

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

ODENILDO DE FRANÇA ALMEIDA

**POR UMA PEDAGOGIA DA TERCEIRA CABAÇA:
TERRITÓRIO E AÇÃO CULTURAL COM A COMPANHIA DE TEATRO HELIÓPOLIS**

São Paulo
2021

ODENILDO DE FRANÇA ALMEIDA

POR UMA PEDAGOGIA DA TERCEIRA CABAÇA:
TERRITÓRIO E AÇÃO CULTURAL COM A COMPANHIA DE TEATRO HELIÓPOLIS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), para obtenção do título de Licenciatura em Artes Cênicas, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo e da Prof^a. Dr^a. Suzana Schmidt Viganó.

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

França Almeida, Odenildo de

Por uma pedagogia da terceira cabaça: Território e ação cultural com a Companhia de Teatro Heliópolis / Odenildo de França Almeida; orientadora, Maria Lucia de Souza Barros Pupo; coorientadora, Suzana Schmidt Viganó. - São Paulo, 2021.

76 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Ação cultural. 2. Pedagogia das Encruzilhadas. 3. Políticas públicas. 4. Companhia de Teatro Heliópolis. 5. Experiência. I. de Souza Barros Pupo, Maria Lucia . II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Teatro

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE APROVAÇÃO

FRANÇA ALMEIDA, Odenildo de. *Por uma pedagogia da terceira cabaça: território e ação cultural com a Companhia de Teatro Heliópolis.*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), para obtenção do título de Licenciatura em Artes Cênicas, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo e da Prof^a. Dr^a. Suzana Schmidt Viganó.

A banca examinadora dos Trabalhos de Conclusão, em sessão pública realizada em ___ / ___ / ___ considerou o candidato:

1) _____

Prof^a. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

2) _____

Prof^a. Dra. Suzana Schmidt Viganó

3) _____

Prof. Dr. Marcos Marcelo Soler

AGRADECIMENTOS

Ao caboclo que lança a flecha certa para desbancar o bandeirante.

Aos meus pais e irmã pela paciência, presença e ajuda quando foi necessário.

Ao Dante, Meg, Toquinho, Charlie, PB e Chica, a casa dos França.

A todas as quebradas. É nós por nós.

À Andressa, Bruno, Carina e Danielle, amigos que mesmo distantes estavam próximos, oferecendo apoio, suporte, escuta.

À Bárbara Giménez, artista, arte-educadora, companheira de palco e de projetos infundados, amiga, irmã. “Te amo mãe”

À Maitê Arouca pelas encruzilhada e cruzos em conversas todas cheias de axé.

À Karina Barbosa, que aniversaria um dia antes de mim e no mesmo dia de García Márquez. Há poesia aí. Mas em Karina há muito mais.

À David Dias, Renata Pallottini, Juliana Tupinambá e a todos os outros irmãos do Templo Pai de João de Angola: terreiro, espaço de formação e transformação.

À Marcelo Soler pelas aulas, pelas contribuições à minha formação dentro e fora da universidade, pelo apoio e compreensão junto a estudantes da classe trabalhadora e por uma aula específica, onde uma pedra havia sido lançada.

À Daniel Arantes Vicentine, pelas parcerias, conversas, trocas de conhecimento e pela amizade. Valeu mano.

À Arthur López Hernández, parceiro de curso e de jogatinas. Sempre lembrando que o importante não é ganhar, senão fazer seu adversário perder e dar umas risadas nesse processo.

Aos colegas Anna Alice, Carol Borges, Christofer Bergmann, Gustavo Tomaz, Ícaro Pío, Jady Bonifacio, Jonas Alves, Larissa Cavalcante, Louise Loeser, Luana Pantaleoni Frazão, Matheus Maciel, Pedro Carvalho e Vane Triviño.

Às minhas orientadoras, Profa. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo e Profa. Dra. Suzana Schmidt Viganó pelas provocações, sugestões e paciência nesse trabalho.

À minha psicóloga, Daniela Trindade França, pela escuta e acolhimento, que me deram outro fôlego em momentos difíceis e de dúvidas.

À Companhia de Teatro Heliópolis pela generosidade em compartilhar relatos e processos.

Aos meus e aos meus ancestrais
AGÔ!

RESUMO

Este trabalho-encruzilhada examina como as ações culturais realizadas pela Companhia de Teatro Heliópolis, subsidiada pela Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, constituem-se como instrumento educacional no interior de duas escolas da favela de Heliópolis. Não restringindo-se a elas, o trabalho expande-se para a pesquisa e produção artística da companhia, conjugando contrapartidas, ação cultural e educação durante seu processo. Seus resultados permitem-nos pensar as relações com a cidade e a formação cidadã e de sujeitos frente aos desafios e barreiras interpostos pelo poder hegemônico e mortes, físicas e simbólicas, perpetradas pela colonialidade. Um trabalho de resistência e de atuação contra tais forças requer refletir e repensar as próprias formas de se fazer educação e ação cultural; e nesse sentido o apoio de outras gramáticas e epistemologias vê-se necessário. Assim, traçamos caminhos e paralelos com uma Pedagogia das encruzilhadas para refletir sua potência na arte e na educação ao conjugar política, poética e ética, como premissa para enfrentamentos, valorizações de experiências e a abertura de possibilidades de formação e transformação.

Palavras-chave: Ação cultural. Experiência. Pedagogia das Encruzilhadas. Políticas públicas. Companhia de Teatro Heliópolis.

Sumário

Mapear e traçar caminhos: ou uma introdução	8
PRIMEIRO CAMINHO: CAMPOS MINADOS	14
1. Mapear campos minados.....	15
1.1 A cidade e o urbano.....	16
2. Disputar campos minados.....	20
2.1 <i>A cidade ausente</i>	25
SEGUNDO CAMINHO: PODE A CULTURA CRIAR TERRITÓRIOS?.....	28
1. Direito à cultura e ação cultural	29
2. Uma lei para fomentar teatro e territórios de experiência.....	32
3. A Companhia de Teatro Heliópolis.....	37
TERCEIRO CAMINHO: NÃO HÁ AXÉ SEM TROCA	45
1. O saber escutar para ser escutado.....	46
2. Território: riscar o chão	51
3. Cruzeiro e axé: o mercado é outro	63
Considerações de jornada.....	68
BIBLIOGRAFIA	72

Ifá diz ainda que em certa feita Exu foi desafiado a escolher, entre duas cabaças, qual delas levaria em uma viagem ao mercado de Ifé. Uma continha o bem, a outra continha o mal. Uma era remédio, a outra era veneno. Uma era corpo, a outra era espírito. Uma era o que se vê, a outra era o que não se enxerga. Uma era a palavra, a outra era o que nunca será dito. Exu pediu imediatamente uma terceira cabaça. Abriu as três e misturou o pó das duas primeiras na terceira. Balançou bem. Desde este dia, remédio pode ser veneno e veneno pode curar, o bem pode ser o mal, a alma pode ser o corpo, o visível pode ser o invisível e o que não se vê pode ser presença, o dito pode não dizer e o não dito pode fazer discursos vigorosos.

Exu virou assim o Igbá Ketá: Senhor da Terceira Cabaça. É com ela que ele caminha pelo mercado, com o passo gingado, o filá, o cachimbo e o flautim.

Veza por outra, Exu retira um pouco do pó da cabaça, sopra entre as mulheres e os homens e sempre nos desafia a serpentear com coragem, como a cobra coral de três cores que lhe pertence, as entranhas devastadas e incertas do mundo para o desafio da beleza.

Luiz Antonio Simas & Luiz Rufino. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. p. 114.

Mapear e traçar caminhos: ou uma introdução

O itã de Exu que abre este trabalho nos guia e inspira a fim de pensarmos uma pedagogia por meio da ação cultural que não se rende a pressupostos pré-estabelecidos de um ou outro recipiente; senão que ao construir um terceiro, mune-o das necessidades e urgências para se pensar a atuação artística e educacional a fim de percorrer caminhos conhecidos e desconhecidos e despertar sujeitos. À primeira cabaça do itã corresponde o bem, o remédio, o corpo e o que se vê; à segunda, o mal, o veneno, o espírito e o que não se vê. Com seus conteúdos separados tem-se uma estreiteza de mundo, limites de pensamento e atuação; ao uni-los recupera-se o encanto e as diferentes possibilidades de se enfrentar incertezas e desafios. Seguimos Luiz Rufino:

A invenção do ocidente europeu como centro tentou aterrar a diversidade existente nas margens. Assim, algo se constituiu em meio à desordem provocada. Exu existe nesse lado de cá do Atlântico, múltiplo no uno, para nos mostrar que o mundo não se sustenta em uma ordem dicotômica. (RUFINO, 2019, p. 28)

Itãs, como mitos, são caminhos simbólicos, e estes instrumentos para o aprendizado e a transformação. Sua ressignificação aqui, nos ajuda a construir um método de trabalho pautado na decolonialidade e em certa medida em um anticartesiano, que precisa ser rasurado a fim de que como bem o expôs Rufino e Simas (2018, p. 29), ao “penso, logo existo”, sobreponham-se as linhas de um “vibro, logo existo”, “danço, logo existo”, “toco, logo existo”, “incorporo, logo existo” e “sacrifico, logo existo”. Todos relacionados ao aprender e fazer arte.

O conteúdo de nossa primeira cabaça, a cidade e a lei, deve somar-se ao da segunda cabaça, o artístico e o educacional para que a prática e o poder da terceira cabaça se realizem: a instauração-firmeza de um território e a capacitação de agentes que conjuguem práticas artísticas e educacionais a fim de afetarem e transformarem seu entorno, restaurando o próprio mundo como encruzilhada. Mas ressaltamos que essa separação é meramente discursiva: uma tentativa de organização de pensamento que não condiz com os trânsitos e as trocas entre as próprias cabaças.

Em outro Itã, Exu é descrito como “a boca que tudo come, a boca coletiva dos orixás e o senhor do poder mágico” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 51). O que é engolido é logo restituído como possibilidades e encantamento, como força dinâmica para a criação e a transformação, ou seja, axé. Em nossa pesquisa procuramos evidenciar como o trabalho da Companhia de Teatro Heliópolis dialoga com tal perspectiva que é, antes de tudo, uma estratégia de pensamento decolonial.

A tentativa de inserir nosso trabalho nessa tradição procura escapar à reprodução de uma lógica colonial, a qual se demonstra desde sua origem enraizar-se em amplas explorações e genocídios de populações negras, indígenas, pobres e LGBTQIA+, além de fomentar desigualdades sociais. Recuperar outra forma de pensar e outras estratégias para a arte e a educação são fundamentais para escapar-se à reprodução de um funcionamento destrutivo do mundo e de pessoas. Mas é preciso estar atento aos perigos de traçar um dito “saber alternativo” sob o risco de fortalecer um “saber titular” já instaurado. Para enfrentar a instauração colonial é preciso mergulhar em entrecruzamentos, permitir e assumir a coexistência. Sob essa perspectiva, a decolonialidade é exusíaca, porque Exu,

como dono da encruzilhada, é um primado ético que diz acerca de tudo que existe e pode vir a ser. Ele nos ensina a buscar uma constante e inacabada reflexão sobre os nossos atos. (...) [Exu] é o radical da vida, que nos interpela sobre a capacidade de nos inscrevermos como beleza e potência. A sua face brincante, transgressora, pregadora de peças, é o contraponto necessário a esse latifúndio de desigualdade e mentira. Dono da porteira do mundo é ele a força vital a ser invocada para a tarefa miúda de riscar os pontos da descolonização. (RUFINO, 2019, p. 5)

Assim, evocar e saudar o dono da encruzilhada é necessário para não só pedir passagem pelos caminhos, senão para com ele aprender a como percorrê-los e a reencantá-los. Aprender e ensinar na encruzilhada e com o cruzo emergem como atos contrários à lógica moderna que com o falso e hipócrita discurso civilizatório preserva a hegemonia do terror e da barbárie. Concordamos com Rufino que diz que “A perspectiva da encruzilhada não somente se apresenta como a possibilidade de novos caminhos, mas como a rasura dos que se pretendem como únicos.” (RUFINO, 2019, p. 46). Se da encruzilhada emergem as transformações, abriremos mão das separações e dançaremos juntos no cruzo, a fim de descobrir domínios e potências, dúvidas e caminhos possíveis.

Segundo a pedagogia das encruzilhadas, “a condição do *ser* é primordial à manifestação do *saber*” (RUFINO, 2019, p. 9), ou seja, o *saber* precisa de diferentes existências humanas para manifestar-se. Orientar-se pela encruzilhada é deixar de lado o desencanto colonial e seu repertório para recuperar outros em suas possibilidades e diversidades políticas, poéticas e éticas. A pedagogia das encruzilhadas é, segundo Rufino (2019, p. 10-11), “uma guerrilha epistêmica” e “um ato revolucionário”, que procura antes a *transgressão*, a “invenção de novos seres para além do cárcere racial, do desvio e das injustiças cognitivas” e dispensa a *resiliência*.

A transgressão requer a retomada de outras gramáticas, presenças e saberes, presentes e ancestrais, e pô-los em movimento juntos e entrecruzados, a isso Rufino e Simas chamarão de *cruzo* (RUFINO, 2019, p. 15; SIMAS e RUFINO, 2018, p. 19). Este tem o papel de romper dicotomias, dentre as principais está a determinação de um universalismo branco que coloca o

outro como parte a ser dominada, explorada e exterminada. Faço aqui uma interpretação pessoal sobre os trabalhos de Simas e Rufino: tomo a encruzilhada como o lugar de encontro e o cruzo como o movimento que naquele ocorre; e em conjunto restituem a possibilidade de se inscrever uma nova história, formas para tudo comer e devolver de maneira transformada, em uma restituição de axé. Esta, veremos, manifesta-se nas ações perpetradas pela Companhia de Teatro Heliópolis e em suas compartidas, que escapam à exigência de editais que subsidiam seu trabalho e tornam-se parte constituinte deste.

A encruzilhada possibilita a transgressão dos regimes mantidos pelo colonialismo na proposição de encontros de outros e com os outros, que juntos, em movimento no cruzo, manifesta-se também como conhecimento, forma de saber, de criação e mediação de linguagens. A pedagogia das encruzilhadas, cruza então três principais caminhos: *político*, *poético* e *ético* (RUFINO, 2018, p. 20). Do *político* emana a força e a resistência ao racismo e a quaisquer discriminações, lutando pela defesa à vida. Do *poético* recuperam-se gramáticas, linguagens e encantos de culturas e formas de compreensão do mundo relegadas e constantemente apagadas pela colonialidade, que na materialização moderna buscou antes separar o ser, o saber, o corpo e o espírito a fim de criar uma linguagem e uma episteme desencantada; ao poético cabe a reintegração e o encanto. Por fim, o *ético* emerge como responsabilidade sobre os seres que aprendem, tornam-se potências transformadores e entre eles se relacionam. Ao ético cabe a escuta e o estabelecimento relacional de humanidade e de respeito à existência do que se é e do pode-se vir a ser.

A arte e a educação devem atentar-se às relações regidas pelo corpo social e histórico correntes. O artista e o educador que ignoram tais relações tendem a condenar seu trabalho a uma lógica existente de poder dominante. Ao estar na encruzilhada e no movimento do cruzo, o artista e o educador escapam à ilusão enganadora de coisas que na superfície tem a mesma aparência. Se cada pessoa, território e relação são em si uma manifestação histórica, é na encruzilhada que percebemos sua interdependência e relações.

Assim, traçam-se três caminhos para esta pesquisa. O primeiro percorre campos minados e investiga, sob o risco de explosões, como se constitui o território que despedaça os espaços de convivência, afrouxa a urbanidade, ausenta a cidade, exclui sujeitos e inviabiliza a cidadania. Assenta-se aí o problema político que tenta mitigar as defesas encontradas em nosso segundo caminho, quando da discussão se a cultura e políticas culturais são capazes de desarmar minas e restituir espaços de relação. No segundo caminho apresenta-se também a urgência de esquivar pelo *poético*: como a ação cultural e políticas públicas podem ser instrumentos para a

sobrevivência em campos materiais e simbólicos e a construção de outros. O ético, presente no político e no poético e deles formando parte, vem à tona no pisar do chão percorrido em nosso terceiro caminho e pela Companhia de Teatro Heliópolis durante a pesquisa de seu espetáculo *(In)justiça*, fomentado por políticas públicas e ações culturais e voltando-se para o fincar-se de territórios e a recuperação da experiência. Aproximou-se esse projeto de um conceito de educação “como fenômeno humano, tecido e compartilhado nos cotidianos” (RUFINO, 2019, p. 83). A definição de Rufino vem a defender que uma educação sem mobilidade, sem ação, não produz mudança e, portanto, não é uma educação exusíaca, está ela “ausente de efeitos criativos e tensionadores” (RUFINO, 2019, p. 83).

Tais efeitos serão trazidos no trabalho da Companhia por uma indissociação entre ação cultural e projeto artístico. Atuar em escolas já constitui em si uma contrapartida social e tê-las como ponto de partida para a criação e estabelecimento de relação justifica o próprio trabalho realizado. Não há distinção, estabelece-se coerência. Em seu trabalho de mediação junto às escolas, a Companhia exercitou a compreensão de justiça e dos mecanismos sociais. Através da leitura dramática mediada de uma peça clássica sobre o tema *(Antígona)* e de um documentário *(Justiça, de Maria Augusta Ramos)*, e o trabalho conjunto com educadores das escolas nas quais se propôs as ações, despertou-se o desejo de também compartilhar suas experiências, que revelou-se libertador para muitos e instigou o desejo de saber mais sobre teatro e que tipo de histórias nele se conta.

Já nos disse Benjamin que na informação não existe experiência e, por isso, tampouco existe memória. Quando se narra existe a possibilidade de tornar ações e pensamentos em experiência, faz-se aí também uma pedagogia das encruzilhadas: “invoca, incorpora e encanta” (RUFINO, 2019, p. 155). As discussões nas escolas dividiam-se ora em relatos pessoais e histórias com as quais os alunos de Heliópolis tiveram contato, ora com questionamentos sobre o que é e como é feita a justiça em nosso país, questionando discursos midiáticos, posturas racistas e formas de manipulação de programas sensacionalistas de TV e dos meios digitais, manifestações contemporâneas da barbárie, contra a qual a arte e a educação ainda são a fronteira final (Cf. COELHO, 2001, p. 27).

Muitos sujeitos se apresentam aqui. No entanto, se estão nessa pesquisa ancestrais e presentes que lutaram e lutam por uma pedagogia decolonial, devo eu seguir seus passos e caminhos e desocupar-me de uma nomenclatura que me incomoda: sou sujeito trabalhando com outros sujeitos, dentro e fora de sala de aula. Como sujeitos movemos ações e afetamos outros sujeitos. De tal modo, nessa pesquisa não se falará de objeto de conhecimento ou de pesquisa.

Seria assim se tais se apresentassem como *coisa*; e do pensamento decolonial herdamos também estratégias por tratar pessoas como pessoas. Dessa maneira, se preferirá adotar sujeito-pesquisante, o eu-pesquisador; sujeitos do conhecimento, aqueles que ofereceram saberes e elucidações e sujeitos da pesquisa: todos nós em um encontro de caminhos.

Os sujeito do conhecimento como coletivo – a Companhia de Teatro Heliópolis – pensa a si mesma e firma saberes para sua atuação e existência. Por isso acredito que um sujeito do conhecimento permite sobre si uma elaboração conceitual com a qual se deve dialogar. Dessa forma, o trabalho do sujeito-pesquisante firma-se na procura e organização de outras vozes com as quais o sujeito do conhecimento se comunique a fim de expandir essa própria comunicação. Por essa razão, as conversas e entrevistas com os membros da Companhia não buscaram tão somente a extração de dados senão abriram-se a afetações e estas à construção de um arcabouço para a pesquisa; pelo mesmo motivo manteve-se na transposição de suas falas o máximo de oralidade e vocabulário possíveis, de forma a não desvirtuar formas de saber e de dizer. E como eles, ao referir-nos a Heliópolis, usamos “favela”, e não o termo “comunidade”.

No nome *favela* insere-se uma paisagem, e como tal uma história, ignorá-lo é passar por cima de momentos, períodos históricos e dos processos que o constituíram. Serpa (2010) é contundente nesse sentido: a perspectiva tradicional, acrescento colonial, no fundo deseja o extermínio de paisagens que classifica como “não-cidadãs”. Isso também rasuramos e assumimos o uso de favela ao referir-se ao Heliópolis. Mesma rasura do hip-hop, do samba, do baile de favela, do dribble e da finta no futebol, da ginga de Rebeca Andrade nas olímpiadas. Resistências performáticas e de mandinga. Seguimos também a estratégia da performatividade *queer*, que ao resgatar o termo “*queer*”, tira-o do jugo de seus inimigos e detratores e da retomada de posse lhe dá potência, afirma sua existência, relevância epistemológica, estética, ética, poética e política. Acreditamos que o eufemismo “comunidade” aplicado às áreas pobres de periferia procura ser um apagamento de condições duras e de descasos do poder público para com áreas marginalizadas de nossas cidades. Assumir a favela e nela construir outras possibilidades de existência é lutar contra os ditames da colonialidade e suas tentativas de apagamento simbólico, além do físico de corpos não-brancos.

Sair de uma periferia e revisitá-la como educador e como artista levou-me a questionar quais os limites e o alcance de um certo senso comum que diz que a arte proporciona uma melhoria nas condições de vida de pessoas mais carentes. Ao partir do pressuposto que sim, surgiu-me a dúvida de como isso é realizado e quais seus limites. Responder de forma satisfatória tais questões requereria uma investigação para vida e de longe não é o propósito deste trabalho,

senão, como partir dele, de alguns primeiros caminhos e contatos é possível pensar e refletir sobre o impacto de ações culturais em uma das maiores favelas de São Paulo.

O intuito de colocar diferentes autores e ideias em jornada e em *cruzo* é procurar o estabelecimento de um diálogo que demarque as discussões apontadas neste trabalho. Por meio da pesquisa acadêmica, tenta-se ampliar o alcance de estudos nas áreas de educação e cultura para além dos limites da própria universidade, a fim de que com tal saída se possa estabelecer uma relação entre o dentro e fora acadêmico, a defesa de uma ação cultural que preocupa-se com seu território e a reflexão sobre o trabalho conjunto entre artistas, educadores e escola.

Ao apresentar formas outras de ver um tema de seu mundo, a justiça, como a atuação de uma companhia de teatro formada na própria favela do Heliópolis e, portanto, com membros que viveram e ouviram situações pode ser um ponto de aproximação e contato de pessoas alheias ao teatro com a arte, como essa aproximação gera condições de reflexão social, de identidade, de pertencimento e ao mesmo tempo que se alimenta para fazer arte, devolve arte e experiência, que no conjunto da perspectiva das encruzilhadas chamamos de axé.

Muitos caminhos e possibilidades de encruzilhadas se apresentam. O que se apresenta neste trabalho é um percurso entre tantos possíveis, em um caminhar que percebe na visão periférica outros lugares pelos quais visitar, mas que os deixa para futuros passeios.

PRIMEIRO CAMINHO: CAMPOS MINADOS

“Essa porra é um campo minado
Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui,
Mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho
A minha vida é aqui e eu não preciso sair
É muito fácil fugir mas eu não vou,
Não vou trair quem eu fui, quem eu sou
Eu gosto de onde eu tô e de onde eu vim,
ensinamento da favela foi muito bom pra mim
Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei, cada lei
uma razão e eu sempre respeitei”

Racionais Mcs, *Fórmula mágica da paz*

1. Mapear campos minados

Abro este caminho recuperando *Fórmula mágica da paz*: letra de rap, poema e manifesto periférico. Nas periferias compreende-se que o campo minado não é só o perigo que habita as ruas (periféricas ou não), são os lugares interditos pelo preconceito de raça e classe. Deivison Nkosi¹ utiliza-se da mesma letra dos Racionais MCs para junto com Fanon colocar o campo minado também como o campo das representações, que privilegia o identitarismo universalista branco, para quem as minas não representam perigo, enquanto explodem e levam à morte física e simbólica os não brancos (FAUSTINO, 2020). No lançamento de um outro livro que prefacia, Nkosi (FAUSTINO, 2019) destacara com a mesma letra outro campo minado para corpos não brancos (e que poderíamos expandir também a LGBTQI+): a universidade.

A lógica colonial estabelece ainda hoje campos quase livres de explosões para corpos brancos, de homens, cis, heterossexuais, e com acesso a recursos financeiros. Conforme se apresentam em outros corpos características e existências diferentes dessas cinco idealizadas pela colonialidade, mais minados tornam-se os campos percorridos por corpos outros. Dispostos a correr o risco de minas explodirem, transitaremos então por campos minados: pelo da universidade, pelo da cidade, pelo da política, pelo das linguagens, pelo da educação e pelo da arte teatral.

O campo minado da Universidade caracterizara-se pelo fechamento durante muito tempo do acesso aos corpos alheios ao identitarismo universalista branco, abrindo-se pouco a pouco nas últimas décadas, mas constituindo-se ainda como um campo pouco acessível a grande parte da população. Superado o acesso, é preciso disputar outro campo e desarmá-lo dentro da academia: o epistêmico, e recuperar outros saberes, outras formas de pensar e ver o mundo. Assim, o corpo não-branco e de origem periférica que escreve este trabalho por meio dele procura atravessar o campo minado universitário. Nessa travessia, é preciso mapear outros campos minados, neste caminho nos detemos sobre a cidade e sua ausência, sobre o urbano e sua frouxidão e sobre a origem da periferia como um projeto de poder.

¹ Deivison Mendes Faustino adota em seus escritos mais atuais o sobrenome Nkosi (“Leão” em Iorubá) a fim de recuperar na assinatura de seus trabalhos uma ancestralidade apagada por nossa história colonial. Deivison não renega os sobrenomes Mendes Faustino, com os quais estão assinados seus trabalhos anteriores e por eles nos referimos a seus textos na bibliografia. No entanto, respeitando seu resgate ancestral utilizaremos o nome Nkosi quando necessário mencionar falas do professor, sociólogo e pesquisador no corpo do texto.

1.1 A cidade e o urbano

Milton Santos nos aporta não somente seus escritos senão também o espírito e a iniciativa de um intelectual negro que, escapando à matrizes teóricas e metodológicas eurocentradas, propôs outras a fim de compreender a geografia de sua terra. De início, vale recuperar o alerta do professor de que toda e qualquer crítica tem que ser também analítica e não só discursiva para que possa ela contribuir para o avanço do conhecimento. Sua crítica por uma nova geografia caminhava por aí e nossa intenção de recuperar suas notações sobre o espaço e o homem derivam de uma preocupação por compreender como a universalização do mundo, a globalização e a padronização de formas de habitar e de consumir ameaçam o convívio e a experiência. Segundo Milton Santos:

A mundialização que se vê é perversa. Concentração e centralização da economia e do poder político, cultura de massa, cientificização da burocracia, centralização agravada das decisões e da informação, tudo isso forma a base de um acirramento das desigualdades entre países e entre classes sociais, assim como da opressão e desintegração do indivíduo. (SANTOS, 2012, p. 22)

Dessa forma, alertara o professor já no final dos anos 1980 e, portanto, antes da intensificação de tais processos pelas políticas neoliberais das décadas seguintes, que a ciência, educação e conhecimento dedicados a tais práticas acabam por torná-los tributários e instrumentos dos poderes e interesses hegemônicos.

O espaço geográfico é também encruzilhada, uma vez que, seguindo Milton Santos, “não é nem uma coisa, nem um sistema de coisas, senão uma realidade relacional: coisas e relações juntas”. Segundo o mestre:

O espaço deve ser considerado com um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, seja a sociedade em movimento. O conteúdo (da sociedade) não é independente, da forma (os objetos geográficos), e cada forma encerra uma fração do conteúdo. O espaço, por conseguinte, é isto: um conjunto de formas contendo cada qual frações da sociedade em movimento. As formas, pois têm um papel na realização social. (SANTOS, 2012, p. 30)

A proposição de Milton Santos é revolucionária, o espaço não é só natureza, interação entre homem e natureza, ou uma fusão entre ambos, como propunha a geografia clássica, senão o potencializador, arcabouço e terreno para os movimentos da sociedade, ou na nossa leitura, encruzilhadas e cruzos. Tal proposição desvincula uma finalidade predominantemente produtivista dada ao espaço para pensar sua importância desde o ponto de vista das relações que em potência pode criar e abarcar. Assim, a importância do espaço advém de suas próprias potencialidades como território relacional.

A internacionalização mediada pelo capital procura antes uma padronização de gostos e do consumo que a criação de relações sociais e igualitárias entre os diferentes espaços de convivência. Ainda que carreguem estas particularidades, permanecem eles ligados por forças motrizes de produção, consumo e de modos de acumulação.

É em um lugar que se atingem algumas possibilidades do mundo. O lugar, diz Milton Santos, faz parte do mundo e desempenha um papel em sua história. Ainda que o mundo sempre tenha se constituído de lugares de possibilidades, encontram-se estas interligadas e interdependentes. Tal lógica acaba, muitas vezes, por ignorar sistemas e recursos locais para colocá-los sob o comando de realidades econômicas e sociais diferentes, o que resulta em distorções e desigualdades. Em resposta a elas, muitos desenvolvem outras combinações e formas de sobrevivência para resistir aos efeitos daquilo que Milton Santos chama de “superposições sobre a existência de cada sociedade” (SANTOS, 2012, p. 39).

O espaço habitado pelo homem sempre foi dinâmico e passível de transformações quantitativas e qualitativas. Se a industrialização, a ciência e a tecnologia propiciaram um aumento do bem-estar, este foi desigualmente distribuído por conta da lógica capitalista. A própria noção de espaço habitado como terra habitada adquire diferentes contornos, seja pela distribuição da população, seja pela perversidade da especulação imobiliária nas cidades e o agronegócio e latifúndio no campo.

Ainda que com notório atraso em comparação com os países do centro do capitalismo, os países à margem, tais como o Brasil, sentiram um forte crescimento urbano na segunda metade do século XX e nas primeiras décadas do século XXI. Tal crescimento vem acompanhado de um agravamento do uso e da deterioração de recursos naturais que piora com o uso do solo, da terra e dos lugares como fonte de especulação financeira. Milton Santos, alertara sobre tais perigos no final da década de 1980 e na de 1990, no entanto, antes de uma regressão esperançosa de tal fenômeno, o que se percebe é que, como outras mazelas da lógica capitalista, tal situação se agrava na modernidade tardia.

Segundo Milton Santos, o espaço é produzido pela ação dos homens agindo sobre o próprio espaço e “Cada tipo de paisagem é a reprodução de níveis diferentes de forças produtivas, materiais e imateriais, pois o conhecimento também faz parte do rol das forças produtivas.” (SANTOS, 2012, p. 70). A partir daí, podemos pensar a cidade, o espaço urbano. Ainda que constituído por uma série de elementos autônomos – ruas, construções, canalizações, eletrificação etc. – não possuem estes “autonomia de significação, pois todos os dias novas funções substituem as antigas, novas funções se impõem e se exercem” (SANTOS, 2012, p. 65). Além disso, tais funções

determinam-se pelas relações humanas, de trânsito, vida e espaço de convivência que a própria cidade pode proporcionar. A mobilidade e a presença em diferentes territórios da cidade não é a mesma para todos, pelo contrário, é negada constantemente pelo pedágio da renda.

A paisagem urbana é um retrato histórico do trabalho e das técnicas: “As casas, a rua, os rios canalizados, o metrô etc., são resultados do trabalho corporificado em objetos culturais” (SANTOS, 2012, p. 74). Tais objetos são, por isso, suscetíveis à mudanças irregulares ao longo do tempo. A mudança na paisagem, no entanto, não é somente estrutural, como também funcional: um determinado ponto da cidade pode transformar-se em uma paisagem totalmente diferente em momentos do dia ou da noite ou se em tal paisagem estabelecem-se relações e encontros diferentes de seu modo de funcionamento habitual, tais como eventos culturais, manifestações etc. Segundo Milton Santos, a paisagem pode conter formas mais abertas à transformação de sua função original seja momentaneamente seja em definitivo, tais como espaços públicos e de interação social, em contraposição a espaços que só poderiam adquirir novas funções quando esvaziados de suas funções originais.

Cabe ressaltar a diferenciação entre espaço e paisagem de acordo com a classificação proposta por Milton Santos. Segundo ele, a paisagem “é a materialização de um instante da sociedade. Seria, numa comparação ousada, a realidade de homens fixos, parados como numa fotografia” (SANTOS, 2012, p. 74). No entanto, é importante alertar que a paisagem como retrato e instante é mero recurso analítico, uma vez que ela também contém movimento e transformação, ainda que em escala menor e menos nítidas que os no espaço. Este é “um conjunto de objetos e de relações que se realizam sobre estes objetos; (...). O espaço é resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais”. (SANTOS, 2012, p. 78). Serpa resume bem o contraste entre paisagem e espaço de Santos ao dizer que “a paisagem é sistema material; o espaço, sistema de valores” (SERPA, 2010, p. 132). Cabe destacar ainda que o espaço surge da união da sociedade com a paisagem e, por isso, paisagem e espaço formam um par dialético, que entre si se complementam e se opõem (SANTOS, 2012, p. 74).

Contrastados paisagem e espaço, cabe outra distinção importante: a entre o urbano e a cidade. Segundo Milton Santos:

O urbano é frequentemente o abstrato, o geral, o externo. A cidade é o particular, o concreto, o interno. (...) Por isso, na realidade, há histórias do urbano e histórias da cidade. Entre as possíveis histórias do urbano estaria a das atividades que na cidade se realizam; do emprego, das classes, da divisão do trabalho e do seu inverso, a cooperação; e, também, e uma história que não é bastante feita: a da socialização na cidade e da socialização pela cidade. E entre as histórias da cidade haveria a dos transportes, a da propriedade, a da especulação, a da habitação, a do urbanismo, a da centralidade. (SANTOS, 1994, p.69-70)

Contrapor a *cidade* e o *urbano* é urgente para uma reflexão sobre sua ocupação e estabelecimento de relações. Santos é contundente nesse sentido: o urbano é mais abstrato e geral, a cidade é concreta. A partir da divisão do trabalho, o urbano designará os papéis exercidos pela e na cidade, que deve ser compreendida em seu particular, cuja compreensão requer o estudo da história de seus usos de solo e de circulação (SPOSITO, 1999, p. 33). Pelas características e relações estabelecidas entre a cidade e o urbano, Santos conclui que “a história de uma dada cidade se produz através do urbano que ela incorpora ou deixa de incorporar” (SANTOS, 1994, p. 71). Dessa forma, a compreensão da cidade e de sua história se dá dentro de seu processo de urbanização, e de como esta se organiza na cidade e nela estabelece as possibilidades de relação. Por meio de sua circulação na cidade e das relações que nela pode desenvolver que o homem comum constrói a percepção de que o mundo, concreto e imediato, é a própria cidade (SANTOS, 1994, p. 82). Mas é esta também, “a tentativa mais bem-sucedida do homem de reconstruir o mundo em que vive o mais próximo do seu desejo” (PARK, Robert *apud* HARVEY, 2012, p. 73). A cidade é criação de mundo e de vida do homem e, por isso, movimenta processos e ações que mesmo escapando à percepção de seus habitantes, acaba por reconstruí-los (HARVEY, 2012, p. 73-74).

Como expressão material da urbanização, a cidade é espaço de acontecimentos e como tal deveria em essência articular redes de encontros e de trocas de experiências. *Deveria* porque ainda que a modernização viabilize condições materiais, tecnológicas e de mobilidade, percebe-se que em grandes centros como São Paulo, a cidade tem seus espaços fechados e seu compartilhamento, quando ocorre, limita-se em grande parte por questões sociais. A cidade como lugar do acontecimento e da experiência, depende de estratégias que fomentem sua utilização como tal.

Existe então uma série de possíveis vidas da cidade divididas em duas lógicas: uma regida pelo capital financeiro, que em geral não encontra fronteiras e outra regida pelo capital sociocultural, que depende das oportunidades e passes propiciados aos diferentes sujeitos. Se em geral a primeira ordem rege-se por uma ordem universalista e excludente, padronizando espaços e consumos de diferentes ordens, a segunda conduz-se segundo os recursos e configurações de cada território da cidade e de sua população. Em resumo: de um lado, a padronização, a exclusão do diferente; do outro a manifestação do diferente como identidade orgânica e pluriversalista, é dizer, como “reconhecimento de que todas as perspectivas devem ser válidas; apontando como equívoco o privilégio de um ponto de vista” (NOGUERA, 2012, p. 66). Por conta de diferentes ordens que regem a cidade, não é ela um lugar, senão muitos, nos quais:

A humanização pode se dar, porque a territorialidade produzida pelas diferentes ordens, define-se por uma contiguidade, estabelecida no espaço de vida, do acontecer, que

permite a proximidade, que permite a solidariedade, e que prima pela possibilidade da comunicação e não apenas pela presença da informação (SPOSITO, 1999, p. 39-40)

Dessa forma, os muitos lugares da cidade carregam potências de coisas, ações e relações. Por isso também a urgência por pensar a cidade não só como materialidade, mas como um conjunto de territórios para a experiência.

2. Disputar campos minados

A base estrutural sobre a qual se constrói a vida na cidade é resultado do trabalho social, pela mão do Estado ou com sua intermediação. Tal base é o próprio espaço urbano e sobre ela se produzem localizações, “cuja qualidade depende da sua situação na rede, da sua inter-relação com seu entorno. Como as infraestruturas não são homogêneas, as localizações são diferenciadas e disputadas pelo mercado” (FERREIRA, 2017, p. 31). Constitui-se assim como um produto do capitalismo e por conta dos diferentes valores dados por este são também objetos de disputas: as melhores e mais valiosas sendo tomadas pelos que possuem maior poder aquisitivo e o restante distribuído irregularmente à classe trabalhadora e aos mais pobres. Por conta dos diferentes valores dados aos lugares pela lógica capitalista, estabelecem-se conflitos entre interesses por moradia, por usos comerciais, industriais ou de serviços e entre os que veem os lugares como capital especulativo e pelo seu valor de troca. Daí deriva um típico conflito de classes observado em diferentes territórios (FERREIRA, 2017, p. 31) e que em São Paulo, por conta de seu crescimento acelerado e caótico se mostra ainda mais latente.

Ao contrário dos países centrais do capitalismo, onde ainda houve uma forte regulação pública por meio do Estado de Bem-Estar Social com vistas à amenizar distorções, até o momento as capitais brasileiras distanciam-se de tal propósito, com pontuais e frequentemente inacabadas iniciativas. O pensamento urbanístico da primeira metade do século XX defendia que a cidade deveria ser densamente ocupada em suas áreas centrais a fim de racionalizar e democratizar o uso de uma rede urbana já construída, com os grandes lotes e tipicamente burgueses sendo deslocados a áreas mais afastadas do centro. A área central então, por meio de instrumentos reguladores, tributários e urbanísticos do Estado deveria então propor uma compensação entre as diferentes distribuições da população nas cidades. Tal modelo, nunca aplicado plenamente nas cidades brasileiras, não reverteu desigualdades nos Estados Unidos e Europa, mas com mais ou menos sucesso, amenizou-as em diferentes cidades do centro capitalista. O que se observou

de forma geral foi o surgimento de localizações operárias e bairros de baixa infraestrutura e intermediários, contrapostos a outros de alto-padrão.

O próprio modelo do Estado de bem-estar social não resistiu à força neoliberal e sucumbiu ao avanço do capital financeiro que gerou competição entre cidades, expulsões de classes mais pobres de áreas centrais e revitalizações gentrificadoras (FERREIRA, 2017, p. 32; HARVEY, 2012, p. 83). Dessa forma, observa-se que próximas a bolhas imobiliárias de alta valorização surgem localizações onde predomina a pobreza urbana.

No Brasil, onde interesses privados sobrepõem-se historicamente a políticas públicas de bem-estar coletivo, seria ingênuo acreditar que a desigualdade nas grandes cidades é uma consequência natural de um crescimento populacional acelerado, ou mesmo ineficiência do Estado em lidar com ela. A desigualdade e a segregação nas cidades é um projeto de poder:

a maneira como conduzir a produção do espaço urbano é uma questão de política pública, e reflete as lógicas perversas do patrimonialismo, em que o que interessa é tão somente a estruturação dos bairros ricos, sintomaticamente chamados de “nobres”, deixando-se de fora a população pobre. Há infraestrutura onde se quis que houvesse, não há onde se deixou de fazer (FERREIRA, 2017, p. 33)

Dessa forma, não é que houve uma “falta de planejamento”, se não um “planejamento às avessas”, cujo objetivo segregacionista até o momento se mostra bastante bem-sucedido. O surgimento das periferias em grandes cidades como São Paulo não foi acidental: foram consequências de “um processo de escolhas mais ou menos conscientes e mais ou menos naturalizadas” (OLIVA e FONSECA, 2016, p. 27). Tal naturalização deriva em grande parte do patrimonialismo, que conforme recupera Ferreira a partir de Florestan Fernandes, não só não leva investimentos a áreas mais pobres como resulta em outros problemas: “clientelismos, corrupção endêmica, inversão das prioridades de investimentos, arrocho financeiro” (FERREIRA, 2017, p. 33). Tal lógica é perversa e os efeitos são conhecidos: áreas ricas com custosos planos urbanísticos e de infraestrutura e periferias carentes muitas vezes do mais básico, como saneamento, asfalto, transporte etc. Com a gentrificação e o avanço do mercado imobiliário, cada vez mais as populações pobres são obrigadas a deslocar-se para áreas mais afastadas, sem infraestrutura e sem postos de trabalho. As periferias, na lógica predadora capitalista, serve de mero abrigo de trabalhadores sem muitos recursos, que devem deslocar-se, por seus próprios esforços, aos centros de produção. Assim, a falta de investimentos públicos reproduz pobreza e procura manter o baixo custo da mão-de-obra e, dessa forma, ao contrário de confrontar e impor barreiras à contínua e destrutiva expansão capitalista acaba por incentivá-la (HARVEY, 2012, p. 74).

Ferreira alerta que os traços de nossa formação nacional se refletem sobre a formação da urbanidade, que mantém o projeto do poder dominante pela não superação do atraso e mostra-se eficiente na paralização da democratização do urbano. Concentração de renda e crescimento do mercado imobiliário crescem juntos no país, ocasionando não só a precarização da vida urbana para os menos abastados, como problemas de meio-ambiente, ocasionados pela predileção do transporte individual em detrimento do transporte coletivo, na impermeabilização de rios, na destruição de áreas verdes, dentre outros. A vida em condomínios e bairros com nomes iniciados por “parques”, “jardins”, “bosques”, e seus equivalentes em outros idiomas, revelam outra perversidade do mercado imobiliário, cercando e privatizando modos de viver e de bem-comum que deveriam estar disponíveis a todos. Esses mesmos bairros e condomínios se fortificam, se isolam e negam até mesmo o espaço comum, a rua, à circulação. Não é raro em São Paulo encontrar-se lugares aos quais é dificultado o acesso sem veículo, como é o caso de alguns Shopping Centers, ou ruas e avenidas nas quais calçadas foram encurtadas ou mesmo abolidas, como em parte do bairro do Morumbi. Se nessas áreas não há pobres a não ser na função de empregados, até mesmo sua circulação é negada. Ferreira (2017, p. 35) é incisivo nesse aspecto: “Produzimos cidades dignas do apartheid”.

Por tais características, Oliva e Fonseca (2016, p. 20) descrevem São Paulo como uma cidade constituída por uma urbanidade frouxa, que dificulta as possibilidades de integração social, finalidade intrínseca que os espaços urbanos deveriam, ao menos em tese, fomentar. Se as cidades surgem na história como o encontro entre pessoas, suas atividades e obras, em São Paulo, essa condição quando se realiza, surge limitada pela lógica capitalista; e sua potência como lugar para o estabelecimento de relações entre grupos e culturas diferentes realiza-se frouxamente: quando muito tem-se o diferente como vizinho, mas com ele não há interação.

Segundo Oliva e Fonseca as cidades carregam em si uma vocação relacional formada na “multiplicação dos contatos entre as pessoas e de toda sua gama de produção objetal e de atividades” e aí pautam sua análise:

A realização plena dessa vocação, mesmo que haja nisso uma dimensão utópica, é o conteúdo da denominada urbanidade (...). Não pode haver característica do urbano que mereça a chancela da urbanidade se ela promove afastamentos, diminuição e seleção das relações sociais. (OLIVA e FONSECA, 2016, p. 21)

Ainda que pautem seu estudo na expansão da cidade de São Paulo durante o período compreendido entre a virada do século XIX e as primeiras décadas do século XX, os professores apontam que tal desvio da vocação relacional perdura e nos dá ideia de uma continuidade que

nos alcança até hoje e se intensifica, com o surgimento de espaços e espacialidades pouco convidativos à relações sociais e à vidas compartilhadas socialmente.

O direito à propriedade na sociedade patrimonialista só vale para as classes dominantes, que controlam também o sistema judiciário. Se por um lado em São Paulo movimentos de moradia são criminalizados quando ocupam construções vazias e outros espaços sem vida, não parece haver crime quando grandes condomínios e outras construções capitalistas usurpam as terras públicas. E tal lógica se repete em todo o país, com resorts, hotéis de luxo, mansões em áreas de proteção ambiental para citar alguns.

Não exclusivo da periferia do capitalismo, “os direitos da propriedade privada e a taxa de lucro superam todas as outras noções de direito” (HARVEY, 2012, p. 73) e acabam por suplantar um outro direito humano: o direito à cidade (HARVEY, 2012; LEFEBVRE, 1991). Criados como deslocados do centro para abrigar a burguesia paulistana, uma série de bairros nobres foi se apropriando da infraestrutura urbana já existente. Quanto mais distantes do centro e dos bairros privilegiados, mais fora da urbanidade os outros lugares foram crescendo. A urbanidade original “não apenas não foi mais recuperada, como o ‘modelo’ encetado nesse contexto histórico permaneceu como referência para o desenvolvimento ulterior da cidade” (OLIVA e FONSECA, 2016, p. 23). O crescimento em número e em velocidade da população pressionou a produção de novos espaços fora das redes urbanas já existentes, originando o surgimento das periferias em situações muito mais carentes que as dos bairros operários. Periferias sem recursos revelam que São Paulo não é uma cidade pensada como espaço integração, como espaço relacional, que tem como característica propiciar interações, “uma caminhabilidade”, que seria segundo Oliva e Fonseca (2016, p. 27) “a maior vantagem da vida em cidade. Essa vantagem se traduz, inclusive, em vantagem econômica”. Os autores apontam ainda que as novas gerações desejam estar em comunidades com ruas em movimento, em ambientes que permitam uma cultura de pedestres que só pode viria com a caminhabilidade.

Tais condições, na impossibilidade de uma revolução urbana que desconstrua os espaços já criados – “nobres” ou não – encontram alguma possibilidade de realização em espaços públicos e culturais, nos quais podem ainda surgir contextos e estímulos aos contatos e às relações sociais. A saída, ainda que paliativa para a urbanidade frouxa e a vocação não relacional de São Paulo estaria situada nas fontes de vida social, que poderiam ser mediadas pela cultura, esportes e educação. Embora tais espaços, pontuais, não resolvam de todo as fraquezas da urbanidade paulistana, permitem a ela um mínimo status existencial e filosófico.

Oliva e Fonseca em sua leitura da história de São Paulo, identificam a cidade como um terreno ligado por uma “urbanidade frouxa” ou mesmo uma “urbanidade perdida”. Tal perda ou frouxidão não são acidentais, mas resultados de escolhas e projetos pela separação e fragmentação da cidade. Em resumo, tal projeto negou uma densidade e diversidade concentrada e fomentou a dispersão dos sujeitos por meio de renda, produção e o valor de troca dos espaços urbanos. Conseqüentemente surgem “espaços urbanos sem continuidade e contiguidade, gerando, ao inverso da compacidade, uma cidade dispersa e fragmentada” (OLIVA e FONSECA, 2016, p. 28). A dispersão e imposição de distâncias espaciais, mas também de níveis de segurança e meios de trânsito, impossibilitam a caminhabilidade e as possibilidades de encontro naturais. Nessa impossibilidade surgem na cidade ambientes segregacionistas e espaços de excessivo ferro e concreto, que até permitem o trânsito entre eles, mas pouca ou nenhuma relação entre aqueles que os frequentam.

Mesmo ao analisar-se criticamente paisagens públicas produzidas por paisagistas, arquitetos e urbanistas, é possível encontrar nelas um caráter não-cidadão, porque tais lugares não são plena e irrestritamente públicos. Segundo Serpa:

Se for certo que o adjetivo “público” diz respeito a uma acessibilidade generalizada e irrestrita, um espaço acessível a todos deve significar, por outro lado, algo mais do que o simples acesso físico a espaços “abertos” de uso coletivo. Pois a acessibilidade não é somente física, mas também simbólica, e a apropriação social dos espaços públicos urbanos tem implicações que ultrapassam o design físico dos “novos” parques. (SERPA, 2010, p. 136)

Serpa refere-se a parques, mas sua observação pode muito bem expandir-se centros culturais, praças, teatros, museus e outros lugares públicos de cultura e lazer. Se por um lado em muitos desses lugares ditos públicos espera-se um comportamento e um público alinhados ao identitarismo universalista branco e burguês, por outro, mesmo quando acessíveis fisicamente, muitos desses lugares tornam-se “invisíveis” para a maioria da população fora desse alinhamento, seja pela indisposição de agentes públicos – não são raros os relatos de jovens expulsos de praças e parques, por exemplo – seja pela não receptividade a um público outro. Esta dependeria de uma mediação para que se possa apropriar outras linguagens e repertórios. Serpa refere-se ao desenho urbano contemporâneo, mas poderíamos expandir sua leitura e análise aos objetos e espaços de cultura: “as clivagens sociais ganham aqui status de ‘segregação social’ ou mesmo de exclusão. Tudo isso contribui para a ‘invisibilidade’ desses equipamentos – (...), tornando-os exclusivos para o uso de ‘iniciados’” (SERPA, 2010, p. 136). Dessa forma, a impedimentos como distância física, social, de acesso e de receptividade muitas vezes soma-se a carência de linguagem específica que permita tornar visível e acessível equipamentos e espaços. A batalha nos campos minados é também por diferentes tipos de acesso.

2.1 A cidade ausente

O centro da cidade de São Paulo em seus inícios era multifuncional e nele convergiam os múltiplos cidadãos da capital. Por meio de pressões econômicas e demográficas, a região central perde moradores para o comércio e os serviços e tal especialização leva seus antigos moradores a áreas mais afastadas. Surge o centro paulistano como um grande bolsão de empregos, mas sem expandir-se. Aos migrantes, imigrantes e trabalhadores pobres restaram as periferias mais distantes, sem a multifuncionalidade do centro, transformado em área exclusivamente para o trabalho e consumo e ficando desertos de vida urbana fora dos horários de suas operações.

Servia ao centro um bolsão industrial de bairros como Lapa, Barra Funda, Bom Retiro, Pari, Brás, Mooca, Sacomã e Ipiranga, chegando às portas do ABC, lugares que com a desindustrialização das últimas décadas tiveram galpões e fábricas demolidos para a construção de condomínios de classe média e as residências originalmente operárias já não poderia abrigar trabalhadores por conta da elevação de preços além da construção nesses entornos de espaços nada propícios a relações: vias expressas, grandes shoppings centers e condomínios fechados. Quando a urbanidade chega aos antigos bairros operários já chega como “antiurbanidade”: “pois marcada pela baixa densidade demográfica, pela baixa diversidade social e de atividades, áreas onde a forma pedestre de apropriação dos espaços urbanos é impossível de ser praticada.” (OLIVA e FONSECA, 2016, p. 34).

É de se imaginar que fora do centro e de seu centro expandido (antes bairros operários), a vocação urbana se realize menos ainda. Contudo, o que se observa é que mesmo em tais condições, moradores de áreas periféricas “produzem sociabilidades e culturas interessantes, mas, certamente, com mais dificuldades para praticá-las e integrá-las no conjunto da cidade do que se estivessem em bairros com mais urbanidade” (OLIVA e FONSECA, 2016, p. 34).

As iniciativas de levar a cidade – como conceito, ideia, força – a uma parte historicamente excluída da própria cidade são constantemente ignoradas pelas políticas públicas. Na impossibilidade de receber uma urbanidade que visa encontros e relações, as periferias criam suas próprias formas de socialização, frequentemente de forma autônoma, mas às vezes assessorados por trabalhos de coletivos, centros de cultura, artistas, escolas, educadores etc.

A periferia vive e resiste às tentativas de se acabar com a cidade por uma categoria de urbanistas e políticos que compõem bairros e espaços segregados financiados pelo alto capital. O discurso da “boa vizinhança” dos bairros nobres é alçado, difundido e vendido de forma cara como lugares livres de “elementos e personagens urbanos desagradáveis”, condenando num apartheid à paulista, toda e qualquer possibilidade de diversidade (OLIVA E FONSECA, 2016, p.

41-3). A homogeneização de determinados espaços pretendida pela alta burguesia paulista e as companhias construtoras influenciou, inclusive, em leis de zoneamento, que beneficiou os subúrbios-jardim. Fora dessa lógica excludente, toda e qualquer diversidade deveria ser combatida, tomada como desordem, irracionalidade “e ameaça ao patrimônio e à vida das pessoas” (OLIVA e FONSECA, 2016, p. 46). Se a diversidade, a urbanidade e as interações são em essência o que determina a cidade, - “realidade social que busca a copresença na menor distância possível” (OLIVA e FONSECA, 2016, p. 46), - tal lógica é em si anticidade. Na impossibilidade de vivê-la, a lógica burguesa desenvolve paródias de cidade entre os muros dos condomínios, arremedos compactos e homogêneos de classe e raça, excludentes de qualquer diversidade. O mesmo projeto é levado para Shopping Centers e Centros Empresariais, continuações de sua falsa cidade, que agora devem ser acessados com o uso do automóvel. Assim, o estacionamento de um arremedo configura-se como continuidade do outro.

Oliva e Fonseca recuperam a tese de Jacques Lévy sobre a *esquizofrenia urbana*, “querer a cidade sem estar nela, sem pagar o preço de a cidade ser cidade” (OLIVA e FONSECA, 2016, p. 47). No interior desse pensamento esquizoide, a cidade “verdadeira” é então um demônio do qual se deve fugir: as ruas são um inferno e todos os espaços exteriores ao controle burguês são tidos como perigosos. Difunde-se o discurso de que o cidadão deve viver em “oásis” residenciais, trabalhar e consumir em “oásis” comerciais. Tomo aqui a provocação de Oliva e Ferreira (2016, p. 51): se no nível do discurso refere-se a tais espaços como “oásis”, então a cidade que os cerca seria o quê?. Tais lugares reduzem o restante a um deserto ameaçador, a lugares inóspitos, e ganham na lógica universalista e capitalista uma valorização positiva do que realizam e de seus atores sociais, maioria brancos, e de renda elevada. Ganha com o patrimonialismo racista a “Legitimação disfarçada das instituições políticas, que os valorizam e os protegem nessa aventura de separação do conjunto da cidade” (OLIVA e FONSECA, 2016, p. 51). Assim, o caráter frouxo, lacunar e difuso da urbanidade contribui na transformação da vida nas cidades em mercadoria e nesse processo transformações no estilo de vida:

o consumismo, o turismo e a indústria da cultura e do conhecimento se tornaram os principais aspectos da economia política urbana. A tendência pós-moderna de encorajar a formação de nichos de mercado – tanto hábitos de consumo quanto formas culturais – envolve a experiência urbana contemporânea com uma aura de liberdade de escolha, desde que se tenha dinheiro. (HARVEY, 2012, p. 81)

São Paulo assume perversamente essa lógica e configura-se contemporaneamente entre bairros nobres, intransponíveis por se creem fortificações e “oásis” alheios e fechados à diversidade; um centro expandido que move essencialmente comércio e serviço e não tem seu potencial

residencial pela classe trabalhadora totalmente cumprido; os bairros operários que se transformam a cada ano em bairros de classe média, que por meio de processos de gentrificação, vão expulsando os com menos recursos para as periferias e estas, cada vez mais distantes do centro da cidade e de sua urbanidade.

A “periferização” de bairros mais afastados, grandemente residenciais e com uma limitada economia local torna seus moradores ainda dependentes da economia urbana de outros locais da cidade, em especial o centro – chamado, até hoje por muitos moradores de periferia como “cidade”. As longas distâncias percorridas para ter-se contato com uma urbanidade que ou não alcança as periferias ou chega precariamente a elas, afastam o morador das periferias das relações que poderia estabelecer no restante da cidade. Cabe aqui a recuperação de seu conceito: “a cidade é entendida como uma reunião incontrolada de indivíduos livres em endereço aberto a todos, que se pode caracterizar ao menos por duas qualidades, a acessibilidade e a gratuidade (em todos os sentidos do termo)” (OLIVA E FONSECA, 2016, p. 51). Dessa forma, o apartheid urbano, a urbanidade frouxa, a seleção excludente, a interdição de espaços e a impossibilidade de circulação contradiz não só o conceito de cidade, mas a esvazia de existência, a tornam ausente.

A recuperação da cidade, torná-la novamente presente, não pode desvincular-se de: “laços sociais, relação com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos” (HARVEY, 2012, p. 74). Harvey, como Lefebvre (1991) antes dele, defende que o direito à cidade é coletivo e supera o acesso aos recursos urbanos, senão que configura-se como um dos mais valorosos e negados direitos humanos: o direito e a liberdade de mudar, construir e reconstruir a nós mesmos e à cidade (HARVEY, 2012, p. 74).

Em um trabalho anterior, quando propunha uma leitura e análise do romance *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, escrevi que a “A cidade se ausenta porque nela já não circulam experiências” (FRANÇA ALMEIDA, 2010, p. 75). Ao levantar as questões acima gostaria de propor uma complementação ao que antes havia escrito: a princípio a cidade é potência experiencial, espaço disponível à criação da experiência surgida por conta das relações que pode fomentar; ao fragmentar-se e dispersar-se, os espaços de experiência se diluem ou se perdem; quando não se fecham totalmente à possibilidade do encontro e da relação. Como consequência tem-se a cidade como um amontoado de dispersões que a afastam de sua vocação relacional, sem a qual a cidade novamente se ausenta. Buscar os caminhos para sua presentificação, ou possibilidade de, cabem aos caminhos seguintes.

SEGUNDO CAMINHO: PODE A CULTURA CRIAR TERRITÓRIOS?

“Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam.”

Artigo 27, Declaração universal de direitos humanos

1. Direito à cultura e ação cultural

Na carência de políticas e investimentos públicos que permitam a realização da vocação relacional da cidade, de que forma a arte supre, ainda que pontual e paliativamente, essa deficiência? Comumente defendida por diversas áreas como um meio para o desenvolvimento humano e social, a arte, por suas qualidades voltadas ao contato sensível e à reflexão, é vista, muitas vezes sem levar em conta seus limites, como uma alternativa e complemento à formação de crianças, jovens e adultos. No entanto, destaca Viganó (2005, p. 7), quando esse discurso é tomado por canais institucionais, sejam eles públicos ou privados, o que se revela é que atrás de uma hipotética “responsabilidade social”, – extremamente lucrativa para seus idealizadores e patrocinadores –, escondem-se intenções alinhadas ao poder político e econômico vigentes. Denuncia Cerqueira:

Entre as atuais estratégias das empresas, o marketing cultural representa uma forma de interação com os consumidores, cuja razão de ser econômica não se limita à venda do produto, mas à própria produção de subjetividade, enquanto forma de adesão ideológica. Nessa direção, o patrocínio corporativo tem também como objetivo o ganho simbólico, ou de imagem, que a associação a um evento de prestígio pode oferecer às corporações e suas marcas. (CERQUEIRA, 2018, p. 127)

E na mesma direção se conduziriam projetos “de ocasião” e “de impacto” com vistas à sazonal promoção política (Cf. DURAND, 2001, p. 67). É preciso questionar o discurso utilitarista e produtivista de políticas culturais que retira do Estado o papel decisório e de condução política dos processos de financiamento e os alinha a um conceito liberal na gestão cultural (CERQUEIRA, 2018, p. 122). Além disso, acrescentamos o alerta de Pupo (2015, p. 172) de que tais direcionamentos são uma ameaça à sobrevivência da diversidade cultural, que não dispõe de tantos recursos quanto os das visões de mundo hegemônicas. Por isso, é preciso cobrar do Estado democrático a garantia de direitos sociais e coletivos a todos os seus cidadãos.

Ainda que seja esta sua missão, vemos, no entanto, que tal premissa pouco se cumpre no país, agravando-se em áreas mais pobres. O surgimento de espaços de resistência e de luta que mobilizem cidadãos para a reivindicação de direitos e de sua efetiva realização na esfera pública é fundamental para a quebra de segregações que se veem instauradas pelo poder hegemônico. Compreendemos assim a ação cultural e a educação libertadora como meios para a construção desses espaços de resistência e de uma formação crítica e emancipatória. Ambas permitiriam o desenvolvimento de uma forma de ver o mundo que, passando pela razão, sentidos, experiência e capacidade de criação, abrem novas perspectivas para a própria existência e constituição do sujeito histórico.

O direito à cultura é um direitos básicos do cidadão. Segundo Marilena Chauí o direito à cultura abarca:

- O direito de produzir cultura, seja pela apropriação dos meios culturais existentes, seja pela invenção de novos significados culturais;
- O direito de participar das decisões quanto ao fazer cultural;
- O direito de usufruir da cultura (...);
- O direito de estar informado sobre os serviços culturais e sobre a possibilidade de deles participar ou deles usufruir;
- O direito à experimentação e à invenção do novo nas artes e nas humanidades;
- O direito a espaços para reflexão, debate e crítica. (CHAUÍ *apud* VIGANÓ, 2005, p. 21)

Como veremos neste caminho que se abre, garantir o direito à cultura é uma das premissas da ação cultural, ainda que não de sua total responsabilidade.

Como aponta Durand (2001, p. 66) a arte e a cultura dependem de financiamento econômico e institucional como qualquer outra atividade em uma sociedade. Contudo, a existência de políticas públicas para a cultura, nem sempre garante a realização de direitos para a cultura: sem a independência dos realizadores e seus agentes, a abrangência dos objetivos da ação cultural como meio de formação de sujeitos, questionamento e proposta de transformação social podem não se realizar. Assim, o repasse da responsabilidade do Estado para o provimento do direito à cultura por meio de questões de solidariedade e políticas de parceria, constitui-se em um risco aos avanços das reivindicações de artistas e movimentos sociais por direitos, isolando e descontinuando suas iniciativas a fim de substituí-las por sistemas privados mercantis ou filantrópico-voluntários pouco ou nada alinhados à transformação social.

A ação cultural “diz respeito ao sentido antropológico de cultura – maneira de pensar, estar no mundo, o que inclui a frequência de obras artísticas” (PUPO, 2015, p. 122). Uma das possíveis manifestações da pedagogia das encruzilhadas é a união entre ação cultural e educação libertadora e seu principal resultado é a criação de condições para que os sujeitos percorram seus caminhos de formação de forma crítica e combativa, participando das questões que lhes afetam, aos seus e a seu entorno. Por conta disso, a ação cultural e a perspectiva das encruzilhadas cruzam-se e coincidem por ambas desvincularem-se da lógica de consumo de cultura, atrelada ao mercado e à fruição passiva dos meios de comunicação de massa.

Conforme nos inspira Teixeira Coelho, “É imprescindível entender que a arte é quase sempre feita contra alguma coisa – a rigor e ao final, contra a sociedade.” (COELHO, 2001, p. 49), a arte é então e ainda um dos últimos bastiões contra o poder hegemônico e o identitarismo universalista branco dominante em nossa sociedade, e é por meio dela que podem manifestar-se os mais diferentes seres humanos e as mais diferentes estéticas e formas de expressão.

O tratamento da ação cultural como política pública só veio a surgir após os anos 1990, período em que também se fizeram sentir mais intensamente as políticas neoliberais no Brasil (VIGANÓ, 2017, p. 39). A pressão do mercado é enorme e, conforme os artistas adquirem condições de realização de sua arte desvinculada dessa imposição podem eles ser capazes de propor formas e obras inovadoras. Contudo, como alerta Teixeira Coelho:

Será ingenuidade acreditar que a sociedade irá financiar práticas que a contestem e levem à sua modificação, mas será derrotismo acreditar ser impossível criar as condições para que essa sociedade se confronte dialeticamente, e com sua própria ajuda, com aquilo que a contesta. (COELHO, 2001, p.50).

E, por isso, a resistência e a defesa de políticas públicas de cultura que se desvinculem da ordem mercadológica são necessárias à manutenção de ações e artes que incitem uma formação com vistas à transformação social. Para tanto, é fundamental a autonomia de ações culturais. Quando artistas, educadores, grupos e coletivos alcançam autonomia conseguem realizar trabalhos efetivos de pesquisa, produção cultural, e educação. Por isso é urgente que as ações de diferentes grupos também enfatizem a manutenção e articulação de uma política cultural mais ampla e que atinja as áreas onde mais se precise delas. Residiria aí a própria defesa da democracia, como um ideal esquecido: “Não se trata de lutar contra o poder em si, pois este é o organizador dos indivíduos em sociedade. Trata-se, no entanto, de mediá-lo por valores éticos, que não seriam certamente os da lógica do lucro e do pragmatismo utilitarista.” (VIGANÓ, 2005, p. 20).

Ao proporcionar a experiência estética, o senso de coletividade e a capacidade para o diálogo, o teatro torna os indivíduos capazes de fazer escolhas e produzir um discurso crítico sobre a realidade (cf. VIGANÓ, 2005, p. 21). Isso decorre em grande medida da forma privilegiada que tem o teatro enquanto ação cultural, uma vez que, conforme destaca Teixeira Coelho:

reúne em si todos ou a maioria dos elementos vitais à ação cultural, entendida aqui como a criação das oportunidades para o uso dos recursos pessoais em seu potencial mais amplo como modo de expressão e inteligência do mundo. O teatro ainda vive mergulhado no sonho, ou ambição de ser a ARTE TOTAL por excelência – e tem ampla razão nisso. Tudo pode ser conjugado em cena: dança, música, imagem em movimento ou estática, e também, numa outra esfera, o indivíduo e o grupo, e o indivíduo no grupo. (COELHO, 2001, p 88-9)

A ação cultural em teatro permitiria então uma ampliação de consciência e de percepção individual, coletiva e do entorno. Segundo depoimento de Miguel Rocha², são esses pontos que movem cada vez mais seu trabalho como diretor e dos artistas da Companhia de Teatro Heliópolis. Destacara ele que a ampliação de consciência e de percepção também são possíveis na “vida comum”, mas no teatro a atenção adquire outra potência. Segue o diretor:

² Oferecido ao autor em 24 de agosto de 2021.

te dá a possibilidade de você ficar muito atento e atenta ao outro, às nossas percepções ficam muito mais aguçadas sobre o outro. E que a partir desse nosso olhar é sempre possível a gente se surpreender, com as pessoas, com a humanidade. Em todos os aspectos. É a possibilidade de a gente se surpreender por mais que sejam coisas que mesmo diante do que a gente já leu, já viu, que na humanidade já aconteceu... a gente sempre se surpreende, seja com uma barbaridade, seja com pequenos atos. E aquilo faz sentido para a gente. Esse é o grande barato que eu acho que o teatro me proporciona sempre: ficar atento a tudo isso é muitas vezes tão simples, mas é tão simbólico, tão representativo. Muda os nossos sentidos, sobre a vida, sobre o mundo, sobre tudo³.

A questão que colocamos é se ainda como mediação tal disposição e alcance se mantêm.

Outra pergunta que colocamos é: se a cidade se ausenta porque nela já não se permite relações; a cultura, em sua capacidade e modo de relacionar o homem com o mundo poderia suprir, ainda que parcialmente, tal ausência? Como veremos no traçar deste e de nosso terceiro caminho, acreditamos que sim, que a compreensão e vivência da cultura e os meios para experienciá-la, mediados pela ação cultural, permitem que os sujeitos reabitem seu mundo, sua cidade, e por meio das obras experienciadas possam estabelecer relações com sua realidade e com o outro. No entanto, antes de pisar mais fundo por essa discussão é necessário dar alguns passos nas trilhas de uma efetiva política pública para a cultura na cidade de São Paulo.

2. Uma lei para fomentar teatro e territórios de experiência

É ilegítimo o argumento de administradores públicos de que o investimento na cultura é muito alto e não compensa seu investimento. Conforme aponta Durand: “Quando está robusta e saudável representa não mais de um por cento dos orçamentos públicos, da população economicamente ativa, do produto nacional bruto.” (DURAND, 2001, p. 68). Esse dado aponta que um aumento direto da receita governamental não oferece sacrifícios a outras áreas sociais, como de forma errônea se difunde. O retorno do investimento direto em cultura, no entanto, é muito maior que o investido, uma vez que movimenta não só a economia do lado de quem produz cultura, como também induz um movimento e aquecimento de trocas financeiras e simbólicas de todo o entorno no qual a cultura se realiza. De acordo com Silva e Brito (2019, p. 1271-2), um desinvestimento em cultura gera uma perda adicional de aproximadamente 56% em toda a economia e, da mesma forma, a redução de postos de trabalho no setor cultural afeta ainda 13% a menos nos empregos de outros setores. Concluem os autores que: “além do efeito final sobre o

³ Em depoimento oral feito ao autor em 24 de agosto de 2021.

produto ser maior, comparativamente ao choque inicial, há significativa redução no emprego e, por conseguinte, na renda da sociedade” (SILVA e BRITO, 2019, p. 1272). Se os resultados na economia e no emprego são consideráveis, há que se levar em conta que seus desdobramentos com relação ao bem-estar e desenvolvimento econômico podem ser ainda maiores.

A arte e a cultura não se fazem e se mantêm somente com produtores, mas também com frequentadores e espectadores. Incentivar o cidadão a uma frequência nula ou ocasional de arte e cultura depende mais que incentivos à sua produção, ao patrocínio ou eventos pontuais, exige principalmente uma política de longo prazo. Nesse sentido, projetos e leis de fomento e incentivo tem de pensar também na formação de público para que a longo prazo a paisagem cultural se enriqueça, se diversifique e tenha seu consumo aumentado espontaneamente. A ação cultural com vistas ao alargamento do repertório e da sensibilidade estética permitiram uma transformação no número de espectadores habituais de arte. Durand alerta que:

Não é que não se faça nada para ampliar públicos para a cultura, no Brasil. Acontece que o pouco que se faz é desarticulado de uma visão mais abrangente, incapaz de dimensionar necessidades no tempo e no espaço e de articulá-las a diretrizes de política de educação, de cooperação internacional, de lazer e turismo, de fomento ao artesanato, de desenvolvimento regional, etc. (DURAND, 2001, p. 68)

Podemos apontar como exceção a essa realidade o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo (Lei 13.279, de 8 de janeiro de 2002), que ao aproximar realizadores de teatro à ações culturais permitiu uma acentuada expansão na cidade da cultura teatral, tanto de quem a faz, como de quem a frequenta. Devido a seu sucesso e ao impacto gerado desde 2002, tal política inspirou ainda o Programa de Fomento à Dança, em 2006, e o Programa de Fomento à Cultura da Periferia, em 2016.

Para além de suas contribuições sociais, Ramos (2012), destaca que a Lei de Fomento permitiu que projetos sem vocação comercial pudessem finalmente realizar-se e, conseqüentemente, constituírem-se como alternativas artísticas e de ampliação dos horizontes de criação teatral. Outro resultado alcançado pela Lei, segundo Pupo (2015, p. 130), foi uma descentralização da produção e a multiplicação de propositores na cidade, que resultaram em uma expansão tanto de protagonistas da cena como de seus apreciadores. Esses resultados não teriam sido alcançados sem a sistemática oferta de contrapartidas por parte dos grupos fomentados, pois permitiu-lhes aprofundar “de modo singular sua inserção na metrópole ao promover ações que se irradiam pelas redondezas dos locais em que estão implantados, alterando em alguma medida a relação entre os habitantes e os espaços públicos.” (PUPO, 2015,

p. 130). Para os idealizadores do Programa de Fomento, sua proposta não se restringia somente ao teatro, mas era uma lei também para cidade, uma vez que, citando Viganó:

defendiam a estreita correlação dessa arte com o espaço público e o debate político. Além disso, era intenção desses grupos estabelecer vínculos com a população, além de desenvolver suas próprias relações de trabalho, modos de produção e poéticas artísticas. O caráter de política cultural pública ficava garantido na lei, em seus artigos e nos critérios de seleção dos grupos, entre os quais figuravam: planos de ação continuada que não se restringissem a um evento ou a uma obra; a contrapartida social ou o benefício à população conforme plano de trabalho e a dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado. (VIGANÓ, 2017, p. 53)

Às vésperas do aniversário de 20 anos da Lei de Fomento ao Teatro, é de grande valor recuperar o que disse o então presidente da Cooperativa Paulista de Teatro, Ney Piacentini, quando do aniversário de primeira década da lei:

Dez anos da Lei de Fomento ao Teatro em São Paulo e o teatro na cidade já é outro. Diz-se que a constância em um coletivo teatral influencia na sua qualidade; que ter um espaço/sede provoca resultados mais substanciais; que a relação com a comunidade, na qual um grupo de teatro está inserido amplia a visão de mundo tanto do grupo quanto da comunidade; que ter o básico para poder ensaiar, estudar, apresentar e trocar com outros coletivos gera avanços nas companhias. Tudo isto a Lei de Fomento proporcionou nesta década e deve avançar, se mantivermos viva a disposição para que a luta pela preservação da Lei prossiga com as diversas conquistas já alcançadas. (PIACENTINI, 2012, p. 11)

Além do apontado por Piacentini, proporciona uma iniciativa como essa o estabelecimento de uma relação com a cultura como processo de criação e trabalho, conforme o expõe Marilena Chauí:

O que seria uma relação nova com a cultura, na qual a considerássemos um processo de criação? Seria entendê-la como trabalho. Trata-la como trabalho da inteligência, da sensibilidade, da reflexão, da experiência e do debate, e como o trabalho no interior do tempo, é pensá-la como instituição social, portanto determinada pelas condições materiais de sua realização. (Chauí, 2006, *apud* CERQUEIRA, 2018, p. 125)

Resultado de diversas lutas da classe artística e intelectual da cidade de São Paulo, a Lei de Fomento conseguiu um feito pouco alcançado nas décadas anteriores à sua aprovação: escapar ao mercado cultural e procurar uma formação crítica tanto de fazedores como de espectadores de teatro. Não à toa, enfrenta, a cada troca de gestão municipal, tentativas de ferir sua autorregulamentação. Esta escapa a uma história comum das políticas culturais no país, “marcada por tristes tradições que podem ser condensadas nas seguintes expressões: autoritarismo, caráter tardio, descontinuidades e fragilidade institucional” (CERQUEIRA, 2018, p. 119). A vitória até o momento é pela preservação de seus moldes originais, o que não dispensa a manutenção do alerta por parte de seus beneficiados e defensores.

A proposta da Lei de fomento constitui uma visão mais viva e orgânica da gestão cultural, indo além da simples promoção de eventos e da manutenção de equipamentos de cultura.

Destaca Piacentini (2012, p. 12), que um dos maiores avanços que o Movimento Arte Contra a Barbárie, que resultou na Lei de Fomento, foi a construção de meios para que Companhias de Teatro, agentes culturais e público se encontrassem. Importante também foi o encontro com a crítica e a intelectualidade, de dentro e de fora da academia, com vistas a alimentar e renovar ideais estéticos e discutir-se também de que forma impactar positivamente a cultura, a educação e a sociedade brasileiras. Segundo Viganó:

Com o estabelecimento da Lei de Fomento ao Teatro, houve desenvolvimento bastante expressivo desta arte na cidade de São Paulo, com a proliferação de grupos, com o incremento dos cursos superiores e técnicos de artes cênicas e a multiplicação das ofertas de atividades culturais ligadas ao teatro. Essas ações iam desde espetáculos até oficinas, palestras, encontros de formação, residências artísticas e intervenções no espaço urbano, sendo que os artistas passaram a atuar diretamente, através das suas contrapartidas, como agentes culturais do Estado. (VIGANÓ, 2017, p. 53)

Nessas quase duas décadas nota-se que as preocupações dos envolvidos na luta pela manutenção e expansão da Lei de Fomento direcionam-se para além desses objetivos e voltam-se para seu impacto social e à discussão sobre os critérios de interesse público das comissões julgadoras, a fim de elevar a Lei a uma “real prática de cidadania cultural” (PIACENTINI, 2012, p. 12). Manifestações, passeatas, ocupações e discussões públicas também formam parte desse objetivo e somam-se à reflexão crítica sobre os avanços que proporcionou a Lei de Fomento. Há dez anos Piacentini (2012, p. 13) questionava se o programa estaria chegando à população de São Paulo, objetivo maior dessa política pública e ao qual grupos, companhias e coletivos deveriam sempre levar em conta, em respeito tanto aos impostos que o cidadão paga como a promoção de uma vida melhor na cidade.

Cerqueira, recuperando Norbert Elias, diz que “o artista sempre esteve ligado a estruturas sociais que lhe possibilitaram a realização do seu trabalho em determinadas condições históricas e sistemas de interações, denominado de configurações.” (CERQUEIRA, 2018, p. 119). Desvincular tais configurações das mercadológicas é fundamental para a “valorização de uma democracia cultural e na utilização desta como instrumento de inclusão social” (CERQUEIRA, 2018, p. 123). Se as parcerias entre o Estado e Mercado acabam por cair em um descomprometimento do Estado em atuar diretamente na democratização de projetos culturais, a independência de grupos e a autorregulamentação da Lei de Fomento é uma iniciativa que a promove e defende.

O mercado de grandes editais e leis de incentivo fiscal acaba por privilegiar grandes produtores, que com condições econômicas, projeção artística e inserção no meio burocrático cultural, contribuem para barrar e inviabilizar pequenos projetos (Cf. CERQUEIRA, 2018, p. 130). Portanto, ao invés de promover a independência de quem trabalha a cultura e fomentar sua

independência, acaba por inviabilizá-la. Aliás, vale destacar que a preocupação com as condições de trabalho nunca foi de grande relevância em gestões liberais e não o seria diferente no tratamento de políticas culturais. A contraposição de políticas culturais desvinculadas do pensamento neoliberal e que cuidem tanto do trabalhador da cultura como da cultura em si são fundamentais para evitar-se o aprofundamento de desigualdades, a precarização do trabalho, a predominância do interesse privado e leve a uma crítica sobre a partilha efetiva dos recursos e dos poderes, permitindo a participação de sujeitos excluídos tanto do processo como de seus objetivos.

Exemplos podem ser colhidos dos resultados observados em diversos grupos de teatro subsidiados por programas como a Lei de Fomento ao teatro, a Lei de fomento à Dança e ao Vai em São Paulo. Responsáveis por diversas e variadas práticas artístico-pedagógicas, os grupos subsidiados acabam por criar uma rede de interferência em várias regiões da cidade, estabelecendo sólidas iniciativas de formação artística não-formal e de ação cultural (Cf. VIGANÓ, 2017, p. 17).

O campo de atuação dos grupos subsidiados é ambíguo uma vez que operam dentro das políticas do Estado e, às suas margens, confronta-o. A prática artístico-pedagógica de muitos grupos relaciona-se diretamente a uma ação política, não só com vistas à preservação e ampliação de recursos públicos para a cultura, como também a abertura à discussão pública de ideias, linguagens e sociedade. Segundo Viganó,

o teatro figura com primazia como arte política. No século XX, especialmente a partir da obra de Bertolt Brecht, a atividade teatral assume-se como espaço de crítica social e contestação do poder político, desenvolvendo formas de encenação específicas que dessem conta desse lugar. (VIGANÓ, 2017, p. 19).

No Brasil, não só a encenação recupera o caráter político do teatro, como, por meio de políticas culturais e ações de contrapartida de grupos subsidiados, reconstrói-se o papel da ação cultural como “associação entre os âmbitos artístico, pedagógico e político, abarcando práticas que se encontram no limiar entre o fazer artístico e a reflexão e a ação sobre a cultura e a sociedade na qual se inserem” (VIGANÓ, 2017, p. 21).

Não excluindo as múltiplas possibilidades abraçadas pelo conceito de ação cultural, interessa-nos e nos limitamos aqui à mediação aliada à criação artística e como ação pedagógica, ambas agindo sobre o campo político. Trabalho esse realizado pela Companhia de Teatro Heliópolis durante a concepção e pesquisa de *(In)justiça*.

3. A Companhia de Teatro Heliópolis

A favela do Heliópolis é a maior de São Paulo, cobrindo uma área de 1,2 milhão de m² entre os bairros do Sacomã, Ipiranga, São João Clímaco e fazendo divisa com o município de São Caetano do Sul. Sua origem remonta a 1966 quando o Instituto de Administração Financeira da Previdência e Assistência Social (Iapas) adquiriu sua enorme área. A partir da década de 1970, a Prefeitura de São Paulo transferiu para a região 153 famílias vindas da Vila Prudente, que passaria por obras de infraestrutura. Os alojamentos que deveriam ser provisórios logo se tornaram definitivos em meio ao descaso público a toda e qualquer periferia; e ao longo das seguintes décadas novos moradores aportariam à favela construindo barracos e casas simples. Nas décadas de 1990-2000, passou parte da favela por um processo de verticalização e uma maior concentração populacional. Estima-se que hoje que habitam a região cerca de 200 mil habitantes. Segundo dados de 2016 da Secretaria Municipal de Habitação, 83% dos domicílios possuíam abastecimento de água e 62% rede de esgoto (UNAS, 2021; SILVA, 2018, p. 1075).

A principal associação da favela é a UNAS (União de Núcleos e Associações dos Moradores de Heliópolis e Região), fundada em 1987. Desde esta época já se destacava como importante mobilizador de direitos e reivindicações da população da favela, mostrando-se capaz “de disputar a política pública por ações instituintes e institucionalizadas, mesmo em um cenário em que o uso e a ocupação da terra urbana são amplamente determinados pelos interesses do capital” (SILVA, 2018, p. 1075). Se muito falta e ainda precisa ser conquistado, sem as mobilizações que surgiram há mais de três décadas no Heliópolis, a carência de serviços e a precarização urbana seria hoje ainda maior.

Nesse contexto surge a Companhia de teatro Heliópolis em 2000 sob direção de Miguel Rocha e com apoio da UNAS. Desde seus primórdios a Companhia procurou ser uma voz de sua comunidade, conforme o expõe seu diretor: “O teatro que optamos fazer está em sintonia com nossas vidas, em profunda conexão com elas⁴”.

Todos os espetáculos da Companhia foram criados buscando-se um diálogo com os anseios e as vivências dos que habitam Heliópolis. Subsidiada ininterruptamente desde 2014 pela Lei Municipal de Fomento ao Teatro, principalmente, mas participando de contribuições públicas de outras fontes como o ProAC (Programa de Apoio à Cultura do Estado de São Paulo), a Companhia de Teatro Heliópolis constrói um trabalho coerente com suas origens e pesquisa e na

⁴ Do texto de apresentação da companhia (<https://ciadeteatroheliopolis.com/ogrupos/>)

mesma medida retribui frente às exigências de contrapartida social estabelecidas pelos programas.

A quantidade e qualidade de serviços culturais em uma cidade como São Paulo criam discrepâncias quanto ao valor dados a eles e a forma como seus habitantes os usufruem. Além do mais, “Muitas vezes, o trabalho de articulação com as comunidades é falho e as instituições governamentais são recebidas com desconfiança pela população local” (VIGANÓ, 2017, p. 47). Se é falha a articulação entre instituição e comunidade ocorre a tendência desses equipamentos serem mal aproveitados e não cumprirem os objetivos aos quais se propõem. Seu sucesso, portanto, depende não só de sua instalação, mas que tipo de relação se estabelece com seus potenciais usuários.

A Companhia de Teatro Heliópolis apresenta como alicerce de seu trabalho a relação entre sua prática teatral e de pesquisa a de relação com a comunidade de onde surgiu, estabelecendo íntimas relações entre as obras que cria e a formação de seus espectadores. Seu núcleo atual, formado pelos artistas Miguel Rocha, Dalma Régia, Alex Mendes, Davi Guimarães e Walmir Bess, ou são originários da própria favela do Heliópolis ou com ela estabelecem proximidade de vivências e contatos. Em conjunto, formam-se como artistas e agentes culturais a partir de seu trabalho e das relações que mantém com a favela do Heliópolis e de sua sede, que ainda que não esteja na favela, situa-se no bairro do Ipiranga em uma localidade de amplo movimento comercial cuja classe trabalhadora é em grande parte do Heliópolis⁵. Ser da favela como habitante e estar nela como artista resulta em embates nem sempre alinhados, que dependem de um processo de chegada e de relação com os outros que nela está. Reside aí uma intenção formativa: o público leigo toma contato com a existência de outra possibilidade e linguagem de dizer suas questões e é convidado a participar de sua manifestação final, a peça, como espectador.

O subsídio e a constância de recursos da lei de Fomento permitiu ao grupo estabelecer uma sede artística para centralizar suas pesquisas e experimentos cênicos e as ações de contrapartida e intenções de escuta de sua comunidade forjaram o estabelecimento de uma relação mais aprofundada da Companhia com seu entorno. Seu trabalho conecta-se à favela não

⁵ Cabe o depoimento de Walmir Bess, ator da companhia e um dos poucos membros do grupo que não mora em Heliópolis: ““Eu sou o único que não sou de Heliópolis, mas eu sou, como eles falam, da circunferência, porque é aqui próximo [no Ipiranga, próximo à sede do grupo]. Basta cruzar a ponte que aqui a gente já está em Heliópolis. Mas querendo ou não o Ipiranga ele tem muito do Heliópolis porque a maior parte das pessoas que trabalham aqui são de lá. Você vai na padaria, supermercado, até escritórios, em óticas daqui e em qualquer lugar que você vai sempre vai ter gente de Heliópolis. E aí eu também sou nordestino, eu sou de Fortaleza, então eu sei que a maior parte das pessoas que moram em Heliópolis são nordestinas ou então tem alguém que veio do nordeste, a mãe, o pai... Então de alguma forma eu acho que foi tudo isso que me integrou dentro da companhia”. Depoimento concedido ao autor em 2 de setembro de 2021.

só em ações junto a escolas e intervenções artísticas, como a partir da coleta de relatos de moradores e, principalmente, de alunos de escolas de Heliópolis. Ainda que a sede da Companhia, a Casa de Teatro Maria José de Carvalho⁶, esteja a 150 metros de uma conhecida escola pública do bairro do Ipiranga (Escola Estadual Visconde de Itaúna) é notável a preocupação em voltar-se para a favela a fim de nela recuperar dramas pessoais e coletivos relacionados à violência – para seu trabalho anterior *Sutil Violento* –, a justiça – no trabalho alvo desta pesquisa, *(In)justiça* – e na recente pesquisa da Companhia, sobre encarceramento em massa, que virá à tona no primeiro semestre de 2022. O grupo transita naquilo que Pupo (2012, p. 153) chama de “um campo de uma tensão fértil entre arte e ação social”, não restrito “a uma apresentação mimética do mundo, mas a agir sobre esse mundo, no limite, transformando-o”. Em conjunto e em diálogo, os últimos três processos de pesquisa e de ação cultural da Companhia revelam uma trajetória preocupada com questões que afligem os cidadãos da favela e os membros do grupo, em cujo núcleo e também no conjunto de artistas convidados predominam pessoas não-brancas e LGBTQIA+.

O caminho percorrido até aqui é uma caminhada dentre tantas outras possíveis e que não desmerecem os que se apresentam na visão periférica. Acreditamos que centrar nosso trajeto na ação cultural motivada pela pesquisa de *(In)justiça* é representativa do trabalho do grupo e das questões levantadas sobre políticas públicas, território e mediação.

A análise das ações perpetradas pela Companhia aponta para uma pedagogia das encruzilhadas, manifestada em sua ação cultural e em suas pesquisas artísticas. Assim, o grupo conjuga questões políticas, poéticas e éticas que se confundem com sua obra, mas que não se restringem a ela. E a própria obra *(In)justiça*, na qual nos detemos como um projeto que

⁶ Maria José de Carvalho (1919-1995), a quem a casa teatro pertencia, foi uma importante figura da arte e da cultura da cidade de São Paulo. Por mais de 50 anos esteve ativamente envolvida com intelectuais e artistas de sua geração, atuando como professora, ativista e artista em movimentos renovação cultural na área da música, teatro, poesia e pintura. Foi professora de dicção, coro falado e interpretação teatral da Escola de Arte Dramática e da Escola de Comunicações e Artes da USP, tradutora, poeta, cantora e pianista. As atividades da Casa de teatro Maria José de Carvalho em alguma medida procuram dar continuidade ao legado da professora e artista, assim como aos encontros de artistas e alunos que ocorreram na casa por mais de 30 anos. Segundo texto da Companhia de Teatro Heliópolis: “Recuperar e restaurar um espaço tão significativo para a cultura e para a arte, construído durante toda uma vida dedicada ao conhecimento, ao bom gosto, à sensibilidade da arte, na sua melhor expressão, a Casa Maria José de Carvalho inspira e valoriza a importância da memória, do resgate e preservação da história de uma cidade, de um povo e sua cultura”. COMPANHIA DE TEATRO HELIÓPOLIS. “Sobre Maria José de Carvalho - A quem a casa pertencia!” In:

<http://projetoarteecidadaniaemhelipolis.blogspot.com/2009/09/sobre-maria-jose-de-carvalho-quem-casa.html>
Acesso em 7 de novembro de 2021

contextualiza uma ação cultural em escolas do Heliópolis, fazendo uso de trabalhos de mediação e de diálogo com a periferia e as questões que a afligem.

Trazidas à tona pelo projeto artístico, desenvolveram-se estratégias de aproximação com escolas e a mediação de materiais que se ligaram com o processo de criação do grupo. A mediação estabeleceu uma relação com a comunidade, que posteriormente teria oportunidade e se sentiria motivada a desvincular uma área de convivência de trabalho e consumo, a Rua Silva Bueno, onde está a Casa Teatro, para nela usufruir de uma experiência estética e social, a peça *(In)justiça*. A relação estabelecida cria laços que extrapolam os objetivos da pesquisa e propõem uma relação outra com os espaços de circulação.

Ter alguma medida do impacto das práticas da Companhia depende de não só analisá-las, como observar quais contextos enfrenta tal iniciativa na cidade e frente a políticas públicas, que a subsidiam e cobram contrapartidas. Entender a periferia como projeto de descaso do Estado – ainda que a favela do Heliópolis hoje não seja uma periferia tão afastada do centro e de equipamentos urbanos como o era em sua origem – é fundamental para compreender como a cultura teatral pode encontrar meios de chegar à população da favela, constantemente sob a violência da ideologia do descaso. Esta, nas áreas mais pobres, reflete-se também nos investimentos em cultura, os quais:

Operam com a valorização de certos lugares em detrimento de outros, a fim de atrair o capital circulante para determinadas regiões. Esses investimentos têm em vista, inclusive, o critério de tornar a cidade internacionalmente atrativa, e não necessariamente confortável ou estruturada para todas as camadas populacionais que nela habitam. (VIGANÓ, 2017, p. 46)

Mesmo carente de investimentos, a periferia produz e possui culturas, manifestadas das mais diferentes formas, mas é por meio de políticas públicas e da ação cultural que suas questões e identidades potencializam-se nas mais diferentes linguagens. Reside aí o caráter transgressor tanto da arte como de um programa que também beneficia a periferia fora das armadilhas do assistencialismo e da domesticação (cf. PUPO, 2015, p. 174).

Por meio dos frutos alcançados por subsídios como a Lei de Fomento, viu-se surgir nos últimos anos uma série de grupos teatrais nas periferias paulistanas, com processos cênicos e métodos de criação próprios. Isso decorreu porque “Muitos grupos puderam investir na própria formação, deixando de trabalhar exclusivamente para assegurar a sobrevivência material” e “puderam organizar suas sedes de trabalho e buscar dar sequência às atividades, além de ampliar contatos com movimentos sociais das comunidades em seu entorno” (BETTI, 2012, p. 120). Isso permitiu-lhes propor ações e eventos complementares de reflexão e pedagogia que caminharam

juntos com os processos de criação artística. Oriundos de uma parte da cidade esquecida, mas em constante relação com seus habitantes, foram também capazes de dialogar com eles, com os espaços e com a população das periferias, cujas necessidades e urgências tornavam-se também temas a serem discutidos, dentro e fora da cena. Dessa forma,

A coletivização e a politização do trabalho teatral se expandiram em quantidade e em qualidade, e a atividade teatral abriu perspectivas de pesquisa, de reflexão e de formação de um pensamento crítico em praticamente todos os setores do campo da atividade teatral. (BETTI, 2012, p. 120)

As sedes dos grupos de teatro tornaram-se muitas vezes espaços públicos para a realização e a discussão, suprimindo em parte a carência de tais espaços nas periferias ou a pouca atratividade dos já existentes.

Dentre os restritos espaços públicos na periferia o de maior abertura é sem dúvida a escola e colocá-la como espaço de relação entre artistas e público potencial é fundamental para um teatro que pretende dizer os seus e por eles ser escutado. Por isso, é à escola que a Companhia de Teatro Heliópolis volta-se em suas pesquisas e contrapartidas. No artigo 17, item VI da Lei de Fomento consta a necessidade dos grupos contemplados proverem contrapartidas sociais. Se, como o define Teixeira Coelho, a ação cultural é o “conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural” (COELHO, 2012, p. 42), é da união da pesquisa, prática e produção de um grupo fomentado com suas contrapartidas que de fato emergiria a ação cultural, mais que o oferecimento de ação cultural como contrapartida em si. O teor das contrapartidas está no cerne dos critérios levados em conta pelas comissões responsáveis pela aprovação dos projetos e observá-las nos dá uma medida do alcance das intervenções propostas pelos grupos contemplados (cf. PUPO, 2012, p. 154). A análise de relatórios e resultados alcançados pelos grupos seria de grande interesse para demonstrar a legitimidade de suas ações, ficando essa abertura para futuros caminhos, nos deteremos em como se constituíram as contrapartidas da Companhia de Teatro Heliópolis, centradas em uma efetiva ação cultural.

Se, conforme aponta Teixeira Coelho (2001, p. 68), o agente cultural possibilita condições para as que as pessoas de uma comunidade usufruam da cultura e desencadeiem processos criativos que despertem-lhes o interesse e a reflexão sobre a arte, esse processo acaba por ampliar o próprio sistema de produção cultural para além da cultura alinhada ao mercado e à colonialidade. Segundo Viganó, tal entendimento do papel do agente cultural é comum tanto a diferentes programas públicos de ação cultural, como no ideário do teatro de grupo:

A ação sobre a cidade, a partir da cidade e para a cidade é marcada pela aproximação entre os artistas e as diferentes regiões da metrópole. Tem como objetivos a circulação de suas obras e modos de produção pela malha urbana, como também o empoderamento dos potenciais artistas locais, favorecendo, em tese, a emancipação da criação e produção artísticas, o fortalecimento das identidades e o desenvolvimento cultural dessas populações. (VIGANÓ, 2017, p. 67)

Como para outros grupos fomentados, para a Companhia de Teatro Heliópolis não deve haver distinção entre criação e contrapartida social, uma vez que suas ações se voltam tanto à sua realização artística, como à ampliação de repertório dos sujeitos com os quais se relaciona, dentro e fora de sua Casa Teatro. A manutenção de um grupo com tais características já estabelecerá uma contrapartida social, uma vez que seu trabalho funda-se no estabelecimento de relações e na alteridade. Participar na formação de artista e de apreciadores de teatro está no centro de suas ações e contribuem para a formação de sujeitos críticos, sensíveis e preocupados com questões de seu entorno, que relaciona-se diretamente com sua identidade.

Voltar-se à sua própria comunidade foi a estratégia adotada pela Companhia para propor novas práticas sociais de subjetivação e discussão, a fim de, a partir delas, questionar formas estéticas e o tema da *justiça*, importante questão política para os artistas-agentes e a população de uma comunidade pobre. Voltar-se à origem e estar entre os seus protegeu o grupo das armadilhas de uma intelectualização e conceitos trazidos de fora, que como aponta Viganó (2017, p. 151) muitas vezes “limitam a experiência transcultural e intersubjetiva”. Como ocorre em muitos espaços artísticos, tal limitação leva a um fechamento a uma comunidade de artistas aut centrada em suas preocupações, vivências, angústias, resultando na limitação da circulação de proposições e restringindo o universo de significados alcançados. Concordamos com Pupo (2012, p. 165) quando diz que despir-se das prerrogativas externas daqueles que “detém um saber” é fundamental para enfatizar-se a potência da interação.

Fazer parte de um território, mais que a presença em um depende daquilo que Teixeira Coelho chama de efeito de mundo: uma inserção física direta, natural e com convivência com a área e seus ocupantes. Prossegue o professor: “Esse efeito de mundo produz a sensação de uma relação natural com o território da qual decorre a identidade, mediante a elaboração linguística, o comportamento cotidiano e as obras de cultura propriamente dita.” (COELHO, 2012, p. 374). As obras de cultura são a representação final do território e de seu efeito de mundo, delineando e alimentando sua identidade. Por conta disso propostas internacionalistas movidas pela globalização e a ideologia neoliberal de construção de um território cultural único – é dizer, colonial – levam na verdade ao apagamento de identidades e à alienação.

Voltar-se à comunidade de origem demonstra uma postura que une arte e política e privilegia histórias e experiências que não tem espaço em outros meios de cultura. A experiência é então recuperada tanto em ações performáticas nas ruas da favela, quanto na incorporação de narrativas da população local como matéria-prima para a composição artística. O encontro dos agentes e da população se dá no ambiente escolar, mas também se repete nas performances na rua e no teatro. Por meio de sua ação cultural e da realização de seu teatro, a Companhia de Teatro Heliópolis estabelece com seu público e sua comunidade de origem um território comum, de linguagem e de estabelecimento de relações.

A iniciativa do grupo dialoga com aquilo que Viganó (2017, p. 88) chama de uma concepção de “formação de sujeitos”, alinhando suas práticas e estabelecimento de relações a uma dimensão pedagógica. A ação tanto de inserir-se em escolas, como a promoção de debates, encontros abertos e apresentações agregam a comunidade a um fazer, fruir e pensar teatro por meio de sensibilidades e experiências familiares à comunidade. No entanto, a ação não se restringe ao teatro, como expande-se à reflexão política e estética aos quais se dirige. Um trabalho dessa natureza não se dá de maneira pontual, senão que precisa de um prazo que se estende por períodos muito mais alongados que os dados pela perspectiva de um evento teatral. E a distensão desse tempo, ocupado por ações culturais e artísticas é o que permite o encontro entre artistas e sua arte e a cidade e seus habitantes, recuperando o real significado de presentificar a cidade: “Habitar a cidade é estranhar, desculturar, desterritorializar, reterritorializar. E é, ao mesmo tempo, lutar para construí-la, repensá-la e refazê-la coletivamente.” (VIGANÓ, 2017, p. 120).

Um dentre os tantos legados da Lei de fomento é uma descentralização das manifestações cênicas de São Paulo, que agora podem ser encontradas nas mais diferentes partes da cidade. Essa abrangência permitiria à cidade que se ausenta então reocupar-se de territórios presenciais de relações – escolas e sedes de grupos – mas também de territórios subjetivos, que recuperam e revalorizam imaginários e percepções outras. Se tais iniciativas são ainda insuficientes para represenciar a cidade e preencher as lacunas da urbanidade frouxa, são capazes de ao menos mitigar essa falta, por meio de um trabalho que em essência tem em si a potência de confluir sujeitos, habitar e movimentar o espaço público: “Essas ações — de caráter cultural ou mais especificamente artístico — estabelecem uma dinâmica fértil de intervenção no tecido urbano, revelando assim concepções peculiares acerca do compromisso entre os componentes dos grupos contemplados e a sociedade.” (PUPO, 2015, p. 122). Além disso, tornar a cidade presente depende de ir além da possibilidade do encontro e da relação; requer deles

gerar e extrair experiências que levem a uma formação social e política capaz de reivindicar e reapropriar-se da cidade.

Toca-nos recuperar uma contradição que reside nesse tipo de trabalho executado por diferentes grupos: se a ausência da cidade se dá como consequência das negligências do Estado, é como braço do Estado, por meio de políticas públicas, que o trabalho de teatro de grupo pode agir com vistas à mitigá-las. Dessa forma, apesar de seu financiamento, é importante a manutenção da liberdade das ações e propostas dos grupos fomentados, para que eles se desvinculem de uma conduta do Estado alinhada ao poder hegemônico e possam viabilizar ações que deem visibilidade e voz a comunidades negligenciadas pelo poder público. A partir de seu trabalho, ideais e contrapartidas pode o teatro de grupo em São Paulo construir uma arte política, formar agentes culturais, pensamentos críticos, ser meio de transformação de realidades e de formação de cidadãos.

O caminho a percorrer para entender a relação entre trabalho do grupo, sua comunidade, o estabelecimento de sua relação e sua ação cultural avizinha-se a seguir.

TERCEIRO CAMINHO: NÃO HÁ AXÉ SEM TROCA

“A cultura e a educação colocam em foco a condição humana, abrindo espaço para a liberdade e a autodeterminação, fundindo perspectivas muitas vezes contraditórias, fazendo da ideia de cultura um conceito ambivalente, pois trata de agrupar instintos, vontades e potências na criação de um mundo que deve ser racionalmente determinado para se constituir enquanto projeto de soberania do homem sobre a natureza. Oscila assim entre o lugar da criatividade e da invenção e o lugar da continuidade e da ordenação social, complexidade com que se depara também a ideia de educação”.

Suzana Schmidt Viganó. *Por entre as trilhas chuvosas de uma travessia*, p. 68

“Pode crê, mas só pra te lembrar:
– Periferia é periferia em qualquer lugar!
É só observar:
Baú sempre lotado, vida dura cheia de sonhos”.

GOG, *Brasília Periferia*

1. O saber escutar para ser escutado

O *rapper* da periferia de Brasília Genival Oliveira Gonçalves, mais conhecido como GOG, em trecho do rap que abre este caminho canta que no “baú”, gíria da periferia de Brasília para “ônibus”, leva sempre lotado vidas duras, todas com muitos sonhos. “Baú”, que em seu uso corriqueiro trata-se de objeto para carregar ou guardar pertences nos remete num imaginário comum a um baú de tesouro. Não são preciosos os sujeitos e sonhos que transportam os *baús* pelas periferias? Se por um lado periferia é campo minado no qual os conflitos e as mazelas do capitalismo despontam de forma mais dura, por outro é nas periferias que se encontram potências para as mais diferentes realizações criativas, de resistência e de expressão estética. Como cantou GOG em outro rap: “todo esse mal a gente assimila, / transforma em poesia, / Dia a dia da periferia”.

A ação cultural realmente preocupada com a periferia deve observar e valorizar suas potencialidades a fim de realizar-se efetivamente e se expandir. Como a maior parte dos agentes culturais da Companhia de Teatro Heliópolis são em sua maioria originários da própria favela, estabeleceu-se desde o início de suas atividades um diálogo próximo e intenso com o Heliópolis. O conhecimento do outro, próximo e vizinho, permitiu uma entrada nas escolas sem maiores problemas. Além disso, tal proximidade de imediato já derrubou uma comum barreira de comunicação advinda muitas vezes de diferenças sociais entre os agentes e sua área de atuação. Propõe isso um alerta a outros educadores e artistas: a aproximação com os sujeitos e sua forma de viver e ver o mundo, o lugar onde vivem é fundamental para romper-se a hierarquia de que o conhecimento dos propositores está acima do dos educandos / público; escapar a isso é fundamental para uma verdadeira experiência coletiva. No entanto, para expandir-se e consolidar-se tal aproximação, a Companhia a provocou e intensificou por meio de processos de mediação na escola, que aos poucos permitiram uma maior integração entre agentes e alunos e a apropriação de relatos e experiências por todos. Segundo o diretor da Companhia, Miguel Rocha:

É que eu acho que isso tem mais a ver com território. Eu acho que quando você se estabelece com um território você precisa lidar em alguma medida com o território e para isso você tem de fomentar ações ou movimentar um público que possivelmente venha até você. E que é um público muito do território, que está muito mais ligado ao seu território do que propriamente ir lá no centro e querer que o público do centro venha até a gente. Claro que a gente faz teatro e a busca dialogar com todos os públicos mas tem um movimento de tentar estabelecer uma relação com o próprio bairro⁷.

Observa-se que a constituição da Companhia de Teatro Heliópolis reflete sonhos, ideais e a identidade da própria comunidade onde surgiu, escapando a armadilhas da homogeneização e

⁷ Miguel Rocha, em depoimento ao autor em 24 de agosto de 2021.

da personalização em uma só figura. Por conta disso, os relatos que nos ajudam a analisar sua atuação dividem-se nas vozes de seus membros por meio de entrevistas realizadas pelo autor e no contato com bate-papos e encontros online realizados no segundo semestre de 2021⁸.

Durante o processo de *(In)justiça* em 2019 e 2020, a Companhia atuou junto à duas escolas da Favela do Heliópolis: a EMEF Luiz Gonzaga do Nascimento Junior, mais conhecida como Gonzaguinha, e a EMEF Campos Salles em turmas de EJA (Educação para jovens e adultos). Segundo Dalma Régia, atriz e produtora da Companhia e moradora de Heliópolis o trabalho de aproximação foi feito por ela pessoalmente, que se reuniu com a coordenação pedagógica de cada escola, apresentou-lhes o projeto da Companhia e o tema da pesquisa – a justiça. Em cada contato foi proposta a realização daquilo que Dalma Régia chama de “vivência com os alunos e alunas”^{9 10}, que contava da leitura dramática com todos os membros da Companhia de uma peça de teatro e em outro encontro de uma sessão de cinema de um documentário sobre o tema da justiça, sua execução e consequências. Com relação ao primeiro material, relata Dalma Régia:

Ao pesquisarmos sobre a Justiça lemos a peça *Antígona* de Sófocles. Nos organizamos com antecedência e decidimos quem vai ler cada personagem. Na sala de aula dispomos os alunos e alunas em círculo e a leitura flui de modo bem espontâneo, ora ficamos no centro da roda, ora sentados ao lado das alunas¹¹.

A leitura coletiva com a participação de alunos, membros da Companhia e professores era acompanhada de elucidações sobre a cultura e pressupostos da peça e ao final conversa-se com os alunos sobre o que apreenderam da história e do tema.

A disposição em círculo buscava um desmonte de uma organização em sala não hierarquizada na qual alunos, professores e agentes culturais estariam em pé de igualdade e de voz. Frente à experiência, os alunos, em especial alunas, manifestavam-se sobre como a justiça percorria suas vivências e histórias na favela, que apesar de girarem dentro tema, adquiriam a

⁸ As entrevistas com os membros da Companhia realizaram-se nos meses de agosto, setembro e outubro de 2021 e são identificadas quando de suas citações. Além das entrevistas houve a participação como ouvinte do encontro promovido pelo CPT-SESC e Fundação das Artes de São Caetano do Sul com representantes da Companhia de Teatro Heliópolis, do Grupo XIX e do Coletivo Estopô Balaio em 28 de outubro de 2021 e dos bate-papos promovidos pela Companhia de Teatro Heliópolis quando das novas apresentações online de *(In)justiça* em 29, 30 e 31 de outubro e 1 e 2 de novembro de 2021.

⁹ Dalma Régia, em depoimento ao autor em 13 de outubro de 2021.

¹⁰ Um trabalho paralelo e derivado deste poderia muito bem tratar dos usos das vivências também com os membros da Companhia. Em outro depoimento (em 2 de setembro de 2021), o ator Walmir Bess comentara sobre os processos da Companhia: “a gente literalmente vivencia alguma coisa”, “Meu olhar de alguma forma foi indo para dentro da companhia, porque era um olhar de alguém de fora, como uma pessoa que não é de Heliópolis. Aí fui mudando minha visão. Antes eu não conhecia, então eu tinha uma visão que era nada a ver, né?! E como várias pessoas têm isso? E aí além das vivências com eles tínhamos a vivência de cada um dos incômodos que a gente tinha.” As relações, proximidades e distâncias de das vivências como ator-criador com o trabalho nas escolas seria tema de outra pesquisa.

¹¹ Dalma Régia, em depoimento ao autor em 13 de outubro de 2021.

forma de relato, de memória e de experiência compartilhada. Conforme nos conta Dalma: “No final da leitura conversamos sobre a história lida, e as alunas começam a falar das suas experiências com a justiça. Escutamos muitos relatos, experiências de vida de pessoas moradoras do nosso lugar que nos inspiram profundamente na nossa criação”¹².

A ação perpetrada pelo grupo pode ser comparada a uma ação cultural na medida em que o processo desta pode ser resumido como “criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins e se tornem assim sujeitos – sujeitos da cultura, não seus objetos” (COELHO, 2001, p. 14). Durante a ação em sala de aula, com a leitura e o compartilhar de experiências não havia separação entre disciplinas, a escola envolvia-se em um trabalho intenso e ativo junto à ação proposta. Conta Dalma: “As professoras participavam. De português, matemática... na verdade todas as professoras se juntavam na sala para compartilhar com as alunas o momento”. A ação era ativa e intensa, movimentando toda a escola: “Era tudo falado na hora. Uma pessoa começa a falar da sua vida e logo outra ia falando junto, e uma história ia puxando a outra. Ficávamos das 19h15 até 22h30 na sala com eles¹³”. Motivados pela ação e proposta da Companhia, os alunos tornavam-se narradores (em termos benjaminianos) de suas experiências e observações. Esse movimento e resultados não surgiam de um só encontro; no processo de *(In)justiça*, foram três visitas e ações em cada escola. Além de *Antígona*, outro texto – dessa vez audiovisual – era mediado e utilizado como disparador da experiência: o documentário *Justiça* (2004) de Maria Augusta Ramos. “Aí o mesmo esquema das peças: no final a gente conversava sobre”, explicou Dalma. No processo de mediação, buscou-se de que forma a experiência pessoal relacionava-se com as experiências do coletivo, dentro e fora dos objetos mediados. Nos encontros foi propiciada uma discussão com os alunos de um teatro – ainda que não na forma de espetáculo – como pertencente a todos, como um direito à experiência estética.

Na prática do diálogo buscou-se respeitar os diferentes pontos de vista e a consciência de que quando expostas a um outro, as ideias são passíveis de alterarem-se, adquirirem outras percepções, outros pontos de vista, que podem ser reapropriadas, desmontadas e reconstruídas. O ponto de partida de tais processos é a escuta, tomada como principal recurso da companhia. Miguel Rocha faz uma defesa da escuta ampla para perceber e evitar-se uma apatia endêmica do mundo: “eu não estou falando aqui do lugar de defesa de discurso, estou falando de escuta.

¹² *Idem.*

¹³ *Ibidem.*

É de escuta do outro na percepção que o outro tem do mundo. E a gente não vai se afetando e aí a gente fica nesse vazio, porque não existe escuta”¹⁴.

Na prática do diálogo manifesta-se Exu, comunicador por excelência, “linguista e intérprete do sistema mundo” (RUFINO, 2019, p. 43). Pode-se dizer então, na pedagogia das encruzilhadas, que onde há diálogo, há Exu, porque ambos são fundamentais ao processo de construção de conhecimento. De acordo com Rufino,

Exu configura-se como potência dialógica na medida em que pratica as fronteiras, pois não se ajusta a qualquer tentativa de controle ou limite imposto. Exu não é nem o *eu*, nem o *outro*, ele comporta em si o *eu* e o *outro* e toda a possibilidade de encontro/conflito/diálogo entre eles. (RUFINO, 2019, p. 44).

Por isso, diz ainda que fora de seu campo a alma está subtraída, porque discursa para si, produz respostas para as próprias perguntas, não há diálogo e convivência (cf. RUFINO, 2019, p. 51-2).

Durante o processo, houve uma intensa parceria entre a Companhia e coordenadores, direção e professores das escolas. Isso resultou num facilitador no estabelecimento de relação entre os agentes culturais e os alunos a fim de desencadear um processo com vistas à experiência que poderia não realizar-se se não se sentisse segurança, parceria e confiança entre agentes e alunos. Ademais, construir um espaço de relação promove um ambiente mais resistente às lógicas produtivistas e de um universalismo que excluiria as narrativas que poderiam vir à tona.

As discussões abertas a partir dos dois materiais sobre a justiça, um de ordem clássica entre o embate de uma lei do estado e a lei da tradição, que muitos interpretaram como a lei da família, e outro atual – o documentário – sobre o cotidiano de um Tribunal de Justiça e seus desmandes absurdos, apresentaram já aos alunos modelos da lei e da justiça e de como elas se comportam. Construir para si, por meio do material mediado, o que era justiça resultara em confrontações dessa forma com a mostrada pela grande mídia sensacionalista, tomada comumente como verdadeira e que infla o ódio contra os marginalizados socialmente, mas mantém um tom ameno quando trata-se de crimes realizados por políticos e empresários. Levantar esse ponto foi importante para questionar o poder midiático de validar uma ideia, posicionar uma ideologia e manter um poder hegemônico. De algumas sessões surgiu uma primeira conclusão de que nem sempre quem detém o poder está certo sobre o que é e como deve ser feita a justiça – interpretação lançada por alguns alunos sobre a atuação de Creonte em *Antígona*; leitura que se repetiu no caso do julgamento de um jovem negro acusado de roubo durante o carnaval do Rio de Janeiro no documentário *Justiça*. Segundo a ocorrência da prisão em “flagrante”, o acusado tentara pular um muro para fugir da polícia, acusação infundada, já que o jovem era cadeirante.

¹⁴ Em depoimento ao autor em 24 de agosto de 2021.

Ambos os textos, ainda que não encenações teatrais, se aproximam do teatro por apresentarem discursos e cenas, sejam eles de natureza literária seja no da construção documental. A recepção de ambos reverte-se em debate em sala, entre alunos, professores e agentes-artistas. Aos poucos surgiram vozes que declaravam que “ali era diferente” e quando perguntados porquê, expunham a diferença. Com a exposição desatavam um nó na garganta, manifestavam um real efeito de querer dizer.

Com o conjunto das experiências nas escolas e com trabalho de pesquisa em sua sede, pôde o grupo preparar *(In)justiça*. Ainda que a ação da Companhia tenha recaído sobre o público potencial nas escolas nas quais atuou, percebe-se em seus resultados a potência da ação cultural tanto na formação de público como meio para a transformação individual e coletiva. Nesse sentido vale novamente a recuperação do *porquê* e do *para que* da ação cultural como a possibilidade das pessoas encontrarem “seus próprios meios no universo cultural” e “a construção de discursos críticos”, conforme o disse Viganó, recuperando Teixeira Coelho. Acrescenta ainda a professora que a ação cultural desencadeia “processos que levariam à própria democratização da cultura, enfrentando os conflitos presentes em toda prática social.” (VIGANÓ, 2005, p. 8-9).

A sensibilização junto à obra de arte procurou livrá-la da lógica de consumo imediato e a protegeu de limitações de significado. Ao fruí-la, seus espectadores vincularam-se a ela, recuperaram experiências, estabeleceram relações com outros envolvidos na leitura e fruição, devolvendo-lhes a capacidade de fabular, criar e imaginar outras realidades e recuperar meios para refletir sobre a própria. Ao facilitar a leitura de obras existentes, ou a proposição da discussão de obras a construir, com vista a uma reflexão que não se restrinja a obra em si, a facilitação se aproxima de uma verdadeira ação cultural, uma vez que:

a ação cultural não consiste simplesmente na transmissão de produtos que se propagam em instituições, cursos e debates. A ação cultural se baseia diretamente na produção simbólica de um grupo. Ou seja, mais que um repasse de técnicas ou um aproveitamento de bens culturais, é imprescindível que ela seja carregada de um espírito questionador e libertário, capaz ainda de unir uma comunidade em torno de objetivos comuns. (VIGANÓ, 2005, p. 17)

Segundo Miguel Rocha, é preciso abrir-se ao diálogo com todos, inclusive com quem pensa diferente ou vive de outra forma. Cabe aqui uma ampla exposição do diretor e da posição da Companhia:

Porque acreditando no teatro, que ele possa possibilitar questionamentos, reflexões tem que ser de nós com nós, mas também de nós com o outro. Porque se a gente mudar entre a gente e não mudar o que está ao nosso redor não faz o menor sentido. Porque querendo ou não nós estamos em sociedade. Não estou dizendo que a gente vai criar para a classe média ou para gente rica. A ideia não é essa. Mas algum tipo de diálogo em algum momento vai ter que ter, porque se não nós não vamos a lugar algum. Se não vamos ficar nessa loucura que a gente vive hoje de uma disputa desenfreada. É importante marcar o território,

riscar o chão pra gente defender os nossos projetos, no que a gente acredita: as questões raciais, LGBTQIA+, a presença de mais mulheres e tudo mais. Tudo isso a gente já entendeu. E parte desse público não entende, tem dificuldade de entender mas eu acho que não vai ser no enfrentamento cego que a gente vai chegar num lugar que seja interessante.¹⁵

Reforça Miguel que a diferença não pode interpor-se como um obstáculo para o diálogo, sob o risco de avigorar a desigualdade e manter o pensamento vigente. É preciso entender as diferenças e nessa compreensão questionar alguns funcionamentos da sociedade. Tal entendimento via fruição artística unem reflexão crítica, percepção e sensibilidade, individuais e coletivas, gerando novos sentidos sobre si, o outro e seu entorno. Existe aí um processo educacional, ainda que não o admitido diretamente pela companhia:

Nossa relação com arte educação, ela é mais no sentido de formação do público. Nós temos mais uma relação com algumas escolas da região do que propriamente como artistas-educadores. A gente não transita muito nesse lugar. Pensamos assim: nós não damos aulas. Damos oficinas uma vez ou outra, que acontecem aqui na companhia. Mesmo os nossos projetos em relação à escola é mais compartilhar experiências por via de leituras de textos, filmes, conversas, debates, muito mais do que essa coisa da arte-educação no sentido de ser um formador e tal¹⁶.

Ainda que não se exponham como tal, os membros da Companhia atuam como agentes culturais, uma vez que, como o define Teixeira Coelho, o principal trabalho do agente cultural é criar condições para que outros criem ou inventem seus próprios fins culturais. Deve ele, dentre outras funções, estimular indivíduos e grupos para a autoexpressão e construir pontes “entre a produção cultural e seus possíveis públicos” (COELHO, 2012, p. 51). A ação cultural mais que ponte entre diferentes territórios permite a reapropriação dos já existentes.

2. Território: riscar o chão

Entrelaçadas, a História e as histórias de vida abrem as portas da exploração do espaço e da memória.

Maria Lucia Souza Barros Pupo. *Para alimentar o desejo de teatro*, p. 176

Da mesma forma que um sujeito não se banha igualmente duas vezes em um rio, a palavra é caminho percorrido pelo ser, é estado e condição de sua presença no mundo. Luiz Rufino. *Pedagogia das encruzilhadas*, p. 56

Compete à ação cultural a criação de condições para o surgimento da disposição estética, esta entendida, segundo Teixeira Coelho, como “a capacidade de reconhecimento de uma obra de arte e da posse dos códigos para seu reconhecimento e leitura e fruição abertura para a experimentação da prática” (COELHO, 2012, p. 173). Viver a experiência e capacitar-se para

¹⁵ Em depoimento ao autor em 24 de agosto de 2021.

¹⁶ Miguel Rocha, em depoimento ao autor em 24 de agosto de 2021.

narrá-la e nesse ato tornar-se autor de sua própria história, de suas próprias escolhas e por elas se responsabilizar é ser em alguma medida também artista. Abrir-se ao narrar da própria experiência é, acreditamos, uma abertura possibilitada pela exploração de códigos, temas e sensibilidades: relatar é também fazer arte, ainda que na ação cultural o importante seja antes de tudo a geração de um processo e não de um objeto (Cf. COELHO, 2001, p. 12).

Se a lógica e poder econômicos hegemônicos em conjunto com um identitarismo universalista colonizador fomentam a alienação e o esvaziamento de sentidos na sociedade, tornam-se urgentes ações que reabilitem relações mais humanas e proporcionem uma visão mais crítica do mundo. Um dos caminhos é o exercício da sensibilidade e da imaginação, outro é a recuperação da experiência. Ao permitir a criação de tempos, espaços e ações com vistas ao exercício da imaginação e do narrar, o teatro é uma das formas de ação cultural que melhor pode contribuir para tanto e para a formação de sujeitos livres, uma vez que permite uma recuperação do imaginário além das formas estabelecidas e consolidadas pelo poder. Destaca Viganó:

A realização do que imaginamos pressupõe também uma escolha, mas, antes disso, pressupõe liberdade para escolher. E liberdade não se adquire sem emancipação. Para Hannah Arendt, a fonte da dignidade e da criatividade humana emana *de quem se é*, reside na consciência da nossa identidade. Esta condição só se realiza com a percepção da individualidade agindo na pluralidade do espaço público. Reconhecendo o outro, posso então reconhecer a mim mesmo. Realizo a primeira etapa para a efetivação do ato estético. Completo então a criação da mensagem com a minha imaginação. Reflito e compreendo. Elaboro um pensamento, proponho meu contato particular com a realidade. (VIGANÓ, 2005, p. 23)

Permeada por informação que em essência não é nem traz experiência, as linguagens e manifestações da cultura de massa – nas quais incluímos também a cultura dos meios digitais – permitem pouco ou nenhum espaço para a reflexão e o pensamento imaginativo criador. Na massificação tudo está dado e segue uma lógica e ideologia predeterminadas, o sujeito contemporâneo está rodeado de informações e meios, mas seguem estes falhos ou mesmo desprovidos de significado.

Ao efetuar o ato estético – incluída aí também sua recepção – define o sujeito sua posição diante do mundo (VIGANÓ, 2005, p. 24). A escolha do que contemplar e do que dizer revela como o sujeito se relaciona com o que vive, com o que experiencia ou experienciou. O próprio objeto contemplado, ou refletido, adquire outros significados pela interferência receptiva do ser. A aquisição e proposição de significações outras se dá de forma efetiva pelo exercício reflexivo e pela experiência estética, os quais os processos de mediação procura recuperar. Daí vale recuperar a lição de Boal (2014, p. 9) de que tanto como ator, como espectador, o sujeito no e com o teatro realiza atos estéticos.

Nota-se que o trabalho de ação cultural da Companhia junto às escolas tinha como objetivos gerais apresentar possibilidades narrativas e discursivas do texto teatral e de

documentário; refletir em conjunto com os alunos sobre o tema da justiça e como ele se insere em suas vidas; despertar a consciência crítica social; promover a possibilidade de compartilhar e construir experiências narrativas; valorizar a experiência em si além dos valores impostos pela lógica de mercado e destacar a prática artística e sua linguagem como algo natural e passível de estar presente também em sua comunidade, mas não restringindo-se a ela, conforme compartilhou conosco Miguel Rocha: “A ideia não é delimitar um espaço, no sentido que assim ‘só faz para um território’, não. Mas o território pode ser uma sustentação das suas ações na região. Então essa relação com as escolas é de tentar trazer a escola depois [para o teatro]”¹⁷. Disse ainda o diretor que a ideia que tem a companhia de escola relaciona-se com as escolas de Heliópolis, e que o compartilhamento de processos e ideias busca antes de tudo reverberar nesse público que conta suas histórias e que futuramente torna-se espectador. Sob essa perspectiva, houve o intuito de evitar-se processos impositivos aos alunos e buscou-se uma forma de trabalho aberta ao diálogo e à liberdade de expressão. A intenção sempre foi construir um território seguro para o compartilhamento de experiências e o convite a que esse território se expandisse para além da própria escola e que seu público chegasse também ao teatro-sede da Companhia.

O grupo desenvolveu então um processo desdobrado nas seguintes etapas: com professores, alunos, agentes culturais e artistas presentes, propunha-se no último encontro a discussão mais aprofundada do que era justiça, como se relaciona o tema nas obras que experimentaram com suas próprias experiências. Ao colocarem as obras mediadas em contato com as próprias memórias e experiências de mundo, os alunos, puderam encontrar formas de expressão verbal de sua experiência cotidiana e um aprofundado valor reflexivo sobre a mesma. “A pessoa vem menos armada para contar sua história, então ela não cria um subterfúgio. Ela vem porque geralmente elas querem compartilhar a partir daquela relação que se estabeleceu”, diz Miguel Rocha¹⁸. Apesar de longo, o tom e a emoção demonstrada pelo depoimento do ator Walmir Bess é de grande contribuição a esse ponto:

Ó eu acho que das vezes que a gente leu não teve ninguém que ficou em silêncio. Sorte nossa. Geralmente quando a gente termina ou tem alguém chorando ou alguém já tá pedindo para falar alguma coisa, entendeu?! E então a gente já teve essa sorte, digamos. Não precisou a gente ficar cutucando muito. Então acho que os textos são muito estratégicos para o tema. Quando a pessoa não fala [diretamente], fala “tenho um amigo”, “tem um vizinho”... Mas a pessoa acaba contando. Então não teve nenhuma provocação direta além do texto. A gente se apresenta quando a gente chega, diz que é uma companhia da própria favela de Heliópolis, que os integrantes são moradores com exceção de alguns, mas a maior parte são moradores da favela. Então eles [da escola] sabem que é do território deles. E aí a gente fala que vai ler um texto, que está trabalhando o tema injustiça, por exemplo. O nosso

¹⁷ Miguel Rocha, em depoimento ao autor em 24 de agosto de 2021.

¹⁸ Em depoimento ao autor em 24 de agosto de 2021.

tema [de pesquisa] de *(In)justiça* era: “Justiça: o que os vereditos não mostram?”. E aí a gente já falava um pouco sobre o projeto, falando sobre as injustiças que a gente pode sofrer no dia a dia, que a gente sofre ou se alguém tem um caso específico de alguém que foi preso injustamente... E aí a gente começa a ler o texto. Quando termina a gente fala “que vocês acharam?” “vocês se identificaram?”, “vocês tem alguma experiência parecida com o texto para contar ou alguma coisa baseada no que que a gente falou aqui sobre injustiça?”. Aí geralmente alguém fala. Logo aparecem coisas que a gente fala pra nós mesmos: “aí, será que isso é verdade mesmo?”. Aí percebe que é, que na maioria dos casos é verdade, porque a gente vê o jeito que a pessoa fala o relato: a pessoa começa a chorar, começa a ficar com a voz embargada já. Às vezes tem gente que fala assim: “olha eu não posso seguir, não posso falar mais que aí já me compromete, entendeu?” Então sempre são relatos muito fortes. Há no *(In)justiça* a história do Cerol, né? Ela Foi baseada em algumas coisas, não foi a história de uma pessoa só, mas foram várias pessoas que a gente foi encaixando. A avó, aquela avó do Cerol, foi baseada na história de uma mãe mesmo que a gente escutou o relato que ela disse que o filho saiu da prisão e no dia que ele saiu ele falou: “mãe eu vou sair com o pessoal aqui para comemorar com meus amigos”, alguma coisa assim. Ele foi e nunca mais voltou. E aí a mãe nunca encontrou nem o corpo do filho para conseguir enterrar. Entendeu?! Então, essa é a mãe, nesse dia falando “eu ainda estou procurando meu filho, eu só quero o corpo dele para conseguir enterrar”. A disponibilidade é muito grande deles¹⁹.

A exposição oral foi o meio considerado ideal pela Companhia para não restringir a expressão dos alunos adultos do EJA, que retornaram durante muito ausentes ao espaço escolar. Se a voz é “o elo de ligação entre a interioridade de cada indivíduo e a realidade que o circunda, a exposição da fala torna-se então um aspecto extremamente delicado de ser colocado em jogo” (VIGANÓ, 2005, p. 66), mas ao mesmo tempo fundamental para evitar-se amarras ao código escrito, muitas vezes intimidante ou cujas ferramentas e recursos estão em curso no processo formativo dos alunos.

O aprendizado artístico pode estar diretamente relacionado ao amadurecimento pessoal e social e evidenciar a impossibilidade de desmembramento entre ser e saber. “Na mirada de uma pedagogia encarnada por Exu, o conhecimento não é meramente uma abstração, mas sim um fenômeno que corre mundo para baixar nos corpos” (RUFINO, 2019, p. 29). Assim, convocar a percepção sensorial e cognitiva por meio da mediação permite que a experiência venha à tona, tome corpos e vozes.

Os sujeitos devem sentir-se seguros e livres para expressar-se. Tal liberdade e segurança surgem de um trabalho pedagógico emancipatório. Através da experiência estética superou-se a dificuldade de dizer e surge a possibilidade de troca de experiências. Nessa superação coletiva surge um acordo comum no grupo de alunos, que os une e motiva a contar e compartilhar o que sabem. A fruição e discussão dos textos apresentam-se então como meios de conhecimento. Por meio disso, que requer liberdade e diálogo e com eles move-se, propôs-se um caminho para a

¹⁹ Walmir Bess, em depoimento ao autor em 2 de setembro de 2021.

aquisição de uma linguagem a fim de recuperar a experiência e dela construir-se uma nova experiência estética como devir.

A memória, a experiência, o narrar é uma resposta a uma das principais intenções do projeto colonial: a produção de esquecimento. O esquecimento é também um projeto genocida. Lembrar, narrar e reencontrar a ancestralidade é resistir, viver e encarnar Exu como força da comunicação a fim de esculhambar a lógica colonial (cf. RUFINO, 2019, p. 63). Por isso, as narrativas do poder não devem ser esquecidas, isso não seria mais que reproduzir suas táticas, senão esculhambadas e “lidas para que não acreditemos nelas” (RUFINO, 2019, p. 63). O que deve ser lembrado e relevado são as histórias narradas da diáspora e nesse ato atinge-se a libertação de seus detentores.

Em suas experiências de trabalho e de contrapartida, a Companhia de Teatro Heliópolis conduziu os alunos de diferentes escolas por caminhos que os levaram não só à recepção de texto teatral e audiovisual como ao convite a tornarem-se participantes de um evento teatral que se realizaria. A obra de arte mediada previamente provocara a tomada de uma outra posição: como contribuinte de sua própria experiência para um processo de fazer arte. Inclusive posteriormente, quando assumem o papel de espectadores da realização posterior pela Companhia não se pode dizer que tomaram aí uma posição meramente receptiva: muitos declararam a descoberta do teatro e de vislumbrar a possibilidade de que ali, em seu território também é possível fazê-lo com valor estético que não fica a dever a outras produções em outros cantos da cidade, conforme nos conta Walmir Bess:

quando elas [as pessoas de Heliópolis] assistem, elas se impressionam. Seja pela qualidade seja de ver “caramba! Aquilo que eu falei para vocês eu vi, identifiquei, vocês conseguiram transformar numa cena”. Até onde eu sei a gente não teve nenhuma crítica de alguém da favela falando mal do espetáculo. A gente escuta também das pessoas, dos integrantes, que as famílias vão ou então alguém quer assistir ao espetáculo, ou que falou de algum relato, então geralmente falam bem. Na verdade sempre ficam impressionadas²⁰.

Se essa reação é capaz de mover o espectador potencial para outros trabalhos, depende, na opinião do diretor da Companhia, do que outros trabalhos tem a oferecer, se são, na opinião do diretor Miguel Rocha, capazes de estabelecer relações com esse mesmo público:

Com o tempo que eu fui percebendo que o público vai onde tem alguma coisa que lhe move, que lhe interessa, e aí não importa se é no centro, se é lá no Pombas urbanas, se é lá no Clariô... Não importa, o que importa é que precisa ter algo que os mova, que os faça querer se deslocar na cidade. Claro que a gente não vai ser bobo de achar que não ter elementos facilitadores não tem suas recompensas, que facilita, mas não é determinante²¹.

²⁰ Walmir Bess, em depoimento ao autor em 2 de setembro de 2021.

²¹ Em depoimento ao autor em 24 de agosto de 2021.

Não basta que o público seja convidado e instigado, é necessário que ele seja formado. Desgranges (2003, p. 24-25) destaca que o hábito de frequentar o teatro nunca foi algo próprio de nosso povo de forma geral e que tanto o narcisismo de artistas de um lado como o mercantilismo visando os grandes meios de outro ignoraram por muito tempo que é preciso que haja uma aproximação entre produtores e espectadores para que estes compareçam às salas teatrais e que tal processo se dá no longo prazo. O movimento de aproximação rumo ao encontro entre obra e espectador deve dar-se nos dois sentidos, do espectador indo em direção ao teatro e as suas obras e estes caminhando em direção ao espectador. Se por um lado iniciativas educacionais propõem o primeiro movimento, de forma a munir o espectador real de ferramentas e recursos de um espectador previsto (abstrato, ideal), por outro a aproximação deve realizar-se também do teatro em direção ao espectador real, que pense nele e se disponha a com ele dialogar. Nesse aspecto cabe a citação de Desgranges:

Como um livro que só existe quando alguém o abre, o teatro não existe sem a presença desse outro com o qual ele dialoga sobre o mundo e sobre si. Sem espectadores interessados nesse debate, o teatro perde conexão com a realidade que se propõe a refletir e, sem a referência desse outro, seu discurso se torna ensimesmado, desencontrado, estéril. Não há evolução ou transformação do teatro que se dê sem a efetiva participação dos espectadores. (DESGRANGES, 2003, p. 27)

O hábito de frequentar espaços de fruição estética advém de experiências prazerosas e significativas e notadas como tais por seu público. Não basta a divulgação de peças de teatro, é preciso propor condições materiais para a frequentação desse público, muitas vezes carente, e “capacitar o espectador para um rico e intenso diálogo com a obra, criando, assim, o desejo pela experiência artística” (DESGRANGES, 2003, p. 29). É insuficiente o espectador estar no lugar do espetáculo, é preciso que espetáculo e espectador se relacionem. Relação que requer um exercício criativo e cognitivo, que reforçado pela sua construção e recuperação mune o espectador de ferramentas sensíveis para lidar com o mundo externo à obra: “formar espectadores consiste também em estimular os indivíduos (de todas as idades) a ocupar o seu lugar não somente no teatro, mas no mundo” (DESGRANGES, 2003, p. 36).

Por meio da ação cultural o sujeito manifesta-se como cidadão no espaço público e o reocupa. Além disso, a reverberação dessa participação convida outros sujeitos a manifestarem-se e no conjunto de tais manifestações os sujeitos se emancipam entre si e como coletivo. Dessa forma, a ação cultural promovida pela Companhia não se detém na própria ação ou em sua peça final, senão vai além ao prover recursos simbólicos para que a comunidade, os membros de seu território, lute por sua emancipação, liberdade e direitos. As experiências e as linguagens artísticas confrontaram individualidades e formas de ver o mundo pautadas pelo senso comum,

desse confronto emergiram leituras outras da própria realidade. Nesse processo, os alunos começaram a questionar-se sobre o senso comum de justiça e a dialogar com os outros – alunos, agentes culturais, professores – e a propor novos discursos para seu mundo, inserindo-se, como cidadãos conscientes, na esfera pública. Esse trabalho se dá em um ambiente escolar, mas encontra sua potência em uma obra a ser fruída que dialogue com seu público e o faça refletir, e isso, para a Companhia, é fundamental. Miguel Rocha sobre o trabalho realizado diz que:

a companhia de teatro Heliópolis tem um ponto de vista sobre os temas que escolhe, nós os colocamos cenicamente e nós acreditamos e fazemos um teatro político. Mas nós não estamos aqui para fazer uma peça para ficar apontando o dedo para público nenhum. Nós tentamos elaborar um trabalho no qual a gente problematiza as coisas, mas trazendo a tendência a não ter resposta. Porque a resposta ela é constituída pelo público que está ali, que se encontra em alguns lugares ou não, que se sensibiliza por aquele trabalho ou não, que também pode não concordar com aquele ponto de vista, [e não concordar] também é um lugar de mobilização para a pessoa articular seus argumentos para dizer não, “Por que não?”. Então *(In)justiça* foi um exercício, *Sutil [Violento]* tinha isso, mas no *(In)justiça* a gente elaborou de uma maneira onde tivesse ali vários pontos de vista e se no próprio ponto de vista, mesmo diferente que fossem aqueles pontos de vista, eram [eles] críticos porque a gente elaborou de um jeito assim: há um menino acusado, também a menina é vítima.

Miguel destaca o fio condutor de *(In)justiça*: Cerol, um jovem que vivia com a avó, não aguentando mais não conseguir dormir – mesmo com protetores auriculares – por conta de um vizinho que durante toda a noite tocava músicas em caixas de som em um volume ensurdecador, perde a razão e fura os pneus do carro do vizinho. Este, então, ameaça Cerol de morte, que acuado adquire uma arma ilegal. Em um confronto com o vizinho que o ameaçava, Cerol dispara e acerta acidentalmente uma mulher que passava na avenida que margeia a favela. Durante a encenação do processo de Cerol, questões como o racismo, a exclusão, a perda de direitos civis e humanos são levados ao tribunal. Não há uma conclusão fechada e a discussão levantada pela peça leva o público a refletir sobre punição, culpa e justiça. A não elaboração final de uma resposta pronta buscara reconstruir um conhecimento reflexivo pela experiência estética fruída pelo público.

Na ação cultural da Companhia de Teatro Heliópolis percebe-se como resultado que expande a pesquisa do grupo, um fortalecimento da cidadania dos alunos com os quais trabalhou-se, esperando-se que com isso, possam eles tornar-se cidadãos mais conscientes e ativos.

É inegável que a ação cultural proposta trouxe resultados, mas daria conta de todas as possíveis ações que fazem parte da vida dos alunos de Heliópolis? Acreditamos que não, mas que não invalida a ação, uma vez que ela é um importante disparador de mudanças de atitudes e de percepção nos alunos, que se veem estimulados a repetir a experiência, ainda que não propositalmente, a outros aspectos de suas vivências. Talvez esteja aí o que realmente perdura da ação cultural e abre o questionamento de quais mudanças se operam no longo prazo, seja na

formação escolar, na qual se esperam alunos mais opinativos e críticos, seja na esfera pública, quando estes serão capazes de tomar decisões mais conscientes para sua participação cidadã. O projeto da Companhia resolve-se no longo prazo pensando na transitoriedade e na possibilidade de mudanças e de instituições: “Então para mim é uma imagem muito interessante de pensar que as coisas, assim como as pessoas, as instituições, elas são transitórias. As coisas podem mudar”²², diz Miguel Rocha.

A mediação nas escolas em um primeiro momento procurou com que os alunos não só fruissem obras existentes relacionadas à pesquisa da Companhia, mas que além disso proporcionasse a abertura para a elaboração e o compartilhamento de experiências baixo o tema da justiça. Durante a ação cultural estabeleceu-se um ambiente seguro de fala, escuta e compartilhamento que permitiu o contato com o outro e a percepção das diferenças. No entanto, algumas diferenças não puderam ser superadas e o preconceito religioso foi uma delas. A Companhia trabalha muito com uma discussão sobre a ancestralidade e crenças de matriz africana, conforme compartilha conosco Walmir Bess:

(In)justiça começa o espetáculo já começa com uma coisa ritualística [Uma dança de Xangô]. E isso que aconteceu nem é por ter pessoas da favela na plateia. São pessoas religiosas, geralmente evangélicas. A gente já teve casos de começar o espetáculo, as pessoas se levantarem e saírem. E aí a gente depois descobre que era alguém que era evangélico, alguém que era bem preconceituoso, que nem sabia se o espetáculo estava pautado nisso ou não. Só porque viu a primeira cena, já levantou e saiu. Preconceito. A gente recebe mais crítica em relação a essa parte da ancestralidade que ao próprio conteúdo da peça que é a justiça²³.

A cena de Xangô recupera um aspecto que a Companhia anda pesquisando e que foi revelado por Walmir Bess como um elemento que estará ainda mais presente na peça sobre encarceramento em massa a estrear em 2022: a diáspora negra e a questão da ancestralidade. Miguel Rocha destaca estas como referências fundamentais para o trabalho, que vieram à tona por uma busca de entendimento da própria história do país e de seu território:

acho que nós enquanto coletivo fomos entendendo que parte da transformação do Brasil deve estar relacionada ao entendimento histórico. Porque determinadas mazelas se repetem, e se repetem, e se repetem? Elas estão ligadas a um contexto histórico de séculos, não é tão simples assim, então é preciso que a gente fale sobre. Por que que algumas coisas estão se repetindo?²⁴

O questionamento de Miguel vem da exclusão histórica da população negra e pobre para as periferias e do encarceramento em massa cujas razões e consequências atuais remetem ao passado escravagista brasileiro, à colonialidade e ao patrimonialismo. A atual pesquisa da

²² Em depoimento ao autor em 24 de agosto de 2021.

²³ Walmir Bess, em depoimento ao autor em 2 de setembro de 2021.

²⁴ Miguel Rocha, em depoimento ao autor em 24 de agosto de 2021.

companhia, em diálogo com historiadores e outros estudiosos, procura esmiuçar o tema do encarceramento em massa como continuidade de uma abolição que nunca se realizou de fato.

Tais experiências demonstram que o caminho para o diálogo e para a compreensão da diferença é longo, que necessita de ações a longo prazo e que levem em conta as necessidades e carências dos sujeitos e, principalmente, saber escutá-los, a fim de articular ações e discursos comprometidos com sua sensibilidade e que os direcionem à libertação dos limites do senso comum e de ideologias pessoais e da colonialidade. Por meio da escuta de sua participação o aluno pode perceber que não só faz parte do encontro, mas o constrói. O encontro além disso expande-se para o outro. Reencontrar seu relato e a experiência em uma reconstrução estética – como espectador de *(In)justiça* – representou a revalorização e ressignificação de sua experiência, e que lhes permite vislumbrar outras possibilidades de realização.

Os atos de lembrar e de contar proporcionam, quando bem direcionados, não só uma rememoração, mas também a ressignificação e crítica do que se lembra. Nesse processo, os alunos passam a construir e adensar sentidos para suas experiências, da mesma forma que o fazem para as experiências do outro. Nas apresentações de *(In)justiça*, houve a percepção dos espectadores-alunos de que o sentido de suas vidas e experiências extrapolam o momento que são vividas e com a leitura e reconstrução da Companhia era possível conceber que narrativas e construções sociais e históricas podem ser modificados, desde que delas tenha-se consciência.

Em termos benjaminianos, os alunos tornaram-se narradores ao recuperar narrativas de suas experiências e no compartilhamento e escuta das de outros sujeitos tiveram a oportunidade de exercitar a sabedoria que circula dentro de uma comunidade (BENJAMIN, 1980, p. 59). Essa construção, individual e coletiva, propõe um discurso simbólico sobre a realidade e este, na reconstrução cênica pela Companhia, uma nova possibilidade de existência. Segundo Rufino,

Se a modernidade ocidental, em sua face de motor desenvolvimentista do capitalismo no mundo, destituiu a existência de milhares de seres ao longo de séculos de violência, o que restou desses seres deve ser agora encarnado pela potência ancestral, resiliente e transgressiva de Yangí, força reconstrutora dos cacos despedaçados que vêm a formar novos seres. (RUFINO, 2019, p. 25)

Yangí é a manifestação do Exu ancestral, agente do tempo e problematizador do ser e da realidade para além do “tempo presente”, este, na perspectiva da pedagogia das encruzilhadas “nada mais é do que uma fração, um recorte arbitrário da realidade expandida ou do alargamento do agora” (RUFINO, 2019, p. 25). Ancestralidade, e acrescentamos a ela a experiência, emergem como forças vitais e “um efeito de encantamento contrário à escassez inculcada pelo esquecimento” (RUFINO, 2019, p. 25).

Ao final de cada último encontro nas escolas era comum que alunos compartilhassem o quanto foi interessante e enriquecedor contar e ouvir experiências, refletir sobre a justiça e as injustiças que sofrem direta ou indiretamente e repensar problemas sociais como o racismo, o encarceramento em massa, a força punitivista do Estado, a truculência policial, a violência física e simbólica que sofrem. A escuta de relatos que levantam tantas questões, nada agradáveis para os habitantes da maior favela de São Paulo, resultam no reencontro com a experiência do outro e com um desvincular do ritmo de produção capitalista que tudo transforma em consumo e informação, que como bem nos lembra Benjamin, não é experiência. Com esta é possível reorganizar-se a história e refletir o passado com vistas à construção de um futuro. Encontrar uma forma e compartilhar a experiência abre possibilidades de encontro, de trocas e de debates, constituindo-se assim um meio para a organização de uma memória coletiva que para além do processo de criação artística atinge a prática cidadã e política (cf. VIGANÓ, 2005, p. 85).

Preparar-se para receber em um processo de mediação também é criar, uma vez que a criação do diálogo não é unilateral ou passiva. No diálogo e por meio dele surge a cooperação, a troca de ideias e discursos, um novo olhar sobre sua realidade e sua análise crítica. O receptor é também criador, seja na ação em si, quando contribui com sua experiência e visão, seja como relato vivo que mescla-se a outros e transforma-se em *(In)justiça*. Estar no centro da mediação, receber, discutir, criar, reconstruir a história e os sentidos próprios e de seu entorno são ações que reocupam o espaço público de forma simbólica e fazem política.

Dedicar-se a um trabalho de construção simbólico – pautado ou não em questões experienciais – permite o surgimento de uma potencialidade além do cotidiano e o estabelecimento em um território relacional, de um novo território simbólico no qual ideias e experiências se alimentam e dão sentido ou ressignificam a vida de seus habitantes. As lacunas da cidade ausente e da urbanidade frouxas são parcialmente preenchidas pela experiência coletiva levada a cabo graças à ação cultural. A criação de possibilidades, discussões, espaços de trocas permite a criação de significados e de territórios outros de vida além da mercantilização, da técnica, do utilitarismo, da realidade posta e abrem possibilidades para formar-se, ser, refletir e atuar como cidadão, uma vez que “o indivíduo produz e adquire cultura; porém, para ser sujeito de sua própria história, é preciso, sobretudo, compreender a arte como meio de escapar à fatalidade da condição humana” (VIGANÓ, 2017, p. 30)

Nas conversas ao final das apresentações da peça já pronta, parte do público demonstrou o quanto sua representatividade, de ideias e de seu território de convivência foram respeitados. A identificação de espectadores de outras periferias também foi comum. Dificilmente isto teria

sido alcançado se não tivesse havido um trabalho colaborativo e de escuta entre artistas, alunos e professores.

Estes últimos mostraram-se profundamente instigados e motivados como educadores pelo que a ação cultural gerou, dentro e fora da Casa Teatro. Em outra ação cultural, o papel dos professores foi ainda mais intenso, tanto com relação à sua participação como como potencializadores para a formação de público, conforme nos contou Miguel Rocha:

Nós participamos de um projeto também que acho que é fundamental e que ajudou bastante a gente ampliar nosso público que era um projeto da prefeitura que traz professores para vir ver as peças – esqueci o nome do projeto agora – e é muito legal. Porque professor é uma turma maravilhosa. Porque se eles gostarem da sua peça, eles vão trazer os alunos. E a palavra de professor não fica só na escola. Ela traz o aluno, o aluno traz seus pais, então meio que termina formando uma rede. Isso é muito interessante. E a gente percebeu que é também um pouco isso quando a gente vira fã de um grupo, não é? A gente assiste várias vezes. Tem professores que vieram aqui assistir a peça cinco, seis vezes... Estamos escrevendo um livro e nós temos dois textos lindos de dois professores falando da relação deles com a companhia, de quando eles vieram assistir a peça, de quando conheceram a gente...²⁵

Nota-se na fala de Miguel Rocha, o quanto o professor pode constituir-se como um elemento importante para a expansão e perduração da ação cultural no largo prazo, seja no primeiro trabalho nas escolas, seja no trabalho específico com educadores. O professor é um parceiro no trabalho da companhia.

Da experiência nas escolas, é perceptível que uma ação cultural com vistas à formação de público e a uma sensibilização para a arte firma-se de maneira mais consistente quando agentes, professores e alunos se encontram em um mesmo e familiar caminho. A familiaridade pode ser dada pela origem, mas tem de ser construída por um como saber chegar, como saber falar, como saber escutar. Constrói-se assim um território relacional que facilita a abertura à experiência, a troca e a construção de discursos individuais e coletivos, mas todos em relação consigo e com o outro.

Com o projeto de *(In)justiça*, deu-se continuidade à discussão sobre o tema da violência abordado no trabalho anterior, *Sutil violento*. O trabalho procurou criar uma manifestação estética para os relatos e experiências de justiça e injustiça de moradores do Heliópolis, dando uma resposta à imputação de culpa sem julgamento aos acusados de serem criminosos só por serem pobres, por “morar num lugar suspeito”, como expõe a personagem da promotora preconceituosa na peça. As experiências dos alunos das escolas e moradores da favela foram traduzidas de maneira estética de forma a pensar a questão da justiça no país. Segundo o diretor:

passamos por um processo que é: eu colho esse relato, essa pessoa me traz essa experiência, essa experiência também passa pelo filtro dos artistas que recebe esse

²⁵ Miguel Rocha, em depoimento ao autor em 24 de agosto de 2021.

material, [os artistas] vão para a sala de ensaio e vão se deparar com isso, não perdendo de vista as questões postas lá pelas pessoas, mas também entendendo que ali já tem uma transformação, porque já tem o artista, já tem um meio, um caminho do meio que é como aquele artista recebe e como ele consegue articular para levar aquilo para cena. (...) é um acumulado de experiências, é um acumulado de relatos, é um acumulado de vivências na cena, nos corpos, vocalmente. Em alguma medida isso é a busca, nem sei se isso sempre acontece, isso tem que reverberar na cena de maneira em que nem tudo está dito, mas está lá, nos corpos, tá lá no olhar, nos treinamentos que a gente fez.²⁶

A tradução estética realiza-se como forma de ser uma voz outra para a experiência e materializá-la em territórios físicos e subjetivos. O território subjetivo é exposto por Miguel, a partir de conversas com o professor do Instituto de Artes da Unesp Alexandre Mate, como “esse lugar de riscar o chão”, de construir um território de realização estética e de relação com o público: “Então cenicamente a gente partiu desse princípio: a gente precisa riscar o chão sobre esse tema que a gente se dispôs a elaborar pra pensar; e riscar o chão para compartilhar com o público essa experiência”²⁷, diz Miguel.

A questão de como atrair moradores para o teatro, como forma de retribuição à partilha gerada na escola foi outro desafio colocado. Como tornar o teatro na rua Silva Bueno, um lugar ao qual se deseja ir espontaneamente? Era um desafio tornar a rua comercial, como lugar de convívio além de trabalho e consumo. Instigar os moradores do Heliópolis a relacionar-se de outra forma com esse território, agora novo, era um desafio que se pôs: “Estar no campo da arte só faz sentido se utilizamos de seus artifícios para preencher de sentido o que se está fazendo e para quem se está fazendo. Para poder estabelecer uma conexão com o público²⁸”, conta Miguel.

Ainda que o teatro não seja na favela, é dela que ele trata e levar à Casa Teatro um público receoso e não habituado a espaços reservados para a atividade cultural e artística, por um histórico de múltiplas exclusões do espaço público requereu uma estratégia de aproximação. Somente com a chegada dos sujeitos de Heliópolis ao teatro Heliópolis é que o teatro proposto pela Companhia efetivamente se realizaria. Havia as pontes criadas pelo contato prévio e pelo processo de identificação da obra e da ação cultural. Mas a aproximação dependia também da construção de um entendimento do teatro como espaço de troca experiencial, no qual se poderia experimentar algo e recuperar um contato com sua própria experiência por meio de uma outra linguagem. O teatro é lugar de realização e encontro, quando o morador de Heliópolis adentra o teatro estabelece com um fruto de seu território uma relação que antes não existia; e a partir dela escuta e reconhece de forma estética suas próprias experiências.

²⁶ Miguel Rocha, em depoimento ao autor em 24 de agosto de 2021.

²⁷ Idem.

²⁸ Ibidem.

A relação estabelecida entre a pesquisa, a escuta e a ação cultural intensifica-se durante seu andamento. Ir ao teatro Heliópolis torna-se uma expansão na vida dos alunos das escolas, essa ida, que é também uma volta da experiência de mediação no espaço escolar constrói um novo território e forma de se posicionar nele, assim como um novo valor sobre a arte desvinculado de questões mercantis, de status e de exclusão.

Os espectadores de Heliópolis podem então experienciar linguagens artísticas antes pouco familiares, expandindo seu repertório perceptivo. Quando constante, esse contato reforça uma identidade de reconhecimento e de valorização das próprias experiências. No entanto, chegar a um novo espaço e linguagem, por mais que mediado previamente, implica em choques entre os já conhecidos e os novos. O choque ao invés de ser tomado como um impasse foi trabalhado como questionamentos a porque eles existem e porque seu convívio é mais profícuo que o cancelamento de um dos lados de existência, isso também é escuta.

Conforme estudou Viganó (2017, p. 124), a prática do teatro nas periferias muitas vezes regula-se por um ideário e discurso pautados nas lutas de classes, nas relações de trabalho e no teatro como conscientizador de opressões. Há grande mérito em tais ações, mas seguindo a professora, deve-se ter cuidado para que a ideologia não se coloque a frente dos processos artísticos e pedagógicos, “como se ela chegasse antes do teatro e servisse como bloco uniforme de explicações e proposições” (VIGANÓ, 2017, p. 124). Os processos artísticos, estéticos e pedagógicos devem vir prioritariamente, neles já estão ideologias, o sabemos, mas é por meio deles que se alcança a criação de territórios de subjetividade, de relação e a abertura ao outro: é a experiência que move o espectador antes da ideologia. Assim, estabelecer uma relação ética e uma experiência compartilhada foram as proposições que antecederam as ações da Companhia de Teatro Heliópolis. Por isso conseguiu a ação cultural proposta pelo grupo interferir na percepção subjetiva, na produção e fruição da arte e em espaço da cidade.

3. Cruzo e axé: o mercado é outro

A Companhia de Teatro Heliópolis vê uma política pública como a Lei de Fomento ao Teatro como fundamental para a existência e difusão do trabalho que realizam. Segundo Dalma Régia²⁹:

O programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo é fundamental para a subsistência de uma pesquisa continuada, de formação e manutenção da nossa sede,

²⁹ Em entrevista concedida em 13 de outubro de 2021.

espaço onde ensaiamos e apresentamos os nossos espetáculos. É de extrema importância que o Estado mantenha políticas públicas continuadas dando suporte para muitos grupos de teatro que, assim como nós, enfrentam muitas adversidades para manter-se sempre na ativa.

Ao mesmo tempo em que a existência e o trabalho do grupo são permitidos pelo subsídio público, as contrapartidas que este exige tornam-se parte fundamental do plano de ação da Companhia de produção de seu trabalho e de fomento de público, como expõe Miguel Rocha, em um intenso trecho de seu relato, em tom de desabafo e crítica:

Um fomento geralmente são 30 grupos que ganham o fomento durante um ano, para a cidade que tem quantos grupos? Que têm um trabalho de relevância? Então poucas pessoas têm acesso. Partimos desse princípio. Você partindo desse princípio, se nosso ofício é teatro, se a gente quer fazer teatro e compartilhar com o público, não faz o menor sentido a gente fazer uma pesquisa, – eu vou usar um palavrão, tá?! – Eu vou fazer uma pesquisa e punhetar entre nós mesmos, e fazer um experimento, e apresentar 8 vezes... Gente, que sentido faz isso? Que sentido faz isso? Fico me perguntando: que sentido faz isso? Eu acho que se a gente vai lá, pra pesquisar, tem esforços para elaborar um projeto, fica um ano pesquisando e tal, a gente quer apresentar para o público eu acho que isso que é o grande barato. Claro que a gente tem que pensar que nós temos aqui uma sede, então cabe 50 pessoas, 60, dependendo do formato de uma peça, de como a gente articula a cena no espaço. (...) Nossa última peça *(In)justiça* ficou 4 meses. E essa coisa de ficar 4 meses em cartaz é coisa do passado. (...) Quanto mais gente atingir melhor. (...) está relacionado muito mais a apresentar, a compartilhar o máximo possível e amadurecer o próprio trabalho. Com *(In)justiça* a gente fez 40 e poucas apresentações. A gente busca trazer escolas, trazer ONGs, fazer um exercício de troca que é também fomentar um público³⁰.

Ainda que desde sua origem, a Companhia já atuasse em contato com escolas, a estratégia de torná-las território de encontro e contato com as experiências da favela converte-se em “método de trabalho” a partir da contemplação do fomento: “Esse método de ir às escolas vem desde o nosso primeiro fomento em 2014. É muito enriquecedor”, nos conta Dalma. Ir à escola faz parte das contrapartidas da Companhia (e de seus processos de criação e pesquisa), mas não se restringe a isso. Segundo a artista-produtora: “Nossas contrapartidas são os compartilhamentos de experiência com moradores de Heliópolis, alunas e alunos da rede pública, palestras, temporadas de 3 a 4 meses com apresentações gratuitas”³¹. Dessa forma, trabalho, pesquisa, ação cultural e contrapartida social caminham juntos e se confundem nesse trabalho.

Observamos que ação cultural perpetrada pela Companhia visava a atrair moradores do Heliópolis para seus espetáculos, contribuindo assim para uma formação de público. Esta, não se restringiu a ações como apresentações gratuitas, senão constrói-se no médio e longo prazo antes, durante e depois dos processos de pesquisa e de apresentação. A pesquisa, o diálogo e o fazer teatral conjugam-se e alimentam-se numa proposição que forma a peça e seu público:

³⁰ Miguel Rocha, em depoimento ao autor em 24 de agosto de 2021.

³¹ Dalma Régia, em depoimento ao autor em 13 de outubro de 2021.

“Então isso tanto nos alimenta quanto nos retroalimenta. Porque se você dá, você compartilha, aí elas devolvem, e aí a ideia que depois dessas pessoas venham ver o trabalho. Às vezes a gente consegue, às vezes não”³². O público do teatro-sede não é estritamente da região, misturando-se com o público de outras partes da cidade. Sobre isso, nos diz Walmir Bess:

A gente tem muita dificuldade, por incrível que pareça, de trazer o público da favela. As pessoas que mais assistem a gente são pessoas que não são da favela. Porque as pessoas pensam: “isso não é um grupo daqui da favela”, entendeu!? Aí a gente tem muita dificuldade, olha que a gente vai nas escolas exatamente para poder mostrar o nosso trabalho e depois eles assistirem o espetáculo. Um meio de fazer um “merchandising” de alguma forma e aí a gente chama essas pessoas. Mas é difícil, é difícil a gente levar a galera para assistir e o nosso principal objetivo também é esse. É trazer a comunidade para assistir, porque como a sede não é dentro da favela tem também essa dificuldade, né?! Sim. Mas eu acho que é assim: eles vão, mas não é a quantidade de pessoas que a gente gostaria que fosse na verdade. Gostaria que a favela fosse mais em peso prestigiar o trabalho. Mas aí tem isso: quando elas assistem, elas se impressionam.³³

Ainda assim a companhia angariou seu próprio público, seja do bairro, seja de espectadores de teatro da cidade. No entanto, observa Miguel que a atração desenvolvida com o público de Heliópolis não se realiza da mesma maneira com peças e trabalhos de outros grupos que também se apresentam ocasionalmente na Casa Teatro e isso decorre, segundo ele:

Porque às vezes a relação do próprio público com o trabalho vem de uma curiosidade, de um interesse. [O público] em alguma medida já se identifica ou tem uma relação por já ter vindo assistir outros trabalhos. Então assim, isso é muito interessante, de como o público também se move e a gente fica se perguntando “tá e como é que a gente faz pra que este público que vem nos assistir também consiga vir ver outros trabalhos, qual é?”, “Qual é e por onde a gente vai se mover para conseguir trazer eles para ver outras coisas também?” Pra ter outros pontos de vista sobre outros jeitos de fazer e dizer teatro.³⁴

As perguntas que o diretor coloca são respondidas pelo próprio trabalho realizado ao longo do processo da Companhia. Não basta que haja um espaço de apresentação, grupos e obras a serem apresentadas, o público tem que ser mobilizado a tanto e isso é em grande medida papel da ação cultural, conforme o disse Teixeira Coelho (2001, p.76): assegurar que o público tenha acesso à obra, mas também ao significado estético, técnico, político, social ou existencial dela.

Traçados os caminhos, em seu encontro estabelece-se a encruzilhada, que “guarda o poder da transmutação” e clama a uma postura dos seres como a de Exu, que “de cada pedaço picotado do seu corpo, se reconstruiu como um novo ser e se colocou a caminhar e a inventar a vida como possibilidade”(RUFINO, 2019, p. 24). Exu versa também sobre o movimento: “O movimento em si é a expressão da própria matéria construtora das existências. O movimento é

³² Miguel Rocha, em depoimento ao autor em 24 de agosto de 2021.

³³ Wamir Bess, em depoimento ao autor em 2 de setembro de 2021.

³⁴ Miguel Rocha, em depoimento ao autor em 24 de agosto de 2021.

Exu” (RUFINO, 2019, p. 33). Encontro, movimento e transmutação são perspectivas pedagógicas que contém subversão, mas vão além dela a fim de alcançar-se a esculhambação:

O que se propõe não é a negação ou ignorância das produções do conhecimento ocidental e dos seus acúmulos, tampouco a troca de posição entre o Norte e o Sul, entre o colonizador e o colonizado, entre os eurocentrismos modernos e outras opções emergentes. O que se versa nas potências de Exu é a esculhambação das lógicas dicotômicas para a reinvenção cruzada. São os domínios de Enugbarijó, a boca que tudo envolve e vomita o que engoliu de forma transformada. (RUFINO, 2019, p. 37)

Na pedagogia das encruzilhadas a educação ata a vida e os conhecimentos – em seus aspectos éticos e políticos; e a arte – em termos estéticos e de linguagem, e emerge como uma inscrição que troca axé. Em sua realização produz-se axé, mas principalmente há uma troca que escapa à lógica do mercado capitalista, uma vez que mobiliza energias encarnadas nos seres, em suas práticas e em sua experiência (RUFINO, 2019, p. 67). Conforme o bem expõe Rufino,

O axé compreende-se como energia viva, porém não estática. É a potência que fundamenta o acontecer, o devir. Essas dinâmicas de condução do axé se dão por meio de diferentes práticas rituais e o axé é imantado tanto na materialidade quanto no simbólico, expressando-se como um ato de encanto. (RUFINO, 2019, p. 67)

Por isso diz Rufino que conhecimento e educação são forças vitais que emanam axé, quando vinculados às operações de Exu, transgressoras e libertárias.

Na leitura permitida pela pedagogia das encruzilhadas e como territórios propiciadores à invenção, aproximam-se tanto o teatro como a escola de um terreiro. Originalmente, este “é o empreendimento inventivo das populações negras trasladadas por conta das violências da escravidão, é a reinvenção do tempo/espaço no rito” (RUFINO, 2019, p. 105), não limitando-se ao espaço de culto das ritualísticas religiosas de matrizes africanas. Daí, aproximamos teatro e escola do conceito de terreiro como todo um “campo inventivo” territorial e simbólico, “emergente da criatividade e da necessidade de reinvenção e encantamento do tempo/espaço” (RUFINO, 2019, p. 101). Terreiro é então conceito que se pluraliza, abrangendo territórios e sentidos comuns construídos pelas ações educacionais, artísticas, poéticas e políticas: “é mundo reinventado a partir do que reinventamos nele” (RUFINO, 2019, p. 103).

Apesar de haver o desejo de produzir-se um espetáculo esteticamente significativo e impactante, havia a preocupação do diretor Miguel Rocha de que uma excessiva espetacularização sobrepujasse os significados dos relatos que foram recontados e reconstruídos. A verdadeira cultura estaria nelas e em seu processo. A qualidade estética é fundamental para mostrar-se que a favela é capaz de produzir um teatro de qualidade e significativo e que a contrapartida social do grupo também aparece na cena, no local mantido e ocupado pela companhia e seu público.

Sede-companhia e escola-público formam em seu conjunto interações que levam a um senso de comunidade. Por meio dele, cada qual reconhece as necessidades e as potências do outro, e esse reconhecimento se dá pelo contato ativo e pelo compartilhamento de experiências, matéria-prima e disparador do processo artístico, no qual os artistas envolvem-se com responsabilidade sobre a experiência do outro.

O encontro dos alunos com objetos estéticos manifestou discursos e expressões que os motivaram a extrair e reconstruir experiências, independentes de sua finalidade. Estimulados, provocados, sensibilizados e sentindo-se com voz, puderam os alunos abrir-se a uma colaboração que talvez não tenha sido lhes dada a oportunidade anteriormente, mesmo muitos sendo mais velhos. Diz Miguel:

a gente trabalha muito com o público de EJA, que é um público muito interessante porque já é um público que na sua maioria não é já tem uma certa idade; alguns já constituíram suas famílias e estão voltando à escola porque existe a necessidade de ter um diploma. Então isso também coloca já um público de pessoas que já tem em alguma medida uma percepção do mundo e já vivenciaram alguma coisa. Então geralmente são relatos muito ricos no sentido de compartilhar suas experiências e essa é uma das estratégias. Então é menos no sentido de um oficina de teatro, é muito mais um lugar de troca, de partilha³⁵.

Descobrir que se tem voz na partilha e que se pode expressar e ser ouvido tem em si um prazer e sentimento de liberdade, porque constata-se a própria individualidade, que em contato com a de outros, alimenta uma percepção de fazer-se parte de uma comunidade, de um território comum. Tal processo abre um caminho à sua própria emancipação e à vista das possibilidades de pensar e refletir sobre sua vida e o mundo em que vive.

A ação cultural realizada ao voltar-se para a periferia, a ancestralidade e a experiência encontrou formas de desafiar preceitos coloniais. Cruzaram-se caminhos na ação, do grupo, do território, da arte e da educação para reinventar-se. No encontro e na realização, realizaram o cruzo, o movimento na encruzilhada, a fim de reinventar a vida em experiência e arte. Assim, a ação cultural se realizou com cruzo na encruza, onde,

se incorpora e corporifica a grande boca do universo. Engole o que há pela frente para depois o cuspir, restituindo outro mundo. (...) Nas travessias, nos caminhos feitos, nas palavras trocadas de boca em boca, nos gestos e imagens que compõem a vida comum, os seres reinventam a vida em encruzilhadas. (RUFINO, 2019, p. 39).

³⁵ Miguel Rocha, em depoimento ao autor em 24 de agosto de 2021.

Considerações de jornada

“Só é possível dizer o caminho depois da caminhada. Depois da jornada, entretanto, a *picada* é outra. Há o itinerário da experiência e o percurso da memória – são sendas distintas e embaralhadas. Há perguntas que me faço depois da encruzilhada, não porque é mais seguro, mas por ser imperativo seguir pela estrada”.

Eduardo Oliveira. “Territórios da ancestralidade: derivas e quintais”, p. 39

“Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só atirou hoje.”

Orikí de Exu

A ação da Cia de Teatro Heliópolis, ao trabalhar ativamente com escolas da favela que lhe dá nome, escapa a propostas que colocam a arte como utilitarista, produto final e formações pontuais, proporcionando uma experiência ampla de contato com as próprias experiências e com as possibilidades do teatro de dizê-las e valorizá-las. Constatamos na atuação da Companhia uma saudável e relevante utilização da ação cultural como instrumento educacional e artístico.

Não é raro encontrar-se casos de projetos culturais e educacionais natimortos ou finalizados prematuramente por falta de recursos financeiros. Aqueles que trabalham no setor estão frequentemente submetidos a essa instabilidade. Por isso, é fundamental a manutenção de políticas que superem as alternâncias de poder. Dessa forma, a Companhia de Teatro Heliópolis efetivamente só construiu um trabalho consistente por conseguir, desde 2014, recursos por meio da Lei de Fomento ao teatro. Essa política pública assegura, a seus contemplados, seus projetos de pesquisa e o empenho de voltá-los à coletividade, presentificando o espaço público e da cidade, manifestando liberdades e diferenças e promovendo, ainda que pontualmente, a integração cidadã.

Por meio da Lei de Fomento podemos dizer que o teatro paulistano movimentou-se com vistas a buscar inovações de formas, criação de espaços de relação e o estabelecimento de aproximações e diálogos com habitantes de diferentes partes da cidade, que frequentemente puderam ver suas questões, histórias e identidades levadas em conta. Graças a essa política pública, “institucionalizou-se a ideia do teatro como arte pública, sendo a sua prática na cidade vista como potencialidade na produção de bens simbólicos e na interlocução com seus espaços, fluxos e populações” (VIGANÓ, 2017, p. 85).

Estudar e analisar uma proposição tal como a da Companhia de Teatro Heliópolis ajudou a verificar o quanto a ação cultural contribui na construção de territórios de convivência e de sentido. As ações levadas à cabo pela Companhia em conjunto com escolas e educadores permitiram uma reconstrução de experiências individuais, que em cruza, tornaram-se coletivas,

seja durante a ação, seja por meio da realização do espetáculo *(In)Justiça*. Em seu conjunto, essa ação cultural e seu espetáculo resultante conseguiram em alguma medida despertar debates, tanto nos ambientes em que se realizaram, como de forma reflexiva naqueles que com eles se relacionaram.

Esperar que tais ações proponham mudanças estruturais seria confiar-lhes um poder revolucionário além daqueles que lhes cabe. No entanto, ao estudar casos de sucesso em sua pontualidade e seu alcance no lugar da cidade onde se instalam já é abrir um debate sobre a necessidade e a urgência pela ampliação de políticas culturais e educacionais regulares e efetivas. Verifica-se que quando elas surgem, criam-se reverberações tanto na formação de alunos e cidadãos, como na de todos os agentes envolvidos. É preciso articular movimentações para que os corpos não caiam. O genocídio é o desejo final da barbárie articulada pelo projeto colonial, que move-se por um impulso de destruição totalmente contrário ao impulso da cultura que é a construção de caminhos, sujeitos e mundos.

Se o problema mais urgente da educação é combater a barbárie seu sucesso depende de como cultura e educação se integram (Cf. VIGANÓ, 2005, p. 12). Desconectadas, há uma perda da capacidade crítica e uma alienação que coisifica a tudo e a todos, o que geraria uma “indistinção” de valores e que tudo descarta rapidamente e nisso “nos tornamos uma sociedade sem identidade, sem tradições e sem ancestrais” (VIGANÓ, 2005, p. 13).

Um trabalho posterior que poderia ser feito pela Companhia, seria o retorno à escola para o trabalho posterior à peça. Há a impossibilidade da distância entre as primeiras visitas para sua composição, a construção da peça e sua execução. O público já é outro, então por mais que tenha sido tentado, foi difícil a coleta do relato posterior, tendo-se somente paisagens gerais de espectadores outros, que se reconheceram nas questões e temas abordados, que sentiram-se curiosos pela mescla de linguagens (dança, hip-hop, performance, teatro) e as inovações cênicas.

Talvez tenha feito falta um processo posterior ao espetáculo já realizado, apresentado e fruído pelo público, que poderia ter ido além da discussão aberta proposta ao final das apresentações públicas e gratuitas com o público e ter retornado ao ponto de origem da ação cultural para instigar também aos alunos à experimentação do teatro como processo criativo. Ao estudarmos a ação cultural desenvolvida pela Companhia, sentimos que seu trabalho poderia ter continuado nas escolas, se não mediado pelos próprios agentes do grupo, por professores das instituições, os quais muitos também foram espectadores finais da peça *(In)justiça*. Dessa forma, seria possível expandir o trabalho, recuperá-lo em suas outras potencialidades pedagógicas e

direcioná-lo como disparador para o desenvolvimento expressivo do aluno a partir do reflexão estética.

As possibilidades pós-apresentação e direcionadas agora pela escola e seus professores são muitas: jogos, recriações, recuperação de memórias do espetáculo e sensações, relação com situações anteriores e posteriores em suas vidas e entorno, experimentações de construção de críticas, dentre tantas outras. As encruzilhadas são várias mas não podem restringir-se ao trabalho dos agentes culturais, uma vez que a ação cultural insere-se na escola, a continuidade e amplificação de seu sucesso dependem tanto da instituição como de seus professores. Por conta da pandemia de Covid-19 durante a elaboração desse trabalho e a distância temporal entre as ações da Companhia (que realizaram-se em 2019 e 2020) e esta pesquisa, não foi possível retornar às escolas para recolher-se depoimentos de coordenadores, professores, diretores e alunos. Percebemos que o adensamento de um trabalho como este depende em muito de um trabalho conjunto e em parceria com os agentes culturais envolvidos, seu acompanhamento durante o processo. No entanto, as reflexões abertas e construídas permitem a organização e planejamento de estudos pedagógicos de processos outros e suas possíveis proposições. Além disso, acreditamos que os resultados da ação cultural podem ser exercitados e colhidos também no longo prazo, já que não termina em si.

Sentimos falta de um contato com os espectadores finais e dos relatos de suas impressões ao final do processo. Sem acesso a tais materiais isentamo-nos, neste momento, de buscar considerações mais aprofundadas sobre as afetações possíveis na constituição dos sujeitos. No entanto, com os materiais e discussões que dispomos acreditamos ser possível contribuir à discussão sobre a ação cultural no interior da pedagogia das encruzilhadas.

Questionar a validade e o alcance do próprio trabalho está entre as práticas comuns de professores, agentes culturais e artistas. As conquistas e os avanços representam alguma resistência à ordem vigente, que se não toma totalmente o controle de tudo e todos, não está longe de tanto. Não à toa, nos sentimos frequentemente impotentes, mas emerge desse sentimento também o imperativo de resistir e seguir. Por meio da educação e da arte construímos nossas armas e defesas, mas dependem delas de corpos de encantamento e por isso a arte e a educação não podem prescindir de uma perspectiva dos sujeitos, e quanto mais vítimas da colonialidade, mais imperativa é a construção de recursos que lhes darão a potência para esquivar-se em campos minados, para gingar nos ataques da colonialidade e para esculhambar sua lógica. É preciso conhecer os sujeitos, prover, recolher e mover axé nas relações com eles, em como e onde vivem a fim de criar outros territórios ou restituir aqueles, físicos e simbólicos,

tomados ou minados pela ordem vigente. Na criação e na restituição representifica-se a cidade; e nos terreiros da escola, do teatro, dos quilombos, dos próprios terreiros formados na diáspora e de uma Pindorama que clama por despachar o projeto de Brasil colonizado invocam-se forças subjetivas de organização e humanização.

Nossa contribuição é um passo dentre muitos caminhos, mas surge com ela a reflexão de que é preciso propor-se minimamente estudos consistentes e sensíveis para traçar caminhos de ação. Este trabalho tem limites quanto a esse alcance, mas acreditamos que contribui com alguns caminhos e discussões, nunca fechados, sempre abertos a novas encruzilhadas, essa potência que “nos possibilita uma crítica à linearidade histórica e às obsessões positivistas do modelo de racionalidade ocidental, atravessá-las é considerar os caminhos enquanto possibilidades” (RUFINO, 2019, p. 31). E é nas encruzilhadas, nas possibilidades, que nos deparamos com nós mesmos, nossas demandas, traumas e quem de fato são os nossos.

Se somos guiados por Exu, escapamos à ideia de caminhos determinados, lineares, com início, meio e fim, porque em cada caminho há o desdobrar em outros, em tempos e espaços. Na terceira cabaça de Exu os saberes nas mais diferentes formas se cruzam e “ressaltam as zonas fronteiriças, tempos / espaços de encontros e atravessamentos interculturais que destacam saberes múltiplos e tão inacabados quanto as experiências humanas” (RUFINO, 2019, p. 86). Independente do caminho que se tome, a terceira cabaça é sua bagagem, que carrega a experiência e quem somos, e é ela que tudo abarca para despejar na jornada o conteúdo transformado nas encruzilhadas, esses campos de possibilidades onde Exu gargalha vivamente.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Luis Alberto de. “O narrador contemporâneo: Considerações a partir de *O narrador*, de Walter Benjamin”. Texto fornecido pela Profa. Dra. Maria Thaís Lima Santos, s/d.
- BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. *Obras escolhidas. Vol. I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 195.
- _____. “O narrador - Observações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: BENJAMIM, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor, HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (p. 57-74)
- BETTI, Maria Sílvia. “Lei do Fomento: raízes e desafios”. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maria. *Teatro e Vida Pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 2012. (p. 117-127)
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CALASSO, Roberto. *Literature and the gods*. London: Vintage, 2001.
- CERQUEIRA, Amanda Patrycia Coutinho de. “Política cultural e trabalho nas artes: o percurso e o lugar do Estado no campo da cultura”. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 32, n. 92, p. 119-139, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/146441>. Acesso em: 23 out. 2021.
- COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural?*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. 2º ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- COMPANHIA DE TEATRO HELIÓPOLIS. “Sobre Maria José de Carvalho - A quem a casa pertencia!” In: <http://projetoarteecidadaniaemhelipolis.blogspot.com/2009/09/sobre-maria-jose-de-carvalho-quem-casa.html> Acesso em 7 de novembro de 2021
- CONTRERAS LORENZINI, María José. “La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana”. *Poiésis Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes*. Universidade Federal Fluminense, 21-22, 2013, p. 71 –86
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003
- _____. *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec, 2017
- DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maria. *Teatro e Vida Pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 2012.
- DUARTE JUNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. 2000. 233 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: < <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/253464> >. Acesso em: 21 jul. 2020.
- DURAND, José Carlos. “Cultura como objeto de política pública”. *Revista São Paulo em Perspectiva*. Vol. 15, nº 2, 2001 (p. 66-72). Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8579.pdf> Acesso em 21 de setembro de 2021
- FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: UDFBA, 2008

- FAUSTINO, Deivison Mendes. *Frantz Fanon: um revolucionário, particularmente negro*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.
- _____. “Prefácio”. In: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malungo de. *Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019. (p. 13-20)
- _____. “Posfácio”. In: FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.
- FERREIRA, João Sette Whitaker. “O urbano no contexto do subdesenvolvimento”. In: *Cult*. Ano 20. Número 223 – Maio de 2017. São Paulo: Editora Bregantini, 2017. (p. 31-35)
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. *Crepusculario: conferências sobre mitohermenêutica & educação em Euskadi*. São Paulo: Zouk, 2005
- FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. *Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.
- FRANÇA ALMEIDA, Odenildo de. *A máquina e a palavra: poética e narração em La ciudad ausente de Ricardo Piglia*. 2010. 194 p. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana). FFLCH - USP, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-12112010-121602/>>. Acesso em: 12 de julho de 2021.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1997
- _____. *Pedagogia da esperança*. São Paulo: Paz e Terra, 1994
- _____. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1993
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin ou a história aberta”. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004
- GIDDENS, Antony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- HARVEY, David. “O direito à cidade”. Tradução Jair Pinheiro. *Revista Lutas Sociais*, São Paulo, n.29, p.73-89, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/lis/issue/view/1192> . Acesso: 10 de outubro de 2021
- HOOGENBOOM, Marijke. "Si la investigación artística es la respuesta, ¿cuál es la pregunta?". *CAIRON. Revista de Estudios de Danza - Práctica e investigación*. Nº. 13, 2013. Universidad de Alcalá, p. 103-113
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. 2ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- KERLAN, Alain. A Experiência Estética, uma Nova Conquista Democrática. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 266-286, Ago. 2015. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/54049>>. Acesso em: 12/03/2020.
- KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- KOUDELA, Ingrid. “Introdução: a escola alegre”. In: SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor*. São Paulo: Perspectiva, 2008

- LARROSA BONDÍA, Jorge. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. In: *Revista Brasileira da Educação*. No. 19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002.
- LATOURETTE, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1991
- MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita — repensar a reforma e reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- NOGUEIRA, Renato. “Denegrindo a educação: Um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade”. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*. Número 18: maio-out/2012, p. 62-73.
- OLIVA, Jaime Tadeu; FONSECA, Fernanda Padovesi. “O ‘modelo São Paulo’: uma descompactação antiurbanidade na gênese da metrópole”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 65, p. 20-56, dez. 2016.
- OLIVEIRA, Eduardo. “Epistemologia da ancestralidade”. *Entrelugares - revista de socioética e abordagens afins*. Vol. II, nº 1. Salvador: UFBA, 2009. Disponível em: http://www.entrelugares.ufc.br/index.php?option=com_phocadownload&view=file&id=53:epistemologia-da-ancestralidade-&Itemid=12 Acesso em 15/05/2021.
- _____. “Território de ancestralidade: derivas e quintais”. In: *Cult*. Ano 24. Número 271 – Julho de 2021. São Paulo: Editora Bregantini, 2021. (p. 39-40)
- OLIVEIRA, Erik; RUIZ, Diego (Org.). *Teatro comunitário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura da cidade de São Paulo - Secretaria de Cultura, 2008.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PERISSÉ, Gabriel. *Estética e Educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- PIACENTINI, Ney. “Apresentação: Para melhorar a vida das pessoas”. In: DESGRANGES, Flavio; LEPIQUE, Maria. *Teatro e Vida Pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 2012. (p. 11-13)
- PIERUCCI, Antônio. *A magia*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. “Luzes sobre o Espectador: artistas e docentes em ação”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, 2015, vol.5, n.2, pp.330-355. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbep/v5n2/2237-2660-rbep-5-02-00330.pdf> Acesso em 16 de setembro de 2020
- _____. “Quando a cena se desdobra: as contrapartidas sociais”. In: DESGRANGES, Flavio; LEPIQUE, Maria. *Teatro e Vida Pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 2012. (p. 152-173)
- _____. *Para alimentar o desejo de teatro*. São Paulo: Hucitec, 2015
- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre Ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019

- RAMOS, Luiz Fernando. "Fomento: para além das ideologias, estratégia para inventar novos teatros". In: DESGRANGES, Flavio; LEPIQUE, Maria. *Teatro e Vida Pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 2012. (p. 238-245)
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.
- _____. "Pedagogia das encruzilhadas: Exu como Educação". *Revista Exitus*, Santarém/PA, Vol. 9, Nº 4, p. 262 - 289, Out/Dez 2019.
- _____. "Pedagogia das encruzilhadas". *Revista Periferia*, v.10, n.1, p. 71 - 88, p. 71-88, Out/Dez 2019. Jan./Jun. 2018.
- _____. "Performances Afro-diaspóricas e Descolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas". *Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia*, v. 1, n. 40, 18 jun. 2017.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Edusp, 2012.
- _____. *Técnica, espaço, tempo*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SERPA, Angêlo. "Milton Santos e a paisagem: parâmetros para a construção de uma crítica da paisagem contemporânea". *Paisagem Ambiente: ensaios*. N. 27. São Paulo, 2010. (p. 131-138)
- SILVA, Hugo Fanton Ribeiro. "O 'Caso Heliópolis' e a disputa pela política urbana no Brasil" *Revista de Administração Pública*, nº 52 (6), Nov-Dez, 2018, (p. 1073-1089)
- SILVA, Marcus Vinícius Amaral e; BRITO, Danyella Juliana Martins de. "O impacto de choques no setor cultural brasileiro: uma análise de emprego e renda à luz dos cortes orçamentários". *Revista Nova Economia*. V.29 Número Especial "Cultura e desenvolvimento, 2019. (p. 1249-1275). Disponível em: <https://revistas.face.ufmg.br/index.php/novaeconomia/issue/view/351>. Acesso em 22/10/2021
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SOARES, Carmela. *Pedagogia do Jogo Teatral: Uma Poética do Efêmero*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. "A análise urbana na obra de Milton Santos". In: *Caderno Prudentino de Geografia*. v. 1, n. 21. Presidente Prudente, AGB, 1999. (p. 25-42)
- UNAS. UNAS Heliópolis e Região. 2021. Disponível em: <https://www.unas.org.br/> . Acesso em: 2 de outubro de 2021.
- VIGANÓ, Suzana Schmidt. *As regras do jogo: a ação sociocultural em teatro e o ideal democrático*. 2005. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- _____. *Por entre as trilhas chuvosas de uma travessia: teatro, ação cultural e formação artística na cidade de São Paulo*. 2017. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-23052017-160041/pt-br.php> . Acesso em: 15 de julho de 2021.