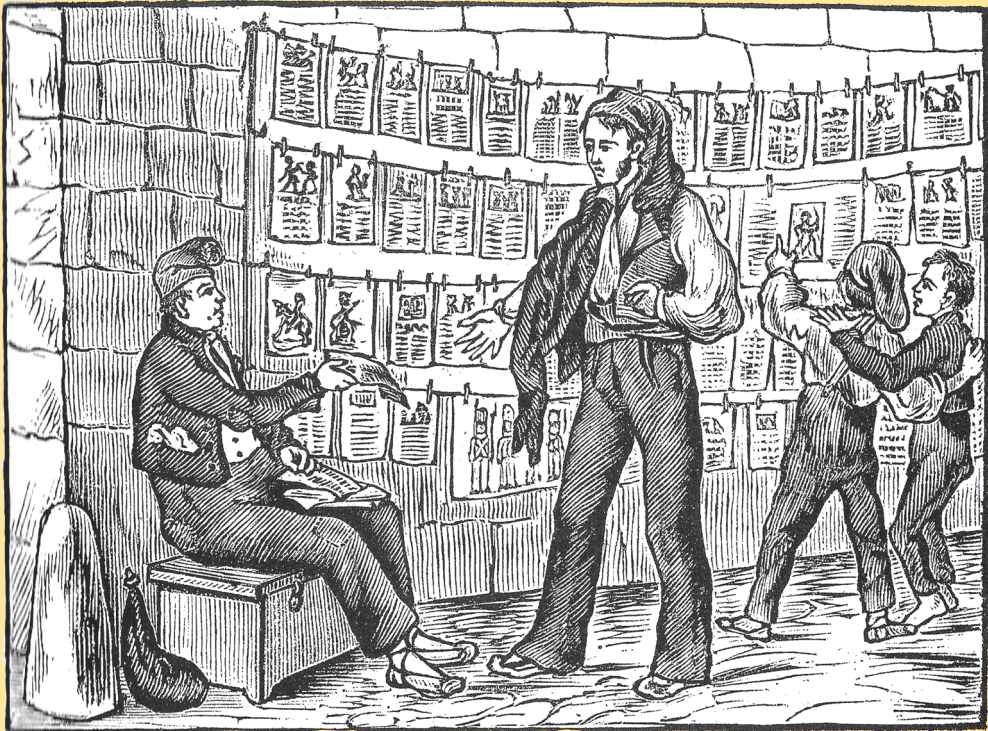


ANTONIO CASTILLO GÓMEZ | VERÓNICA SIERRA BLAS (DIRS.)
MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ (ED.)

«SCRIPTA IN ITINERE»

Discursos, prácticas y apropiaciones
del escrito en el espacio público
(siglos XVI-XXI)



«SCRIPTA IN ITINERE»

«SCRIPTA IN ITINERE»

DISCURSOS, PRÁCTICAS Y APROPIACIONES
DEL ESCRITO EN EL ESPACIO PÚBLICO
(SIGLOS XVI-XXI)



ANTONIO CASTILLO GÓMEZ

VERÓNICA SIERRA BLAS

(dirs.)

MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ

(ed.)

EDICIONES TREA

La publicación de este libro se inserta en el cuadro de las investigaciones y actividades promovidas y desarrolladas dentro de los proyectos «*Scripta in itinere*». *Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días* (HAR2014-51883-P); «*Vox populi*». *Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00/AEI/10.13039/501100011033); y *Subgrafías: artefactos, memorias y gestos subalternos en la Historia social de la cultura escrita (siglos XVI-XXI)* (PID2024-158235NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.



© los autores de los textos, 2025

Motivo de cubierta: *Vendedor de romances junto al convento de San Agustín en Barcelona*. Grabado anónimo, ca. 1850.

© de esta edición:

Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón · Asturias · España
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán
Maquetación: Alberto R. Torices

Depósito legal: AS 00333-2025
ISBN: 979-13-87790-11-0

Impreso en España – Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Letras en acción. Genealogía, métodos y propuestas de estudio	11
ANTONIO CASTILLO GÓMEZ VERÓNICA SIERRA BLAS	

I. IDEOLOGÍA, REPRESENTACIÓN Y MEMORIA

1. <i>Sicut liliun inter spinas</i> . Circulación de dogmas en la Valencia del Quinientos	35
JULIO MACIÁN FERRANDIS	
2. Escribir la muerte: la epigrafía funeraria femenina de los siglos XVI y XVII en Alcalá de Henares	51
MARINA AGUILAR SALINAS	
3. Del monumento efímero al impreso duradero: relaciones de los arcos triunfales dedicados a Francisco Fernández de la Cueva, virrey de la Nueva España, en su entrada a la ciudad de México (1653)	73
ADRIANA BELTRÁN DEL RÍO SOUSA	
4. Usos e funcionalidades da cultura escrita em festas de beatificação, de canonização e de translação de relíquias em cidades portuguesas (seculo XVII)	83
PAULA ALMEIDA MENDES	
5. «Este edificio fue construido por»: el papel de las placas en las escuelas asturianas en Época Contemporánea	97
LAURA MARTÍNEZ MARTÍN	
6. Escribir en el mármol. Las inscripciones monumentales de la Primera Guerra Mundial en Italia	123
GRAZIANO MAMONE	

- | | | |
|----|--|-----|
| 7. | El nomenclátor urbano: lugar de memoria y cultura política | 139 |
| | JORDI HENALES SALAMANCA | |
| 8. | Un avance hacia la visibilización pública de las mujeres: el callejero
de Guadalajara | 161 |
| | MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ | |
| 9. | Paisaje lingüístico-escrito conmemorativo (o escritura expuesta) en Córdoba | 181 |
| | CLARA EUGENIA PERAGÓN LÓPEZ ALFREDO UREÑA UCEDA | |

II. VOCES REBELDES, LETRAS DISIDENTES

- | | | |
|-----|---|-----|
| 10. | Imágenes y textos de la disidencia: el arte del contrapoder en los siglos XVI y XVII
y su exposición pública. | 207 |
| | CRISTINA FONTCUBERTA I FAMADAS | |
| 11. | Información y agitación: edictos, avisos y pasquines en las paredes de la Zaragoza
de los Sitios (1808-1809) | 229 |
| | MÓNICA GARCÉS PALACIOS | |
| 12. | Escritura y oralidad en el disenso político femenino: la experiencia del Sexenio
Democrático (1868-1874) | 237 |
| | GLORIA ESPIGADO TOCINO | |
| 13. | De la señalización a la libertad: las escrituras expuestas en los campos
de internamiento del exilio español | 257 |
| | GUADALUPE ADÁMEZ CASTRO | |
| 14. | Les affiches de l'Atelier de l'École Beaux-Arts de Paris. Histoire d'exposition
(1968-2018) | 283 |
| | PHILIPPE ARTIÈRES | |
| 15. | «A las mujeres universitarias». El Movimiento Democrático de Mujeres
en la conquista del espacio universitario | 297 |
| | CLAUDIA CORRAL VIEJO | |

III. PALABRAS DE ORDEN, MENSAJES AUTORIZADOS

- | | | |
|-----|--|-----|
| 16. | Del altar a la inmundicia. Los edictos de la Inquisición española y la problemática
en torno a su publicación | 315 |
| | BÁRBARA SANTIAGO MEDINA | |

17. Leyes expuestas, leyes pregonadas. Los lugares de comunicación institucional en el Ducado de Milán en el siglo XVI 337
MARCO FRANCALANCI
18. Bandi, editti e provvedimenti del vescovo e della Repubblica di Lucca tra XVI e XVII secolo 351
DAVIDE MARTINI
19. Genova nel Seicento. La comunicazione del potere con i cittadini e il tessuto delle relazioni sociali ricostruiti attraverso i materiali tipografici effimeri delle tipografie locali: considerazioni preliminari sugli avvisi a stampa 373
MONICA GALLETI
20. «Por las calles y plazas acostumbradas»: itinerarios de publicaciones de gobierno (Santander, XVI-XVIII) 393
VIRGINIA M.^a CUÑAT CISCAR | FRANCISCO SAULO RODRÍGUEZ LAJUSTICIA
21. El uso funcional del papel impreso: la verdadera revolución de la imprenta 415
XEVI CAMPRUBÍ
22. El cartel editorial en España en el siglo XIX: efimeros en escaparates, puertas y muros 439
PEDRO RUEDA RAMÍREZ | MÒNICA BARÓ
23. «La limpieza es la salud». La enseñanza de la Higiene en los carteles escolares de la España de principios del siglo XX 459
ELENA FERNÁNDEZ GÓMEZ
24. La Alemania Nazi y el uso de la propaganda negra en España durante la Segunda Guerra Mundial 483
MERCEDES PEÑALBA-SOTORRÍO

IV. TEXTOS, MEDIADORES Y MIGRACIONES

25. In stampa e in scena. Le molte forme del consumo di testi nell'Italia moderna 505
Marina ROGGERO
26. El tránsito del antiguo al nuevo régimen del impreso: ¿un nuevo paisaje para el escrito en el espacio público? (España, siglos XVIII-XX) 525
JEAN-FRANÇOIS BOTREL

27. O cinema e a comunicação no espaço público. Um estudo de caso: «Rio 40 Graus» (1955, Nelson Pereira dos Santos)	545
ALCIDES FREIRE RAMOS	
28. O circuito teatral da cidade de São Paulo e o lugar do SESC-SP na produção e circulação de espetáculos teatrais	555
ROSANGELA PATRIOTA RAMOS	
29. El bibliobús: ampliando espacios de lectura	573
MAITE COMALAT NAVARRA	
30. Poesie alla deriva. Il Movimento per l'Emancipazione della Poesia: un caso di letteratura esposta	587
FABIO CONTU	
31. Oralidad y permanencia en las redes sociales. Twitter y el espacio identitario compartido en la conversación abierta de internet	609
DANIEL ESCANDELL MONTIEL	

V. EMOCIONES Y CULTURA ESCRITA

32. Grafitis y comunidades emocionales (siglos XVI-XVIII)	627
VÉRONIQUE PLESCH	
33. Lecturas antropológicas de los paisajes escritos populares de tipo religioso en el medio rural a partir del ejemplo de Cardenosa (Ávila)	641
PEDRO JAVIER CRUZ SÁNCHEZ	
34. Las negras alas de la muerte: duelo y escritura en las Cortes	661
VIRGINIA RAMÍREZ MARTÍN	
35. Trovadores comprometidos durante el tardofranquismo y la transición española: la ocupación simbólica del espacio	681
ALBERTO CARRILLO-LINARES	
36. Cultura escrita y religiosidad popular: las peticiones al «Santet de Poblenou»	703
ÉRIKA FERNÁNDEZ MACÍAS	
37. La cultura de la muerte entre los judíos ortodoxos: los anuncios mortuorios en la Jerusalén actual	729
RIVKA JANA GREENBLAT	
Autores/as	755

O circuito teatral da cidade de São Paulo e o lugar do SESC-SP na produção e circulação de espetáculos teatrais

ROSANGELA PATRIOTA PATRIOTA

Universidade Presbiteriana Mackenzie; UPM/CNPq¹

O que está implicado, aqui, é mais a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro. E, se assim é, o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e na avaliação. Não é o contraste, mas a relação entre o moderno e o tradicional aquilo que interessa ao historiador da cultura.

Raymond Williams, *Tragédia Moderna*

«A cidade favorece a arte, é a própria arte», disse Lewis Mumford. Portanto, ela não é apenas, como outros depois dele explicitaram, um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma.

Giulio Maria Argan, *História da Arte como História da Cidade*

1. APONTAMENTOS TEÓRICOS PRELIMINARES

Em reflexões anteriores, quase sempre, procurei evidenciar a importância de se utilizar a *obra de arte* como documento para a pesquisa histórica. Em virtude disso, o diálogo com os Estudos Culturais foi de grande estímulo para que se aprofundasse o debate Arte e Sociedade, em especial com as ideias de Raymond Williams e Edward P. Thompson.

Em relação a Williams, para além de obras que se tornaram referências nos estudos brasileiros como *O Campo e a Cidade*, *Marxismo e Literatura*, *Cultura*, entre outras,²

¹ Este texto vem a ser apontamentos do projeto de pesquisa, em desenvolvimento, *Percursos artísticos-culturais do circuito teatral do SESC-SP na cidade de São Paulo e seu impacto na produção, circulação e recepção de obras, artistas e público: interlocuções possíveis entre História, Teatro, Sociedade (1946-2018)*, financiado pelo CNPq, com Bolsa Produtividade, PQ.

² Merecem destaque: *Drama in Performance*, New York: Basic Books, 1968; e *Drama: From Ibsen to Brecht*,

há que se considerar um trabalho seminal, *Tragédia Moderna*. Neste, o autor busca compreender os significados específicos que vão sendo atribuídos ao conceito de *tragédia* através dos tempos. Há um esforço em demonstrar como historicamente os conceitos não são imutáveis, isto é, embora a palavra *tragédia* permaneça no vocabulário ocidental, desde a Antiguidade até os dias de hoje, estética e culturalmente ela foi se transformando e incorporando novos sentidos.

Por sua vez, em E. P. Thompson, no que diz respeito às conexões propostas, emergem, com grande destaque, seus estudos sobre os poetas românticos ingleses do século XVIII,³ nos quais os objetos artísticos são vistos como fragmentos carregados de possibilidades históricas. Nesse sentido, tanto Williams quanto Thompson, revelam não só a legitimidade e a pertinência desses temas e objetos como também fazem uma advertência: aproximar-se deles requer a utilização de *métodos e técnicas*, organizadores dos procedimentos relativos ao tratamento da documentação e ao diálogo com a bibliografia especializada.

Já com relação aos pensadores alemães —apesar de sua historiografia profissional ter procurado reavaliar seus caminhos após a segunda guerra mundial através de uma história social baseada em Weber e Marx (a *Escola de Bielefeld*)—, seu efeito mais influente veio da área da história conceitual, da teoria da história, da hermenêutica filosófica e da teoria literária, que até hoje rende frutos, especialmente, através de autores distintos entre si como Reinhart Koselleck (um dos grandes promotores da história conceitual), Jörn Rüsen (um dos expoentes da atual teoria da história), Hans-Georg Gadamer (o filósofo que dialoga com a hermenêutica heideggeriana, considerando, sobretudo, o estatuto da obra-de-arte), e principalmente Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser e Hans-Ulrich Gumbrecht, alguns dos teóricos da literatura que formaram a hoje desmembrada *Escola de Konstanz*.

De forma particular, distinta em sua natureza, mas ao mesmo tempo complementar, a reflexão de origem alemã, porque enfocada na sua sólida tradição hermenêutica, procurou sempre desnaturalizar o próprio estatuto da obra de arte, colocando-a antes como base própria do processo interpretativo e de atribuição de sentido. A obra, assim, não é uma fonte de revelação, mas algo que expõe uma estrutura que imediatamente obriga o seu intérprete a delimitar o que Koselleck denominou cabalmente de *horizonte de expectativas*.

O impacto e a influência de uma obra não se descolam de sua circulação e recepção. Com isso, o autor procurou trazer para o campo historiográfico preocupações que

New York: Oxford University Press, 1971, 2ª ed. O primeiro título foi traduzido para o Brasil com o seguinte título: WILLIAMS, Raymond: *Drama em cena*, São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

³ Dentre as publicações mais significativas: *Witness Against the Beast: William Blake and the moral law*, New York: The New Press, 1993; *William Morris: Romantic to Revolutionary*, Stanford: Stanford University Press, 1988; *Os Românticos: A Inglaterra na era revolucionária*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

remetem à filosofia de Heidegger, e, em especial, no caso de Koselleck, à obra de Hans-Georg Gadamer, onde se verifica com mais intensidade a preocupação com a dimensão temporal da linguagem. Em Gadamer, a linguagem, ao ser necessariamente *poiesis*, não é algo que exista para além do tempo, mas é ela mesma o lugar em que o homem experimenta sua temporalidade. Mas, isto não lhes retira o potencial crítico: lembremo-nos o que diz Wolfgang Iser, um dos principais pilares da Estética da Recepção:

Enquanto não havia limites para o conhecimento, não havia necessidade de ficções. (...) Afirmar a ficção significa pois associar o que é de categoria distinta; por isso a ficção passa a ser incluída na divisão epistemológica sujeito/objeto, e se modifica de acordo com a compreensão dos limites do conhecimento. (...) a ficção se reveste de importância cada vez maior; essa importância é proporcional ao grau de incognoscibilidade concedido à realidade.⁴

Tais perspectivas teóricas e epistemológicas, a pouco e pouco, por intermédio de caminhos e problematizações próprias, permitiram o questionamento de uma história das manifestações artísticas, nas quais a especificidade do conhecimento estético forjava descrições de procedimentos técnicos, apresentados aos iniciantes ou aos leigos como autônomos, desprovidos de um diálogo com o momento em que foram elaborados, impedindo, assim, a articulação de uma análise histórica e teórica.

Em meio a esses referenciais, a interlocução entre História e Teatro tem sido a percurso que adotei no âmbito da História Cultural e da História do Brasil República. No entanto, esse percurso propiciou que se enveredasse também por discussões atinentes à Literatura, ao Cinema e à Televisão. Com isso, as Linguagens Artísticas constituíram o caminho que trilhei para refletir e interpretar aspectos da sociedade brasileira, com ênfase na História Cultural do Social, a partir de importantes discussões de nossa história recente.

À medida que as discussões foram sendo desenvolvidas e as problematizações se tornando cada vez mais complexas, constatei a vitalidade e a força dessas propostas investigativas. Assim, amparada por resultados satisfatórios, obtidos ao longo desses anos, seja em relação à produção de conhecimento propriamente dito, seja pelo trabalho de orientação em nível de graduação (iniciação científica e monografia de curso) e de pós-graduação (mestrado, doutorado), continuo motivada a dar continuidade às interlocuções entre História e Teatro como um campo de pesquisa.

Digo isso porque ambos, História e Teatro, são objetos de investigação milenares, na medida em que abarcam distintas temporalidades e espaços diferenciados. Ciente de que são elas áreas consagradas de saber, optei por compreender como o processo histórico e seus horizontes de possibilidades materializam-se a partir do *fenômeno*

⁴ ISER, Wolfgang: *O Fictício e o Imaginário*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996, p. 190.

teatral, isto é, como essa linguagem artística pode tanto ser expressão significativa da *história do tempo presente* quanto se transformar em fragmentos e/ou ruínas de uma época para períodos vindouros. Apesar de a constituição do conhecimento estar dividida em *disciplinas*, eu diria: não se chega ao cerne das questões teatrais apartado das reflexões históricas. Sob esse prisma, me atrevo a dizer: a paixão pela pesquisa histórica é um dos caminhos pelos quais se chega ao teatro.

2. OS TEATROS DO SESC-SP. UM OLHAR SOBRE PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS

Dessa feita, motivada por essas indagações, apresento, em linhas gerais, os estímulos que buscam compreender o lugar do SESC-SP⁵ na cena teatral da cidade de São Paulo, com destaque para o papel que essa instituição teve e tem na constituição das relações entre palco e plateia. Para isso, deve-se recordar: São Paulo recebeu, no decorrer do século XIX e início do século XX, inúmeras companhias vindas do exterior e principalmente da antiga sede administrativa do país, o Rio de Janeiro.

Aos poucos, diálogos críticos e atividades de grupos amadores começaram a esboçar as bases para que São Paulo começasse a se consolidar como capital cultural. Na sequência, com o apoio da elite financeira, surgiram a Escola de Arte Dramática (EAD), fundada por Alfredo Mesquita, e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), por iniciativa de Franco Zampari, que solidificou uma relação profissional entre atores, diretores e a companhia, no sentido de constituir um mercado de trabalho de bens simbólicos.

Nesse período, a cidade acolheu ainda o Teatro Maria Della Costa e, posteriormente, companhias como as de Nydia Lícia e Sérgio Cardoso, Adolfo Celi, Tônia Carrero e Paulo Autran, Cacilda Becker e Walmor Chagas, além do Teatro de Arena, do Teatro Oficina, do Teatro Ruth Escobar e do Teatro de Alumínio, edifício sede do Teatro Íntimo de Nicete Bruno (1951), além do TUCA, Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Em meio a essa geografia cultural, constituíram-se espaços de sociabilidades e de debates político-intelectuais, que tornaram a cena teatral paulistana muito instigante. Nesse circuito, o SESC-SP, com suas iniciativas, de maneira sistemática, possibilitou a ampliação e a diversificação do território teatral em São Paulo, bem como permitiu que a alteridade artística, temática permeasse, de forma significativa, o debate cênico.

⁵ O Sesc, Serviço Social do Comércio, é uma entidade privada que visa proporcionar o bem-estar e a qualidade de vida aos trabalhadores deste setor e sua família. Tem como base conceitual a Carta da Paz Social e a sua ação está assentada desde o ano de 1946, em um sólido projeto cultural e educativo, quando foi criado pelo empresariado do comércio.

Digo isso porque a questão que me motiva é de fácil percepção para qualquer um que se interesse e/ou seja espectador de teatro: nos dias de hoje, ao se lançar um olhar panorâmico para a programação disponível constata-se que a diversidade e a alteridade, sem dúvida, são os aspectos que mais se sobressaem.

No momento em que escrevi este texto, existiam na cidade de São Paulo 115 espetáculos em cartaz —musicais, dramas, comédias, stand-up, performance, etc.— sendo que 28 deles são apresentados em centros culturais e/ou em unidades da prefeitura ou do governo do estado —CCBB, Itaú Cultural, Oficina Cultural Oswald de Andrade, Centro Cultural FIESP, Centro Universitário Maria Antônia, CEUs, Teatro João Caetano, Teatro Municipal Cacilda Becker, etc.—, enquanto 16 ocupam os teatros do SESC-Consolação, SESC-Bom Retiro, SESC-Ipiranga, SESC-Vila Mariana, SESC-Pompeia, SESC-Santana e SESC-Pinheiros. Os demais estão cumprindo temporada em espaços tradicionais como Teatro Oficina, Teatro Ruth Escobar, TUCA, TUCARENA, como também em lugares que atualmente se tornaram referências como a Praça Roosevelt, Escola de Teatro de São Paulo, Teatro e Bar do Cemitério dos Automóveis, ou em edifícios teatrais construídos em diversos locais, tais como aqueles que estão alocados em shopping centers, além de novos endereços como Teatro Porto Seguro, Teatro Vivo, entre outros.

Esse panorama, por mais sintético que seja, revela que, mesmo sendo insuficiente, vinte por cento das montagens teatrais estão alocadas em espaços que as disponibilizam a preços acessíveis à população, isto é, por diferentes maneiras, os ingressos são subsidiados. Dessa porcentagem, praticamente, cinquenta e sete por cento dela corresponde a teatros do SESC-SP. Outro dado importante, mesmo restrita, houve uma descentralização das salas de teatro na cidade de São Paulo. No entanto, é preciso que se diga: a capital paulista, atualmente, possui 204 espaços teatrais em atividade, em diferentes regiões da cidade, e, como já mencionei, de origens e objetivos diferenciados entre si.

No que se refere às atividades teatrais, a cidade de São Paulo, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, desempenhou importante papel nos debates políticos e estéticos, além de construir uma cartografia cultural, envolvendo a sua região central e bairros como o Bexiga e a Bela Vista. Para tanto, a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), na rua Major Diogo, tornou-se pedra angular no estabelecimento de um padrão artístico e profissional para a cena paulistana, pois viera coroar uma perspectiva que enfatizava a necessidade de as artes cênicas brasileiras estabelecerem um profícuo diálogo com a *modernidade* presente, até então, em palcos europeus e norte-americanos, em sintonia com a Escola de Arte Dramática (EAD) que, antes de ser incorporada à USP, em 1968, manteve suas atividades nos prédios do TBC e do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Para o seu fundador, a EAD tinha uma missão muito específica:

Resta a fazer muito mais. E ainda aqui, acho que têm os amadores, mais essa «missão» a cumprir: formar atores, diretores, técnicos de teatro, inexistentes ou apenas improvisados entre nós. O que o nosso teatro pede no momento são elementos de formação cultural, técnica e profissional, completa. Chega de tentativas, de remendos, de improvisações. Para a «formação» desse novo pessoal de teatro são necessárias «escolas de teatro» a exemplo do que se faz no estrangeiro. Dir-me-ão que nem todos os grandes artistas e diretores estrangeiros, nem sequer a sua maioria, passou por escolas de arte dramática. A objeção não procede: é que nos países europeus, como nos Estados Unidos, há «uma cultura teatral», há um teatro, há o exemplo, há, enfim, uma tradição importantíssima. Quem lá chega a fazer teatro já viu muita coisa, e se chega a realizá-lo, o faz após longo trabalho, sob a direção, sob as vistas severas e exigentes de um diretor experimentado, conhecedor profundo do «metier», pois diretores não se improvisam.⁶

No esteio dessas iniciativas, surgiu, em 1953, o Teatro de Arena de São Paulo, criado por egressos da EAD que, por questões operacionais, optaram por espetáculo em forma de arena. A forma foi definitivamente fixada quando o grupo se estabeleceu à Rua Teodoro Bayma, 94, Vila Buarque. Esse endereço permanece, até nossos dias, como espaço teatral, sob responsabilidade da FUNARTE, e passou a se chamar Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Aos já existentes, juntou-se, em 1958, na Rua Jaceguai, 520, Bela Vista, o Teatro Oficina que continua ativo no mesmo endereço, mas agora como Teatro Oficina Uzyrna Ozona. Entretanto, nessa configuração geográfica, não se pode ignorar que desde 1954, à Rua Paim, 72, Bela Vista, estava em plena atividade o Teatro Maria Della Costa e, por fim, em 1963, na Rua dos Ingleses, 209, Bela Vista, foi inaugurado o Teatro Ruth Escobar.

Esse mapa teatral circundava a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP —FFLCH-USP— e a Universidade Mackenzie, ambas estabelecidas à Rua Maria Antônia, Vila Buarque. Ali se constituiu o circuito teatral da cena politicamente comprometida com transformações sociais, políticas e culturais e, sob esse prisma, havia uma convergência de interesses e de perspectivas entre aquele teatro feito por jovens artistas e o movimento estudantil. Todavia, se ampliarmos o arco poderemos também pensar o lugar do TUCA e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo —PUC-SP— nesse ambiente.

Havia naquele momento uma efervescência cultural, política, social e artística que permeava setores intelectualizados da sociedade que, por sua vez, sonhavam em atingir as camadas populares com suas ideias e propósitos. Mais que isso: para o bem ou para o mal, aqueles segmentos traziam em suas ações uma ideia de progresso e de modernização herdadas das perspectivas daqueles que os antecederam ou de acordo com as palavras de Maria Arminda do Nascimento Arruda:

⁶ GUZIK, Alberto: *TBC: Crônica de um Sonho*, São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 8.

Em nenhum lugar, a urbanização e o crescimento industrial atingiram tal plenitude, o que lhe facultou alçar-se à condição de metrópole. Ao mesmo tempo, diferentes correntes migratórias lhe haviam imprimido um ar cosmopolita; inseridas na dinâmica econômica alteravam a estratificação social, expandindo e diversificando a ocupação do espaço de que resultaram formas renovadas de sociabilidade. Culturalmente, o legado modernista codificara uma tradição que se impôs às gerações posteriores e que puderam afirmar, dado o contexto, a necessidade de relacionamento entre criação e funcionalidade. O experimentalismo vanguardista adquiriu em São Paulo inequívoca ambientação, uma vez que o concretismo na poesia teve na cidade sua expressão mais acabada. O quadro não se fecha sem que se considere a institucionalização da vida universitária que acabou por alterar o estilo da reflexão, assim como a constituição das organizações de cultura, os museus, os teatros, o cinema, conferiram lastro material à divulgação das obras produzidas no exterior, adensando o processo de trocas culturais.⁷

O ponto de vista e o ambiente trazidos pela autora são muito importantes para o argumento que procuro desenvolver. Apesar de conhecer pesquisas e reconhecer a importância das atividades culturais e artísticas no âmbito dos segmentos populares, em particular, dos anarquistas, no início do século xx, devo dizer que as manifestações teatrais, com as quais trabalhei, estão intrinsecamente ligadas às propostas que a elite intelectual, econômica e política da cidade de São Paulo, por suas ações e financiamentos, contribuíram direta ou indiretamente. Dentre elas, além das já mencionadas, destaco tanto a criação da Universidade de São Paulo quanto o estabelecimento de um circuito de atividades intelectuais e artísticas, que se materializaram no *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), fundado em 1948, na Bienal de Arte de São Paulo, criada em 1951, e na Companhia de Cinema Vera Cruz, em 1949. Acrescente-se a isso, no ano de 1947, a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Tais realizações, evidentemente, contaram com o apoio e o trabalho de inúmeras outras pessoas, mas, via de regra, nessas empreitadas, foi constante a presença de nomes como os de Júlio de Mesquita Neto, Alfredo Mesquita, Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet, Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido de Mello e Sousa, Gilda de Mello e Sousa, Paulo Emílio Salles Gomes, entre outros. Na sequência, a eles se juntaram Francisco Matarazzo Sobrinho, Franco Zampari, Assis Chateaubriand, Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi, dentre inúmeros empreendedores.

Esses dados, mesmos que panorâmicos, permitem dizer que a modernização como ideia-força foi o *leitmotiv* dessas iniciativas, propiciadas pela emergência de um *projeto iluminista* que, a pouco e pouco, foi redimensionando a vida cultural da cidade de São Paulo, com vistas a torná-la, em algum nível, interlocutora de grandes

⁷ ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento: *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século xx*, Bauru/SP: EDUSC, 2001, pp. 20-21.

metrópoles europeias e norte-americanas. Sem dúvidas, os parâmetros eram Paris e Nova York.

Sob esse prisma, é correto afirmar: mesmo as experiências cênicas que se estruturaram em torno do engajamento e do nacionalismo crítico, como as do Teatro de Arena, assim como aquelas que se propuseram à crítica desse patrimônio político e cultural, vide Teatro Oficina, possuem em suas matrizes originárias os fundamentos de uma *burguesia ilustrada* que, em momento específico, teve na cultura e na arte suas estratégias para o processo de modernização e de civilização.

Dito de outra maneira, em seus horizontes estavam presentes proposições relativas à cultura como um bem social, pois:

Convém notar que a ideia de democratização cultural comporta significados diferentes e, portanto, uma ambiguidade semântica raramente apreendida pelos estudos de natureza cultural (por si só, isto é, sem o adjetivo *cultural*, democratização nos remete ao processo e formas de repartição de poderes e de decisões políticas entre todos os cidadãos adultos de um Estado, ou, num âmbito social mais restrito, entre todos os indivíduos adultos pertencentes a grupos primários ou secundários).

Ela sugere, nos discursos mais idealistas, um processo que tenha por objetivo tornar acessíveis a toda a população as obras simbólicas consideradas exemplares da humanidade, tanto quanto o conhecimento canônico, artístico e científico, da história passada e da história presente. Foi este, por exemplo, o espírito do Iluminista advogado por Schiller em suas *Cartas sobre a educação estética do homem*, aquele mesmo que conduziu André Malraux (embora por um viés de comunhão religiosa) a assumir o ministério da cultura e a propor as casas de cultura. Uma tal finalidade exige, como condições prévias e necessárias, e ainda assim não suficientes, ao menos dois critérios: uma educação formal de base e continuada (iniciada, portanto na infância ou no início da adolescência) e experiências polivalentes, ecléticas, interdisciplinares ou intercomplementares. O motivo é, no fundo, simples: aquilo que se denomina alta cultura constitui um labirinto, uma trama complexa de objetos, de esferas e de sentidos simbólicos que se relacionam de modo constante, ora convergente e agregado, ora conflituoso e divergente. Mais ainda: a alta cultura não apenas se infiltra ou se difunde por áreas correlatas como mantém correspondências com formas e conteúdos de tempos passados e de sociedades anteriores ou contemporâneas. Daí seu epíteto de humanista.

Ora, ao contrário de opiniões populares correntes, a alta cultura é assim entendida (sem se eximir, é óbvio, de objetivos ideológicos) porque expressa o que de mais elevado e brilhante o espírito humano logrou pensar, imaginar ou criar, ainda quando estimulado por nossos vícios e depravações corriqueiras. Embora se possa discordar da ideia de que Shakespeare seja o início e o centro de nosso cânone literário (e fazê-lo recuar aos gregos), a opinião de Harold Bloom sobre a importância e a insuperabilidade dessas relações modelares é convincente porque baseada em fatos da história da arte.⁸

⁸ CUNHA, Newton: *Cultura e Ação Cultural: uma contribuição a sua história e conceitos*, São Paulo: Edições SESC, 2015, p. 1042, 1046, 1050, 1054, 1057.

O argumento de Newton Cunha é uma chave importante para que se compreenda os elementos justificadores na construção de práticas culturais e artísticas que, em última instância, visavam à formação de um público capaz de fruir um repertório constituído de bens culturais capazes de significar o que a tradição ocidental designou como Humanismo.

Sob esse prisma, tivemos e temos experiências artístico-culturais em que, cada uma a seu modo, visa construir uma relação pedagógica com a sua plateia, seja em demonstrar a eficácia de um repertório milenar, definido como a própria civilização, seja na defesa de projetos alternativos que se autodefinem contra o mercado, contra a ideologia dominante, contra formas e linguagens ultrapassadas⁹.

Enfim, é em meio a essas posturas contraditórias e opostas que se inserem as iniciativas teatrais do SESC-SP que, após anos de parcerias com outros espaços teatros, inaugurou, em 1967, o seu primeiro teatro que, provavelmente, não por acaso, está sediado à Rua Dr. Vila Nova, 245, Vila Buarque, lugar que fora o coração político e artístico da cidade de São Paulo.

Esse rápido percurso, minimamente, situa aspectos importantes da cidade de São Paulo que podem ser apreendidos nas ações culturais do SESC-SP e, com isso, abrir o debate da cena teatral por elas trazido a público. Mais que isso: depreender aspectos atinentes à pluralidade, à diversidade, à contemporaneidade e, o mais importante, em qual chave eles se apresentam: como uma proposta de democratização de valores culturais com vistas ao fortalecimento do Humanismo ou como um elemento de desconstrução de maneiras consagradas de compreender a cultura e a arte?

Não bastassem os desdobramentos, no que se refere às questões relativas aos aparelhos culturais e a cena teatral propiciada pelo SESC-SP, essa investigação, a médio prazo, trará contribuições atinentes ao espaço público. Mesmo reconhecendo a abrangência dessa temática, com a existência de imensas bibliotecas voltadas para o estudo da questão urbana, especialmente nas áreas de Arquitetura, de Geografia, de Letras, de Sociologia, de Antropologia, entre outras, ao lado de pesquisas extremamente profícuas desenvolvidas por historiadores, interessa-me, nesse momento, enfatizar aspectos apresentados por Sandra Jatahy Pesavento no artigo *Muito além do espaço*: por uma história cultural do urbano. Embora o texto seja de 1995, a ponderação feita pela autora ainda soa muito pertinente acerca desse debate na historiografia brasileira, embora em termos bibliográficos esteja defasada:

Atendendo a esta regionalização das visões, há que citar, no caso baiano, as obras de Kátia Queiroz Mattoso *A cidade de Salvador e seu mercado no século XX* (São Paulo: Hucitec, 1978) e

⁹ Para maior aprofundamento do que está sendo dito, consultar DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa: *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*, São Paulo: Hucitec, 2012.

Bahia, século XIX: uma província no Império (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992). As coletâneas organizadas por Ana Fernandes e Marco Aurélio Gomes, *Cidade e história. Modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX* (Salvador: UFBA, 1992) dão conta de um viés regional do Brasil como um todo, assim como a revista *Espaço e Debate*. No caso de São Paulo, há que destacar as teses defendidas no programa de pós-graduação em História da UNICAMP, assim como a tese de livre-docência de Raquel Glezer, *Chão de terra*: um estudo sobre São Paulo colonial, defendida na USP em 1992. No caso do Rio Grande do Sul, registram-se a coletânea organizada por Wrana Panizzi e João Rovatti, *Estudos Urbanos: Porto Alegre e seu planejamento* (Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1993) e os livros de Sandra Jatahy Pesavento, *Memória Porto Alegre: espaços e vivências* (Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1991) e *Os pobres da cidade* (Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1994). Para o Rio de Janeiro, cabe lembrar os avanços realizados pelo grupo que publicava a revista *Rio de Janeiro* ou pelas publicações feitas no âmbito do IPPUR e da Fundação Casa de Rui Barbosa. Assim como a revista *Rio de Janeiro*, os textos apresentados no Seminário Rio Republicano da Fundação Casa de Rui Barbosa (outubro de 1994), centralizam o seu enfoque na cidade do Rio.¹⁰

Articuladas aos debates de Pesavento, estão as preocupações voltadas para o binômio História e Teatro, por meio dos espetáculos e das salas dos aparelhos do SESC-SP. É evidente que não estarão ausentes dessa discussão o processo de modernização e o desenvolvimento econômico de São Paulo, acrescido de intensas atividades de formação educacional, que permitiu a parcelas significativas de sua população acolherem e se alimentarem de um fazer artístico. Sob esse aspecto, retomando as considerações de Claudio Boeira Garcia, ao estudar as críticas de Jean-Jacques Rousseau ao teatro, não se pode ignorar:

a cena teatral adquire um modo de existência que não é engendrado por ela mesma. O prazer e o divertimento que proporciona, os fatores que a possibilitam lhe são anteriores. É possível, pois, interpretar o conhecido enunciado «não se pode considerar os espetáculos em si mesmos, mas em relação aos povos para os quais são feitos» do seguinte modo: não se pode atribuir propriamente autonomia ao teatro, na medida em que seu estatuto e possibilidades só podem ser esclarecidos mediante o exame do homem mesmo e das sociedades para as quais são apresentados os espetáculos.¹¹

Por fim, em meio a essas problematizações, envolvendo aparelhos culturais, teatro, sociedade e cidade, emergem aspectos de grande importância para os estudos contemporâneos: o lazer como direito social, condição de cidadania e, ao mesmo tempo, uma forte atividade econômica. Aliás, eles foram bem analisados pelo Cleber Dias,

¹⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy: «Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano», *Estudos Históricos*, n.º 16, 1995, p. 289, nota 8.

¹¹ GARCIA, Cláudio Boeira: *As Cidades e suas Cenas: a crítica de Rousseau ao Teatro*, Ijuí/RS: Unijuí, 1999, pp. 154-155.

professor do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos de Lazer da UFMG, ao realizar uma síntese histórica, a fim de evidenciar que a complexidade das relações urbanas antecede, e muito, o século XIX:

Por outros caminhos e tratando de outro período, conclusões de John Plumb (1982) sobre a Inglaterra também desestabilizam parte do esquema interpretativo geral predominante sobre a história do lazer, apontando para períodos anteriores ao surto industrial do século 19 como momentos chave para compreensão da transformação histórica do lazer. Para ele, o período decisivo para as transformações estruturais nos modos de organização do lazer na Inglaterra situa-se entre os fins do século 17 e princípios do século 18. Segundo ele, nessa época, muitos aspectos se encadearam simultaneamente para a produção de transformações históricas do lazer. Em primeiro lugar, inovações tecnológicas na impressão de textos reduziram os custos do processo de produção de livros, jornais e folhetos. Em decorrência, um grupo crescente de pessoas passou a poder acessar esse tipo de material. Em 1690, Londres tinha já periódicos comerciais bem estabelecidos. Em princípios do século seguinte, a cidade já conhecia seu primeiro jornal diário. Em 1700 havia já salas destinadas especificamente a disponibilizar material de leitura a clientes dispostos a subscrever assinaturas. Por volta de 1720, iniciou-se a criação de bibliotecas itinerantes, de modo que até 1760, o país estava coberto por uma ampla rede de distribuição. Assim, de acordo com Plumb (1982), «o desenvolvimento do mercado de materiais impressos é o primeiro aspecto da comercialização do lazer» (p. 71). A exploração comercial da imprensa estimulava um mercado de lazer cada vez maior, pois a leitura e o crescimento de todo o mercado editorial supunha a existência de uma audiência considerável, com o tempo e dinheiro para gastar. O crescimento desse mercado consumidor teria estimulado a disposição em tentar atender o gosto e as demandas dos novos clientes. Surgem, então, publicações especializadas em peças teatrais, romances, culinária, jardinagem ou partituras musicais. Além disso, através da publicidade, a imprensa teria cumprido ainda outra importante função para o crescente desenvolvimento da exploração comercial do lazer, que é a divulgação de eventos ou espaços de lazer, tais como corridas de cavalo, partidas de críquete, concertos, teatros, bailes, reuniões e jardins de recreio. A imprensa, assim, desde a década de 1690, articulava-se profundamente com o desenvolvimento comercial de várias práticas de lazer. A partir das décadas de 1750 e 1760, o lazer já estaria claramente se convertendo numa indústria com grande potencial, segundo palavras de Plumb (1982). Na Inglaterra, portanto, o século 18, chamado não por acaso *Merry England* (Inglaterra alegre), conheceu grandes níveis de atividades recreativas. Uma progressiva diminuição dos constrangimentos religiosos sobre algumas diversões populares seria paulatinamente notada nessa época. Conforme dissera Thompson (1998): «a Igreja perdia o controle sobre o “lazer” dos pobres» (p. 52). Em contraposição ao processo de cerceamento de diversões populares, característico dos séculos 16 e 17, quando a influência puritana teria sido particularmente forte na Inglaterra, o século 18 viu a criação ou a progressiva proliferação de várias novas formas de diversão, tais como feiras, restaurantes, pousadas, hotéis, museus, galerias de arte, parques, jardins públicos, balneários e estações termiais. Em cada um desses espaços de sociabilidade pública, que se tornava, aliás, aspecto social cada vez mais marcante daquele período, poder-se-ia ver a exibição de bandas de músicas, acrobatas, malabaristas,

marionetes, mágicos, artistas de teatro e toda uma variada gama de atrações, muitas vezes já oferecida por empresários especialmente dedicados ao ramo do entretenimento.¹²

Esse circunstanciamento histórico é extremamente instigante, pois possibilita ir além de interpretações consagradas por temas e acontecimentos comumente revisitados. Ao lado disso, demonstra como é preciso estar atento às permanências e às transformações instituintes do próprio processo. A maneira pela qual as relações se redimensionam solicita também novas dinâmicas, formas de representação e recepção. Por esse motivo, é preciso considerar as circunstâncias e as transformações que se vislumbram. Como bem observou Jacó Guinsburg e Nanci Fernandes, no que diz respeito aos desafios do contemporâneo:

Os sonhos do acesso proletário aos bens da produção social transformaram-se no sonho pequeno-burguês do consumo promovido em escala global pela economia de mercado: não se trata mais aqui, do capital a sugar cruamente a mais-valia do operário e a jogá-lo indefeso na engrenagem das crises cíclicas, condenando-o a vegetar na miséria e no desemprego. Ainda que tais males continuem a afligi-lo até nas economias afluentes, inclusive sob a derivação da utopia socialista para a socialdemocracia, suas ameaças têm sido contornadas e manipuladas, tornando-se problemas recorrentes que volta e meia figuram na ordem do dia das preocupações coletivas. A nova quimera das emergentes sociedades de massa agita-lhes a bandeira da igualdade de oportunidades: a mecanização, a automação consignam uma forma de liberdade segundo a qual o indivíduo tem o direito de se lançar à conquista de seu próprio lugar no mundo. (...) Em termos artísticos, tudo isso traz à baila a saída útil embutida na visão pragmática: tudo é permitido, inclusive negar as origens, desde que um objetivo supostamente válido seja instaurado. Ou, quando levado ao extremo, conforme rezava o lema da Revolução Estudantil de maio de 1968: «É proibido proibir». Em tese, pois, se tudo é lícito, nada pode ser descartado, nem o mercado de consumo, nem as minorias, nem as exclusões nem sequer as opressões e os preconceitos subsistentes nas dobraduras sociais: seja o que e como forem, terão de ser expressos e ajustar-se a novos tempos.¹³

Assim, se em termos históricos e estéticos chegou-se à pluralidade, encontrou-se também impasses que não podem ser desconsiderados. Esteticamente, experiências narrativas, radicalização das linguagens e exposição da multiplicidade marcaram e marcam a contemporaneidade. Já, historicamente, a diversidade impeliu estudiosos a se debruçarem sobre o que entendemos por real e por realidade.

Nesse processo, como compreender o SESC-SP, o seu circuito teatral e as suas possibilidades de apropriação, circulação, recepção e ressignificação?

No que diz respeito às escolhas dos espetáculos e à análise dos mesmos, salvo

¹² DIAS, Cleber: «História e Historiografia do Lazer», *Recorde*, vol. 11, n.º 1, 2018, pp. 10-11.

¹³ GUINSBURG, Jacó e FERNANDES, Nanci: «No Rastro do Pós-Modernismo», em Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa (orgs.): *O Pós-Modernismo*, São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 13-14.

melhor juízo, as práticas de investigação estão próximas àquelas que têm dado sustentabilidade teórica, metodológica e interpretativa aos projetos já concluídos, isto é, proceder à análise dos textos e/ou roteiros encenados, a partir da crítica interna e externa da documentação, com vistas a situar historicamente o autor e o momento da escrita, observar os *princípios de realidade* presentes na composição do texto ficcional para, na etapa seguinte, observar as opções do diretor e de que forma ele transformou a palavra em imagem. Para isso, serão necessárias discussões em torno das linguagens de encenação teatral, isto é, verificar a marcação do palco, a construção cenográfica e o trabalho de composição cênica do ator, ao lado da sonoplastia e da iluminação.

A partir desse trabalho de recomposição da cena, realizado por intermédio dos fragmentos do espetáculo, fotos, filmagens (quando elas existem e estão disponíveis), programas da peça, críticas, depoimentos dos artistas envolvidos no processo, figurinos, etc., é possível iniciar um exercício interpretativo articulando a obra ao momento histórico em que ela foi levada a público, ao mesmo tempo em que questionamentos em relação a quem a produziu e em quais circunstâncias tornam-se muito importantes.

Diante dessas interrogações, começará a adquirir visibilidade as especificidades do que está sendo desenvolvido: a) o que é o SESC?; b) como se estrutura o SESC-SP?; c) quais as transformações que ocorreram em termos de propósitos e realizações em sua trajetória?; d) o que impulsiona as suas mudanças no decorrer da década de 1960, com um foco maior em atividades formativas, artísticas e de lazer (inclusive com a inauguração do SESC Anchieta, em 1967)? e) qual o impacto, do ponto de vista teatral e artístico a virada ocorrida na década de 1980?; f) a partir de que circunstâncias o SESC-SP passa a se identificar como *equipamento cultural*?

Apesar de já existirem trabalhos importantes sobre a aludida instituição, como o de Yara S. Dines, que elabora uma narrativa cronológica e sistemática da atuação do SESC-SP, salvo melhor juízo, inexistem reflexões que a articulam, de forma sistemática, a movimentos que perpassam a sociedade paulistana em seu conjunto. Por exemplo, a autora transcreve um trecho do texto, *Quo Vadis, Pompeia?*, de Erivelto Busto Garcia, sociólogo e ex-gerente de planejamento do SESC-SP, acerca do SESC-Pompeia:

O primeiro desses pressupostos é o de que a Fábrica da Pompeia é um equipamento de ponta, que tem a inovação como valor. Não se pode pensar a Pompeia de forma tradicional, através do *dejá vu* institucional, por mais rica que possa ser a nossa experiência. Esta deve se constituir, no máximo, em limite a partir do qual avançamos, um referencial a ser superado. O conteúdo dos programas, o sistema de animação, a gestão e o provimento de recursos, as relações institucionais e com o público devem ser organizados a partir dessa perspectiva. Assim, quando nos assaltar a dúvida sobre o que fazer, a resposta é simples: fazer o que ainda não se fez, o que ainda não se ousou fazer.

O segundo pressuposto é o de que a Fábrica da Pompeia é um patrimônio cultural da coletividade. (...). Não haverá contradição em dizer que a Pompeia se destina aos trabalhadores comerciários e, ao mesmo tempo, definir que seu público imediato não é necessariamente este. Através da Pompeia, claro, o Sesc atenderá sua clientela específica, mas num outro nível: gerando e modificando valores culturais, formando e preparando lideranças e instituições culturais que se reproduzirão em nível da população em geral e, naturalmente, em nível da população comerciária. É um equipamento cultural que, para ser rico, precisa ser aberto, espaço livre para abrigar todas as tendências e movimentos culturais, de forma inovadora. E igualmente como não tem sentido restringir a Pompeia ao Sesc, também não terá sentido restringi-la ao bairro ou região. A Pompeia está na Pompeia circunstancialmente.¹⁴

As questões presentes na fala de Garcia apresentam, no mínimo, historicamente, aspectos muito importantes a serem considerados: o SESC-SP é apresentado por meio dos propósitos enunciados com relação ao SESC Pompeia que, em absoluto, convergem para as interpretações trazidas por Betânia Gonçalves Ribeiro em sua dissertação de mestrado (*A criação do SESI e do SESC: do enquadramento da preguiça à produtividade do ócio*. Dissertação, Mestrado em História, PPGH, Departamento de História, IFCH, UNICAMP, Campinas, 1991), nas quais o SESC e o SESI compõem uma estrutura institucional criada na década de 1940 que, ao mesmo tempo em que presta serviços assistenciais aos trabalhadores, possui mecanismos para desmobilizar os seus beneficiários social e politicamente.

Em que pese a existência de visões dicotomizadas, não se pode ignorar que o SESC-SP abriu, de maneira sistemática, seu espaço para manifestações oriundas das ruas e de outras regiões do país. Agora, especificamente, em relação ao teatro, o seu diálogo tem sido prioritariamente com vanguardas artísticas e/ou pesquisas de linguagem. Por esse motivo, mesmo reconhecendo as contribuições do estudo de Yara Dines, os resultados de sua investigação passaram ao largo dessas problematizações. Na verdade, o seu grande mérito foi o de dar visibilidade a *processos de rememorar iniciativas* que marcaram profundamente o espaço cultural da cidade de São Paulo.

Em consonância com os propósitos enunciados, como conciliar o SESC-SP como equipamento cultural, responsável pela circulação de obras e artistas, com o público preferencial do SESC-SP, em princípio, ele seria voltado aos comerciários, como espaço de lazer (piscina, quadra de esportes, etc.)? Porém, não se pode esquecer: desse setor fazem parte, por exemplo, professores e outros profissionais, vinculados ao setor de serviços, para os quais as atividades artísticas e culturais são imprescindíveis. Porém, com o passar dos anos, a instituição SESC-SP passou a se direcionar à população, em geral, respeitando as especificidades dos locais em que as unidades

¹⁴ DINES, Yara Schreiber: *Cidadelas da cultura no lazer: uma reflexão em antropologia da imagem sobre o SESC São Paulo*, São Paulo: Edições SESC, 2015, pp. 1837, 1842, 1846.

estão instaladas. É sob esse prisma, que se faz necessário como construir a mediação. O desafio será: como fazer?

Provavelmente, um dos encaminhamentos possíveis será o de compreender o conjunto de ações da cidade de São Paulo, com relação à cultura, desde os seus primórdios, como o Pensionato Artístico, criado em 1912, por meio do Decreto n.º 2234, cujo objetivo era oferecer bolsas de estudos a artistas e eruditos para aperfeiçoamento na Europa, que teve entre seus beneficiários os artistas plásticos Anita Malfatti e Victor Brecheret, o músico Francisco Mignone, entre outros.

Tal decreto foi extinto em 1931 e em seu lugar surgiu o Conselho de Orientação Artística. Porém, em 1935, a prefeitura da cidade de São Paulo, criou o Departamento de Cultura e Recreação, cujo idealizador foi Paulo Duarte e sua direção foi entregue ao poeta e musicólogo Mário de Andrade. O órgão contava com um setor de Expansão Cultural (Teatro, Cinema, Música, etc.), de Bibliotecas, de Educação e Recreio e de Documentação Histórica e Social.

Essas realizações tanto revelam uma *perspectiva iluminista*, presente em alguns segmentos da burguesia paulistana, como também traduz certa sintonia com iniciativas francesas, com a criação, em 1932, do Ministério da Educação Nacional. À medida que o século xx foi enfrentando demandas e embates, inúmeras ações visando à inclusão cultural foram surgindo. Sob esse prisma, articulando essas informações àquelas já destacadas, metodologicamente, cumpre investigar se é factível vincular as realizações artísticas do SESC-SP simplesmente a uma prática iluminista ou se, mesmo com essa perspectiva, há a possibilidade de resignificação e redimensionamento por parte de seu público e de seus usuários?

Estabelecido esse reconhecimento emerge outro debate, relativo ao conceito de *equipamento cultural*: o impacto do antropólogo Joffre Dumazedier na vida cultural e programática do SESC-SP, no qual ele esteve presente como debatedor e orientador de inúmeras teses e dissertações de funcionários do SESC-SP. Sua presença e seus escritos são extremamente reveladores das ações que permitiram ao SESC-SP chegar ao nível de projetos e realizações no qual ele se encontra nos dias de hoje, ou como observou Danilo Santos Miranda, diretor regional do SESC-SP, no prefácio do livro *Sociologia Empírica do Lazer*:

Como espécie de reflexão luminosa, descobre-se que a eficiência do esforço utilitário depende, em muito, da «inutilidade» social do prazer. Por fim, busca demonstrar, por relações observáveis e ordenadamente recorrentes, a importância das atividades de lazer, tendo em vista que seus conteúdos estimulam o desenvolvimento do indivíduo, a convivência social e o enriquecimento dos fenômenos culturais. Tanto por esses aspectos quanto pelo estímulo de suas análises, deve-se reconhecer a importância seminal da *Sociologia*, sejamos críticos ou adeptos das ideias aqui expostas.

Por outro lado, há que se reconhecer o profundo senso humanístico e o devotamento insubmisso de Joffre Dumazedier à causa da educação popular. Sua origem humilde reforçou-lhe o ideal de justiça, de combate às desigualdades educacionais, de elevação espiritual que a longa tradição iluminista francesa havia criado. Essa vocação o levou desde cedo ao ensino voluntário de grupos de jovens e de trabalhadores sindicais, a tornar-se professor clandestino e *partisan* sob a ocupação nazista, à criação de um método auxiliar de autodidaxia e, mais tarde, já como acadêmico, a tornar-se pesquisador, conselheiro e animador de organizações públicas e privadas de ação cultural, entre elas o SESC de São Paulo. Entre nós, sua convivência e aconselhamento aos técnicos da entidade abriram perspectivas até então insuspeitadas para o planejamento e a execução do trabalho institucional no campo da cultura. Durante as décadas de 70 e 80, tivemos a oportunidade de promover seminários internos com sua animada presença, além de enviar nossos pesquisadores para cursos de pós-graduação, na Sorbonne, sob sua orientação direta.¹⁵

Eis aí uma das chaves fundamentais para iniciar o diálogo com o projeto cultural e artístico do SESC-SP, especialmente no seu redimensionamento como equipamento cultural e em uma percepção ampla acerca do que deve ser compreendido como lazer. Do ponto de vista metodológico, caberá acentuar esses momentos de mudanças e observar quais são as consonâncias que se estabelecem em termos sociais e políticos. Nesse ínterim, deve-se observar se o *olhar iluminista* permanece. No entanto, se ele continua a nortear projetos mais amplos, ele também seria capaz de se relativizar e dialogar com criações e práticas que se coadunam com o direito cultural? Tal indagação se faz pertinente, pois:

Como a perspectiva dos direitos culturais ou do multiculturalismo está fortemente vinculada às noções de diferença e identidade, muito caras ao pós-modernismo, mais do que desconfiar, opõe-se ela à ideia dos «universais» e à crença dialética de que as diferenças e as contradições geram sínteses ao mesmo tempo superiores e unificadoras (à maneira hegeliana ou marxista). De um lado, a afirmação multiculturalista ergue-se em favor da «pluralidade dos discursos», «das vozes múltiplas», «em defesa das minorias e dos excluídos» e do enfrentamento dos tradicionais *maitres à penser* (no jargão de Foucault, aqueles que concebem as grandes sínteses e, com elas ditam formas de pensar e de agir).¹⁶

É importante, ainda, observar como uma instituição privada, sem fins lucrativos, ao longo de seus setenta e seis anos, assumiu posturas e direcionamentos que dialogaram com demandas sociais, por meio de inúmeras frentes de atuação. Apesar de o foco de preocupação ser a presença do SESC-SP na cena teatral paulistana, compreender quais possibilidades de interlocução, questionamentos e exercícios críticos esses es-

¹⁵ MIRANDA, Danilo Santos: «O livro e seu autor», em Joffre Dumazedier (org.): *Sociologia empírica do lazer*, São Paulo: Perspectiva/SESC, 2008, 3ª. ed., pp. 7-8.

¹⁶ CUNHA, Newton: *Cultura e Ação Cultural: uma contribuição a sua história e conceitos*, São Paulo: Edições SESC, 2015, pp. 1712, 1717.

petáculos propiciam, nas unidades em que são apresentados e no conjunto da ribalta da capital.

A meu ver, é preciso discutir e problematizar as transformações vivenciadas no âmbito da instituição e como ela se tornou um equipamento cultural que objetiva estabelecer uma mediação entre perspectivas iluministas, ou melhor, abrangentes e demandas específicas de grupos sejam eles étnicos, de gênero ou sociais, entre tantas outras possibilidades.

Dito isso, a reflexão, que aqui apresento, propõe-se a trilhar um caminho que não é usual, pelo menos, em relação à história do teatro no Brasil, que vem a ser trabalhar com um escopo diversificado, sem articulação prévia, que pode levar a inúmeros percursos e indagações, isso do ponto de vista cênico e dramaturgício dos espetáculos encenados.

No entanto, em contraponto a essa evidência, irei me confrontar com os equipamentos culturais e com as premissas norteadoras de sua presença social, provavelmente, em um esforço de continuamente de renovação, ao mesmo tempo em que se esforça no sentido de legar às gerações futuras um patrimônio cultural e artístico que, embora pese as diferenças, foi por todos nós herdado. Provavelmente, pela diversidade e por que não dizer ecletismo, a cena teatral do SESC-SP, de alguma forma, talvez faça frente à constatação feita por Bauman de que:

As artes dos nossos dias, ao contrário, não se mostram inclinadas a nada que se refira à forma da realidade social. Mais precisamente, elas se elevaram dentro de uma realidade *sui generis*, e de uma realidade autossuficiente nesta. A esse respeito as artes partilharam a situação da cultura pós-moderna como um todo que, como Jean Baudrillard o exprimiu, é uma cultura de *simulacro*, não de *representação*. A Arte, agora, é uma entre as muitas realidades alternativas (e, inversamente, a chamada realidade social é uma das muitas artes alternativas), e cada realidade tem seu próprio conjunto de presunções tácitas, de procedimentos e mecanismos abertamente proclamados para sua autoafirmação e autenticação. (...). As artes pós-modernas alcançaram um grau de independência da realidade não-artística (...) Mas há um preço a ser pago por essa liberdade sem precedentes: o preço é a renúncia à ambição de indicar novas trilhas para o mundo.¹⁷

Desse confronto, emerge a urgência em refletir sobre a dinâmica de um equipamento cultural associado às diversidades sociais, econômicas e culturais da cidade de São Paulo, que faz surgir uma cena teatral pulsante e, concomitantemente, capaz de instigar novos voos e perspectivas. Um teatro atento às questões do século XXI, mas calcado em práticas que remetem a valores e anseios estabelecidos em séculos anteriores. Em consonância com essas proposições, fica o grande desafio: como construir

¹⁷ BAUMAN, Zygmunt: *O Mal-Estar na Modernidade*, Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 129.

o debate em torno da esfera pública? Talvez esta seja a maior empreitada do mundo contemporâneo e para o debate intelectual e artístico, pois como bem observou Paul Ricoeur:

Um primeiro traço me surpreende, como professor e como educador: a ausência de projeto coletivo em nossas sociedades. Reconhecemos claramente o projeto dos povos subdesenvolvidos: alcançar os países ditos avançados, ou fazer outra coisa, com a China. Mas quanto aos superdesenvolvidos? Sua ausência de projeto coletivo conjuga-se com o aniquilamento das normas e com o esquecimento das heranças tradicionais. Ao dizer «conjuga-se», não pretendo decidir entre uma interpretação que acusaria o desmoronamento das normas e uma interpretação que acusaria a ausência de projeto. Falemos, antes, de um fenômeno de *esgotamento*. Com efeito, uma herança só é viva enquanto pode ser reinterpretada, criativamente, em situações novas. Ora, a experiência dramática de nosso tempo consiste na convicção difusa, invasora segundo a qual, pela primeira vez, nossa herança cultural não parece mais capaz de reinterpretação criadora, de projeção para o futuro.¹⁸

Em virtude das premissas apresentadas evidencia-se o grande desafio em se construir narrativas interpretativas em torno da *história do tempo presente*, porque os questionamentos trazidos pela contemporaneidade, em absoluto, prescindem do esforço de se confrontar com projetos e acontecimentos elaborados em períodos anteriores, no intuito de restituir, tanto histórica quanto politicamente, às ações cotidianas o exercício de seus pertencimentos.

Ao lado disso, o esforço epistemológico na articulação entre Arte/Sociedade, História/Teatro, com vistas a tornar essa manifestação artística como o lugar privilegiado para desenvolver interpretações históricas da História do Brasil República, tem sido o desafio constante na elaboração dessas produções intelectuais.

¹⁸ RICOEUR, Paul: *Hermenêutica e Ideologias*, Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 162.

Cuando pensamos en construir y en contar la historia, generalmente vienen a nuestra mente los archivos y las bibliotecas en cuanto principales depósitos de nuestra memoria. Pero, dependiendo de qué historia queramos desentrañar, a veces resulta necesario buscar las huellas de nuestro pasado o de nuestro presente a pie de calle, en el paisaje gráfico que nos rodea cada día. Desde una pared en cualquiera de sus tipologías (inscripciones, bandos, pasquines, panfletos, carteles, anuncios, grafitis), distribuida en calles y plazas o exhibida en diferentes lugares y momentos (tumbas, altares espontáneos, procesiones, manifestaciones, pantallas, etc.), la escritura nos interpela y motiva reacciones múltiples en quienes la miramos y/o la leemos, que varían en función de la época y del contexto social, cultural, educativo, político, religioso o económico en el que vivimos.

Aunque, en ocasiones, permanece estática; en otras circula e interacciona con la palabra hablada y con la imagen, generando acciones performativas que van desde las lecturas públicas de largo arraigo histórico o el teatro, hasta otras expresiones más contemporáneas, como el cine, la canción protesta, las *Poetry Slam* o las redes sociales. Los artefactos donde se corporeiza la palabra escrita y hablada, fija o móvil, los espacios donde se hace pública, los dispositivos empleados para ello (quioscos, bibliobuses, ferias de libros, imprentas ambulantes, etc.) o el papel que juegan diferentes intermediarios (pregoneros, buhoneros, comediantes, poetas o cantautores) son factores igualmente necesarios para comprender las plurales lecturas y apropiaciones de la palabra en el espacio público.

En este libro se reúnen distintos estudios que se preocupan por estas escrituras *in itinere* desde la temprana Edad Moderna hasta nuestro tiempo. Gracias a las diversas miradas que adoptan sus autores y autoras, podemos entender cómo cualquier escritura expuesta —permanente o efímera, estable o en movimiento—, genera actos y acciones que no se limitan únicamente a transmitir una determinada información, sino que también producen significados histórica y socialmente relevantes.