, A.P. O social e o cultural na obra de Vigotski. In **Educação & Sociedade**, ano XXI, nº 71, Julho/2000.

SOUZA, A.S.A. **A saúde na Perspectiva Ético Política: Pesquisa Ação Participante na Comuna Terra Irmã Alberta do Movimento dos trabalhadores Sem Terra (MST).** Tese de Doutorado em Psicologia Social, PUC São Paulo, 2012.

SOUZA, V. Políticas culturais em São Paulo e o Direito à Cultura. In **Políticas Culturais em Revista**, 2 (5), p. 52-64, 2012. Disponível em [www.politicasculturaisemrevista.ufba.br](http://www.politicasculturaisemrevista.ufba.br) - Acesso em 05/04/2016.

SPINOZA, B. (1632-1677). **Ética.** Tradução Tomaz Tadeu. 2ª Edição, Autêntica Editora, Belo Horizonte, 2014.

TELLES, V.S. Direitos Sociais: afinal, do que se trata? In **Muitos Lugares para Aprender/ Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária** - CENPEC – São Paulo; CENPEC / Fundação Itaú Social / Unicef , 2003.

THIOLLENT, M.J.M. Notas para o debate sobre pesquisa-ação. In Brandão, C.R. **Repensando a Pesquisa Participante**. São Paulo, Brasiliense, 3ed. 1999, p.82 – 103.

VERAS, M.P.B. **A Produção da Alteridade na Metrópole: Desigualdade, Segregação e Diferença em São Paulo**. In: Dantas, S.D. (Org). Diálogos Interculturais. Reflexões Interdisciplinares e Intervenções Psicossociais. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. e PASTERNAK, S. **Trocando Olhares: Uma introdução à construção sociológica da Cidade**. São Paulo: Sduio Nobel/Educ, 2000.

VIGOTSKI, L.S. (1993a). **Pensamiento e lenguaje**. In Obras escogidas (Vol. 2, pp. 9-349). Madrid: Visor.

\_\_\_\_\_. **Teoria e Método em Psicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, 1996.

\_\_\_\_\_. Manuscrito de 1929. **Educação & Sociedade**, ano XXI, nº 71, Julho/00.

\_\_\_\_\_. (1934) Pensamento e Palavra. **A Construção do Pensamento e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. (1930) **A transformação socialista do homem**, em Marxists Internet Archive. Texto disponível na internet. Trad. Nilson Dória (inglês). MIA, 2004.

\_\_\_\_\_. (1931-33/2004) **Teoria de las emociones: estudio histórico-psicológico**. Madrid: Akal Universitaria.

\_\_\_\_\_. (2006). **Psicología del Arte**. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona.

\_\_\_\_\_. (2010). **Quarta aula: a questão do meio na pedologia**. Psicologia USP, 21(4), 681-701. Recuperado em setembro 2010, 2012. Disponível em <<http://www.scielo.br>>. (Originalmente publicado em 1935).

\_\_\_\_\_. (2011). **La imaginación y el Arte em la infancia**. Ediciones Coyoacán, S.A de C.V. 9ª edição, México, D.F.

IAMAMOTO & OLIVEIRA, 2010. Política Social e Psicologia: uma trajetória de 25 anos. In **Psicologia: Teoria e Prática**, 2010. V. 26, p. 09-24.

YASBEK, C. Revista Serviço Social & Saúde. Campinas v. 3, n. 3, p. 1-94 Maio/2004.

YAZBEK, M.C. Pobreza no Brasil contemporâneo e as formas de enfrentamento. In Serv. Soc. Soc., São Paulo, 110, p.288-322, Abr./Jun./2012.

ZANELLA, A (org). **O ofício da psicologia social à luz da ideia reguladora de sujeito: da eficácia da ação à estética da existência**. In *Psicologias e Práticas Sociais*. Andréa V. Zanella; Maria Juracy T. Siqueira; Louise A. Lhullier; Susana I. Molon. Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, Rio Janeiro, 2008.

## ANEXOS

### Anexo I

#### Partindo de um ponto: O Mutirão

Este ensaio, baseado obra de MARICATO (1982), busca compreender e resgatar o contexto e os impasses ligados à prática de mutirão (autoconstrução de moradias), visto que o Coletivo Dolores parte desta prática para o desenvolvimento do conceito em Teatro Mutirão.

MARICATO (1982) resgata a origem do mutirão ao afirmar que inicialmente era realizado no meio rural, seja para a construção das casas, seja para o tratamento das colheitas, em que diversas famílias se reuniam para dar conta do extenso trabalho. Era um momento em que se reafirmavam os laços de solidariedade e reciprocidade dentro de uma comunidade, sendo que...

*implicavam festas com danças e bebidas num acontecimento que coroava o fim do dia ou do processo de trabalho. A festa era uma forma de o pequeno produtor retribuir parte da ajuda prestada, sendo a outra parte através do trabalho, quando na convocação de um novo mutirão. Através dele, firma-se um compromisso de troca de favores, em bases bem espontâneas, apesar de ditada pelas necessidades (MARICATO, 1982, p. 71).*

Contudo, tal cultura foi re-significada no desigual contexto urbano. Segundo SADER (1988, apud BORTOLOZZO, 2014), no período da década de 70, em que o número de pessoas que migraram para as favelas cresceu em 1039% (ROLNIK, 1990), surgiram diversos movimentos sociais que demonstravam identidades e formas de organização diversas e mutáveis, pois se formavam de acordo com as demandas e desejos coletivos que se articulavam com tantos outros movimentos, tais como Movimento dos Sem Teto, Movimento dos Sem Terra, Movimento Operário, formando diversas associações (SANTOS, 1994, apud BORTOLOZZO, 2014).

De modo geral, tiveram que se mobilizar para pressionarem o Estado na garantia de condições mínimas de vida, assim como se organizarem na construção de habitações, infra-estrutura e equipamentos públicos nas áreas conquistadas, muitas vezes em forma de mutirões.

MARICATO (1982) aponta estudos que sinalizam pontos positivos do mutirão, na qual além de gerar laços de solidariedade e reciprocidade, re-significam a relação do morador-produtor com a habitação-produto. Tais estudos aproximam o mutirão às características artesanais do processo, como exemplo: permite uma visão integrada e participação na decisão de todo o processo, desde o planejamento à execução, o que quebra com as relações de trabalho alienantes e a divisão do trabalho capitalista - em que uns planejam e tem a visão do todo, em detrimento de outros que só executam uma parte do processo.

Obviamente, a autora analisa a ambigüidade e a perversidade do mutirão no modo de produção do capital nas grandes cidades, em que se amplifica a precarização da vida do trabalhador de baixa renda.

Uma vez que há a capitalização dos meios de sobrevivência (vestimenta, alimentação, água, esgoto, lazer etc.), e em particular o valor da terra, o trabalhador é obrigado a gastar o pouco que ganha, sua força trabalho, e tempo de descanso na construção de sua moradia.

Para a autora, com o acirramento das relações de desigualdade entre o campo/cidade, o centro/periferia, a especulação imobiliária/déficit habitacional, fez-se com que o mutirão deixasse de ser uma solidariedade espontânea (típica nas relações rurais em que surge) para uma solidariedade forçada.

Logo, por mais que haja laços de solidariedade, reciprocidade e características artesanais não se pode falar em mutirão desvinculado da condição de classes, e neste sentido, do debate no âmbito ético e político de uma linha geral adotada pelo Estado frente à reprodução do capital e o sofrimento do trabalhador.

Contudo, cabe ressaltar que tal pensamento não é negado pelo Coletivo Dolores. Tão pouco, se trata de estetizar a miséria ou as práticas manuais depreciadas

pela divisão social do trabalho, tais com são o mutirão, a faxina, o pedreiro, o cozinheiro.

Contrariamente à depreciação e divisão social do trabalho, estes costumes, pensamentos e sentimentos da classe trabalhadora revelam elementos importantes da Cultura Popular, que necessitam serem resgatas e organizadas enquanto produção simbólica, artística, de modo a ampliar a luta de classes (GRAMSCI, apud CHAUÍ, 1984).

Nas palavras do Dolores (2012), *“a necessidade material é o que objetiva nossas ações, mas o modo como optamos por realizá-las influencia o fazer e a subjetividade imediata e, em consequência, possibilita uma intervenção na cultura que constituímos...”* (apud CURADO, 2012)

Desta forma, a prática realizada pelo Teatro Mutirão, fortalece a solidariedade tática, a identificação de classe, a intervenção sobre os modos de produção no fazer artístico, e principalmente a materialização, em arte, dos sentimentos do povo.

Por essa razão, o Teatro Mutirão, possui a potencialidade catártica (VIGOTSKI, 2006), força que intervém na reconfiguração dos modos singulares de sentir-pensar-agir, assim como fomenta a identificação afetiva para causas comuns, em suma intervém sobre singularidade, que se expressará nos modos de viver em sociedade visando o Comum (NEGRI, 2010) – que por definição adquire conotação contra hegemônica.

## **Anexos II**

### **O Materialismo Histórico Dialético e a Psicologia de Vigotski**

Assim como seus contemporâneos, Vigotski buscava compreender e apreender a complexidade humana, principalmente porque tal compreensão poderia alicerçar uma forma de intervir na formação do ‘novo homem da Revolução Russa’.

Contudo, tal ciência só pode ser concebida através de um largo diálogo com diversas ciências daquele tempo, pós Revolução Russa de 1917, principalmente: behaviorismo, fisiologismo, psicanálise ou Gestalt.

Neste momento, inicial de suas teorias, aliava-se ao materialismo proposto pelo behaviorismo, muito longe de sua concepção final (falece em 1934), materialista histórica dialética.

Vigotski buscou compreender qual era o objeto de estudo da psicologia, visto que não compartilhava com os pensamentos vigentes, que concebiam ser humano enquanto: um reflexo de condições externas (behaviorismo), conjunto de mecanismos fisiológicos (fisiologismo), um universo de condições inapreensíveis a si mesmo (psicanálise) ou a consciência de si mesmo (Gestalt).

Acreditava que tais concepções deixavam de lado o que torna o ser humano diferente a todos demais seres vivos, regidos pelas leis da natureza: a consciência. Em 1925, descreve tal crítica no artigo: “A consciência como problema da psicologia do comportamento”.

Mas, ainda cabia perguntar, de que consciência se trata? Ela seria um acúmulo de repertórios, de impulsos inconscientes, de respostas corporais à estímulos externos?

E ainda, de que modo tal consciência é formada, posto que os processos psicológicos possuem uma história no desenvolvimento da espécie humana e desenvolvem-se inseridas em uma determinada cultura. Além disso, de que história falamos ao se tratar da consciência? Seria a história enquanto evolução das espécies, da Teoria Darwinista? Se fosse esta, retornaríamos as leis naturais como determinantes do desenvolvimento humano ou seria uma história construída pela ação do homem na relação com a natureza?

Para Vigotski, tais questões remetiam à discussão do ponto de origem da ontologia. Ela se encontra no âmbito da natureza ou da cultura? Estava claro para Vigotski que o ser humano não era submetido às leis naturais, contudo a metodologia para compreender o processo de formação do ser humano não era adequada nas ciências de sua época.

De modo geral, considerava que as concepções vigentes (psicanálise, behaviorismo, fisiologismo e Gestalt) tinham em comum o pensamento e o método atomístico, e por isso tornava passível a fragmentação do ser humano em mecanismos cada vez menores até encontrar sua menor e essencial parte. Em síntese, tal pensamento se resumia no binômio estímulo-resposta e não dava conta de compreender a complexidade humana.

Neste sentido, Vigotski foi desenvolvendo, em intenso diálogo ao pensamento crítico de sua época, uma metodologia que pudesse apreender tal complexidade. Para tanto, incorpora e articula o materialismo histórico dialético do pensamento de Marx (1982), além de conceitos basilares como “trabalho” e “Ser Social”.

Para Vigotski, a história era construída em bases materiais, o ponto de partida para qualquer investigação deveria ser a realidade (contrariamente ao que Hegel defendia, na qual a realidade seria a consequência das ideias, assim como a concepção de história enquanto entidade com dinâmica própria e alheia às ações humanas).

Também defendia que tal construção (histórica) era composta por elementos contraditórios, em movimento, em que uma parte continha a outra, sem a qual não existiriam, sendo que desta dinâmica surgiria um novo elemento que superasse a contradição entre ambos (ao invés da relação causal).

Sendo assim, Vigotski, incorporando e superando tanto o materialismo disposto pelo behaviorismo, bem como a dialética defendida por Hegel.

Ou seja, num dado momento da humanidade, as condições naturais não determinaram mais seu desenvolvimento, mas o contrário. O ser humano começou a determinar o caminho de seu desenvolvimento, não de forma a negar sua condição natural, mas sim de transformá-la – sem, contudo, transformar sua essência, sua natureza biológica. Acreditava que a natureza não tem história, mas que os seres humanos fazem história a partir da natureza.

Tal pensamento remete à conclusão de que o ser humano não é contraposto à sociedade, enquanto corpos diferentes (como acreditavam os freudianos). Ao contrário, insere o caráter transformador do ser humano ao longo da história da própria humanidade, na qual se configura.

Novamente, a unidade proposta é a relação entre o singular (sujeito) – particular (sociabilidade) – universal (humanidade) enquanto ponto a ser problematizado, posto que ocorre de modo desigual ao longo da história da humanidade.

### **O processo de mediação em Vigotski**

O psiquismo é formado, através da mediação de significados coletivos, enraizados na cultura e vividos nas intersubjetividades. Mediações que transformam

as Funções Psicológicas Elementares (atos involuntários e reflexos, presentes tanto na psicologia animal como humana) em superiores – FPS (tais como: imaginação, pensamento, linguagem, a vontade).

Mas se os elementos dispostos na cultura transformam a psique humana, de que forma este processo ocorre?

Assim como os clássicos do marxismo destacaram que transformação da natureza ocorre através da laboral mediada pelo uso de ferramentas, Vigotski buscou um processo de mediação que transformasse os processos psíquicos.

Como dizia LEONTIEV (in VIGOTSKI, 2004, p. 440): *“Nem a simples mão, nem a razão entregue a si mesma dispõe de grande força. As coisas se resolvem à base de ferramentas e meios auxiliares”*.

Neste sentido, destaca-se na obra de Vigotski o conceito de sinalização, pois ele concebe que a configuração psíquica se realiza através da conversão do que está fora do sujeito (a cultura, enquanto campo simbólico) para sua psique.

Tal processo somente é possível uma vez que os elementos simbólicos presentes na cultura se tornam instrumentos psicológicos, torna-se signo. Citando Vigotskiy:

*A função do instrumento é servir como um condutor da influência humana sobre o objeto da atividade e mediação na experiência. Constitui um meio pela qual a atividade externa humana é dirigida para o controle e domínio da natureza. O signo, ao contrário, não altera em nada o objeto da alteração psicológica. Constitui um meio da atividade interna dirigido para o controle do próprio indivíduo. O signo é orientado internamente. (VIGOTSKI, 1930, p. 62.)*

Logo, a sinalização não altera diretamente a realidade, mas age no psiquismo enquanto um instrumento que re-configura as FPS do sujeito, de modo a formar um pensamento afetivo-volitivo que direcionará novas ações perante a realidade. Este é o ponto crucial que une o sujeito à sua cultura, tornando-o um ser criador, com intencionalidade e promovendo o contínuo movimento dialético de construção psíquica e cultural.

Neste pensamento inovador para sua época, Vigotski compreende a linguagem enquanto principal signo, instrumento interno, que organiza a psique humana. Mas, cabe ressaltar que a linguagem compõe uma rede de outros signos dispostos na cultura, tais como a arte, a arquitetura, as religiões, os sentimentos.

Ou seja, todos elementos construídos pela experiência humana, legitimados na cultura e convertidos em signos farão a mediação da atividade interna, psíquica, formando assim um novo sentido ao pensamento, uma motivação que direciona o sentir-pensar-agir do sujeito, tal como seria a pronúncia de sua fala. Logo, *“o sentido de uma palavra é a soma de todos os fatos psicológicos que ela desperta em nossa consciência”* (VIGOTSKI, 1934, p. 465).

Desta forma, o sujeito inaugura um novo processo de abertura ao outro, na direção de afetar outros corpos, pois uma vez compartilhada, a ação, volta a ser passível de transformação coletiva.

### **Anexo III**

#### **Por detrás da cortina: Cidade Global – um cenário controverso**

Rolnik (1990), assim com Veras (2000), Rolnik & Klink (2011) discorrem de que forma a economia determina a produção e ocupação espacial. Rolnik (1990), em seu artigo “Morar, atuar e Viver” faz uma relação muito íntima entre fim do Milagre Econômico, no fim dos anos 70, que aliada à crise internacional daquela época, fez com que o governo adotasse uma política recessiva diminuindo o poder econômico das classes trabalhadoras.

Aliado esse contexto ao surgimento de Leis mais rígidas em relação aos lotes irregulares, e próprio esgotamento destes lotes, fizeram com que os meios de sobrevivência nas periferias ficassem mais precários: afastaram-se mais dos centros urbanos, e foram obrigados a criar novas formas para morar, como exemplo a construção de cômodos de aluguel. Para se ter uma ideia deste desastre, no período entre 1973 a 1987, o crescimento no nº de favelados subiu em 1039%, enquanto a população cresceu apenas 59%.

Posteriormente, no artigo “Por que nossas Cidades continuam tão precárias?” Rolnik & Klink (2011), discutem que mesmo com o grande investimento em

desenvolvimento urbano, e aparatos jurídicos - como o Programa Minha Casa Minha Vida (2009) e o Estatuto da Cidade – a ocupação do solo continua de forma predatória e excludente, impedindo o direito à cidade e moradia à grande parcela da população.

VERAS (2000), por outro lado, amplia esse panorama ao trazer o crescimento da cidade de São Paulo dentro da divisão internacional do trabalho e globalização da economia. Afirma que devido a fragmentação dos meios de produção e decisão em âmbito mundial, algumas cidades buscam reunir melhores condições do que outras para se destacarem como “novos pontos cardeais mundiais” (IANNI, 1994 apud VERAS, 2000, p. 19), estas são chamadas de Global Cities (Cidades Globais). Segundo Borja (1990 apud VERAS, 2000, p. 19) apenas 10% das cidades mundiais são consideradas Global Cities.

A Cidade de São Paulo está incluída no ranking das Global Cities, atraindo negócios, capital financeiro e eventos internacionais. Segundo a professora titular, SCHIFFER (1997), da FAU-USP, São Paulo já abrigava cerca de 97% das sedes dos bancos privados estrangeiros do país, e 67% das sedes dos grupos privados internacionais.

Neste sentido, a organização do espaço urbano dentro de uma economia global, cria novos centros econômicos com forte investimento municipal em infraestrutura, comunicação, transporte, túneis, avenidas entre outros, como é o caso da Av. Paulista, Faria Lima e Carlos Berrini.

Contudo, São Paulo tornou-se o maior detentor no número de pessoas morando em aglomerados subnormais, como favelas e ocupações. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010), nas 323 cidades do Brasil, 11,4 milhões moram nas favelas (6% da população brasileira), sendo que cerca de 2 milhões são da Cidade de São Paulo (11% da população paulistana).

Neste sentido, estamos de acordo com KOWARIK (1979, apud D´ANDREA), ao afirmar que a provisão de infraestrutura no espaço urbano, por parte do Estado, visa fornecer o mínimo de condições para que a população que vive nas periferias possa reproduzir sua força de trabalho para sustentar o modelo econômico vigente que se desenvolve nas últimas décadas a serviço da reprodução do capital.

Ademais, dentro da ideologia que preza o individualismo, competição e mérito como forma de construir as condições de vida material, alia-se a perversa inclusão social de grande parte da população. Esta tem sua participação social principalmente

pautada na mão de obra barata, no consumo de bens e serviços de menor valia, incluindo a moradia precária, por mais que sustente o sistema que a coloca nessa condição.

Além do que há a transformação territorial tornando cada vez mais o espaço público em privado ao transformá-lo em local em que impera o aumento da velocidade seja na gestão, produção e circulação das mercadorias produzidas, como já afirmara LEFEBVRE (2001).

Isso tem uma motivação clara e direcionada, em que a *“criação do espaço tem significado mais profundo: de recriação simbólica... na cidade moderna tem uma proposta ideológica – parte das ideias de classe dominante na sociedade, das forças de mercado, do ‘domínio étnico”* (HARVEY, 1980 apud Veras, 2000, p. 97). Justamente por essa razão, SIMMEL (1976), afirma que a cidade desloca a luta dos homens com a natureza pela vida, em direção à luta entre os homens pelo lucro.

Esse pensamento de Simmel, traduz o ocorrido nas manifestações de 2013, em que a população foi às ruas (inicialmente) reivindicar o direito de ir e vir buscando reverter o aumento no valor da passagem do transporte público. Contudo, como esse direito estava ligado aos serviços privados contratados (transporte público), o Estado rechaçou tais manifestações de forma violenta, injusta e desumana, reiterando (novamente) a força do mercado em detrimento as dignas condições de vida na cidade.

Dessa forma, segundo HARVEY (2013), a cidade deixa de ser um espaço onde as diferenças culturais, os diversos interesses e visões de mundo convivem - mesmo que de modo conflitante, desordenado e criativo – para tornar-se um local propício a *“segregação, marginalidade e exclusão, quando não fervorosos confrontos”*.

No entanto, os conflitos e resistências frente ao domínio étnico não ocorrem somente na disputa pela materialidade dos recursos produzidos e pelos espaços públicos, mas estende-se nas relações interpessoais e na própria forma do sujeito sentir, pensar e agir.

Isso porque tanto os sujeitos quanto o território compartilham do mesmo processo histórico e a mesma materialidade que os alicerçam. As condições materiais, ao serem vivenciadas pelo sujeito, tornam-se tão subjetivas quanto as emoções tornam-se objetivas na ação humana que transforma o espaço urbano, como já afirmou SAWAIA (1995).

Ademais, a vivência subjetiva é antes de tudo intersubjetiva, marcada por significados socialmente e historicamente construídos e legitimados por um determinado grupo social – que impõe seus valores a todos os demais, como veremos mais profundamente mais adiante.

Tais significados operam psicologicamente de modo a tornar o mundo externo inteligível ao sujeito, na qual através da vivência pessoal, o significado transforma-se num sentido próprio, com características universais advindas deste contexto.

Neste sentido, a cidade retrata a ambiguidade dos espaços construídos e dos processos afetivos que enlaçam o sujeito à materialidade da cidade, que se por um lado torna-se um “não-lugar”, voltado a reprodução do capital e determinado por instituições, como já afirmara Veras (2000), contudo por outro há inclusão e identificação perversa com tais os espaços, por mais que não sejam destinados para outro fim senão o consumo, tal é o exemplo dos shoppings centres enquanto espaço de lazer e sociabilidade.

A este pensamento, SAWAIA (1995, p. 22) afirma há uma ‘participação imaginária’, ao analisar os resultados de uma pesquisa sobre a apropriação simbólica da cidade de SP. Nela, constatou-se que as pessoas se sentem pertencentes à cidade, mesmo tendo dificuldade para se locomoverem ou usufruírem dos bens e serviços produzidos por elas mesmas, na qual *“o ser ‘pobre explorado’ é encoberto, subjetivamente, pelo ‘ser morador de uma rica e poderosa cidade’.*

A esse pensamento, alia-se um fenômeno de especulação territorial imaginária, em que a estima social do lugar funde-se com a auto estima dos sujeitos, fazendo com que em detrimento das *“denominações oficiais, a população vai definindo novos limites, buscando melhorar sua auto-estima, camuflando sua inclusão num bairro visto e percebido por ela como superior”.* (SILVA, Jornal o Povo, mar/2003 apud BOMFIM, 2010, p. 72).

SIMMEL (1995) amplia as consequências da vivência ambígua e conflituosa (típica nas grandes cidades), ao discorrer sobre o embotamento frente à realidade em que a tonalidade afetiva dos eventos é apagada do sujeito, como forma de defesa frente aos fenômenos cotidianos que o violenta num ritmo e intensidade sobre humanos. Sendo assim, as pessoas percebem sua realidade, mas não a discriminam,

valorizam tão pouco dão sentido a ela. A esse processo denominou como “*caráter blasé*”.

Esta vivência (embotada) complementa o pensamento de Sennet (apud SAWAIA, 2000), ao argumentar que a ação política perde espaço ao voyeurismo “*à medida que o espaço público deixa de ser lugar de ação para se tornar lugar de observação e circulação das massas*” retomando assim a lógica da reprodução alienada da força de trabalho, da impessoalidade nas relações e da não identificação dos lugares públicos como espaço de vida em comunhão, confinando as relações de afeto aos espaços da privacidade, como já afirmaram VERAS (2000) e SAWAIA (1995).

Nesta ótica, a segregação adquire novas formas, não se pautando apenas na ausência ao acesso dos bens e serviços, mas na perversão dos modos de produção do sentir-pensar-agir, tais como na ocorrência no preconceito e na ampliação do individualismo – diferentes faces de uma mesma moeda: o não reconhecimento do outro como parte integrante e ativa da mesma historicidade e construção material aos quais ambos estão imersos. Por essa razão a relação de comunhão torna-se disputa, e o outro se torna uma ameaça à obtenção de melhores condições de vida material.

## **Anexo IV**

### **Manifestações Culturais Periféricas**

A partir deste momento, para melhor explicitar essa dinâmica social e cultural que tem transformado os significados e sentidos ligados aos termos periferia desde a década de 80, e principalmente 90, daremos ênfase ao movimento Hip Hop, a Literatura Marginal e o Teatro.

Contudo, sabemos que outros movimentos e linguagens se colocaram fortemente na denúncia das duras realidades e na resistência de uma cultura que lhes é própria, como exemplo: o samba, o punk, a dança, o cinema e mais recentemente o funk.

Ademais, ressaltamos que a ordem cronológica e os movimentos culturais citados são para fins elucidativos. No mesmo sentido, ressaltamos que há um sujeito, data ou uma linguagem artística fundadora às demais linguagens, mas sim um

conjunto de manifestações complexas e diversificadas que se entrelaçam durante as décadas.

## **Anexo V**

### **O Movimento Hip – Hop**

O Movimento Hip-Hop que em meados da década de 80, no Brasil, foi uma linguagem mais incisiva das periferias e presente até a atualidade.

O Movimento Hip-Hop, nascido em meados dos anos de 1970, nos bairros pobres de Nova York, criou novas formas de expressão e transformação de singularidades e sociabilidades, bem como revolucionou a noção de arte através da criação de outras linguagens estéticas, tendo como base, os 4 elementos: o graffiti, o break, o DJ e o MC, estes dois últimos sendo os responsáveis pela musicalidade do RAP (do inglês Ritmo e poesia).

Logo após a fundação do movimento, seu fundador oficial, Afrika Bambaataa, visando a não violência entre as gangues e o enfrentamento diante a situação de pobreza, introduz um quinto elemento: o conhecimento.

No Brasil, o Movimento chega por volta da década de 80. São destaques nomes como Nelson Triunfo, DJ Hum, Thaide entre outros, que neste período se apropriam do movimento e conduziram nas regiões periféricas e algumas do centro de São Paulo o encontro em que os b-boys, os DJs e Mcs que se apresentavam aos demais e disputavam entre si suas criações. Abaixo vemos uma dessas disputas, que ocorriam no vão livre da Estação São Bento do Metrô - um marco urbano na história do movimento na década de 80.

Em meados dos anos 90, surgem novos grupos de RAP que ganharam amplitude e destaque em outros centros urbanos (por exemplo: GOG, no DF, MV Bill no RJ e Racionais MCs em SP), e alcançaram a aceitação de público, extrapolando o território e as classes sociais de origem.

Os grupos de RAP, bem com as letras das músicas tornam-se mais incisivas na denúncia das desigualdades sociais (principalmente relacionadas à população negra, pobre e jovem que tem sido vítima de violência), e nas ações afirmativas que destacam a potência de resistir e transformar as desigualdades vividas no território.

No documentário “A periferia é o centro - 10 anos do Programa VAI” Sergio Vaz afirma: *“E quando veio o hip-hop com essa coisa de eu sou negro, sou da periferia, da favela e tal... as pessoas pensaram essa coisa de fazer a arte não é pular a ponte, é fazer a arte através daqui mesmo”* (Secretaria da Cultura, 2014).

Elementos como a denúncia, a formação de uma identidade comum, a crítica as violências, a busca pela superação das precárias condições de vida, podem ser ouvidas nas diversas letras. Por exemplo, o grupo de RAP Racionais MCs, compôs as músicas “Fim de Semana no Parque”. Na qual se inicia com um chamado: “À toda Comunidade da Zona Sul”, assim como a música “Capítulo 4, versículo 3”, em que iniciam com uma denúncia:

*60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras; nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros. A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo. Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente.*

Um outro exemplo, trata-se do sentimento de compromisso em transformar o território na qual se inserem, opondo-se ao preconceito de classes sociais, e chamando à formação de alianças para a transformação social local, como dizia o grupo DMN (2007), na música “Homem de Aço”.

*Ser Homem de Aço é resistir, não posse dar as costas se o problema mora aqui, eu não vou fugir, nem fingir que não vi, nem me distrair, nenhum playboy paga pau vai rir de mim, tenho uma meta a seguir, sou fruto daqui, se for pra somar, ei mano chega aí.*

Em outras letras pode-se também perceber a relação de orgulho com o território e com as pessoas que nele residem, além de rechaçar as formas de violência e reforçar o sentimento de comunhão entre os pares, através da letra do rapper XIS (2004), da Zona Leste de São Paulo, na letra “Us mano e As Mina”:

*... A leste é o tema, o lema é te ideia, pá num chora há Itaquera. Eu gosto tanto dela ela está comigo, é minha área é meu abrigo. Seja bem vindo vem, vem pra fazer parte da banca, troca um procedê de role fica apampa. Esqueça o drama, dexa o ferro queto. Aqui não tem cao você tá cus cara certo.*

Com esses exemplos, vimos como há a provocação para uma identificação entre os pares (“à toda comunidade da Zona Sul”, “aqui não tem cao, você tá cus cara certo”) para que se forme uma atuação coletiva (“se for pra somar, ei mano chega aí”, “trocar um procedê”) que supere o preconceito e a violação dos direitos, na intenção de transformar o lugar, investido de afeto (“não posse dar as costas se o problema mora aqui... sou fruto daqui”, “pá num chorá há Itaquera”).

Um outro ponto de destaque, é que o Movimento Hip - Hop mantém a atuação política seja através de Organizações da Social Civil - como exemplo a Zulu Nation – sede Brasil (fundada em 2002) – ou mesmo através de candidatos políticos.

Recentemente, o Movimento Hip-Hop teve representantes nas eleições de 2016, foram 19 candidatos a vereadores no Estado de SP, segundo entrevista ao ABCD Maior<sup>25</sup>.

Percebe-se nesse pequeno recorte de que forma o movimento Hip-Hop, representam desde seu início a voz de diversas regiões e moradores da periferia, vindo a denunciar e superar artisticamente e politicamente a situação de desigualdade social, sendo o compromisso com a “quebrada” (periferia) é uma das linhas que orienta suas ações.

Tal movimento, foi apontado por D’ANDREA (2013) como um dos elementos que fomentou a formação de um “sujeito periférico”, ou seja, agentes de transformação social cuja identidade é formada dentro de um novo significado de periferia, que tem se alterado e se fortalecido concomitantemente às ações destes grupos.

---

<sup>25</sup> Reportagem à ABCD Maior disponível em <http://www.abcdmaior.com.br/materias/politica/movimento-hip-hop-tera-19-candidatos-a-vereador-no-estado-de-sp> (Acessada em jan/2016)

## **Anexo VI**

### **A Literatura Marginal**

Descreveremos agora outra importante manifestação artística que tem contribuído demasiadamente para o desenvolvimento de outros “Sujeitos Periféricos”: a Literatura Marginal. Segundo, ALMEIDA (2013), que traz Blanchot como referência teórica, em seu artigo sobre a Literatura Marginal, diz:

*A literatura convida à alteridade, à compreensão da infinidade de ideias e de reações que os seres humanos podem ter ao se relacionarem com um determinado problema existencial. Ela convida o leitor a experimentar opiniões, convicções e hábitos diferentes dos seus. É como se o leitor fosse convocado a tornar-se um outro em seu encontro com o texto. Ele é convidado a continuar o pensamento através da ressonância leitora (p. 64).*

Oficialmente, é informado que a Literatura Marginal desenvolveu-se do Movimento Hip-Hop em meados de 2000, com o lançamento do livro “Capão Pecado”, do escritor Ferrez, da Zona Sul, Capão Redondo – considerada uma das regiões mais violentas de São Paulo.

Porém, ressaltamos que diversos outros Saraus surgiram concomitantemente a Literatura Marginal sem que tivessem a linguagem do RAP, como é o caso do Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes.

Além de que houve outros escritores, cuja origem e moradia eram das camadas populares e regiões periféricas, que escreveram nas décadas de 30 de modo ímpar sobre a condição social na qual se encontravam.

Por essa razão, faremos um breve resgate de dois escritores, a fim de reforçar o processo histórico da Literatura escrita por sujeitos das camadas populares, para então adentrar na Literatura Marginal como é conhecida na atualidade.

O primeiro a resgatarmos é a memória de Solano Trindade (1908 – 1974). De origem nas camadas populares, foi teatrólogo, poeta, pintor, folclorista e trouxe para

o debate político e estético as raízes afro descendentes, tendo fundado, entre as décadas de 30 a 50, o Comitê Democrático Afro-brasileiro, o Teatro Folclórico, a I Congresso Afro-brasileiro, o Teatro Experimental Negro, o TBC – Teatro Popular Brasileiro, em Embú/SP e tido forte influência entre os intelectuais e artistas de seu tempo.

Como exemplo, Solano, em seu poema “Tem gente com fome”, de 1944, descreve as angústias e sofrimento pelos quais passam cotidianamente as pessoas no “*trem sujo da Leopoldina*”, são pessoas que moram em bairros de baixo poder econômico, do Rio de Janeiro, com diversas necessidades e desejos não realizados, e submetidas à violência da cidade (representada o apito do trem) por mais que estejam numa corrida insana para venderem sua força de trabalho.

Outro exemplo é o de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), moradora da favela do Canindé (ZN de São Paulo), encontrava no lixo cadernos para escrever seus poemas e prosas, vindo a lançar em 1960 seu primeiro livro: “*Quarto de Despejo*”.

Carolina retratou como ninguém a condição sofrida em que grande parte da população vivia neste período de desenvolvimento industrial. Sua obra veio a suspender o conceito de modernismo, que nesse período positivava o modelo desenvolvimentista pela qual São Paulo passava. Por essas razões é considerada por diversas pessoas como a primeira representante da Literatura Marginal (gênero literário que surgiria com esse nome e ganharia alcance apenas na década de 2000).

A autora NASCIMENTO (2006), em sua dissertação em Antropologia Social, intitulada “Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena”, realizou uma vasta pesquisa em que tinha como um dos objetivos verificar de que forma o termo marginal apareceu no cenário editorial (mercado), bem como a apropriação por parte dos autores assim identificados como produtores da “literatura marginal”. Para tanto, trouxe a voz de três expoentes escritores: Ferréz, Sérgio Vaz, e Ademiro Alves (‘Sacolinha’).

NASCIMENTO (2006) afirma que junção dos termos Literatura e Marginal, tal como conhecemos hoje (Literatura Marginal), nasceu a partir da aglutinação de diversos autores em edições seguidas (2001, 2002, 2004) na Revista “*Caros Amigos/Literatura Marginal*”.

Nestas, houve a junção de obras até então não legitimadas artística e socialmente, devido a diversos aspectos, tais como: os temas, a linguagem e os símbolos específicos de quem vivem nessas regiões (as gírias, a violência, as dificuldades de se viver nas periferias), ou mesmo pelos próprios autores não se enquadrarem em uma determinada escola literária ou não se enquadram nos papéis sociais com estima positiva (tais como índios, presidiários, mulheres, entre outros) ou a junção de todas essas características.

Oficialmente, foi lançada e reconhecida através da obra *“Capão Pecado”*, escrito em 2000, por Reginaldo Ferreira da Silva, conhecido como Ferréz, morador da Zona Sul, Capão Redondo, São Paulo. Seu próprio nome já enseja um engajamento político, em grande parte devido a sua ligação com o RAP. Ferréz significa a junção do nome de Lampião (Virgulino Ferreira) + Zumbi dos Palmares. Apesar de ser reconhecido por esse livro, lançara em 1997 um livro de poesia, quando tinha 22 anos, mas não obteve o mesmo reconhecimento.

Tornou-se referência não só por sua literatura, mas também devido ao lançamento de uma organização chamada 1daSul (o que significa somos todos 1 pela Zona Sul), que posteriormente foi também adotada como uma grife que traduzia a moda nas periferias, sendo que parte dos ganhos adquiridos da venda das roupas subsidia investimentos culturais como o Selo Povo.

Ademais, tornou-se uma referência ao ser o organizador de dois números da Revista Caros Amigos\Literatura Marginal, tendo assim promovido outros tantos escritores da quebrada.

Esse é o caso de Alessandro Buzzo, o escritor marginal que auto se denomina “suburbano convicto” (como afirma em diversas entrevistas e em sua obra *“Suburbano Convicto – o cotidiano no Itaim Paulista”*, 2004). Foi reconhecido pelo público em 2000, com o livro “O Trem – Baseado em fatos reais”, narra a dura jornada dos milhões de trabalhadores e usuários diante da longa viagem em más condições de cuidado, segurança e conforto, contando com a superlotação e a insuficiência do transporte público sobre trilhos no movimento pendular casa-trabalho.

Após o período de 2000, e particularmente após tais edições da Revista Caros Amigos, o termo Literatura Marginal, difundiu-se pelos meios de comunicação

identificando o perfil dos autores e a produção diferenciada daquelas legitimadas pela grande mídia - principalmente devido às características já mencionadas. Neste sentido, o significado é de resistência e luta.

Isso auxiliou no reforço de um sentido de comum, ao sentirem-se agentes de transformação que representam uma condição sócio econômica excludente dos meios de produção e difusão cultural, e por essa razão trazem como discurso uníssono que “a periferia fala por ela mesma”, não precisando de intermediações, atravessamentos de outras instâncias e poderes, reforçando assim a “cultura da periferia” e os “sujeitos periféricos”, assim como do público que compartilha das mesmas condições materiais.

Numa segunda onda, segundo LEITE (2014) afirma que a partir de 2005 surgem os espaços onde a literatura é comungada. Diversos bares se tornam Saraus, em que as obras produzidas pelos que moram nas periferias é apreciada e estimulada à produção. Mais do que literatura, se discutem política. Mais do que uso do lugar, se fomenta o pertencimento e apropriação do território.

Nesse sentido ocorre uma reversão na forma de perceber e se apropriar do espaço urbano construído. Há uma superação ao pensamento socioespacial econômico, que define as funcionalidades espaciais nas quais as relações são adequadas a ela, para um pensamento em que tais espaços são a base para a construção de relações sociais transformadoras, tal como afirmou (GOTTDIENER, 1993, p. 270 apud VERAS, 2000, p. 25).

Tornam-se o que SAWAIA (1995, p. 24) denomina “*Espaços identitários não segregadores*”, àqueles que “*se alimentam das mensagens que mandam aos outros e capacitam seus membros a aproveitarem as oportunidades oferecidas pela cidade enquanto instrumento de vida, que permite a experiência social da diversidade e da complexidade*”.

Segundo as palavras de um dos precursores dos Saraus, Sérgio Vaz, um dos precursores da Literatura Marginal, que através do Cooperifa, fundado em 2001, na Zona Sul de São Paulo, tem impulsionado uma diversidade de gêneros e autores da periferia, bem como outras formas políticas-artísticas de resistência.

Dentre elas podemos destacar a Semana de Arte Moderna da Periferia e o Manifesto Antropofagia Periférica, ambos do ano de 2007. Segue um breve trecho para elucidar a potência de construção de uma comunhão transformadora.

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado...

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade...

Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção...

Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha...

Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles?

“Me ame pra nós!”...

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.

Como uma segunda onda deste movimento, a partir da década de 2005, diversos Saraus abrem pelas periferias da Cidade, tal como muito bem analisado pela dissertação de NASCIMENTO (2006). Dentre a “nova geração de Saraus”, podemos dar como exemplo o Sarau da Brasa. Criado em 2008, na região da Zona Norte, acontece regularmente em um bar, se auto descreve da seguinte forma:

*“É um movimento cultural de periferia para a periferia. Tem o objetivo de produzir e divulgar a arte dentro da periferia e demais espaços onde se encontram nossos irmãos e irmãs. Espaço de expressão dos periféricos. Discussão e reflexão sobre a periferia...”. (Site Sarau da Brasa, 2015).*

Outro bom exemplo é o Elo da Corrente, na zona Oeste de São Paulo, fundado em 2007: *“nossa corrente de rio, de vento de pessoas que está em movimento” o hip-hop - foi o primeiro movimento... nossa auto estima está diferente hoje, temos referencias nossas, hoje pode se destacar novas pessoas, lidando com a arte na*

*periferia é lidar com a educação, e por isso percebe a necessidade de trocar entre nós e outros". (Site Elo da Corrente, 2005)*

## Anexo VII

### DIÁRIO DE CAMPO TEATRO MUTIRAO

18/03	<b>ATO CONTRA O GOLPE</b>
25/03 Feriado	<p><b>TEMA: Des-ocultar a realidade vivida</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1) Breve diálogo sobre o Ato contra o Golpe</li><li>2) Re-apresentação do Dolores, CDC e Proposta do Teatro aos novos integrantes</li></ol> <p><b>Atividade: Des-ocultar a mercadoria</b></p> <p>a) Apresentação dos alimentos trazidos: frutas, verduras, ervas, pães com frios, bolos, bolachas, pães caseiros. Praticamente todos apresentaram como uma mercadoria em si. Apenas alguns que fazem teatro apresentaram com outras relações e componentes estéticos.</p> <p>b) Reapresentação dos alimentos, enfocando a cadeia de relações (produção, consumo, troca) até chegar ao consumidor. Cenas apresentadas:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- material: bolo e bolacha de chocolate tema: a produção do chocolate e trabalho escravo.</li><li>- material: frutas Tema: produção exploratória, atravessadores, e o consumidor empanturrado</li><li>- material: verduras Tema: plantação ritual</li><li>- material: bolo de chocolate Tema: a produção do chocolate e trabalho escravo.</li></ul> <p><b>Pontos de destaque:</b></p>

	<p>Apresentações das relações entre: rural e urbano, exploração e consumo abusivo, cadeias produtivas, tempo da natureza (colheita e dia/noite) e tempo da exploração, a plantação familiar</p> <p>Desconstrução da mercadoria, dar visibilidade ao invisível</p> <p><b>Referenciais:</b> Gesto social: Brecht Técnicas teatrais, principalmente: luz, uso do espaço, objetos e gestos sociais.</p>
01/04	<p><b>TEMA: Teatro Mutirão</b></p> <p>Breve resgate histórico:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- O mutirão como ato estético: percepção do mutirão no barranco como ato estético a ser incorporado no teatro e configuração do sentimento de comum.</li><li>- O mutirão como ato político: contribuir à ocupação CDC de forma estética, desocultar o invisível, investigar novas relações com o corpo e com os instrumentos de trabalho.</li></ul> <p><b>Atividade: Teatro Mutirão</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>a) Faxinar o espaço em que ocorre a oficina. Cozinhar para todos os membros da oficina. Objetivo: investigar e recriar as relações com o corpo, os instrumentos de trabalho, o espaço e o ritmo dos gestos. Cenas produzidas:<ul style="list-style-type: none"><li>-Faxina: diversas investigações individuais, sem explicitar uma cena comum.</li><li>- Cozinha: canto, violão, percussão em panelas e cena que transmitia acolhimento pelo ato de cozinhar.</li></ul></li><li>b) Diálogo sobre o Teatro Mutirão: Fazer Teatro Mutirão é estetizar a exploração?</li></ul> <p>A luta de classes no fazer artístico (periféricos que fazem arte)</p> <p>Os trabalhos e os trabalhadores invisíveis e perversamente incluídos (a qual classe social se destina os trabalhos invisíveis e quais relações com a história do país)</p> <p>O idealismo x materialismo: “Existo, logo penso”. Por isso, o mutirão e a ocupação coletiva.</p> <p>Diferença entre trabalho estético (mutirão) e o estetizar a exploração.</p> <p>Divisão sexual às tarefas cotidianas.</p> <p>Repercussões pessoais:</p>

	<p>Na história de vida de Paula e sua família que sempre realizaram sua própria faxina. Faxina enquanto particularidade familiar (não empregam a outros para fazê-lo).</p> <p>Camila e seu coletivo feminista que discute as opressões, mas reproduz a invisibilidade da faxineira.</p> <p><b>Pontos de destaque:</b></p> <p>O trabalho coletivo como ato estético e o sentimento de comum.</p> <p>A importância de ressignificados cotidianos (limpar e cozinhar, principalmente) enquanto trabalho estético e político.</p> <p>Luta de classes, a inclusão perversa dos trabalhadores e dos significados atribuídos no ato da limpeza.</p> <p><b>Referências:</b> Teóricas (japonesa e Teatro Soleil) Marx</p>
08/04	<p><b>TEMA: Teatro Mutirão</b></p> <p>Atividade: Limpeza do espaço</p>
15/04	<p><b>TEMA: Teatro Mutirão</b></p> <p>a) Aquecimento: ativação dos corpos - aterramento Percepção e ativação do corpo (músculos e ossos) através do toque - em duplas. Experimentação guiada por Letícia.</p> <p>b) Atividade: Teatro Mutirão - Limpeza (membros da cozinha não estavam) Maior aprofundamento na investigação do corpo, e recriação das relações do corpo com os instrumentos e o espaço. Novo elemento: água.</p> <p>c) Elasticidade do tempo: Possibilidade de utilizar 30 min para chegar ao outro lado do salão. Exploração de todos movimentos, outros sentidos (olhos fechados), espaços, ritmos, tempos (internos), contato de corpos (permanência e movimento no contato com outro). Uso de instrumentos musicais na composição do exercício e indução do ritmo. Movimentação completamente livre.</p> <p>d) diálogo sobre o dia</p> <p>Percepção de diferentes níveis de entrega ao exercício, do tempo interno (ansiedade e desligamento do tempo estabelecido), das sensações corporais, das lembranças infantis.</p> <p><b>Pontos de destaque:</b></p>

	<p>Apropriação e percepção do corpo através do outro.</p> <p>Maior aprofundamento estético, emocional, criativo e corporal.</p> <p>Percepção do tempo interior, da criação e das emoções desencadeadas.</p>
22/04	Feriado Prolongado: início da concepção da peça
29/04	<p><b>TEMA: Concepção da peça</b></p> <p>Contextualização:</p> <p>Resgate de cenas do encontro do exercício de des-ocultar a mercadoria.</p> <p>Esclarecimento da apresentação final enquanto exercício/apresentação (não apresentação em formato de 'show')</p> <p>Escolha da metodologia para concepção da cena: diferença e intenções no uso do Teatro de improviso e teatro de cena (? Esse o nome). Este último foi o escolhido.</p> <p>Definição do cenário: cozinha (melhor relação com o público)</p> <p>Compreensão que todos são potencialmente artistas.</p> <p>Cachacinha amiga.</p> <p>Aquecimento: Teatro Mutirão na cozinha</p> <p>Intervenção das palmas:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- congelamento do ato</li><li>- buscar olhar para o outro</li><li>- dar visibilidade a umx do companheirxs</li><li>- ampliar, resignificar e ritmizar os gestos</li><li>- aquecimento como fechamento da cena inicial de abertura</li></ul> <p>Montagem da cena:</p> <p>a) Trazer vivências artística dos membros: poemas, canto, musicalidade</p> <p>b) Direção mais efetiva (do mediador) na montagem do roteiro, da cena, dos elementos de cena e na intervenção técnica.</p> <p>Contribuição dos membros na construção de elementos no roteiro.</p> <p>Em cena: resignificação dos instrumentos, dos gestos, dos ritmos, dos encontros com o cenário.</p> <p>Interposição de linguagens: música, poema, canto</p>

	<p>Diálogo</p> <p>Pontos a melhorar na cena:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>a) observar todos os momentos como um corpo único: composto por cada pessoa, em atos diferentes, que se distribuem pelo espaço cênico</li><li>b) escolha dos materiais a comporem a cena: “cardápio” e instrumentos</li><li>c) divisão das tarefas para compor a cena</li><li>d) organizar instrumentos de trabalho (objetos cênicos)</li></ul> <p>Celebração após o trabalho cênico: Alimentação, cantoria, da cachaça, desejo e perspectiva de continuidade, data de celebração pré-apresentação</p> <p><b>Pontos de destaque:</b></p> <p>Integração do processo de Teatro Mutirão e criação em apresentação cênica (individual, corpo coletivo e técnicas)</p> <p>“Práxis que impulsiona nosso fazer” - Luciano</p> <p>Ampliação do sentimento de comum (celebração pós cena, pré-apresentação, continuidade das oficinas)</p> <p>Corpos cansados, tempo cronológico apertado durante toda a cena, e todos felizes</p>
07/05	<p><b>TEMA: Concepção da peça</b></p> <p><b>Pontos de destaque:</b></p> <p>Movimento Dialético: a intenção e sua negação e a amplitude dos movimentos Desmembramento do conteúdo e a criação da forma, de modo contraditório.</p>
13/05	Concepção da peça
20/05	Apresentação