

TEATRO NO SESC: PENSAMENTOS E APROXIMAÇÕES: DO AMADOR AO INTERNACIONAL

Sérgio Luís Venitt de Oliveira¹

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende ser uma breve reflexão sobre o teatro no Sesc desde sua fundação. Tais linhas buscam contextualizar panoramicamente a ação institucional, por meio de uma aproximação da programação realizada e suas conexões com a produção brasileira e internacional, bem como com as questões políticas, sociais e culturais contemporâneas.

A intenção é revelar as principais linhas de pensamento que nortearam e ainda norteiam a ação programática em teatro, considerando que sempre houve, há e haverá um “pensamento” que permeia essa ação, mesmo que essas linhas de atuação não fiquem claras, ou não sejam tematizadas, sejam pelos próprios programadores, sejam por comentadores, críticos, público ou a mídia especializada. Entende-se que para qualquer programação, por mais irrelevante e pontual que seja, tem-se sempre que fazer escolhas entre as possibilidades dadas. Em uma palavra, programar é escolher. Tais escolhas dependem de uma série de fatores que vão do repertório e do saber do programador ou do grupo de técnicos responsáveis pela organização de determinada programação; passam pela oferta de obras no mercado, da produção naquele momento, pelos recursos para o pagamento dos grupos, pela disponibilidade dos equipamentos físicos como os edifícios teatrais e seus riders; além dos financiamentos necessários para a criação e produção dos trabalhos artísticos. Há ainda a inserção política, ideológica, moral e cultural daqueles que decidem sobre o quê fazer, o quê realizar. Portanto, o que se quer aqui é partir de uma ideia de curadoria e sua relação com as responsabilidades que isso implica. “Curar” é responsabilizar-se. É por em marcha um pensamento por meio de uma ação. A ação de programar, realizar um trabalho, por em público uma obra é em vários sentidos compactuar com o que ela diz ou pode dizer.

Um trabalho institucional não foge a essa regra, por isso deve ter sempre claro que sua programação diz, fala, emite e transmite valores, opiniões, modos de ver e saber que, de muitos jeitos e medidas, criam identidades. É comum se ouvir que o Sesc tem uma “cara”, que esta ou aquela programação ou trabalho artístico tem a “cara” do Sesc, bem como de outras instituições e lugares como do Itaú Cultural, do CCBB, da Praça

¹ Com formação em História pela PUC-SP, é Gestor Cultural e Assistente da Gerência de Ação Cultural do Sesc de São Paulo na área de teatro.

Roosevelt, Vila Madalena ou Capão Redondo.

Naturalmente, não tenho intenção de esgotar o assunto “curadoria”, tampouco ter palavras definitivas para mim, quanto menos para os leitores deste texto. Ademais, desde já, após um voo rasante sobre o volume de programação ao longo desse tempo, não tenho outra opção a não ser pinçar momentos, a meu ver, emblemáticos desse percurso institucional e construir não uma linha de pensamento unívoco no tempo, mas espaços/tempos históricos singulares que, dadas as circunstâncias históricas e de gestão, caracterizaram, identificaram e reverberam em pensamentos teatrais da e na instituição.

AMADORISMO

Daqui, de 2016, muitas são as lentes e filtros para se observar as origens e o contexto de surgimento e implantação do Sesc. A historiografia, em geral, entende e insiste em nos dizer que na década de 1940, no Brasil, tivemos um divisor de águas. O fim da ditadura Vargas e o processo de democratização e abertura política colocaram novas demandas para a sociedade, que culminaram em diversos processos e ações de diversos agentes sociais.

O desenvolvimentismo industrial e comercial sustentado, então, por novas bases siderúrgicas e um grande impulso das relações comerciais com os EUA e uma Europa em reconstrução mobilizam a classe empresarial em conjunto com o Estado a criar mecanismos formais de inserção da mão de obra necessária a esse impulso. Cria-se, assim, o que hoje se chama “Sistema S”: o Sesc e o Senac, o Sesi e o Senai. Essas instituições de direito privado, mas de grande interesse público, têm dois vetores principais: a formação profissional por um lado e a cultura e o lazer por outro.

Com objetivo claro de instrumentalizar a classe trabalhadora para os novos tempos modernos brasileiros, essas instituições terão um papel, nesse momento, de assistir o trabalhador e sua família, em formação técnico-profissionalizante, alfabetizadora, instrutiva, moral, cívica e cultural. Esses objetivos estão muito claros nos Relatórios Anuais que descrevem pormenorizadamente todas as ações e serviços oferecidos, que vão de lições de higiene, serviços odontológicos e de saúde, educação básica e especializada até os serviços de lazer e cultura.

O Sesc, como uma instituição de lazer e cultura, está imbuído, então, dessa tarefa de assistir, dar condições mínimas de organização às famílias. São atividades planejadas e executadas para que as pessoas aprendam a racionalizar e a melhor utilizar seu tempo, tanto do trabalho quanto livre. Os Centros Sociais são espaços pensados para essa convivência do aprendizado das mais variadas matizes, embora não sejam escolas. São

espaços claramente preparados para essa ação assistencialista, educativa e de sociabilidade, com profissionais “educadores” para esse bem-estar social. Um bem-estar que, em nome da nação e de um Brasil melhor, parece querer abolir ou mitigar as diferenças sociais.

É claro que, em se tratando de uma iniciativa do próprio empresariado, regulamentada pelo Estado, tem-se algo realmente novo no mundo do capital brasileiro. Esse modelo de taxaço e tributação sobre a folha de pagamentos de cada empresa gera um recurso que será gerido pelo setor privado, mas terá um objetivo público e social. Portanto, temos uma política para o trabalho que também se mostra “boa” para o trabalhador. O trabalhador ganha não só com a formalização empregatícia, mas também assistência social, cultura e lazer. Contudo, não podemos perder de vista que essa lógica, embora mitigue e até mesmo camufle relações de classe, revela a clara diferença entre empregador e empregado. As questões de classe estão o tempo todo sendo colocadas pela inserção mesma dessas instituições nos âmbitos formais dos sindicatos patronais, associações comerciais, federações e confederações do comércio e da indústria.

As duas principais publicações mensais que o Sesc edita – “O Sesc em Marcha” e a “Revista do Comerciário” – entre o final dos anos 1940 e o início da década de 60 têm um conteúdo notoriamente “oficial” e de classe. A linha editorial enaltecia a classe empresarial, os movimentos políticos governistas, o sindicalismo patronal por um lado; e por outro, fazia publicidade das ações institucionais e matérias de cunho cultural, oferecendo uma gama de informações “úteis” ao comerciário, desde dicas de bom relacionamento às esposas e maridos, até artigos sobre arte em geral e comentários sobre a programação da cidade e dos Centros Sociais.

O teatro, então, nesse período, entre os anos 1947 e 1968, a meu ver, terá também essa abordagem assistencial/paternalista e vai se estabelecer na programação com um tom amador. Na maioria dos Centros Sociais há um trabalho regular e sistemático com teatro, que se coloca como uma das formas de incentivar o convívio entre as famílias, muito mais do que qualquer objetivo de profissionalização. Parece-me que os Grupos de Teatro Amador nas cidades do Estado de São Paulo, bem como as decorrentes apresentações das montagens, e mais tarde o surgimento dos festivais de teatro amador, eram e foram pretextos socializadores, estratégias socioeducativas para modos de convívio cidadãos, cordiais, temperados e cooperativos.

Entretanto, essas ações e formas educativas por meio do teatro não deixaram de ser também um modo de se fomentar não só o gosto pela linguagem, mas a própria linguagem. Sabemos que muitos profissionais de teatro saíram desses cursos e centros de convivência nos quais o amor pelo

teatro era uma prática. Daí o amadorismo.

A programação de espetáculos e de cursos, a formação dos grupos de ensaios e as montagens sempre orientadas por renomados profissionais convidados tinham uma regularidade o que gerava inclusive uma estatística anterior às apresentações como os ensaios.

Assim, pode-se dizer que há nesse período um pensamento amador para as ações no campo do teatro. Esse amadorismo, por sua amplitude, abrangência e longevidade será a locomotiva de integração social, ao mesmo tempo em que se coloca como um grande espaço de formação de pessoas, não somente de público para as artes cênicas. Esse pensamento amadorístico não abria mão, contudo, de uma inquietação estética e das discussões sobre a linguagem. Muitas eram as ações de aproximação do público comerciário com o teatro. Era comum o Sesc comprar apresentações de obras em cartaz na cidade e oferecer a preços populares às famílias. Havia uma aproximação intensa com os diretores de outros espaços da cidade, como o Teatro de Arena, dirigido por José Renato.

Portanto, entendo que o período entre o final da década de 1940 e o final dos anos 1960 foi fortemente assistencialista, no sentido de oferecer e dirigir um programa de educação familiar em todos os aspectos da vida dos comerciários; e isso significou um dirigismo para o ambiente do trabalho e da produtividade. Não obstante, entendo também que, no campo do teatro, sendo todas as ações fundadas numa pedagogia do convívio, houve um grande terreno fertilizado pela e para a linguagem, propiciando processos que deram longa vida a essas ações até fins da década de 1970, quando começam a perder força e outras estratégias são postas em prática.

PROFISSIONALISMO

É de nosso conhecimento que o Brasil, desde o fim dos anos 1960, vem sofrendo mudanças políticas que nos anos 70 tiveram ampla repercussão em todos os níveis da vida social. A ditadura atinge a todos: a família, a escola, a universidade, o trabalho e o lazer. O novo regime, no mesmo tempo em que fechava o congresso, diluía direitos civis, intervinha na imprensa, nas universidades, sindicatos, associações, mandava soltar, prender e matar, também aplicava a manobra desenvolvimentista, o milagre brasileiro, que contava com alto nível de empregabilidade. Conseguia com o controle dos meios de comunicação uma massiva adesão popular, principalmente com o sistema televisivo, que se esparramava por todo o País, gerando um imaginário ufanista e antissocialista. Havia nessa propaganda sistemática do regime uma desvalorização dos conceitos de comunismo e socialismo. A ideia de que os comunistas e socialistas poderiam tomar a

propriedade de cada um, tomar a casa e suas economias, foi muito veiculada. Tanto que muitos anos depois na disputa pela presidência entre Collor e Lula essa ideia voltou a contaminar a classe média, que se colocou a favor de Fernando Collor de Mello. A máxima do País que vai para frente e do “ame-o ou deixe-o” encobriu muitas facetas sombrias, que hoje não podemos mais deixar de pontuar.

Entretanto, as instituições atualmente chamadas de Sistema S, pelas próprias características patronais, pelo alinhamento com o projeto de desenvolvimento e pelo crescimento efetivo da economia, pouco tiveram que alterar sua dinâmica interna de promoção social. O que se verifica, inclusive com os relatórios anuais, é uma expansão em todos os níveis dessa ação. Novos Centros Sociais são abertos, e projetam-se edifícios que se tornarão centros de cultura integrados com espaços esportivos, de saúde, alimentação e cultura. Aumentam os números de matriculados no Sesc e as ações de serviços proporcionalmente ao volume do comércio e da indústria, que também cresce.

No Sesc, há nos anos 1970 a criação das Unidades Móveis de Orientação Social (Unimos), que se estruturam em blocos programáticos que dividem o Estado de São Paulo numa ação de espalhamento institucional, com uma oferta dos mais variados serviços, principalmente de lazer e cultura. Esse modo de operar gerado pela demanda de crescimento da instituição será um “case”, um modelo longo que criará também os laços políticos para a implantação dos centros culturais fixos do interior.

Esse modelo, de uma programação tentacular, com postos avançados, mapeando os espaços do interior, em certo sentido nunca mais foi abandonado, pois o Sesc permanece ainda hoje com ações semelhantes como o “Circuito Sesc de Artes”, que em 2015 atendeu 108 cidades onde não há Centros do Sesc.

Quando em fins de 1967 e 68 surge o atual SESC Consolação, o primeiro centro cultural integrado, o qual será modelo para todos os outros até hoje, e com ele o Teatro Anchieta, haverá, parece-me, um diferencial na programação de teatro, principalmente na capital. Percebe-se que há aqui uma nova tecnologia, não somente em seu sentido instrumental de um novo edifício, mais moderno e melhor equipado, mas a possibilidade de novos “modos de fazer”. O saber fazer transforma-se também com os novos sistemas de sonorização, iluminação e atuação. Os programadores culturais também serão outros, tornar-se-ão outros, programarão outras coisas e de outros jeitos. Há, então, uma nova tecnologia social e estética que impulsiona e empurra os homens e mulheres para outros sítios de pensamentos.

Muitos indícios nos dizem claramente sobre a “profissionalização” na linguagem de teatro que, com a inauguração do Anchieta, tomou forma e

se constituiu. Se antes, aquela ação com os movimentos e grupos de teatro amador foi a tônica e toda programação fora desse âmbito, como a contratação de espetáculos em espaços da cidade, os quais eram dirigidos aos comerciários, era secundária, agora o Teatro Anchieta torna-se a grande vedete e chama para si as atenções. Esse equipamento novíssimo, de última geração, com as mais novas tecnologias de encenação, maquinaria, iluminação, sonorização e acústica, vai criar um novo vetor programático, uma nova “técnica”, um novo saber que traz também uma visibilidade e uma notoriedade artística para o Sesc até aquele momento nunca vistas.

Quando em 1989 foi editado o livro *Teatro Sesc Anchieta*, em comemoração aos 20 anos desse equipamento, tem-se já um histórico não só de sua importância para a cidade, e até para o País, mas da mudança de rumo conceitual quanto à ação em teatro pelo Sesc em São Paulo. Um dos pontos que sairá dessa alteração de rota é o processo curatorial que se impõe para a nova casa. Processo esse que se estende até hoje e se expande para toda a rede institucional.

O técnico de programação, o “Animador Cultural”, oriundo do meio cultural da cidade, formado pelas universidades e faculdades disponíveis e que traz em sua bagagem a experiência profissional, é quem vai ser o agente mediador e efetivador da “curadoria”. É o sujeito da ação mesma de programar, de escolher, de curar, de selecionar em conjunto com seus pares e outros colaboradores, artistas e produtores, a melhor programação possível daquele contexto conceitual.

O convidado para essa missão inicial de coordenar toda a grade de programação do Anchieta foi Miroel Silveira (Santos/SP 1914 – São Paulo/SP 1988). Homem de teatro, diretor, crítico, professor, organizador de companhias, tradutor e ator, ocupou várias funções em atividades teatrais e esteve ligado a grandes companhias, ao jornalismo e à pesquisa. Conheceu de perto toda a classe artística e teve olho e faro para propostas inovadoras e arriscadas. Um nome perfeito para esse posto no Sesc.

Ainda nesse início, havia uma conturbação social muito intensa no País. São Paulo, justamente na região da Vila Buarque, sediou conflitos entre estudantes e a polícia, entre a classe artística e a censura, entre estudantes de diferentes visões e posições políticas. Observa-se que nesse contexto de controle do Estado sobre toda e qualquer manifestação política, a diversidade da programação com cinema, música, seminários, festival amador e também as temporadas trouxe algum conforto ideológico para o Sesc, que naturalmente tomava muito cuidado com as escolhas das obras para não se enquadrar em situações embaraçosas com o Censor Público.

É nesse contexto que Miroel, no começo de 1968, prepara um projeto de programação para o Anchieta, que inclui música, cinema, teatro infantil e temporadas. Nota-se, aqui, uma clara disposição de se organizar um novo modo de se fazer programação. A ação de curadoria ganha força para se ter a melhor conexão com a produção artística do momento, mas dentro de parâmetros institucionais claros, os quais olhavam para a produção teatral profissional, considerando sua qualidade, responsabilidade socioeducativa e sua inovação técnica e estética.

Foi assim que, somente em junho de 1968, estreou a primeira peça no Teatro Anchieta: a comédia “A Mulher de Todos Nós”, de Henri Becque, traduzida e adaptada por Millôr Fernandes e dirigida por Fernando Torres, com Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Sergio Brito, Cledi Marisa e Perry Salles no elenco. Essa temporada aconteceu depois que o teatro já havia recebido mais de 6 mil espectadores desde sua inauguração por conta das programações de outras linguagens e atividades. Então, na virada para 1969, mais especificamente em 27 de dezembro de 1968, estreia a temporada de retumbante sucesso no Anchieta. “A Moreninha”, de Joaquim Manoel de Macedo, com adaptação de Claudio Petraglia e Miroel Silveira; direção de Osmar Rodrigues Cruz, do Teatro Popular do Sesi; com Marília Pêra e Perry Salles no elenco. Atribui-se parte desse sucesso à adesão dos jovens por conta de ser um texto do currículo escolar médio, ao fato de não conter uma problemática política evidente e ser relativamente compreensível pelo público comerciário e, por fim, ser uma obra conhecida e amada. Surge, daí, outra ação, “A Escola Vai ao Teatro”, que vai permear definitivamente todas as ações da instituição, de formação de público. A ideia de formação de novas plateias é algo perseguido pelo Sesc. Não somente para teatro, mas para todas as linguagens até hoje e, talvez hoje, mais que antes.

Com os limites desse texto, não pretendo, aqui, fazer um inventário da programação do Teatro Anchieta dos anos que se seguiram, mas acho necessário citar apenas alguns dos nomes que passaram pela programação e que representam, sem dúvida, os mais renomados e inventivos nomes do teatro, da literatura e do cinema brasileiro: Eugênio Kusnet, Míriam Muniz, Silvio Zilber, Ibsen Wilde com seus alunos, Walmor Chagas, Cleide Yáconis, Bibi Ferreira, Paulo Autran, Miriam Mehler, Plínio Marcos, Cacilda Becker, Jorge Andrade, Renata Palotini, Hilda Hilst, Sabato Magaldi, Decio de Almeida Prado, Sérgio Buarque de Holanda, Augusto e Haaroldo de Campos, Lygia Fagundes Teles, Decio Pignatari, Antonio Cândido, Flavio Império, Ariclê Perez, José de Abreu, Kito Junqueira, Zezé Motta, Regina Duarte, Fernanda Montenegro, Silnei Siqueira, Lillian Lemertz, Beartiz Segal, Lineu Dias, Antonio Petrin, Odilon Wagner,

Francisco Dantas, Marco Nanini, Tônia Carrero, Betty Mendes, Wolf Maia, Ademar Guerra, Denise Stoklos, Gianni Ratto, Armandu Bogus, Nuno Leal Maia, Eva Wilma, Regina Duarte, Sérgio Mamberti, Paulo José, Mario Prata, Marika Gidali, Celso Nunes, Umberto Magnani, Raul Cortez, Walderez de Barros, Paulo Betti, Nathalia Timberg, Diogo Vilela, Jorge Takla, Marilena Ansaldi, Celia Helena, José Possi Neto, Mariana Muniz, Ney Latorraca, e Antunes Filho, entre tantos outros que não cabem nesse espaço.

Entendo que a década de 70 se constitui com esse equipamento um dos modelos de curadoria mais emblemáticos do Sesc. Na mesma publicação citada acima, lê-se à página 73:

Os responsáveis pela seleção de espetáculos para o teatro não param de examinar essas propostas e também consultam críticos e gente de teatro, assistem espetáculos no Rio de Janeiro e em outros estados com o objetivo de acertar: trazer para o Anchieta espetáculos recomendáveis por serem adequados aos princípios socioeducativos do SESC e por terem nível artístico e profissional condizentes com a imagem que o Teatro Anchieta agora tem no mercado teatral de São Paulo.

Esse modo de fazer pesquisa e de aproximação com as obras, autores, atores, produtores é muito semelhante até hoje. Os técnicos de programação têm primeiro uma missão militante, de vocação pessoal para a linguagem, em segundo uma tarefa que é dada pela instituição de presença constante nos teatros da cidade, em temporadas das capitais como o Rio, Belo Horizonte, Porto Alegre e Curitiba, nos principais festivais do país e do mundo, e por fim a incumbência de pensar conceitualmente as pautas dos teatros e organizar a programação.

Portanto, defendo a tese de que houve uma virada na chave do pensamento teatral do Sesc com a implantação do Sesc Consolação e do Teatro Anchieta. Todo o movimento dos grupos de teatro amador das décadas de 50 e 60 perdeu força, embora não tenha deixado de existir. Os festivais tiveram presença ainda até meados dos anos 80. Contudo, as estruturas mercadológicas se impõem sistematicamente, e o Sesc não pode deixar de se adequar aos novos tempos.

Esse profissionalismo na produção e na composição da programação é um novo modo da instituição se conectar com as novas estéticas artísticas. A programação do Anchieta não é apenas uma boa grade de espetáculos, mas um ambiente de experimentações reconhecido pela crítica, pelo público e pelos artistas, bem como pela academia, que lançava novos nomes a cada ano, caso da EAD e outras escolas de referência.

Nota-se também, mais para o final dos anos 70, que essa conexão da instituição com as novas formas teatrais, com novas estéticas e novos modos do fazer teatral, simultânea ao próprio fortalecimento do Sesc no

conjunto dos agentes de cultura da cidade, vai além e finca uma bandeira na ideia de uma democracia da fruição. Ou seja, não bastam trabalhos que respondam ao público com valores positivos, da boa convivência ou apenas consoantes à moral convencional; precisa-se, agora, apostar na inovação, no melhor nível artístico possível, no risco da arte teatral. Entende-se que o trabalhador, o comerciário e o público geral têm o direito cultural de fruir a “melhor cultura”, sem eufemismos, sem textos fáceis, sem moralismos tacanhos.

Esse novo pensamento teatral que se estruturou no Sesc para o campo do teatro será extensivo às demais linguagens, e essa atenção às linguagens artísticas ganhará um vigor nunca antes experimentado, fazendo das artes o grande carro chefe da ação institucional a partir dos anos 80.

A ideia de democracia da cultura se estabelece como um valor estrutural e vem até hoje balizando toda a ação do Sesc. É esse valor estrutural que chamo de tecnologia institucional, conforme comentário lá atrás. Essa tecnologia é imbricada, constitui e é constituída, com e pelas novas formas de relações sociais. Se a vida se maquiniza, se virtualiza, se viraliza e novos modos de amar se inscrevem, isso é tecnologia. Entretanto, não podemos pensar que as coisas acontecem naturalmente. A vida social, humana, não se naturaliza, mas ao contrário somente se culturaliza.

Assim, outros tempos se aproximavam com o lento, mas anunciado fim da ditadura. Os anos 80 se iniciam com agouros incertos, crise política, recessão econômica, desemprego, problemas sociais, inchaço das cidades, corrupção no Estado, descontentamento, violência urbana, etc. Mas também se anunciam a democracia e a liberdade de imprensa, a organização dos trabalhadores e o sindicalismo livre, as eleições diretas e reformas políticas. Enfim, o Sesc também poderá e terá que experimentar novas estratégias para seguir seu curso e sua eminente missão de educar.

EXPERIMENTALISMO

Os anos 80 têm uma carga de ambiguidades e contradições que nos deixa num lugar bem perigoso, escorregadio, fugidio. Como um peixe entre as mãos, esse período de nossa história parece não caber em nenhuma categoria sociológica, antropológica ou filosófica, em nenhuma gaveta. Seguindo Marilena Chauí em *A ideologia da competência*, a ascensão da classe trabalhadora, em conjunto com o surgimento do Partido dos Trabalhadores, o PT, recoloca o papel da universidade nas questões sociais e do projeto de um novo país.

Há uma ambiguidade em marcha, pois a educação vai sofrendo o processo de privatização, que desemboca na completa desestruturação da

escola pública e do pensamento público. A funcionalidade, a produtividade e, por fim, a operacionalidade da Universidade se impõem, a qual deixa de ser um espaço de pensar, tornando-se um lugar, principalmente, de transmissão de conhecimento.

Se nas décadas de 50 e 60 fomos tomados pela euforia desenvolvimentista, pelo progresso capitalista, por um lado, e pela revisão dos valores tradicionais em relação à família, ao sexo e às novas ideias libertárias, por outro, na década de 70, no Brasil, com o regime autoritário, nosso horizonte se encolheu e a estrada ficou de mão única e sem bifurcações, pois permanecemos apenas com o projeto capitalista de desenvolvimento periférico, e sem nada dos projetos libertários. Até que esse modelo mostrasse insuficiente, mal posto e um erro histórico, foram anos e anos, de chumbo, sombrios e amargos.

Entretanto, o sistema político autoritário foi gerando sua própria insustentabilidade moral, econômica, social e política. E com a crise do petróleo, o aumento da dívida externa, a reorganização dos trabalhadores, principalmente dos novos parques industriais automobilísticos do ABC paulista, nasciam também novos agentes sociais e grupos de interesse em transformações em todos os níveis da vida nacional. Junto com isso a ditadura se esboroava e as cidades continuavam a receber contingentes migratórios intensos gerando demandas urbanas que até hoje não foram resolvidas, mas ao contrário, agravaram-se. Esse quadro mal pintado é um retrato das contradições e ambiguidades que vivíamos, mas que nesse início de década começam a acenar com novos ventos.

Acontece que o Sesc foi aprendendo a gerir seus recursos sempre de acordo com suas receitas e, por norma, constitui fundos de reserva legais para eventuais problemas. Assim, quando chegam os anos difíceis, a instituição já tem um amplo leque de serviços e ativos patrimoniais consolidados, que facilitou manter sua rede de Centros sociais e ainda conseguiu ampliações importantes como o Sesc Pompéia, ou Sesc Fábrica da Pompeia seu primeiro nome, além de outras unidades no interior e projetos para a capital.

O que se nota, então, com essa abertura e o fim do regime autoritário, é um desejo de mudança, uma gana por novos desafios, experimentar novos modelos, conceitos e paradigmas. O passado não interessa mais. Os modos antigos não são mais referência. Tínhamos de refazer o mundo. Mesmo que esse refazer esteja fincado num presente difícil, conturbado, em crise.

O capitalismo industrial se deslocando para o financeiro vai alterando rotas de investimentos, valores de relacionamento, surge a Aids, a volta de Karl Marx, Nietzsche, a Escola de Frankfurt, Freud, Lacan, Raízes do

Brasil, Casa Grande & Senzala e Guimarães Rosa. Novos projetos para as universidades, cada vez mais privatizadas. Fim completo da escola pública e a valorização da escola paga. A medicina de grupo desmantela o serviço de saúde e por aí vai.

Parece verdadeira a tese de que em tempos de crise abrem-se espaços para improvisos, e as experimentações acabam por germinar novos modelos e jeitos de fazer. É senso comum que certos processos criativos só conseguem se estabelecer por força de crises intensas. Não temos como medir tais fenômenos, mas esse foi um período “experimental” para o pensamento teatral no Sesc. Como todo mundo, as pessoas envolvidas com a programação e com os conceitos de atuação em teatro, estavam querendo mudanças, precisavam mudar.

Então, alguns passos foram dados e aconteceu de se criar uma nova configuração programática. Um novo pensamento para o teatro. Se no período anterior a questão foi a profissionalização, em contraste com o amadorismo inicial, agora isto já está posto. Já somos profissionais. Já lidamos com a produção de teatro com base um saber constituído. O exercício da curadoria não é apenas diletante, mas rigoroso, formal e consciente. A relação com o mercado das artes cênicas não é apenas de comprador ou contratante, mas propositivo, diretivo e, de certa forma, autônomo. As relações com a produção e com os criadores vão além de simples encomendas, palpites ou sugestões. São relações de coautorias. De responsabilidades compartilhadas e divididas num projeto mais amplo, que inclui conceitos, modos de fazer, operacionalidades viscerais, que em uma palavra são: experimentações. Assim, em 1982 o SESC inaugura dois dos mais emblemáticos espaços onde esse experimentalismo vai ter lugar: O Sesc Fábrica e o Centro de Pesquisa Teatral (CPT). Cabe lembrar que o primeiro, o SESC Pompéia, é por si só, enquanto arquitetura, uma experimentação. O projeto assinado por Lina Bo Bardi é realmente um vigoroso exercício do que se poderia pensar, naquele momento, para um centro cultural em São Paulo. A rua central como um convite ao transeunte, ao cidadão passeante pela cidade, estabelece uma responsabilidade democrática que em muitos poucos lugares se encontra. O contraste entre o antigo e o novo, o tijolinho à vista e o concreto armado, colocados em sua horizontalidade e verticalidade equilibradas; os espaços de ficar, com lareira e córrego, os espaços de criar com as grandes salas e galpões; a choperia para o comer, beber, musicar e cantar e ainda um teatro com duas plateias com mais de 300 lugares cada tornam esse projeto, sim, algo de experimental, de um lugar para ao futuro. Não era apenas mais uma unidade operacional do Sesc, mas um entalhe no corpo da cidade, uma xilogravura irreprodutível, impressa nas almas daqueles que passaram, passam e passarão por lá.

Quanto ao CPT, com o grande Antunes Filho como capitão dessa nave, o teatro brasileiro escreve uma de suas mais relevantes páginas, em meio às águas de um mar que nada tinha de calmo. Com vagas e ventos que poderiam levar a qualquer lugar se o timão não tivesse em mãos firmes, cujo norte era, e ainda é, acredito eu, a criação, o devir criativo. E esse espaço de criação, esse laboratório do teatro, esse piso encantado do novo possível teatro, não poderia deixar de se localizar no SESC Consolação, apenas alguns andares acima do Teatro Anchieta. Palco que já estava “com-sagrado” pelos deuses do teatro, pelos artistas, críticos e principalmente pelo público. E que agora tinha um de seus magos, Antunes, a andar pelos seus meandros, corredores, forros, galerias, frestas e cantos a encontrar-se com Dionísio.

Com essas duas iniciativas, intuo, confirma-se a mudança de direção e, por assim dizer, de pensamento teatral. O Sesc não quer apenas acolher e abrigar obras interessantes, mas ser um de seus protagonistas, um de seus fazedores. O Sesc quer ser uma “forma de animação cultural”, espaço de prática e discussão teatral. A instituição torna-se, então, não apenas o *locus* onde o artístico tem acontecimento, mas onde ele é também engendrado. Isso é o CPT. Um coração pulsante que esparrama seu sangue pelo mundo do teatro e para fora dele. Um lugar de onde não precisa sair nada de útil, sem utilitarismos. De onde não há necessidade de um produto, um resultado para o mercado. O processo é um fim em si mesmo. Um espetáculo teatral traz em si mil outras cenas que nele não couberam. E assim que cumpre algumas dezenas de apresentações deixa apenas um rastro que alimentará esse infundável devir criativo. Essa necessidade existencial, e não comercial, de se dizer o que tem que ser dito.

Assim, entendo que esse protagonismo do Sesc, no mesmo tempo que desloca seu pensar sobre o fazer teatral, sedimenta as conquistas de um profissionalismo curatorial que vai balizar outras iniciativas ainda nos anos 80, que invadirão os 90 rumo aos anos 2000.

Não cabe aqui, inventariar as obras que o CPT pariu ao longo desses anos todos, tampouco discutir as metodologias que esse laboratório experimentou, criou e aprofundou e, ainda hoje, pratica no dia a dia de seus processos. Mas quero ressaltar apenas algumas que fazem parte já do cânone do teatro brasileiro como a trilogia de estreia do CPT no Teatro Anchieta, em 1984: “Macunaíma”, de Mario de Andrade; “Romeu e Julieta”, de Shakespeare; e “Nelson 2 Rodrigues”, que contemplava os textos “Álbum de Família” e “Toda Nudez Será Castigada”, de Nelson Rodrigues; “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, quando o universo mítico brasileiro se apresenta por meio dessa leitura de Guimarães Rosa, em 1986; em 1992, “Macbeth – Trono de Sangue”, de William Shakespeare; em

2000, “Fragmentos Troianos”, baseado na tragédia de Eurípedes “As Troianas”; em 2001, “Medéia”, de Eurípedes; e em 2005 “Antígona”, de Sófocles, até desembocar novamente no mítico universo brasileiro na leitura que faz de Nelson Rodrigues com “Senhora dos Afogados”, em 2008. Segundo a enciclopédia Itaú Cultural, a partir de 1998,

o CPT inaugura uma nova etapa, afastando-se temporariamente da encenação e deslocando suas preocupações para o refinamento do método de interpretação. Enfatizando o estudo da Retórica, de Aristóteles, almeja criar atores que sejam simultaneamente intérpretes/dramaturgos. A série Prêt-à-Porter ocupa o diretor nessa nova empreitada, síntese de uma metodologia que perseguiu na maior parte de sua vida artística.

Essa série só veio reforçar o CPT como um laboratório que se torna referência nacional e internacional. Em 2005, a Casa das Américas, de Cuba, premiou Antunes Filho, reconhecendo o CPT e o Grupo Macunaíma com o Gallo de Habana, honraria concedida apenas a personalidades, instituições ou grupos artísticos que tenham contribuído com a evolução estética do teatro na América Latina. Entre as dezenas de atores que passaram pela companhia, destacam-se Cacá Carvalho, Salma Buzzar, Marlene Fortuna, Walter Portela, Marco Antônio de Oliveira, Helio Cicero, Flavia Pucci, Giulia Gam, Luis Melo, Samantha Monteiro e, mais recentemente, Juliana Galdino e Lee Taylor.

Além do CPT, outras iniciativas programáticas se colocaram nesse lugar do experimento como a “Jornada SESC de Teatro” e o “Movimento de Dança”, ambos no SESC Consolação. A Jornada se estruturou como um pequeno festival dos grupos selecionados a cada edição. Em uma espécie de edital, divulgava-se um tema, que deveria ser perseguido pelos artistas e nortear suas pesquisas. Em 1990, o tema foi o texto literário. Os grupos se preparavam e apresentavam uma prévia de suas experimentações a uma banca. Esta selecionava alguns, em torno de 10, que considerava mais arrojados, mais alinhados com o tema, com maior qualidade estrutural e poética. Tais grupos recebiam recursos dos SESC para finalizarem seus projetos e garantiam certo número de apresentações na capital e no interior. Essa programação anual contribuiu para o fortalecimento de novos companhias e grupos surgidos no final da década de 80 até o fim da de 90.

Esse caráter experimental da programação se firmou como uma tônica na ação em artes no SESC. No caso de música, também várias foram as iniciativas de se constituir pisos com plataformas experimentais como a criação do Centro Experimental de Música (CEM) no Sesc Consolação e mais tarde também, em 1998, no Sesc Vila Mariana. Esses centros acabaram não atingindo todo seu potencial criativo como palco de experimentações musicais e ficaram restritos a uma ação pedagógica importante, mas

sem maiores desdobramentos no campo da pesquisa musical propriamente dita.

Entretanto, em artes cênicas e teatro, principalmente, foi uma bandeira que se espalhou pela capital e também pelo interior. Pois, muito da produção criada em São Paulo que circulava pela capital era compartilhada com as unidades do Sesc do interior, seja nas cidades em que havia Sesc, seja naquelas do entorno.

Portanto, vários foram os projetos e as programações que deram base e sustentaram esse vetor curatorial do “experimentalismo”. Não é à toa que esse vetor tem permanência até hoje e, embora haja outros nomes correlatos como “inovação” e “risco”, serve de norte e parâmetro para a construção da programação artística. Contudo, com a constante expansão da instituição e o surgimento de novas unidades, tanto na capital quanto no interior, vai se desenhando uma nova tendência já nos anos 90, que longe de contrariar essa linha experimental, vai seguir seus processos no sentido de difundi-los e fazer circular esses pensamentos artísticos, principalmente por meio das apresentações das obras.

INTERNACIONALIZAÇÃO

Como vimos, a partir dos anos 90 o Brasil entra em uma fase diferenciada que desembocará numa aceleração do capitalismo nacional, dos anos 2000 até o momento atual. Se Fernando Henrique e o grupo que representava fez a privatização necessária exigida pelo neoliberalismo globalizado, equilibrando as contas públicas e a relação com o mercado, faltavam ainda iniciativas de base para uma melhor distribuição de renda, oportunidades de crédito popular, fomento do parque produtivo industrial, das cidades e do agronegócio, além de um olhar social mais agudo. Quando Lula e o PT chegam ao poder parece que essa equação poderá ser resolvida e muitas são as negociações para um governo mais popular, com claras intenções de reduzir a miséria e o analfabetismo, a crise salarial com um salário mínimo decente e outras tantas mazelas do povo brasileiro.

O que se vê, então, nesses últimos dez ou doze anos, é uma real melhora nas condições econômicas da população mais carente, com uma leve, mas constatável ascensão social da classe pobre e média. Isso se deve a políticas de inclusão social por meio de programas governamentais como Bolsa Família, Minha Casa Minha Vida, entre outros. Mas também por meio de um forte incentivo à produção industrial com redução de alíquotas e financiamentos facilitados. Junto com esse impulso industrial houve uma alavanca no agronegócio que favoreceu os preços de *commodities* brasileiros no exterior. Houve também um deslocamento do eixo comercial do Brasil, dos EUA/Europa para a China/Ásia, corroborando as estratégias

de globalização dos países ditos “emergentes”. Houve também, e ainda perdura, uma crise nos países europeus que possibilitou certa inversão de investimentos.

Todo esse contexto vai colocando o Brasil num lugar de importância no mundo globalizado tanto no sentido econômico propriamente dito, como em sentido mais amplo e cultural. A diplomacia brasileira se preocupa com ações de valorização da cultura brasileira e vai construindo uma agenda que contempla a Copa do Mundo, as Olimpíadas, o ano do Brasil na França, na Alemanha, na Itália, em Portugal e vice-versa. Muitas serão as iniciativas de se facilitarem intercâmbios culturais entre os mais variados países e instituições.

Esse internacionalismo não escapará ao Sesc, que irá cada vez mais sedimentar seus laços com a comunidade internacional, principalmente por meio de instituições culturais governamentais ou não, como Instituto Goethe, British Council, ISPA, Instituto Francês e Aliança Francesa, Instituto Italiano, Instituto Cervantes, Teatro Nacional do Porto, Complexo San Martin de Buenos Aires, Bienal de Praga, entre tantos outros. O Sesc, por sua inserção nesse contexto de aproximação também com corpos consulares, começa a receber, cada vez com maior regularidade, convites para participar de eventos culturais pelo mundo, principalmente festivais de artes cênicas, bienais de arte, feiras de livros, festivais de cinema, seminários de cultura, eventos esportivos, entre tantos.

A preocupação do Sesc, no âmbito do teatro, de trazer referências de renome mundial sempre esteve presente. Por exemplo, Gerzi Grotowski em 1996 participa, em São Paulo, juntamente com Thomas Richard, do simpósio internacional que discute a arte como veículo de comunicação. Esse evento aconteceu no Sesc Anchieta. Além de Grotowski e Thomas Richards, estiveram presentes no simpósio estudiosos, críticos e artistas procedentes de diversos países. Outro exemplo foi quando Antunes Filho mediu a recepção de Kazuo Ohno, que se apresentou ao Sesc, na década de 1980, o que resultou em três memoráveis apresentações do dançarino em São Paulo e outras cidades, em 1986, 1992 e 1997. Tantos outros exemplos poderiam ser trazidos como Peter Brook, que está presente nesse mês de abril aqui em São Paulo; ou Anatoli Vassiliev, fundador da Escola de Arte Dramática em Moscou, que ministrou palestra, em 2007, no Teatro do Sesc Anchieta.

Ariane Mnouchkine é outro exemplo emblemático da conexão do Sesc com a cena internacional, que a cada ano vem se fortalecendo e agregando valor ao vetor curatorial desse novo momento da instituição. Naturalmente, esse elo com as estéticas, os pensamentos e com as obras da vanguarda mundial, principalmente do mundo europeu, mas também das

Américas e da Ásia e do Oriente Médio, vem aos poucos contaminando o olhar curatorial dos programadores do Sesc. A frequência deles nos principais festivais de teatro do mundo como Edimburgo, Avignon, Cádiz, Moscou, Aurillac, Buenos Aires, Bogotá, Festival Grec de Barcelona, Festival e Fira de Tárrega, Chalon, Festival de Outono de Paris, Santiago do Chile, Festival Cervantino do México, Manisales, entre muitos outros, além dos nacionais como Curitiba, Porto Alegre, Brasília, Rio de Janeiro, Recife, Belo Horizonte, Londrina, etc., traz não só um repertório programático, mas também uma renovação e novos modos de se encarar a cena teatral.

Atualmente, o técnico de programação de teatro no Sesc é instado ao conhecimento da cena contemporânea mundial. A curadoria não pode mais prescindir desse caráter internacional, do qual se impregnou positivamente a programação do Sesc. Por isso, considero que neste momento vigora um vetor curatorial que abarca todos os outros já mencionados: desde o amadorismo do início, do profissionalismo seguido do experimentalismo dos anos 80, sequenciado pela confirmação dos conceitos de mediação, circulação e difusão, até chegar nessa mundialização da vida contemporânea.

Além dos exemplos, acima, de grupos e artistas presentes na programação regular da instituição, o Sesc também passa com maior vigor a realizar festivais de artes cênicas. É o caso da parceria com a Prefeitura de São José do Rio Preto, que durou mais de uma década, de 2000 a 2013, com o Festival Internacional de Rio Preto. Série que trouxe uma grande lufada de ar e pensamento para o teatro brasileiro, pois o Festival se tornou referência conceitual ao propor discussões de relevância para a cena teatral em geral. Sem se preocupar com questões comerciais, buscou antes ser um festival que anunciava tendências, por meio de uma programação que sem ser “novidadeira” esteve fundada num experimentalismo consistente e militante da arte teatral. Por ali passou o teatro russo, francês, italiano, português, alemão, belga, chileno, uruguaio, peruano, americano, e por aí vai.

Desde 2010, o Sesc realiza também o Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas de Santos. Tal iniciativa, que vem sendo construída há muito tempo, organiza-se como exequível por causa dessa internacionalização. Os contatos com o mundo das artes cênicas por meio dos mais variados instrumentos como os consulados, institutos, associações, grupos de artistas, companhias, festivais, encontros, rodas de negócios, seminários, congressos e outros intercâmbios, sedimentam a necessidade do Sesc de dirigir o olhar para a cena mais próxima da América Latina. O festival tem por objetivo apresentar a produção contemporânea ibero-americana. Nas três edições realizadas se mostrou um importante espaço de trocas e intercâmbios entre produtores, criadores e pensadores da cena latina. Nota-se que a cena brasileira esteve e está bastante apartada

dessas discussões e produções, e que se pode, com esse festival, promover não só essa aproximação, como também uma maior visibilidade para a obra nacional.

Outras ações como as Mostras SESC de Artes, que acontecem desde o fim dos anos 90, com nomes diferentes nomes, antes anualmente, agora bienalmente, comprovam essa conexão com o pensamento teatral mundial. Além delas há também mostras mais específicas da linguagem como as de Teatro de Rua, de Teatro de Animação e ainda a de Artes para crianças, como o evento “O que é, o que é?”, realizado em 2013.

FORMAÇÃO DE PÚBLICO

Normalmente quando se fala em formação de público é-nos dado a entender que em se tratando de artes em geral, e teatro em particular, devemos ter uma ação que, de alguma forma, aumente a frequência das pessoas nos teatros e nas programações. Então, articulam-se ações de aproximação com a escola, oferecendo uma programação que desloca o aluno da sala de aula para o ambiente teatral; ou atividades na própria escola com grupos de alunos que se reúnem sob a batuta de um professor de artes, com objetivo de, desde cedo, estimular crianças e jovens para um olhar artístico. Ou ainda, as duas coisas. Saem os alunos em excursões para os teatros depois de trabalharem em seus grupos internos. Tanto essas saídas e excursões como esses trabalhos no interior das escolas podem ser mais ou menos consequentes, no sentido de sua regularidade e intensidade. Contudo, desconfio se essas ações realmente formam um futuro espectador, ou mesmo despertem no alunado algum interesse a mais para o teatro.

Primeiro temos que perguntar sobre o teatro hoje. Numa sociedade do espetacular, em que a vida se esvai em mercantilização, em que tudo pode ser mercadoria nas prateleiras de shoppings centers, em que o consumismo já vestiu o cidadão, utilizando-se dos mais variados expedientes da mídia, da propaganda preconceituosa ao noticiário tendencioso, onde ficaria o teatro como linguagem reflexiva da sociedade e da própria arte? Será que o teatro ainda pode ser manifestação pública e política, no sentido de uma militância por um mundo melhor, mais igualitário e solidário?

Então, parece-me que não bastam simples deslocamentos de escolares ou grupos de jovens para assistir às obras. Há que se ter uma conjugação de vetores de ação pedagógica de formação do espectador. Não bastam, tampouco, os recorrentes bate-papos ao final do espetáculo centrados numa curiosidade superficial dos processos de criação, ou no testemunho dos artistas sobre seus históricos de vida, dificuldades ou características de formação e familiares.

Não se deve perder de vista que vivemos numa sociedade do espetáculo. Tal espetacularização da vida presente no dia a dia, principalmente por meio da televisão, e agora também pelas mídias e sistemas computacionais do ambiente digital, dificulta e ofusca aprofundamentos críticos sobre o que quer que seja. Com o caráter simulador e dissimulador de todo discurso imagético da cultura de massa implícita já nesses meios, que carrega o espectador para cada vez mais longe dos processos críticos, nenhum processo educativo escolar consegue acompanhar tal velocidade de informações e apelos a esse glamour da imagem.

Portanto, essa responsabilidade da formação de espectadores só tem crescido ao longo desses anos. Entendo também que aos poucos se criou um corpo técnico pensante sobre as especificidades de uma programação para crianças e jovens com vistas à formação de espectadores e novas plateias. Contudo, acredito que, dado o volume dessa programação e o constante aumento da demanda, ficam cada vez mais difíceis ações que ultrapassem, com vigor e regularidade, a simples oferta dos espetáculos, que muitas vezes ficam pelo caminho como produtos culturais de prateleira, que não conseguem adquirir a potência artística desejada para uma obra de arte teatral.

Portanto, para dar conta dessa fragilidade, precisamos de ações pedagógicas, de mediação e criação consistentes e coerentes de formação de espectadores. Para isso se realizar efetivamente, o Sesc tem que mudar a chave da difusão e circulação para a da criação. A oferta de espetáculos já está dada. Já somos uma rede de centros de cultura que espalha produtos culturais, os mais variados. Já temos o expertise de disponibilizar o conhecimento e certos pensamentos artísticos. Mas para não cairmos no simples consumo desses produtos precisamos parar, pensar e criar.

PENSAMENTOS

Portanto, o Sesc ainda constrói, a cada dia e em conjunto com o todo social que o faz e cerca, suas metodologias, seus pensamentos curatoriais, seus procedimentos, sua história e a história de muitos brasileiros. Afora as definições diversas que poderíamos arrolar com sentidos mais ou menos aproximados ou distanciados, do ponto de vista de uma instituição como o Sesc, podemos fazer um exercício e considerar a programação de cultura artística abrigada nas diversas unidades operacionais (Centros de Cultura) fruto ou originária de um certo tipo de curadoria. Cada atividade de arte cênica, espetáculo, exposição, mostra, festival ou apresentação advém de uma escolha, de uma seleção que obedece critérios, os quais são parâmetros já dados pela prática geral institucional, mas que também podem nortear conceitos específicos para ações programáticas as mais diversas,

que podem ser estabelecidas considerando desejos autorais de uma pessoa da equipe de programação, ou da equipe como um todo com origem em discussões e reflexões internas daquele e naquele espaço cultural.

Não obstante, o processo de escolha e construção de uma programação, no Sesc, pode ser em conjunto entre as unidades, fortalecendo a ideia de rede (Mostra SESC de Teatro de Animação). As atividades podem ser realizadas em rede, como também criadas, pensadas, discutidas e executadas em rede (curadoria compartilhada). Não é raro também que as escolhas e seleções dos grupos e artistas envolvidos na programação tenham um propositor externo, um produtor artístico, um artista ou um coletivo. Tais propostas, com base em uma análise conjunta com as equipes internas de programação e os propositores, podem sofrer alterações e ajustes, os quais reconfiguram até mesmo os conceitos originais, gerando outra programação com intenções novas.

Portanto, no Sesc, as ações de escolha e seleção (curatoriais) das atividades, dos profissionais, dos espaços e das obras, embora obedeam a um arco grande de critérios, diretrizes e práticas, tem na figura do “Técnico de Programação” seu principal protagonista e articulador. É esse “agitador”, mediador, provocador e organizador da programação que se referencia para a criação de pensamento, conceituação das ações possíveis, desenvolvimento de ideias e execução dos projetos. Esse “atuador”, que para além das individualidades é um corpo (de pessoas) pensante, é em ampla medida, então, um curador por excelência. Uma equipe que cuida, pensa, articula, organiza, coordena e executa a programação. Suas atribuições, em equipe, vão de ponto em ponto, tecendo conexões e tramas, relações e responsabilidades, que vão das necessidades técnicas mais simples, como uma lâmpada ou uma cadeira, até um equipamento complexo como um teatro ou espaço adaptado e montado para abrigar um espetáculo, uma obra contemporânea com todas as suas implicações.

Tudo gira e parte desse personagem coletivo e suas singularidades, bem como converge para ele numa dialética de informações que abastece, desde o conceito básico e seus desdobramentos, os sistemas comunicacionais, administrativos, operacionais, midiáticos, relacionais e informacionais.

Observa-se, então, que tal curadoria só é possível por conta de uma complexa trama de conexões internas entre as instâncias facilitadoras dos projetos culturais, como os setores administrativos, de infraestrutura, jurídicos e técnicos, e com as estruturas externas, as quais envolvem toda uma outra rede que torna possível a programação mesma, com todas as suas necessidades e particularidades.

Portanto, as decisões programáticas, embora obedeçam a toda uma hierarquia organizacional de observações, considerações e aprovações, têm no corpo técnico de programação cultural, com suas proposições, um corredor principal de desenvolvimento de toda a ação institucional, com diversos eixos que se interligam, entrelaçam e se confundem, na tentativa de se perceber uma organicidade nessa grande trama, nessa rede que se espalha e abre espaços para novos sentidos para as pessoas, daqui de dentro, de lá de fora, de dentro-fora.

Por fim, penso que, com esse panorama fotográfico dos vários vetores curatoriais do Sesc ao longo de seus 70 anos, temos do amadorismo ao internacionalismo mudanças de rota, atalhos, subidas e descidas próprias de um caminho concreto e historicamente compartilhado com parte da sociedade brasileira. Creio que a partir de agora outras possibilidades possam surgir, mas quero deixar aqui minha sugestão, que já anunciava linhas atrás.

Acredito que com o avanço do capitalismo, o fim das utopias de uma sociedade socialista, ou mais solidária, a espetacularização e desvalorização da vida, a banalização da morte, o recuo do espaço público em favor do privado, a homofobia em alta, a discriminação das minorias e essa completa ideologia do consumo, estejamos num lugar bem perigoso. E as instituições de cultura não escapam a esses perigos.

Entretanto, acredito também, como tantos outros, que para cada movimento contra a cidadania, a democracia e a liberdade de pensamento, criação e vida, há também uma resistência, há ainda formas de organização e convivência que podem nos dar guarida, força e estratégias de reversão de situações, as mais sombrias.

Por isso, minha sugestão como técnico de programação e integrante dessa grande equipe de curadores do Sesc é que se olhe para a história da instituição, que se pegue cada um desses vetores curatoriais que construímos e se aprimore, lançando-nos agora num outro momento, um momento de criação. Que tenhamos a coragem de experimentar de novo. Agora não mais focados no amadorismo inicial ou no experimentalismo dos anos 80, no profissionalismo ou nos processos de difusão e circulação.

Sem deixar de lado todos esses conceitos de atuação, precisamos de espaços de criação, laboratórios de convivências artísticas, pisos de trocas e intercâmbios vigorosos, sedimentados com uma programação focada nos processos. Cada centro cultural como um grande laboratório criativo, e não apenas um lugar de apresentações, não apenas um lugar para bons produtos. Nós já aprendemos a programar o pronto, o acabado, o já feito. Agora temos que nos por a criar. Ainda que tenhamos alguns espaços laboratoriais, como o CPT e outros ambientes criativos, como os Centros de

Música, as Oficinas do Pompéia e uma programação de desenvolvimento artístico regular e consistente, não somos estruturalmente espaços de criação artística.

Se até agora toda a credibilidade do Sesc, no âmbito do teatro, foi construída e sedimentada por sua inserção cultural de abrigo e fomento do novo, do artisticamente inventivo, do socialmente responsável, e de uma programação conectada com o fazer contemporâneo, sem compromettimentos comerciais ou de facilidades de linguagem, a partir de agora essa credibilidade poderá ser ampliada e renovada com um ação curatorial que tenha foco na criação, nos processos imersivos de criatividade, desprovidos de utilitarismos de resultados. Podemos criar mil cenas e ainda assim não termos um espetáculo, mas teremos pessoas, gentes juntas criando e recriando seus passados, presentes e principalmente seus futuros.

BIBLIOGRAFIA

- ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. São Paulo: Forense Universitária, 2010.
- CHAUÍ, Marilena. *A Ideologia da Competência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2104.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. Cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- CUNHA, Newton. *Cultura e ação cultural: uma contribuição a sua história e conceitos*. São Paulo: SESCSP, 2010.
- DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: HUCITEC, 2003.
- DESGRANGES, Flávio; LAPIQUE, Maysa. *Teatro e Vida Pública*. São Paulo: Hucitec, 2012.
- FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2012.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2007.
- MAGALDI, Sábado. *Amor ao Teatro*. São Paulo: Edições SESCSP, 2014.
- MILARÉ, Sebastião. *Hierofania – O teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: Edições SESCSP, 2010.
- MIRANDA, Danilo Santos (Org.). *Ética e Cultura*. São Paulo: Edições SESCSP, Perspectiva, 2011.
- NOVAIS, Fernando. *História da Vida Privada do Brasil 4*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Acervo SESC Memórias

Revista “O SESC em Marcha”. Serviço Social do Comércio. 1950 a 51.

Revista do Comerciário. Serviço Social do Comércio. 1956 a 1960.

Teatro SESC Anchieta. Departamento Regional. São Paulo: SESC, 1991.

Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio. São Paulo, 1947-2010. Acervo SESC Memórias.