

A CONSTITUIÇÃO DE UMA CENA TEATRAL INTERIORANA, A PARTIR DA OBRA DE ALCIR DIAS

YãOssaiê dos Santos Mostachio (Universidade Estadual Paulista – UNESP)¹
Lúcia Regina Vieira Romano (Universidade Estadual Paulista – UNESP)²

RESUMO

O presente texto tem como objetivo analisar material bibliográfico sobre o dramaturgo Alcir Dias, em especial, o texto de sua autoria “O beco” (1985). Para tal, considera-se a linguagem do Teatro do Absurdo (ESSLIN, 1968) e a relação entre centro e periferia, na abordagem de Milton Santos, desenvolvendo sua tradução para o meio teatral. Em um segundo momento, são tecidos diálogos entre obra, contexto histórico e sociedade, observando a contribuição da criação teatral de Alcir Dias em Andradina, cidade no interior de São Paulo, e o seu aporte para a construção de uma cena teatral longe dos grandes centros urbanos.

PALAVRAS-CHAVE

Dramaturgia brasileira; História do teatro; Alcir Dias; Geografia crítica; Teatro em Andradina; Teatro interiorano; Teatro amador.

RESUMEN

El presente texto tiene como objetivo analizar el material bibliográfico sobre el dramaturgo Alcir Dias, en especial, el texto de su autoría "O Beco" (1985). Para eso considerase el lenguaje del Teatro del Absurdo (ESSLIN, 1968) y la relación entre centro y periferia, en el enfoque de Milton Santos, desarrollando su traducción para el entorno teatral. En un segundo momento, se tejen diálogos entre obra, contexto histórico y sociedad, observando la contribución de la creación teatral de Alcir Dias en Andradina,

1YãOssaiê dos Santos Mostachio é graduando em artes cênicas pelo Instituto de Artes da UNESP. É artista da cena, tendo trabalhado como atuante, iluminador e performer. É também arte-educador tendo estagiado em exposições pelo SESC-SP. Pesquisa o teatro negro, a oralidade, corporeidade e questões tangentes a arte, negritude e pautas étnico-raciais. Atualmente é artista-orientador pelo Programa Vocacional da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

2Lúcia Regina Vieira Romano é Bacharel em Teoria do Teatro pela Escola de Comunicações e Artes da USP (1991), Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Doutora pela ECA-USP. Professora na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, DEARTES. Atriz fundadora dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, atua hoje como intérprete e propositora na Cia Livre de Teatro.

ciudad del interior de São Paulo, y su aporte a la construcción de una escena teatral alejada de los grandes centros urbanos.

PALABRAS - CLAVE

Dramaturgia brasileña; Historia del teatro; Alcir Dias; Geografía crítica; Teatro en Andradina; Teatro amateur.

Introdução

O presente artigo investiga, primeiramente, a importância e a contribuição do dramaturgo Alcir Dias para a cidade de Andradina (SP), a partir de sua obra dramática, de forma a traçar paralelos entre seus textos e o contexto social da cidade. Além de uma análise crítica dramática, o texto observa questões tangentes à cena teatral. O que estaria imbricado na constituição de uma cena teatral? Como a polaridade centro e periferia constrói relações teatrais? Como a capital paulista influencia no fazer teatral do interior do estado?

Para tal investigação, parte-se de uma ótica interdisciplinar, visto que a cena teatral reproduz sistemas já existentes em outras estruturas, permeadas pela colonialidade, resultante do colonialismo. Portanto, foi preciso considerar fundamentos geopolíticos, em Santos (1959, 2004, 2006) e filosóficos, em Fanon (1961) e Mbembe (2018), bem como considerar questões pertinentes ao teatro, em Abreu (2014), Esslin (1968), Mendonça (1990), Scherer (2004), Sousa (2009), Vasconcellos, (2009), Bidegain (2011), Carreira, (2007, 2015), Matias (2016), Melo, Baruco (2015), Silva (2017), Valetim (2014). Foram auxiliares entrevistas com Alcir Dias e outros atores de Andradina.

A dramaturgia de Alcir Dias

A dramaturgia da peça “O Beco”, escrita por Alcir Dias em 1985, coloca em cena a visão do autor sobre a política nacional, numa metáfora cênica que se localiza na transição entre períodos políticos do país, a República Velha e a Nova República. O dramaturgo, entretanto, não busca afirmar teses, mas transmitir suas intuições quanto ao que significaram essas mudanças políticas no Brasil.

Para tratar de tal assunto, Dias recorre a alguns traços estilísticos do Teatro do Absurdo³, tendo como grande referência “Esperando Godot”, de Beckett. Tal relação fica evidente numa citação do texto de Dias, como se segue:

Velho-Luck: (...) “O tigre se precipita em socorro de seus congêneres sem a menor reflexão... Ou então esconde-se no recesso mais fundo da floresta...” (ao público) Esperando Godot, Samuel Beckett (DIAS, 1985, p. 11).

A indicação inicial do texto, além da epígrafe, apresenta as personagens - cujos nomes se assemelham às do autor irlandês - e o local em que a peça ocorrerá: Loque e Luck são “mendigos” moradores de um beco, e que usam roupas esfarrapadas. Luck mostra-se mais racional e íntegro. Já Loque demonstra ser mais ingênuo, levado pelos prazeres da vida (como a bebida alcoólica) e, por muitas vezes, de caráter brincalhão.

Thelma Scherer (2003) busca traçar características do Teatro do Absurdo, partindo da análise de Martin Esslin. Um dos seus apontamentos diz respeito à presença de personagens sem enredo, ou seja, de figuras sobre as quais desconhecemos qualquer história anterior ao momento em que a cena ocorre. Esse tipo de escolha espelha-se num campo mais amplo: ao se considerar o contexto histórico da Segunda Guerra Mundial e dos regimes totalitários ali em questão, o próprio ser passou pelo processo de apagamento de sua história; sendo assim, desconhece-se o passado e parece não haver perspectivas de futuro, e o que sobra são as atitudes básicas do ser. Esslin, ao analisar as personagens de Beckett, aponta:

Hamm e Clov, Pozzo e Lucky, Vladimir e Estragon, Nagg e Neil não são personagens, mas corporificações de atitudes humanas básicas, um pouco como as virtudes e vícios personificados nos mistérios medievais ou nos autos sacramentales espanhóis (ESSLIN, 1968, p. 68 - 69).

Em “O Beco”, também as personagens são egressas de um mundo do qual nada se sabe. A única hipótese que se tem do passado de que compartilham é que, possivelmente, Luck teria sido um poeta:

Loque:- Bêbado ambulante? Essa é demais; sabe que você poderia ter sido poeta?

³ No fim da década de 1950, Martin Esslin, em seu livro *O Teatro do Absurdo*, discute e dissemina o termo teatro do absurdo, para se referir às peças que possuem em sua atmosfera a desolação, colocando em discussão a ideia de sentido e sua aversão à lógica tradicional realista. Beckett é um dos autores estudados por Esslin.

Luck:- Eu fui (*mostra os farrapos*) Não é evidente o meu estado de miséria? Só me falta ter tuberculose! (DIAS, 1985, p.1)

Essa é outra aproximação que o texto possui com *Esperando Godot*, em que Vladimir sugere a Estragon que ele deveria ter sido poeta, e este confirma que foi, de fato. Logo, tanto em *Esperando Godot* como em *O Beco*, há uma ausência de um “eu” delineado por uma continuidade histórica e psicológica, dando coerência a quem eles teriam sido ou o que serão depois dali. Mais uma vez, o devir não tem importância, já que inexistente perspectiva de um futuro.

Dias, assim como fez Beckett, busca evidenciar o absurdo da condição humana. Tendo em consideração que “[...] o absurdismo oferece aos seus espectadores experiências das questões trabalhadas.” (SCHERER, 2003, p. 14), esses textos diferem de outras formas teatrais, nas quais o público tem acesso a uma “filosofia” por meio das convicções de seus autores. No absurdismo, de um modo próprio, há uma junção entre forma e conteúdo que possibilita experimentar aquela vivência, e não apenas pensar sobre ela, segundo Scherer (2003): “[...] já o espectador de uma peça absurdista aprenderia filosofia sendo enredado ele mesmo na teia de uma questão conceitual, experimentando o problema.” (SCHERER, 2003, p. 14-15). Dessa forma, o absurdismo é o próprio assunto: como já mencionado, forma e conteúdo tornam-se apenas um. “O Beco” coloca em cena essa vivência, mas também de forma absurda e tensionada, evidenciando ainda a perspectiva de pessoas em situação de rua, como se o absurdo fosse uma porta para o real.

O autor comenta que as personagens encontram-se também em uma ditadura (DIAS, 2020). Logo, o texto propõe que a inserção desses seres num momento sem passado nem futuro decorre de um evento político; ou seja, forças materiais externas os levaram à condição de habitantes de um mundo desconhecido e esfacelado. Os dois homens, então, estão à espera de que algo aconteça com suas vidas, suspensas à força. Mais uma vez, aproximam-se de *Esperando Godot*, nos termos de Vasconcellos (2009): “Vladimir e Estragon sofrem e sabem que sofrem a clausura da espera.” (VASCONCELLOS, 2009, p. 19). Em diversos momentos, Loque e Luck demonstram essa consciência, como quando comentam sobre não verem outras pessoas há cinquenta anos: assim como em *Godot*, em *O Beco* todos os dias são o mesmo dia.

Nota-se no texto, ainda, a presença de um *nonsense*⁴ de efeito cômico; tom presente na cena em que encontram uma cabeça decapitada em uma lata de lixo e, após isso, iniciam um julgamento, para descobrir quem seria o assassino daquela pessoa sem corpo. Aqui, o absurdo mostra-se na tentativa de recuperar elementos do real, mas com tintas alegóricas, que põem em discussão a própria noção de sentido.

Em trechos do texto, é possível que a história se passe na Nova República, quando há certo saudosismo sobre a Velha República, conforme se segue:

Loque: E onde fica a democracia da Velha República?

Luck: Da Nova República! Não se esqueça, estamos na Nova República. (DIAS, 1985, p. 6)

O uso de alegorias no texto de Dias é a forma encontrada pelo autor para fazer alusões às transições políticas entre Velha República e Nova República⁵ no Brasil. Esse é o caso da cabeça decapitada, que faz alusão ao antigo regime, decapitado de seu corpo, o país. Diante das constantes revoltas pelo país e o movimento tenentista, as crises da República Velha culminam no golpe, chamado de “Revolução de 30”, em que o exército e a marinha depõe Washington Luís, entregando o governo a Getúlio Vargas. Para Dias, contudo, os tempos se confundem, porque nada mudou....

No decorrer do texto, aparece uma nova personagem, o Velho-Luck, que busca por sua filha desaparecida, chamada Maria Antonieta. Ele pergunta a Loque se ele a viu, mas faz a ressalva que ela é mais conhecida pelo seu apelido, Velha República. O pai que busca sua filha remete, agora, ao Brasil Império. Ao comentar sobre ser um pai irresponsável, e que nunca gostou do apelido da filha, o Velho-Luck mostra seu saudosismo do tempo do Império, expresso na adoção do nome da esposa do rei francês Luís XVI, guilhotinada pelas forças revolucionárias na França do séc. XVIII. Também, expressa a culpa que sente pelo Brasil ter se tornado uma república, fato que reprova.

Outro aspecto interessante do texto (e que, mais uma vez, assemelha-se à dramaturgia de Beckett) é quanto ao caráter onírico da vida. Quando o Velho-Luck se vai, Luck retorna à cena como se nada tivesse acontecido; o que faz Loque ficar chocado e tentar lembrá-lo do que houve antes, achando que o amigo estaria ficando louco, esquecendo-se de tudo. No entanto, Luck diz que nada daquilo havia acontecido, e que Loque estaria bêbado, tendo sonhos e alucinações. Em seguida, o beco começa a

4 Expressão que denota algo sem sentido, humor surreal.

5 Velha República e Nova República correspondem, respectivamente, ao período desde a proclamação da República em 1889 e se encerra em 1930 com o golpe da “Revolução de 30” em 1930 que dá início a Nova República.

desmoronar. Loque, já não sabendo mais o que seria real ou sonho, recusa-se a aceitar que o beco esteja caindo de fato, e se recolhe em seu latão de lixo. Então, afirma que (assim como a cabeça e o Velho-Luck) o agora é um sonho, enquanto Luck desespera-se.

Sobre esse mesmo caráter onírico em *Godot*, Vasconcellos (2009) comenta que as personagens questionam se tudo aquilo estaria realmente ocorrendo, abrindo caminho para pensarmos se a vida não seria, ela mesma, sonho e ilusão. Sobre a experiência do real em Beckett, Esslin disserta ser ela imprecisa, em seus termos: “[...] busca infundável da realidade num mundo no qual tudo é incerto e em que a fronteira entre o sonho e a realidade muda a cada instante;” (ESSLIN, 1968, p. 63). O caráter onírico, assim, se dá pela fusão entre vida e sonho, borrando seus limites. Ao considerar a situação em que as personagens se encontram, talvez até mesmo na condição de fome demasiada, não saber mais sobre o que vivem explica o descaso de Loque para com a queda do beco.

Não se pretende definir “O Beco” como uma obra dramaturgicamente do absurdo. Contudo, Beckett é visivelmente uma referência sua, e são vários os elos reconhecíveis entre os dois textos. Essa inspiração num “clássico” da dramaturgia contemporânea europeia tem dois lados, que não se resumem a uma só resposta sobre a tensão entre centro e periferia. Por um lado, indica a aproximação de Dias ao teatro de vanguarda, apropriando-se de seus questionamentos sobre o lugar do teatro e a relação entre a cena e o real e acrescentando a eles críticas próprias ao contexto político-social brasileiro. Por outro, reitera certa dependência cultural entre os teatros nacional e europeu, que se desdobra na dependência entre os teatros dos centros urbanos e das cidades “interioranas” no Brasil.

A peça, escrita em 1985 em co-autoria com Luciano Dourado de Souza, foi apresentada três vezes no mesmo ano. Segundo Dias (2021), devido a densidade do texto, após o espetáculo, eram promovidos debates com o público, que se colocava como participativo. Discutia-se temas como fome, solidão e questões políticas envolvidas na peça. Portanto, o espetáculo teatral ocupou lugar para além da cena, vindo a propor ao público um momento de pensamento crítico, de fricção com a vida cotidiana no campo social, apto a construir outras formas de olhar o mundo.

Teatro enquanto agente

Pretende-se, como ponto de partida para entender os mecanismos da cena teatral interiorana, olhar para o “produto” gerado por essa cena e seu processo produtivo.

Iremos observar como o teatro, enquanto processo e produto, relaciona-se com o local em que está inserido, entendendo o teatro como fenômeno estético e social.

Para tal, tem-se por base os apontamentos de Milton Santos (2006), quanto à técnica, uma forma de entender sociologicamente o mundo e os modos de existência. Considera-se que, a partir das relações entre homem e meio, é que se tem o que é chamado de espaço. A forma que se dá essa relação entre ser e meio, segundo Santos, é dada por um sistema de técnicas, no sentido mais amplo do termo, sendo, portanto, um conjunto de ações (incluindo o agente) que exercem uma operação sob uma matéria, gerando um outro objeto, ou um produto (SANTOS, 2006). Logo, o meio é formado por objetos obtidos das relações entre técnica e matéria. Porém, mesmo o meio sendo formado pelo resultado das ações das técnicas, ambos são indissociáveis; porque o espaço existe a partir do momento que estas técnicas agem sobre ele gerando também produtos, objetos.

Pressupondo que a técnica está para além dos fatores mecânicos e está presente em todos os aspectos da vida humana, pode-se aplicar seu conceito às artes tratando o teatro como uma técnica. A noção do teatro enquanto fenômeno e expressão artística o torna uma técnica que é aplicada sob um meio, o público, também atuante em relação ao teatro.

O friccionamento entre o teatro e aqueles que o compõe possibilita novas construções de mundo, criando novas configurações espaciais. É possível assegurar que essa relação é tida como um diálogo, pois nenhuma das partes existe sem a outra.

Sendo o meio modificado a partir das ações das técnicas, é relevante afirmar que o teatro é um agente importante nas construções sociais. Achille Mbembe (2018) pontua que o mundo só é mundo porque todas as coisas, vivas e não vivas, estão em constante relação. Considerando os espaços do mundo como uma teia de infindas relações e vínculos, cada espaço singular exigirá uma ação e um trabalho diferente, a ser implicado naquele lugar. Aqui, entra a função "agente" do teatro: o "aqui-agora" de seu conjunto (atuantes, direção e todos aqueles que compõem o processo teatral) em ação torna o espetáculo teatral um fenômeno mais amplo. O teatro deixa de ser apenas entretenimento, e passa a agir sobre aquele espaço, atento às necessidades locais, e sua função técnica expande-se. Sendo assim, o teatro assume uma função social e auxilia no desenvolvimento social, no local em que está inserido.

No teatro de grupo, o engajamento com a realidade local é ainda maior. Es artistas de um grupo teatral são responsáveis não só por levantar reflexões quanto à arte

e vida, mas por angariar forças e meios concretos para efetivar ações objetivas, de efeito social e político. A exemplo, pode-se citar Evani Tavares (2010), quando comenta sobre o trabalho do Teatro Experimental do Negro (TEN), em suas palavras: “Dentre as atividades gerais, foram realizados concursos de arte e de beleza negra; cursos de alfabetização e conferências.” (TAVARES, 2010, p. 62). Essa forma de operar determinou em grande parte o que veio a significar o TEN no quadro do teatro nacional, não restrita às obras teatrais que encenou ou à “linguagem” que trouxe para a cena.

Variações da cena teatral

Entendendo o teatro em sua função técnica, bem como a responsabilidade social de agentes culturais e políticos que grupos teatrais possuem, cabe analisar como variam os elementos que constituem a cena teatral, nas realidades “central” e “local”. A cena local será aqui chamada de interiorana, numa tentativa de contradizer a lógica que forja os sentidos de nacional, central e regional. Nos termos de Santos (2004):

A repartição da população em camadas com acentuadas diferenças de renda, de consumo, de nível de vida etc. Faz com que, em um mesmo espaço, apareça uma variedade de resultados relacionados com os diferentes aspectos da realidade social (SANTOS, 2004, p. 40).

Esse movimento apontado por Santos, de uma sociedade fundamentada em camadas diferentes e com acesso desigual à renda, consumo e qualidade de vida, dá-se a partir do século XVI, em que comerciantes europeus puderam conhecer e “descobrir” novas terras, e colonizá-las. No entanto, para os europeus, o único mundo que até então se conhecia, a Europa, era o centro do mundo. Sendo assim, o mundo passa a ser dividido em duas instâncias, como aponta Frantz Fanon, em *Condenados da Terra* (1961), sendo o primeiro pertencente a aqueles que colonizaram, e o segundo, nas zonas afastadas do centro ou seja a margem, pertencente aos povos colonizados.

Ao ocuparem os novos continentes, que estavam à margem e eram considerados inferiores ao projeto de mundo europeu, a colonização teve lugar e reverbera até a contemporaneidade, no que se denomina por colonialidade, um desdobramento do colonialismo⁶. O colonialismo veio a construir um mundo novo nestas terras à margem, que ainda hoje é fragmentado e dependente do suposto centro, a Europa. No entanto,

⁶Achille Mbembe aponta, em *Crítica da razão negra* (2018), três momentos marcantes, em consequência da colonização. O primeiro, o tráfico Atlântico, que transformou mulheres e homens africanos em homens-objetos/homens-mercadoria (esse momento, o colonialismo); já o segundo trata do momento em que a população negra passa a reivindicar o status de humanidade e assim começam a romper as revoltas populares (como a revolução haitiana por exemplo); enquanto o terceiro irá ocorrer a partir da globalização (quando o homem-mercadoria transforma-se em homem-máquina/homem-fluxo; a colonialidade).

essa relação de dependência foi se transformando, e os países colonizados passaram a ser requisitados para suprir a necessidade dos colonizadores.

Como reflexo dessa mentalidade colonial e a repartição entre centro e margem, encontra-se no interior dos países colonizados - como é o caso do Brasil - essa mesma relação; situação hierárquica que se reflete em diferentes campos, entre eles, a cultura. Mesmo na produção teatral, é notável a centralização do poder político de decisão, controle e validação do que se produz na metrópole européia, em relação ao "resto" do mundo e às Américas, assim como a transferência dessa centralidade das capitais do Brasil para as outras cidades menores do país. Historicamente, valida-se a criação cênica desenvolvida no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, que referencia grande parte da arte teatral brasileira; e quando é deslocado esse eixo, volta-se para outras capitais historicamente centrais, como Salvador.

Na realidade paulistana, por sua vez, observa-se como grupos teatrais localizados na capital e, na malha urbana, no centro de São Paulo, determinam não só a historiografia teatral mas também o movimento cultural da cidade.

Voltando aos pressupostos de Milton Santos, a variedade de resultantes presentes num mesmo território dá-se por sua ocupação, de forma que tudo está voltado para o centro. Sendo assim, os representantes do centro detêm o monopólio cultural e são quem valida as produções e decidem as políticas de fomento público e privado.

Os mecanismos de investimento às artes - públicos e privados - são um dos fatores essenciais para a pujança de uma cena teatral. Também nesse aspecto o centro será privilegiado, de forma que os grupos teatrais localizados nessa regionalidade tendem a ser os mais frequentemente beneficiados (FOMENTO AO TEATRO, 2017, s/p.). A exemplo, na 31ª edição da Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, no total foram dezesseis os grupos contemplados; sendo que apenas dois grupos (a Companhia de Teatro Heliópolis e a Cia Humbalada de Teatro) estão localizados em regiões periféricas.

Ao lado disso, os grupos contemplados podem contribuir para uma nova forma de se definir a territorialidade e, assim, o centro/periferia.

Como apontado por Milton Santos (1959), a cidade possui o caráter de centralidade. Mas, cada centralidade ou aglomeração que compõem a cidade tem seu raio de influências, que muda de acordo com a existência de outras aglomerações, criando novas hierarquias. Se o centro pode ser entendido como o local de movimentação econômica, política e cultural de uma região não bem delimitada, o fator

cultural, somado aos fatores econômico e político, irá determinar que uma região se torne um centro. Assim, uma região com alta concentração de movimentação cultural pode ser considerada um centro, e o que vier a distanciar-se dele, será a “periferia”.

Retornando à análise dos resultados da 31ª edição do Fomento ao Teatro, dos quatorze grupos contemplados que não são "de periferia", treze se encontram em uma região espacial muito próxima, criando assim um núcleo entre si, numa espécie de rede. No caso, o teatro define seu centro, com os treze grupos constituindo uma hierarquia diante de outros núcleos menores, que poderiam ser considerados periféricos.

O centro também projeta no imaginário da sociedade definições estereotipadas daquilo que está fora dele, como comenta Bárbara Leite Matias (2016). Isso, seja em relação ao interior do estado, ou à visão de outros estados do país sobre regiões como o nordeste. O nordeste, por exemplo, é visto pelos estados do sudeste e sul como uma região pobre econômica e culturalmente, noção propalada desde o século XIX e que consta no imaginário difundido pelas grandes mídias.

Da mesma forma, há também uma construção imagética do interior paulista, fundamentada, por exemplo, pelo personagem do caipira (o *Jeca Tatu*), que se perpetua em telenovelas, sempre com as mesmas características: tímido, tolo, introspectivo, singelo, sem conhecimento e cultura. O poder de criação e dominação do centro é, desse modo, racista, eugênico e xenofóbico.

O centro ainda classifica as obras enquanto profissionais e amadoras, refletindo a dinâmica entre centro e periferia. Com isso, ressignifica-se a noção de teatro amador, não mais relativa aos modos de profissionalização, o que vai mudar as relações teatrais. No entanto, durante todo o século XX a cena teatral brasileira (ou, no caso, a cena teatral central, que está registrada oficialmente) foi movimentada pelo fazer amador, como aponta Elderson Melo e Mariana Baruco (2015). Ao longo do século XX, a organização do teatro amador consolidou-se com o surgimento de festivais, e até mesmo de uma federação: a Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA - 1974). E a organização foi nacional, vazando o poder dos grandes polos culturais tradicionais.

No entanto, com a profissionalização crescente do mercado teatral⁷, a noção de amador passou a vincular-se à ideia de algo sem valor, com uma visão pejorativa. A

7 Entende-se como profissionalização teatral tanto no seu sentido técnico como a introdução da noção de encenação, preocupação pelos aparatos técnicos, luz, cenografia, como apontado por Kil Abreu no texto mencionado; quanto à documentação e exigência do Documento de Registro Técnico (DRT) apontado por alguns dos grupos entrevistados do texto do Melo e Baruco.

profissionalização seria resultante de dois fatores intrínsecos: a validação do fazer teatral, que até então não era necessária, e a presença de condições financeiras adequadas para o fazer. Kil Abreu(2014) aponta que a modernização pela qual o teatro passou, com a introdução do encenador e a renovação dramaturgica, na década de 1940, criou também um “avanço conservador”, considerando um apego a estruturas e formatos oriundos da modernidade que, de certa forma, passou a ditar o que seria o teatro.

De outro modo, os grupos de teatro tidos como amadores estavam mais preocupados com um engajamento social e político do que com a qualidade técnica, nos parâmetros do mercado teatral, que passou a ser cobrada de toda a produção. Para os amadores, de maneira semelhante aos brincantes das festas e brinquedos populares, o mais importante seria a mobilização que o trabalho faria em suas comunidades.

Como já mencionado, o teatro amador ganha um caráter subalterno, pois sua relevância é o capital simbólico que possui, já que não se adequa às regras de mercado. Segundo Melo e Andraus (2015), o amadorismo envolve questões como estruturas inadequadas para a prática, não-aprimoramento técnico e uma visão romântica acerca do fazer artístico. Além disso, no caso das cidades distantes dos grandes centros urbanos, já vige o imaginário acerca da cultura interiorana como algo empobrecido e inferior. Logo, atuantes desse teatro amador passam a ser desqualificados, por não possuírem validação institucional.

A profissionalização também está vinculada com a forma em que se produz o teatro, em termos de seu financiamento e da circulação de capital que possa promover. O teatro profissional, mais e mais, passa a depender de auxílio governamental ou privado para ser realizado. Isso gera um movimento de "empreendedorismo" dentro dos grupos teatrais, que irão focar no capital cultural, ou seja o quanto em dinheiro vale ou rende aquele trabalho: o valor financeiro torna-se outra forma de legitimação.

Estudo de caso: a cena teatral Andradinense

Conforme constatado, na constituição de uma cena teatral há três pilares: a legitimação de o que é ou não teatro (pela crítica e instituições de pesquisa e difusão teatrais); a profissionalização teatral (em detrimento de um teatro de predomínio amador); e os mecanismos de fomento (tanto financeiros, quanto de incentivos para a circulação e visibilidade das obras). Cabe agora identificar esses aspectos num contexto interiorano, a partir da obra de Alcir Dias, traçando um panorama sobre a cena teatral andradinense.

No fazer teatral interiorano, há um avanço na visão que o centro tem para com ele, colaborando para sua legitimação. No estado de São Paulo, desde o final da década de 1990, foram criados programas que se voltam para o fazer artístico do interior paulista. Data de 1997 o projeto Ademar Guerra (atualmente denominado "Qualificação em Artes"), que surge quando responsáveis pelo Mapa Cultural Paulista, projeto anterior, percebem a carência dos grupos do interior do estado quanto ao conhecimento das técnicas teatrais.

Então, em homenagem a Ademar Guerra⁸, criou-se um projeto que visa capacitar os grupos de teatro do interior, mas sem o intuito de profissionalização. O princípio do programa é instrumentalizar, qualificar os grupos e artistas quanto ao fazer teatral, democratizando o teatro, além de estimular o senso criativo dos participantes e a criação de um diálogo e relação com a comunidade em que os grupos estivessem inseridos.

Nos projetos que atendem o interior paulista, pode-se dizer que os e as artistas do interior permanecem submetidos à categoria do amadorismo. Isso é constatado ao serem questionadas sobre como elas viam seu fazer teatral, como demonstram Alcir Dias, Larissa Rodrigues (nome fictício), Carlos Santos (nome fictício), Juliana Almeida (nome fictício) e Gustavo Ribeiro (nome fictício):

Claro que amador, né, “amadoríssimo”. A gente não tinha instrução, não tinha nada (DIAS, 2020, p.1, Informação verbal)⁹.

[...] tinha muito a informalidade de estar no grupo, sabe... a gente não tinha uma lei de fomento...a gente tinha o apoio da Prefeitura, porque, ao meu ver, na época, a gente era um projeto da Prefeitura (RIBEIRO, 2020, p.2 Informação verbal)¹⁰.

[...] então a gente ensaiava, trabalhava o ano todo, pra chegar no final do ano e apresentar uma peça, ou no meio do ano... Quando a gente ia apresentar no final do ano tinha uma divulgação pela Cultura da cidade, "aí, tal dia terá tal peça”, mas a única apresentação que a gente apresentou várias sequências foi uma peça do Alcir, “Candura no País da Rapadura (ALMEIDA, 2020, p.2 Informação verbal)¹¹.

O projeto da Prefeitura de Andradina, mencionado pelos e pelas entrevistadas, chama-se NASCE (Núcleo de Atividades Sociais Culturais e Esportivas), o único em vigência que fomenta a prática artística local. De certa forma, assemelha-se à proposta

8 Diretor sorocabano que fomentou o teatro amador, promovendo viagens e oficinas de teatro pelo país.

9 Entrevista concedida em 16/12/2020.

10 Entrevista concedida em 10/12/2020.

11 Entrevista concedida em 08/12/2020.

do antigo Ademar Guerra, pois inclui oficinas culturais gratuitas, nas áreas de dança, música e teatro, entre outras artes, com o objetivo de realizar festivais e apresentações na cidade.

As respostas dos artistas de Andradina demonstram que outro aspecto que forma uma cena teatral seria a existência de temporadas de um espetáculo, ou de um festival de teatro, conforme abaixo:

Aí nós formamos na época o Teatr-um como uma entidade mesmo, como toda essa parte burocrática, de pagar tudo. Aí nós fizemos primeiro um festival estudantil de teatro, que era só ligado a alunos da escola... Aí posteriormente nós fizemos um festival de teatro, regional, da região de Araçatuba pra cá (DIAS, 2020, p.2)

O que eu sei de teatro, de festival, só pra fora, Ilha Solteira. Assim, em Andradina, não vou dizer, com certeza. Escolas tinham [...] (SANTOS, 2020, p.4 Informação verbal)¹².

Outra característica local diz respeito a uma estrutura inadequada, também mencionada pelos grupos, na pesquisa realizada por Melo e Andraus (2015). Em nossas conversas, Julia Almeida comenta: “A estrutura era péssima, mas péssima assim no nível [de] quando chovia, o palco tava molhado.” (ALMEIDA, 2020, p.4). A opinião é compartilhada por Gustavo Ribeiro: “[...] *Cora Coralina*, a gente ensaiando naquele palco onde sai o taco do chão, onde não tem um banheiro bom pra gente usar [...]” (RIBEIRO, 2020, p.4.). Outros relatos mencionam apresentações em espaços adaptados que, diversamente de pesquisas em espaços não-convencionais, não preveem a ocupação de outros espaços como uma escolha de linguagem.

Conclui-se, então, que o fazer teatral em Andradina está na categoria amadora, em virtude da ausência de capacitação, inexistência de temporadas organizadas e a recorrente falta de estrutura adequada para o fazer.

Os relatos, por outro lado, aproximam o teatro andradinense de descrições do chamado teatro comunitário, assim como um trânsito entre amadorismo e profissionalismo. Em primeiro lugar, nos processos teatrais na cidade vê-se o caráter compartilhado e "colaborativo". Alcir Dias completa, sobre essa forma, quando era integrante de grupos teatrais: "Todos faziam tudo. Então era cenário, figurino, iluminação... Tudo, era tudo a gente mesmo que fazia." (DIAS, 2020, p.1). O aspecto

12 Entrevista concedida em 08/12/2020.

coletivo é também destacado por Larissa, ao mencionar nas criações um “[...] trabalho coletivo. O professor queria sempre a gente junto.” (RODRIGUES, 2020, p.2)¹³.

Do teatro comunitário, notamos o trabalho coletivo, somado ao uso de espaços inseridos na comunidade. Constituído pela vizinhança de um grupo social ou de um bairro, o teatro comunitário segue em prol de objetivos comuns, tais como o de comunicar-se através do teatro e formar cidadãos, enquanto cada pessoa aprende e troca com as demais. Gustavo resume: “Então, eu sentia que era tipo, um grupo de pessoas que queriam muito fazer teatro, sendo guiados por essa ‘luz’, que era o Renan; que era guiar a gente pelo ‘mundo do teatro andradinense’.” (RIBEIRO, 2020, p.2). O aprendizado com o coletivo envolve também elementos pessoais, conforme destaca Larissa: “Na hora que eu entrei, até o professor comentou que eu era muito quietinha, era tímida. Aí depois disso, comecei a [ficar], como que eu posso dizer? Menos tímida.” (RODRIGUES, 2020, p.1).

O teatro comunitário também não visa a profissionalização, mesmo buscando o aprimoramento técnico. Como seu foco é o crescimento individual e comunitário, todo o processo surge na comunidade e a partir das suas questões. De certo modo, cai por terra a "questão amadora", porque não há um desejo de atravessar o limite do amador para o profissional; assume-se a posição "outra", mesmo que não explicitamente. Assim, são borrados esses limites: não é amador; não é profissional, é "apenas" teatro. Um elemento que provoca essa mistura é o interesse na pesquisa, como informa Gustavo:

[...] enxergo a gente como um grupo de pesquisa, amador de pesquisa, tipo, a gente tava ali, a gente não sabia o que era o teatro, a gente queria ter o contato, aí a gente começou a ter o contato através do projeto e a gente foi pesquisando e fazendo... Então a gente vê que tinha um interesse muito forte de todo mundo que tava ali, e acho que é isso (RIBEIRO, 2020, p. 2).

O amadorismo costuma ser relacionado ao fato de não se "viver do teatro", como apontado por Melo e Andraus (2015), visto que “[...] viver de teatro de grupo é uma experiência rotineira que não se resume apenas às apresentações.” (MATIAS, 2016, p. 3381). Na experiência rotineira do teatro comunitário, sabe-se, está intrínseco o diálogo com a comunidade, que envolve tanto os projetos criados, quanto as problemáticas existentes naquele local. Há um elemento fixo (SANTOS, 2006)¹⁴, de forma que todo

13 Entrevista concedida em 10/12/2020.

14 Em *A Natureza do Espaço* (2006), Milton Santos aponta que o espaço é um conjunto de elementos fixos e fluxos, portanto “Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar.”

mundo que mora ali vivencia essa rotina, direta ou indiretamente: a criação de cenários e figurinos, a concessão de sua casa/quintal para ensaios e - o principal -, a instauração de um espaço que vem modificar e renovar aquela comunidade. Não seria isso, então, viver de teatro?

Talvez, o teatro comunitário e a produção amadora em grupo nos convidem a considerar a eliminação dessas categorias, porque confundem as fronteiras entre profissional e amador e chamam para a cena algo que é, sobretudo, teatro...

Sobre os fomentos ao fazer artístico, existem hoje programas a nível estadual que buscam incentivar o fazer teatral no interior. Além dos projetos mencionados, há o Proac (Programa de Ação Cultural), que por meio de editais propõe-se a fomentar financeiramente o teatro no estado de São Paulo. Ainda assim, em muitos editais do programa, 50% da verba é, obrigatoriamente, destinada aos projetos da capital, ao passo que o restante da verba deve atender ao restante do estado, ou seja, a seiscentos e quarenta e cinco municípios. É visível a primazia de editais para a capital, que além do Proac, possui editais municipais de fomento ao teatro, além de inúmeras instituições culturais (entre outras, o Teatro da USP/TUSP e o Itaú Cultural), que também possuem programas de fomento ao teatro e a arte em geral.

Muitas cidades, além de pouca ou nenhuma verba para o teatro, não possuem nem edifícios teatrais. Poucas são as Secretarias de Cultura municipais que mantêm programas públicos de fomento, e é necessário que o estado intervenha e dialogue com os municípios, para que estes disponibilizem verba para o teatro. Es atuantes de teatro em Andradina, explicam que não há, em nível municipal, nenhum fomento financeiro para o teatro, nem apoio algum para a prática teatral em si.

A entrevistada relata também a participação do grupo no antigo projeto Ademar Guerra, sua experiência mais próxima de uma capacitação teatral. Contudo, destaca que, sem os fomentos públicos ou outras formas de incentivo, o teatro deixa de existir, perdendo tanto as dimensões de formação, quanto a qualidade que a artista associa à produção profissional.

Para agravar o quadro, as perspectivas de melhora em Andradina parecem distantes. É o que frisa Ribeiro:

Ah, teatro parou. Não tem mais... Teatro em Andradina não tem. Não tem. A não ser que você venha pra mim e fale assim Gustavo, aqui ó, apresentaram peça aqui ó, o grupo de Andradina”, eu quero por favor que você me apresente essas pessoas, porque eu não conheço. Não conheço. E parece que a situação vem piorando pelos anos (RIBEIRO, 2020, p.8).

É explícito o descaso dos governantes para com o teatro em Andradina, o que dificulta a constituição de uma cena teatral na cidade. Mesmo no interior, a produção em artes precisa concorrer com a grande mídia e com o espaço hoje ocupado pelas novelas e filmes. Isso, sem comentar o peso do preconceito nutrido por movimentos religiosos reacionários, que colocam a arte teatral num espectro demonizado. Sem a ação responsável de políticas governamentais, por parte do estado e do município, o teatro corre o risco de deixar de ser feito.

Conclusão

Para chegar às conclusões aqui expostas, partimos de uma anulação estratégica dos limites presentes nas definições de profissionalismo e amadorismo no teatro; por entender que essas concepções acabam por fazer distinções que privilegiam alguns e desfavorecem outros, sem alterar o "lugar social" das coisas. Então, entendemos ser necessário esse apagamento de fronteiras para que o teatro como evento, necessidade e direito de todos seja favorecido. Se possui qualidades mais ou menos técnicas, com grandes aparatos cênicos ou não, esses são fatos consequentes do acesso material aos meios de produção; o que pode resultar (como pudemos notar até aqui) de uma má administração das políticas públicas, da escassez de recursos financeiros e da quase ausência de fomentos públicos ao teatro, em especial nas localidades do interior do Estado.

Observando a história do teatro na cidade de Andradina, pode-se inferir dois grandes momentos na cena teatral andradinense. O primeiro, consta da atuação de Alcir Dias enquanto dramaturgo, ator e diretor, ainda em meados dos anos 1960-70. A atuação de Dias veio a suprir uma demanda da cidade, com o apoio à construção de grupos de teatro. Neste momento, também ocorreram a produção de festivais de teatro e a importação de espetáculos de outras cidades. Sendo assim, Dias, juntamente com outras e outros artistas que vieram a trabalhar com ele, ocupou o lugar de agente político em uma cidade que não tinha projetos sociais voltados ao teatro.

Já o segundo momento, consta da formação de grupos de teatro dentro de projetos estimulados pela Secretaria de Municipal de Cultura local, entre os anos de 2013 e 2015. A considerar a distância temporal entre o trabalho feito por Dias e de um dos grupos em atuação nessa fase, o Impressão Grupo de Teatro (que a posteriori passou a se chamar One's), é difícil afirmar que estes seriam herdeiros de Dias, principalmente pelos hiatos significativos no percurso do teatro andradinense nesse espaço de tempo.

Porém, o fato de haver um dramaturgo na cidade, que criou obras teatrais inéditas, influenciou o grupo como um referencial artístico e teatral próprio. Em 2015 e 2016, o grupo One's montou o texto “Candura no país da rapadura”, de Dias, além de algumas tentativas de iniciar um processo com outro texto do autor, “O Beco” (discutido nesta pesquisa). Nota-se que a opção do grupo comprova uma continuidade nessa influência, expressa no interesse entre ambos os trabalhos.

Contudo, não há uma cena teatral local: ambas as realidades citadas acima, uma ao final do século XX e outra na segunda metade do século XXI, deixaram de existir no presente momento. Essa continuidade do fazer teatral desmantela todo um processo que vinha sendo criado por artistas, sendo preciso recomeçar do zero, mais uma vez.

É importante fazer a ressalva de uma movimentação cultural na cidade que é restrita às dança de salão, dança do ventre e hip hop, com oficinas, festivais e mostras com tais focos. Nota-se também a presença de folguedos populares, que indiretamente, são apoiados pela prefeitura, como a Festa de Santo Reis. Sobre o teatro, contudo, inexistente um entendimento de seu valor de patrimônio histórico cultural e da necessidade de se preservar e recuperar o fazer teatral de outras épocas para, a partir da história pregressa, construir uma cena teatral em Andradina.

Se cabe a um artigo (e pensamos que sim), gostaríamos de colocar aqui um chamamento às autoridades municipais: de que voltem a fomentar o teatro em Andradina, entendendo sua importância e relevância para a construção social e política de uma sociedade. Cabe a elas implementar atividades teatrais e cobrar dos governos estaduais e federais ações e recursos também para os interiores do estado, a fim de descentralizar o teatro. Este chamamento é uma espécie de objetivo final, ou mais que um objetivo, um desejo nosso, que repercute o clamor das pessoas que empreendem suas vidas para o fazer teatral na cidade de Andradina.

REFERÊNCIAS CITADAS

31° Edição - Novembro de 2017. Programa Municipal de Fomento ao Teatro, 2017. Disponível em: <<https://fomentoateatro.wordpress.com/31a-edicao-novembro-de-2017/>> Acesso em: 15. Jul. 2020

ABREU, K. Fomento aos teatros: forma cênicas e processo social na cidade de São Paulo. In: CARLOS, A. M. G; MELLO, M. L. (Org). **Fomento ao teatro - 12 anos.** São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, SMC-SP, 2014. p. 16-23.

- ALMEIDA, J. **Entrevista sobre o teatro em Andradina**. 2020. (não publicado)
- BIDEGAIN, M. Teatro Comunitario Argentino: Teatro Habilitador y Re-Habilitador Del Ser Social. Recorrido Cartográfico Por Las Temáticas de Los Espectáculos.” **Stichomythia: Revista de Teatro Español Contemporáneo**, p. 81-88. n.º. 11-12, 2011. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3677498>. Acesso em: 17 nov. 2020.
- CARREIRA, A. A Função Social do Diretor Teatral e os Contextos Culturais Regionais. **Revista Linhas**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1306>. Acesso em: 30. Jun. 2020.
- _____. Teatro de grupo: um território multifacético. In: ARAÚJO, A; AZEVEDO, J. F. P; TENDLAU, M. (Org.). **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itáu Cultural, 2011. p.40-45.
- DIAS, A. **Entrevista com Alcir Dias**. 2020. (não publicado)
- DIAS, A. **O Beco**. 1985. (não publicado)
- ESSLIN M. Samuel Beckett: a busca do eu. In: _____. **O teatro do absurdo**. Trad: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. p. 25-77.
- FABIANO, C. A. Por uma práxis teatral descentralizada: o uso do Território no Teatro Vocacional. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3696>. Acesso em: 20. Abr. 2020.
- FANON, F. Violência. In: _____. **Os condenados da terra**. Trad. João Filipe Freitas. Lisboa: Editora ULISSES limitada, 1961. p. 30-91.
- LIMA, E. T. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas: Unicamp, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283930>>. Acesso em: 17. Mai. 2020.
- MARIANO, C; DAGOBERTO, F; PUPO, M. L. Pequena Revolução: o olhar dos grupos para a trajetória do fomento. In: Carlos, A. M. G; Mello, M. L. (Org). **Fomento ao teatro - 12 anos**. São Paulo: 2014. p.92-99
- MATIAS, B. L. **Cotidiano de Teatro de grupo no Cariri cearense: Ninho de teatro e Coletivo Atuantes em Cena**. **Anais ABRACE**, v. 17, n. 1, 2016. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1780> Acesso em: 20. Abr. 2020
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MELO, E. M; ANDRAUS, M. M. B. Amador e profissional no teatro brasileiro: motivações ideológicas e aspectos econômicos na identidade de grupos teatrais do início do século XXI. **Conceição | Conception**, v. 4, n. 1, p. 94–109, 2015. Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/308>. Acesso em: 15. Abr. 2020.

MENDONÇA, S. R. A crise dos anos 20; Da “Revolução de 30” ao Estado Novo. In: Linhares M. Y. (org). **História Geral do Brasil**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990. p. 319-322.

_____. Da “Revolução de 30” ao Estado Novo. In: Linhares M. Y. (org). **História Geral do Brasil**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990. p. 322-325.

SANTOS, C. **Entrevista sobre o teatro em Andradina**. 2020 (não publicado)

SANTOS, M. **Por uma nova geografia: da crítica da geografia a uma geografia crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. **A Cidade como centro de região: definições e métodos de avaliação da centralidade**. Salvador: Universidade da Bahia e Livraria Progresso Editora, 1959.

_____. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SCHERER, T. **Exercícios do tempo: Dias felizes e Esperando Godot, de Samuel Beckett; O marinheiro, de Fernando Pessoa**. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: UFRGS, 2004. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/3859>. Acesso em: 10. Abr. 2020.

SILVA, A. **Indicadores Culturais: A Experiência Do Projeto Ademar Guerra**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-11012018-153440/pt-br.php> Acesso em: 17 Nov. 2020.

SOUSA, A. L. B. Adorno, Beckett e o sujeito deformado: reflexões sobre a vida danificada. **Argumentos - Revista de Filosofia**, n. 1, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/argumentos/article/view/18914> . Acesso em: 30. Abr. 2020

RIBEIRO, G. **Entrevista sobre o teatro em Andradina**. 2020 (não publicado)

RODRIGUES, L. **Entrevista sobre o teatro em Andradina**. 2020 (não publicado)

VALETIM, A. **Boas Práticas de Políticas Culturais Para a Juventude: O Projeto Ademar Guerra: Formando Cidadãos e Artistas**. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas) - Faculdade Getúlio Vargas, São Paulo: FGV, 2014. Disponível: pesquisa-eaesp.fgv.br/teses-dissertacoes/boas-praticas-de-politicas-culturais-para-juventude-o-projeto-ademar-guerra. Acesso em: 17 Nov. 2020.

VASCONCELLOS, C. M. **Figuras infernais no teatro de Samuel Beckett**. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo: USP, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-19112009-154034/pt-br.php>. Acesso em: 13. Abr. 2020