

# O que os críticos têm a contribuir para a compreensão da trajetória do grupo galpão?

## What do critics have to contribute to the understanding of galpão group's trajectory?

Carolina Machado Saraiva de Albuquerque Maranhão<sup>1</sup>; Mariana Mayumi Pereira de Souza<sup>2</sup>

*“A exigência de uma unidade entre teoria e prática tem degradado, irresistivelmente, a teoria, levando-a a um papel subalterno, removendo os próprios traços que ela deveria trazer àquela unidade. O carimbo da prática que nós exigimos de toda teoria toma o lugar de um censor” (Adorno).*

### Resumo

---

O presente trabalho teve como objetivo analisar a trajetória do grupo teatral Galpão à luz da teoria crítica frankfurtiana, mais especificamente do conceito de Indústria Cultural, cunhado por Adorno e Horkheimer. O Galpão, fundado em Belo Horizonte há vinte e seis anos, propôs resistir e questionar o status quo, ao realizar peças com conteúdo crítico, inspiradas no folclore popular, e ao apresentar-se na rua, buscando a popularização da arte teatral. Todavia, ao longo de sua trajetória, observam-se certas modificações na forma de produzir seu trabalho e de buscar patrocínio. Com o reconhecimento do público, o Galpão cresceu, se tornou famoso e passou a sobreviver com dinheiro da esfera privada. Nesse contexto, sob o prisma da Indústria Cultural, realiza-se o questionamento se a arte patrocinada, transformada em mercadoria, pode se manter como instrumento de resistência à ordem do capital. Adicionalmente, cabem questionamentos a respeito da pertinência da teoria de Adorno e Horkheimer como instrumento de análise do complexo mercado de bens culturais na atualidade.

**Palavras-chave:** Indústria cultural. Teatro. Produção cultural.

### Abstract

---

The purpose of this work was to analyze the theater group Galpão based on Frankfurt's critical theory, more precisely on Adorno and Horkheimer's concept of Cultural Industry. Galpão group, created in Belo Horizonte twenty-six years ago, set out to resist and question the status quo, performing plays with critical contents, using popular Brazilian folklore and presenting themselves in the streets with the purpose of popularizing the theater art. However, during its trajectory, it was possible to observe some changes in the way of producing their work and searching for sponsorship. With the public's acknowledgement, Galpão became famous and started to survive on private money. In this context, based on the Cultural Industry concept, it is possible to question if the sponsored art, transformed into merchandise, can be maintained as an instrument of resistance to capitalism. Furthermore, it is also possible to question the pertinence of Adorno and Horkheimer's theory as an instrument of analysis of the complex market of cultural assets at present.

**Key-words:** Cultural industry. Theater. Cultural production.

<sup>1</sup> Graduação em Administração pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais; Mestre em Marketing pela UFSC; doutoranda em Administração pela UFMG, na área de Estudos Organizacionais; e-mail: carola.maranhao@gmail.com

<sup>2</sup> Graduada em Administração pela UFMG; Mestranda nessa mesma instituição. O trabalho de pesquisa para realização deste artigo foi realizado em Belo Horizonte.

## Introdução

O patrocínio da cultura pelo capital privado é um fenômeno que já se integrou à dinâmica da sociedade. Ele se naturalizou: já espera-se que as empresas invistam em cultura e não mais o Estado. Essa migração de responsabilidade é fruto de diversas questões macro-políticas provenientes da expansão do neoliberalismo, com a chancela da sociedade do consumo.

Muitas companhias artísticas viram-se limitadas ao patrocínio privado de suas artes. Nesse contexto, surgem algumas questões: como se dá a relação entre artistas e empresas? Quais as implicações do patrocínio privado da cultura? Quais as diferentes formas de patrocínio das companhias artísticas? O que é exigido dos artistas em troca do patrocínio?

Interessadas em compreender as respostas às perguntas colocadas, buscamos o referencial crítico da Escola de Frankfurt, especificamente o texto “Crítica à Indústria Cultural” de Adorno e Horkheimer. Conhecemos a densidade deste texto e a acidez da crítica direcionada à toda ação de reificação das artes pelo capital.

Porém, ao empreendermos esta análise à luz da história do Grupo Galpão, diversos incômodos surgiram, pois, ao mesmo tempo em que concordávamos com os autores quanto ao de transformação das peças teatrais deste grupo em mero entretenimento alienante, não víamos na prática, que o espírito revolucionário das peças desse grupo havia acabado. Desde sua fundação, o Grupo Galpão se comprometeu a uma postura de resistência enquanto companhia de teatro. Muita coisa mudou nos últimos 26 anos de seu surgimento. Suas peças teatrais se profissionalizaram. Eles deixaram de apresentar em pequenos espaços desconhecidos para alçar o Grande Teatro do Palácio das Artes, e claro que toda esta mudança advém, em parte, do capital que eles possuíam, derivado do patrocínio empresarial.

Por outro lado, mesmo após esta profissionalização, o Grupo manteve diversos elementos de resistência

presentes nos seus primeiros espetáculos. Eles continuaram a fazer espetáculos nas ruas, gratuitos, para o povo. Continuaram utilizando-se elementos regionais da cultura popular em suas peças, como é o caso da mescla de Guimarães Rosa ao texto *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Insistem em utilizar símbolos e materiais culturais em seus cenários e figurinos (instrumentos, nas músicas, etc), a fim de favorecer o espectador a desenvolver a experiência formativa ao assistir as peças. Além disso, com a criação do espaço Galpão Cine Horto, mantido com fundos provenientes do patrocínio recebido da Petrobrás, eles possibilitam a apresentação de pequenas companhias teatrais ou mesmo produções independentes de apresentarem seus trabalhos a um custo relativamente baixo.

Frente a estas contradições, próprias do pensamento crítico, propusemo-nos pensar acerca da contribuição dos críticos, em especial Adorno e Horkheimer, têm a contribuir para a compreensão do fenômeno das artes patrocinadas. Iremos desenvolver esta reflexão com base no caso do Grupo Galpão, pois, além de sua projeção no campo artístico mineiro, apresentou-se como um elemento contraditório a algumas teses da crítica da Indústria Cultural.

Para desenvolvermos este trabalho iremos analisar, brevemente, o projeto crítico dos teóricos frankfurtianos através do resgate de seu projeto de esclarecimento (como apresentado na obra *Dialética do Esclarecimento*), tema base para a construção do conceito de Indústria cultural. Em seguida, serão apresentadas algumas críticas a esse teóricos e ao seu projeto de desenvolvimento da crítica cultural. Na seção seguinte, será apresentada a história do Grupo Galpão. Depois, será feita a análise entre o objeto de estudo deste artigo e a teoria crítica. Nas conclusões, serão levantadas algumas das reflexões que fizemos sobre as contribuições da teoria crítica à análise da história do Grupo Galpão.

## **Adorno e Horkheimer e a dialética do esclarecimento**

O projeto de Esclarecimento tinha como propósito o desencantamento do mundo, a libertação dos homens da dominação da igreja e dos senhores. O rompimento com o pensamento mítico libertaria o homem da menoridade (termo utilizado por Kant ao se referir ao estágio de desenvolvimento intelectual da humanidade) e lançá-lo-ia no desafio de serem donos do próprio destino. Porém, o que não se previa era que o próprio esclarecimento trouxesse consigo o germe da servidão. Mitificado, inquestionado e desencantado, o mundo não guardava mais surpresas ao homem racional, que, por medo de se submeter ao desconhecido, reificava sua realidade. Em busca de dominar a natureza, eis que ele próprio se vê subjogado a ela, transformando-se em objeto.

O esclarecimento a que os frankfurtianos se referem é a luta do homem contra o desconhecido, buscando decodificá-lo em linguagens que ele conhece, para então, dominá-lo. Não se restringe, portanto, a uma temporalidade, no sentido do movimento Iluminista ou à Ilustração.

A partir da história de nossa sociedade, é a transformação da razão em um instrumento a serviço da ordem existente, ordem do capital, que imprime violência aos homens na medida em que lhes extingue a consciência. É curioso, pois o objetivo inicial do esclarecimento, da razão, era totalmente outro: libertar os homens por meio do saber.

O esclarecimento em si não é destrutivo, uma vez que a “liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 13). Contudo, a forma como ele é construído pela sociedade em suas formas “histórico concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contém o germe que hoje tem lugar em toda a parte” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 13). Se não

há a aceitação do desconhecido e aceitação das falhas do conhecimento, o esclarecimento provoca sua própria morte.

Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre esse elemento regressivo, ele está selando seu próprio destino. Abandonando a seus inimigos a reflexão sobre o elemento destrutivo do progresso, o pensamento cegamente pragmatizado perde seu caráter superador e, por isso, também sua relação com a verdade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 13).

Esta é a raiz dialética do processo de esclarecimento. Ao tentar fugir dos mitos, por meio da razão, ele não percebe que cria seus próprios mitos e, quanto mais tenta fugir deles, mais espiritual fica sua busca, já que não se abre para o desconhecido. Quanto mais coeso o esclarecimento procura ser, mais buracos ele abre em suas teorias e, ao tentar tampá-los, sem permitir a auto-reflexão de suas verdades, mais metafísicas elas ficam. “A causa da recaída do esclarecimento na mitologia não deve ser buscada tanto nas mitologias racionalistas, pagãs e em outras mitologias modernas especificamente idealizadas em vista dessa recaída, mas no próprio esclarecimento paralisado pelo temor da verdade” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 13).

### *O Projeto do Esclarecimento*

O esclarecimento foi a palavra de ordem da modernidade, retirando o homem das trevas e lançando-o no caminho da dominação da natureza pela razão. “Senhor de seu destino, o homem toma como princípio básico de seu desenvolvimento a razão, sendo esta a senha de identificação pelos espíritos esclarecidos dos tempos modernos” (Notas do Tradutor, p. s.n., 1985).

Trata-se de um conceito cunhado por Kant, e consiste em:

Esclarecimento é a saída do homem de sua menoridade auto-imposta. Menoridade é a incapacidade de usar seu próprio entendimento sem qualquer guia. Esta menoridade é auto-imposta se sua causa assenta-se não na falta de entendimento, mas na indecisão e falta de coragem de usar seu próprio pensamento sem qualquer guia (KANT [1784], 2006).

Esta menoridade é entendida por Kant, como a incapacidade do homem de se servir de seu próprio entendimento de forma auto-suficiente. Ou seja, “a incapacidade de se usar a razão de forma autônoma, sem a orientação ou manipulação de qualquer outra força” (BRONDANI, 2006, p. 1).

O esclarecimento consiste em um processo de emancipação intelectual resultando, “de um lado da superação da ignorância e a preguiça de pensar por conta própria e, de outro lado, da crítica das prevenções inculcadas nos intelectualmente menores por seus maiores” (Notas do Tradutor, p. s.n., 1985). É, portanto, “o processo pelo qual uma pessoa vence as trevas da ignorância e do preconceito em questões de ordem prática (religiosa, política, sexual)” (Notas do Tradutor, p. s.n., 1985).

Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 20), Bacon, o pai da filosofia experimental, desprezava aqueles que “primeiro acreditam que os outros sabem o que eles não sabem; e depois que eles próprios sabem o que não sabem”. O casamento entre o entendimento humano e a natureza das coisas, na visão de Bacon, é patriarcal, pois “o entendimento que vence a superstição deve imperar sobre a natureza desencantada” (1985, p. 20).

Esta necessidade de certeza frente aos fenômenos explica-se pela fuga do medo do desconhecido e do incontrolável. Segundo Barros (2006, p. 8), o papel do esclarecimento era escapar do “medo diante de tudo o que ainda não se curvou ao domínio técnico do homem e que o faz, por isso mesmo, sentir-se indefeso, pois se apresenta como ameaça à conservação da vida humana em geral”.

Desta forma, citando novamente Kant ([1784], 2006),

Se for feita então a pergunta: “vivemos agora uma época esclarecida”? A resposta será: “não, vivemos em uma época de esclarecimento. Falta ainda muito para que os homens, nas condições atuais, tomados em conjunto, estejam já numa situação, ou possam ser colocados nela, na qual em matéria religiosa sejam capazes de fazer uso seguro e bom de seu próprio entendimento sem serem dirigidos por outrem.

Na visão de Adorno e Horkheimer (1985, p. 19), “o esclarecimento é a radicalização da angústia mítica. A pura imanência do positivismo, seu derradeiro produto, nada mais é que um tabu, por assim dizer, universal. Nada mais pode ficar de fora, porque a simples idéia do “fora” é a verdadeira fonte da angústia”.

#### *A Dialética do Esclarecimento*

“Em maio de 1944, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, exilados com o Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt na Califórnia, terminavam a redação da obra *Dialética do Esclarecimento* – fragmentos filosóficos, publicada apenas três anos depois” (INSTITUTO DE PESQUISA SOCIAL, 2006, p. 1). Considerada uma das obras mais importantes da filosofia, editada em 1947 pela Verlag, trata de temas considerados até então menos nobres. “Sua idéia nucleadora é a de que o processo civilizatório, no qual o homem aprendeu progressivamente a controlar a natureza em seu próprio benefício, acaba revertendo-se no seu contrário, na mais crassa barbárie, em virtude da unilateralidade com que foi conduzida desde a Idade da Pedra até os nossos dias” (DUARTE, 2002, p. 8).

A obra de Adorno e Horkheimer trata deste processo dialético da racionalização presente na filosofia e na ciência, que, buscando fugir da

potência mística da natureza, transforma-se na própria mitologização da razão, uma vez que ela é tida como uma entidade superior e o cientista como o mana ou o xamã. “Esse processo de dominação da natureza pode resultar paradoxalmente numa mais completa naturalização do homem totalmente civilizado” (Notas do Tradutor, p. s.n., 1985).

O processo de mitologização da razão, próprio do espírito positivista, conduz a humanidade à barbárie. Segundo os autores, o perigo está no sentido da ciência. “O que os fascistas ferrenhos elogiam hipocritamente e os dóceis especialistas da humanidade ingenuamente levam a cabo; a infatigável autodestruição do esclarecimento” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 11).

Outro aspecto desta mitificação está em acreditar que a verdade não significa meramente a consciência racional, mas a figura que esta assume na realidade efetiva, como se fosse uma instituição existente na natureza (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). No Iluminismo, a razão ganha projeção social e histórica e, nesse contexto, um cidadão assumir incertezas em seu pensamento e atribuir aos fatos mais elementos do que os que o compõe é expor-se ao ridículo social. O que não se percebia é que estes mesmo fatos já estavam pré-formatados pelas percepções dominantes que, exatamente, atribuíam a ele elementos que não possuía. “Ao tachar de complicação obscura e, de preferência alienígena, o pensamento que se aplica negativamente aos fatos, bem como às formas de pensar dominantes, e ao colocar assim um tabu sobre ele, esse conceito mantém o espírito sob o domínio da mais profunda cegueira” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 14).

O problema da mitificação da razão é que o homem, em busca de ser senhor de si, através do domínio da natureza, acaba se subjugando a ela. “O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem poder” (ADORNO;

HORKHEIMER, 1985, p. 24).

Segundo Bahia (1999), Adorno e Horkheimer tomam emprestado o conceito de desencantamento utilizado por Weber, que se pergunta: “teria este processo de desencantamento, realizado através dos milênios da civilização ocidental, e, de algum modo mais geral, este progresso em que a ciência participa como elemento e como motor, uma significação que ultrapasse esta pura prática e pura técnica?” Reforçando a visão dos autores, Bahia (1999) afirma que “a teoria crítica ao renovar, ao ousar, nada mais visava que o esclarecimento, impedindo limites e dogmas, desencantando o mundo, desnudando a ideologia dominante” (BAHIA, 1999, p. 63).

Os autores também estabelecem um paralelo entre a mistificação da fé e a razão. Segundo eles, “a fé é um conceito privativo: ela se anula com fé se não ressalta continuamente sua oposição ao saber ou sua concordância com ele” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 33). Nessa comparação da ciência com a arte e a fé, os autores demonstram que a busca pela verdade é um movimento de mitificação da razão, à medida que ela se torna absoluta e coesa, perdendo sua natureza dialética. Ela passa a ser a “imagem e o signo”, em busca da reconciliação do “espírito e da vida”. Isso acontece quando se perde a confiança no saber. “Permanecendo dependente da limitação do saber, ela própria (a verdade) fica limitada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 33).

Para concretizar toda esta proposta, o livro *Dialética do Esclarecimento* se divide em dois excursos (Ulisses e Juliette), o conceito de indústria cultural e a última parte sobre os elementos do anti-semitismo. Sobre o uso da *Odisseia* para desenvolver o livro, tem-se que:

O épico homérico conjugava uma quantidade de categorias - prazer e renúncia, auto-afirmação e auto-entrega, dominação, trabalho e arte - num contexto complexo e, ao mesmo tempo, dinâmico, que permitia pensar o sujeito como



resultado de um processo dialético: O Eu não vive primeiramente na satisfação imediata de suas necessidades, às quais aprende a renunciar; é à renúncia que ele deve, e muito, a sua auto-afirmação, razão pela qual, para ele, a imagem da felicidade está ligada à exigência da perda de si mesmo (BÜRGER, 2006, p. 1).

O primeiro excurso procura compreender Ulisses como um “protoburguês”, por meio de suas peripécias. De forma mais ambiciosa, o segundo excurso aborda três autores: De Sade, Nietzsche e Kant. Essa análise busca demonstrar as conseqüências danosas do processo de transformar a moral em algo passível de formalização.

Tanto o límpido e idílico Aufklärung kantiano como a sua obscura e violenta contra-face (representada nas malditas obras de Sade e Nietzsche) eram apreendidas em um só momento de crítica (sem a diluição das suas devidas diferenças) e apontadas como expressões da fragmentação do indivíduo burguês (INSTITUTO DE PESQUISA SOCIAL, 2006).

A análise dos elementos do anti-semitismo são derivados da característica de comportamento mimético das pessoas, sendo uma forte arma para os detentores do poder, que usam a razão e o esclarecimento para justificar suas crenças e submeter as pessoas aos seus mandos.

Ao ler a obra *Dialética do Esclarecimento*, Duarte (2002) chama atenção para um erro muito comum entre os leitores desatentos. “Adorno e Horkheimer não pregam que a situação da humanidade é um caso perdido. Eles acreditam na possibilidade de rememoração da natureza do sujeito como um caminho para, pelo menos, se iniciar o processo de reversão unilateral, com o objetivo de torná-lo dialético” (DUARTE, 2002, p. 32). Ele complementa dizendo: “sob este aspecto, os autores (Adorno e Horkheimer) fazem uma profissão de fé na dialética” (DUARTE, 2002, p. 33).

*Adorno e Horkheimer são mesmo os Hóspedes do “Hotel do Abismo”?*

Apesar da importante projeção da Teoria Crítica entre os intelectuais, não foram poucas as críticas que ela sofreu. Alguns dos contumazes críticos são István Mészáros, Lukács, e Goldmann, que não economizaram palavras para denunciar o que chamaram de “projeto falido da Escola de Frankfurt” ou de “Liturgia da Crítica”, conforme Dahrendorf (apud DER SPIEGEL, 1969).

A primeira crítica se refere à denominação de Escola para o conjunto heterogêneo das idéias e ideais de cada pensador que compunha este grupo. Segundo Mészáros (2004), Walter Benjamin e Marcuse acreditavam na atuação na práxis política, seja pela participação partidária de esquerda (no caso do primeiro) ou na luta pelos excluídos (no caso do segundo), enquanto Adorno pregava o não envolvimento sociopolítico e Habermas se perdia em seu ecletismo oportuno e tecnocrático. “De certo modo é irônico a elevação destes intelectuais ao status de uma instituição cultural venerável” (MÉSZÁROS, 2004, p. 129). Acirrando estas diferenças, Adorno comenta sobre sua retirada do cenário político presente na Alemanha (e na Europa), nos idos de 1969, em que declara em uma entrevista que: “se eu desse conselhos práticos, como em certa medida fez Herbert Marcuse, isso seria feito à custa da minha produtividade” (ADORNO, 2003, p. 136).

Em cartas destinadas a Marcuse, Adorno reforça sua postura teórica, ao explicar-se para o amigo o motivo de ter chamado a polícia quando da tentativa de invasão do Instituto por estudantes, na Alemanha, em 1969.

Sei que no tocante à relação entre teoria e prática não estamos longe um do outro, embora precisássemos algum dia discutir realmente essa relação (estou justamente trabalhando em teses que se ocupam disso). Também concordaria contigo que há momentos nos quais a teoria é impulsionada pela prática. No entanto, hoje nem uma tal

situação domina objetivamente, nem o praticismo monótono e brutal, com que em todo caso nos encontramos confrontados aqui, tem qualquer coisa a ver com teoria (ADORNO, 1993).

A resposta de Marcuse à carta de Adorno enfatiza a importância do engajamento político do intelectual.

Sabes que concordamos na recusa de qualquer politização imediata da teoria. Mas a nossa (velha) teoria tem um conteúdo político interno, uma dinâmica política interna que hoje, mais do que nunca, exige uma posição política concreta. Isto não significa dar “conselhos práticos”, como me atribuis na tua entrevista ao “Spiegel”. Nunca fiz isso. Como tu, considero irresponsável aconselhar do alto da escrivinha a ação àqueles que estão dispostos, com plena consciência, a fazerem quebrar-se a cabeça pela sua causa. Mas, no meu modo de ver, isso significa que, para continuar a ser nosso “velho Instituto”, devemos hoje escrever e agir diferentemente dos anos 30. Até mesmo a incólume teoria não está imune à realidade. Tão falso quanto negar a diferença entre ambas (como tu com razão censuras aos estudantes) é manter abstratamente a diferença na sua antiga configuração, quando a realidade na qual teoria e prática se incluem (ou se distanciam) se modifica. (MARCUSE [1969], 1993).

Outra crítica recorrente aos teóricos críticos é a acusação de elitismo: “uma escola elitista e distante das classes” (FREDERICO, 2000, p. 299). Disso surgiu a expressão “hóspedes do hotel do Abismo”, cunhada por Lukács, ao criticá-los de descomprometidos com a realidade sociopolítica vigente, esquivando-se da participação e intervenção na vida cotidiana das pessoas, a fim de buscar a melhoria das condições de vida e trabalho. A Teoria Crítica é acusada de ser híbrida e impotente em face da ação política. Bahia (1999) relata que Lukács acusou os teóricos críticos, em especial Adorno

de “em meio a uma vida farta e sem problemas, dedicar-se a questões intelectuais distantes de seu cotidiano” (BAHIA, 1999, p. 57).

Uma parte considerável da intelligentsia burguesa dirigente alemã, entre eles Adorno, haviam instalado-se no Grande Hotel do Abismo – belo hotel, decorado luxuosamente, à beira do abismo, do nada, do sem-sentido. E a diária contemplação do abismo, na atmosfera de conforto do hotel, desfrutando da boa comida e das produções artísticas, não podia senão aumentar o prazer de tais refinados requintes” (LUKÁCS, 1962 apud BAHIA, 1999, p. 57).

Em resposta a esta provocação Adorno dedica o aforismo 1 do livro *Mínima Moral* (1993):

Quem é filho de pais abastados e, não importa se por talento ou fraqueza, escolhe uma das profissões ditas intelectuais, como artista ou estudioso, enfrenta dificuldades especiais entre aqueles que levam o desagradável nome de colegas. Não só porque lhe é invejada a independência, porque se desconfia da seriedade de suas intenções e dele se suspeita como de um emissário disfarçado pelos poderes estabelecidos. Tal desconfiança é prova, decerto, de ressentimento (ADORNO, 1993, p. 11).

De todos os teóricos da Escola de Frankfurt, Adorno foi o principal alvo das críticas. Talvez isso tenha acontecido devido a sua postura inflexível frente às suas idéias “Adorno nunca foi de fazer concessões”, diz Frederico (2000, p. 299) ao analisar as diferenças entre as obras de Adorno e Lukács sobre a estética. Segundo ele, o ensaio ‘Reconciliação Forçada’, de 1958, contrapôs sua ‘dialética negativa’ à ‘positividade’ do realismo literário consagrado por Lukács (FREDERICO, 2000, p. 299).

Outro crítico da teoria de Adorno foi Goldmann,

conforme analisa Frederico (2000), em que ressalta que o “repúdio ao estruturalismo genético, método defendido por Goldmann, bem como sua interpretação da obra literária como expressão da consciência das classes, causavam um incontido mal-estar em Adorno” (FREDERICO, 2000, p. 299).

Ironicamente, dois dos grandes críticos de Adorno (Lukács e Goldmann) foram classificados como a mesma coisa. Conforme relata Agnes Helles (apud FREDERICO, 2000), em um congresso a respeito da arte e estética, um jovem ocupou a tribuna e falou com irritação: “Lukács, Adorno e Goldmann as os três a mesma coisa. São membros da Sagrada Família. Ao apoiar a autonomia da obra de arte estão buscando a salvação em uma imagem celestial do mundo. Os três estão ultrapassados, são burgueses e desprezíveis” (apud FREDERICO, 2000, p. 300).

Em uma entrevista concedida à revista *Der Spiegel*, em 1969, Adorno é questionado sobre a validade da proposta da teoria crítica, dada sua imparcialidade e descomprometimento com a prática política na Alemanha, frente às manifestações estudantis que estavam ocorrendo em toda a Europa. A reportagem se contextualiza no episódio de invasão de sua sala de aula na Escola de Frankfurt, por um grupo de estudantes ditos de esquerda, que fizeram barulho e exibiram seus corpos nus, gerando balbúrdia e constrangimento em todos, ocasionando Adorno a suspender suas aulas por algumas semanas.

Adorno explica que a teoria crítica é um projeto teórico, abstrato, que, apesar de falar da práxis política, não estabelece uma agenda de ação prática, mesmo porque “o relacionamento infeliz entre teoria e prática consiste precisamente em que a teoria se vê submetida a uma pré-censura da prática” (ADORNO, 2003, p. 132). Adorno comenta sobre seu posicionamento intelectual e a proposta da teoria crítica:

Estou disposto a acreditar que a crítica à manipulação da opinião pública não teria sido possível sem o capítulo sobre ‘indústria cultural’ que Horkheimer e eu publicamos em *Dialética do Esclarecimento*. (Porém), jamais ofereci em meus escritos um modelo para quaisquer condutas ou quaisquer ações. Sou um homem teórico, que sente o pensamento teórico como extraordinariamente próximo de suas intenções artísticas. Não é agora que me afastei da prática, meu pensamento sempre esteve em uma relação muito indireta com a prática. Talvez ele tenha tido efeitos práticos em consequência de alguns temas terem penetrado na consciência, mas nunca eu disse algo que se dirigisse diretamente a ações práticas (ADORNO, 2003, p. 133).

### **O grupo galpão: histórias de resistência de grupo de teatro de rua**

O Grupo Galpão é um grupo de teatro sediado em Belo Horizonte e completa, em 2008, vinte e seis anos de existência. O grupo surgiu a partir da associação de quatro atores, Teuda Bara, Eduardo Moreira, Wanda Fernandes e Antônio Edson. Eles se conheceram em uma oficina de teatro oferecida por dois membros alemães do Teatro Livre de Munique, em Belo Horizonte, e, posteriormente, em Diamantina. Dos alemães, os fundadores do Galpão herdaram as influências do dramaturgo Bertold Brecht, que tem sua obra reconhecida como politizada e contestadora. Além disso, o grupo também herdou a tradição do teatro de rua, o trabalho circense e a sacralidade do teatro, como atividade digna de entrega e seriedade (BRANDÃO, 2002).

Segundo Silva (2005, p. 117), a influência de Brecht permeia a identidade do grupo desde seu início,

[...] o que implicou fazer um teatro dirigido à razão, no qual a técnica de distanciamento e o diálogo com a platéia são elementos fundamentais. Essa afinidade com Brecht pressupõe uma consciente proletarização do ator, ao mesmo tempo em que o obriga a reconhecer seus privilégios como detentor de meios de produção fornecidos sob a



forma de educação, o que o aproxima da burguesia, comprometido, porém, com a compreensão da realidade que deseja refletir sobre a sociedade, crendo ser seu papel oferecer ao público alternativas para decidir, instruindo-o e educando a si próprio.

No ano em que foi fundado, os integrantes do grupo redigiram uma proposta de trabalho, da qual constam sete objetivos: 1) dar continuidade ao trabalho iniciado em Diamantina; 2) tentar desenvolver técnicas aprendidas e ampliá-las, adaptando-as a nossa realidade cultural; 3) facilitar o acesso à cultura, ao teatro, popularizando-os; 4) procurar, através do teatro de rua, uma forma mais direta e espontânea de comunicação com o público; 5) tentar desenvolver uma estrutura de trabalho na qual exista a possibilidade de participação do público no espetáculo, criando, assim, um constante desafio e uma constante provocação, tanto da parte dos atores quanto do público; 6) “desinstitucionalizar” o palco; 7) buscar novas alternativas de espaço teatral, uma vez que nisso consiste um dos maiores problemas da nossa realidade cultural regional (ALVES; NOE, 2007).

A partir dos objetivos traçados pelo grupo, observam-se elementos de resistência ao modo tradicional de fazer teatro no Brasil. Primeiramente, salienta-se a preocupação em contextualizar a arte teatral à cultura local, resgatando elementos populares do folclore mineiro e brasileiro e o imaginário circense, que, de acordo com Alves e Noé (2007), tem relação direta com a tradição do carnaval. Ambos estariam no limiar entre a vida e a arte, trazendo códigos performáticos que envolvem a violação das regras e a inversão de hierarquias. A intenção do grupo mineiro seria “sublinhar as tradições nacionais, questionar e abalar a autoridade constituída e criticar a hegemonia dos grupos mais favorecidos” (ALVES; NOE, 2007, p. 25).

A vocação para a popularização do teatro levou o grupo à necessidade de aproximação do público. Enquanto o teatro convencional, no Brasil, era

dirigido à elite da população, concentrava-se nas poucas casas de espetáculo e apoiava a estrutura de poder, com propósitos didáticos, o Galpão propunha o uso de espaços não convencionais, como praças e ruas, para levar sua arte ao cidadão comum (BRANDÃO, 2002). Além das apresentações na rua, o grupo também participou de manifestações de resistência política junto à população, durante o Regime Militar. Os atores faziam suas aparições em pernas-de-pau e roupas coloridas, imagem que os deixou conhecidos pelos belorizontinos como “o grupo dos pernas-de-pau” (BRANDÃO, 2002).

A aproximação do povo nos espetáculos, principalmente nos de rua, convida os espectadores a participar do processo de montagem da peça e também da crítica social que se constrói. Para Alves e Noé (2007, apud DUARTE, 1995), o espetáculo na rua, semelhante ao picadeiro, desconstrói a separação entre audiência e atores e a relação disciplinadora e civilizadora que a mesma impõe, estimulando um comportamento espontâneo e uma comunicação irrestrita. Nesse sentido, a opção pelo teatro de rua era coerente com a proposta de “desinstitucionalizar” o palco. Adicionalmente, tal opção era conveniente para a sobrevivência do grupo, pois trazia maior autonomia na determinação das temporadas, na continuidade das apresentações, na escolha do repertório e no recolhimento do cachê pelo chapéu (SILVA, 2005).

Outra questão que diferenciou o Grupo Galpão das demais companhias comerciais de teatro era seu caráter de teatro de grupo, no qual os atores se apropriam dos meios de produção, tornando-se sujeitos do processo de criação. Nas companhias tradicionais, os atores são temporários e quem centraliza o poder e controla o processo de criação são os diretores e produtores da peça, porém no teatro de grupo do Galpão, os atores são fixos e os diretores são convidados a participar das obras. As decisões são tomadas por consenso e os atores assumem funções variadas para que a peça seja produzida, e isso faz com que todos controlem o processo de produção teatral. Nesse sentido, a organização do

trabalho assume formas pré-capitalistas. Cada peça é tratada como produto único e artesanal. Dessa forma, resiste-se ao processo de divisão do trabalho e de tecnologização do teatro (BRANDÃO, 2002; SILVA, 2005).

A trajetória do Grupo Galpão é definida por três principais fases por Brandão (2002), como “o risco da rua”, “entre o risco e o rito” e “o risco do rito”. O autor focaliza o amadurecimento do grupo na organização da produção das peças. O processo criativo seria o risco, ao passo que a produção seria o rito. Assim, o risco da criação seria o processo não controlado, espontâneo. O rito da produção seria o trabalho permanente do ator sobre o corpo, a voz, suas habilidades e experimentações. Para que haja criação, é necessário haver o rito da preparação. Silva (2005), por sua vez, separa a história do grupo em quatro fases: a amadora, de transição à profissionalização, profissional e empresarial. Em sua divisão, a autora se volta mais ao processo de captação de recursos e de inserção do grupo no mercado de bens culturais, mas sem se esquecer de abordar a organização interna do trabalho.

As três primeiras peças do grupo, *E a noiva não quer casar* (1982), *De olhos fechados* (1983) e *Ó pro cê vê na ponta do pé* (1984), ilustram bem o início da construção de estratégias que irão levar à afirmação no cenário artístico brasileiro e à construção de uma identidade única. O grupo intercala apresentações de rua e de palco, peças adultas e infantis, excursiona por cidades de Minas Gerais e de outros Estados, participa de festivais e trabalha com direção grupal ou por um dos atores do grupo. Em sua fase inicial, o processo de trabalho era bastante informal, desestruturado, havendo grande espaço para o risco da criação. De acordo com Brandão (2002), aceitava-se qualquer tipo de proposta. O importante era estar atuando.

O início, contudo, foi de muito trabalho e pouco dinheiro. Silva (2005) denomina esse primeiro momento como amador, porque os atores do grupo ainda não conseguiam sobreviver financeiramente

com o teatro. Todos mantinham atividades paralelas para seu sustento. Lucros e perdas são divididos de acordo com as atividades que cada membro exercia ou seu tempo de dedicação. Os proventos advinham da venda de espetáculos, da coleta do chapéu após as apresentações e de verbas de incentivo a projetos culturais da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais e da Secretaria Municipal de Cultura.

Aos poucos, o Grupo Galpão ganhava reconhecimento pelo público e pelos órgãos governamentais. O sucesso e a repercussão das peças eram cada vez maiores. Além das apresentações, o grupo também desenvolvia o projeto *Arte Cênica na Escola*, promovia oficinas, debates, encontros e cursos ligados à arte teatral. O objetivo de todas essas atividades paralelas, segundo Brandão (2002), era ampliar a importância do teatro, facilitar seu acesso e, com isso, construir a identidade da própria cultura brasileira.

Em suas produções seguintes, *Arlequim, servidor de tantos amores* (1985), *A comédia da esposa muda (que falava mais do que pobre na chuva)* (1986), *Triunfo, um delírio barroco* (1986), *Foi por amor* (1987) e *Corra enquanto é tempo* (1988), o Galpão manteve o nível alto de produtividade de novos espetáculos, mais do que um por ano. Durante esse período, contudo, os atores viveram seu primeiro fracasso de bilheteria, com a peça *Arlequim*, e também uma peça não tão bem sucedida, o *Triunfo*.

A partir dessas experiências, principalmente da montagem de *Arlequim*, passou a ser questionado o método livre e desestruturado de trabalho. O grupo decide então dividir tarefas, estabelecer funções de produção, definir níveis de dedicação e comprometimento claros, que antes eram desequilibrados entre os membros. Apesar da maior estruturação, as decisões continuavam a ser tomadas coletivamente. Esse é o início da fase de transição à profissionalização, identificada por Silva (2005), a partir de relatos dos próprios atores. A profissionalização estaria associada à crescente preocupação com a qualidade do produto final, o

espetáculo. O risco da criação passa a ser balanceado com o rito da produção teatral. Essa fase é também marcada pelo aumento da participação do grupo em festivais pelo Brasil e pelas primeiras apresentações no exterior.

Os espetáculos do Galpão passam a abordar mais diretamente a realidade e a cultura brasileiras. Segundo Brandão (2002), o interesse pela aproximação ao contexto do país surge da comparação com outros grupos de teatro estrangeiros, nos quais se observavam certa estilização vazia e uma dramaturgia alienada do próprio mundo concreto que lhe deu origem. Nesse sentido, A comédia da esposa muda dirigia sua crítica ao casamento e à posição da mulher na sociedade. Foi por amor era uma sátira do machismo brasileiro, que se refletia na justiça da época, permitindo a absolvição de homens por crimes passionais. Corra enquanto é tempo, por sua vez, abordava a proliferação de seitas religiosas no Brasil, questionando o esforço incondicional que elas faziam para converter pessoas e a exploração financeira a isso atrelada (ALVES; NOE, 2006).

Em 1989, após várias tentativas frustradas de financiamento junto ao poder público e à iniciativa privada, o grupo finalmente ganha sede própria, comprada com economias dos próprios integrantes e com um empréstimo particular. O Galpão situado no Bairro Horto de Belo Horizonte permitiu a independência para fixar horários de ensaio, promover oficinas internas, aulas de corpo e voz e cursos eventuais. Portanto, o espaço próprio representou um divisor de águas na trajetória do Galpão, conferindo-lhe maior autonomia e profissionalismo (BRANDÃO, 2002).

Com o amadurecimento, o grupo passa a ser ao mesmo tempo criador e gestor de si próprio e de sua obra. Todavia, apesar disso, os atores ainda conviviam com a escassez de recursos financeiros, o que os levava a elaborar diversas estratégias de sobrevivência, segundo Silva (2005, p. 101):

O grupo aprende a transitar na solução de

formas de produção mais artesanais com menos recursos financeiros, executando com criatividade cenário, figurinos e adereços, criando uma linguagem própria até as formas de produção mais complexas que exigem recursos financeiros que devem ser captadas em novas estratégias e relações com o mercado.

Um dos exemplos de estratégia mais complexa para a sobrevivência do Galpão foi a promoção do I Festival Internacional de Teatro de Rua de Belo Horizonte (FIT), em 1990. Silva (2005), citando os atores, afirma que o festival favorecia a divulgação do grupo e a venda de espetáculos. O FIT foi um grande sucesso e passou a fazer parte do calendário cultural da cidade. Contudo, já a partir de sua segunda edição, o evento foi municipalizado e o Galpão, sob protesto, retirou-se da organização do evento.

*Álbum de família* (1990), *Romeu e Julieta* (1992), *A rua da amargura: 14 passos lacrimosos sobre a vida de Jesus* (1994) e *Um Molière imaginário* (1997) são os espetáculos que marcam o início da fase profissional do Grupo Galpão, de acordo com Silva (2005). Para Brandão (2002), é a fase em que o rito da produção se transforma em risco, pois a estruturação cada vez maior das atividades do grupo pode representar uma limitação à criação artística livre e descomprometida.

Mesmo sem patrocínio inicial, *Romeu e Julieta* é considerado pelos atores o grande marco de profissionalização do grupo, além de ser o trabalho mais elogiado pela crítica e aplaudido pelo público. A montagem visava a mesclar a universalidade do texto shakespeariano com a particularidade do estilo de Guimarães Rosa, do folclore brasileiro e do circo (BRANDÃO, 2002). O projeto de produção foi mais bem elaborado do que nos espetáculos anteriores, e exigiu uma equipe de profissionais nas áreas administrativas e técnicas. A partir desse momento, o grupo conquistou espaço e compromissos maiores (SILVA, 2005). A peça rendeu ao Galpão mais de 50 prêmios no Brasil e no exterior (ALVES; NOE,

2006).

Com o reconhecimento de *Romeu e Julieta*, o número de fontes de financiamento para as montagens cresceu significativamente. O grupo venceu concorrência com outras companhias teatrais e ganhou verba do Centro Cultural Banco do Brasil para produzir seu próximo espetáculo. Além disso, em 1994, o Galpão se tornou o primeiro grupo de teatro a receber patrocínio fixo no Brasil, vindo do Banco de Crédito Real. Tal patrocínio perdurou até 1997 e era destinado à manutenção, ao pagamento de salário dos atores, à contratação de um produtor e às despesas com viagens. Em contrapartida, o grupo deveria se apresentar em cidades de interesse do Banco.

Com maior segurança financeira e estruturação administrativa, os espetáculos seguintes seguem as marcas identitárias do grupo, misturando a tragédia e a comédia, o universal e o particular, o clássico e o novo, a rua e o palco, o lírico e o real. Assim, o Galpão consolidava sua linguagem intertextual e metalingüística, estabelecendo sempre uma comunicação direta com o público (NOE; ALVES, 2006). Contudo, durante essa fase, no ano de 1994, os atores sofrem a perda de uma das fundadoras do grupo, Wanda Fernandes, acontecimento que interrompeu os trabalhos por muitos meses (BRANDÃO, 2002).

Entre 1996 e 1998, o grupo passou a ser patrocinado pela Telemig, ganhando um financiamento anual fixo, em troca de espetáculos. O patrocínio foi viabilizado a partir dos benefícios das leis de incentivo à cultura. A partir de então, tendo em vista o crescimento de oportunidades de patrocínio, foi contratado um assessor de planejamento, encarregado de formatar as idéias e projetos do grupo, em conformidade com a lei e com as condições postas pelas empresas financiadoras. O Galpão passou a se preocupar com seu marketing cultural, apresentando-se como produto e informando seu valor aos investidores. A proposta do grupo era colocar a logomarca do patrocinador em cartazes,

camisetas e vídeos, realizar apresentações fechadas, entre outros (SILVA, 2005).

A estratégia do *marketing* cultural causa polêmica até os dias de hoje entre os atores. Alguns acreditam que as leis de incentivo fiscal distorcem os aspectos artísticos, enquanto outros defendem que são as regras do jogo, necessárias à sobrevivência do grupo. Essa divergência reflete a tensão, vivenciada pelo Galpão e por demais artistas no contexto capitalista, entre o risco da criação e os procedimentos do rito da produção. Em uma análise marxista do mercado de bens culturais, a obra de arte no capitalismo adquire valor de troca (para os produtores) e valor de uso (para os consumidores) (FREITAG, 2004). Contudo, a avaliação do valor de uso do bem cultural seria diferente dos demais produtos, sendo mais subjetiva e dependente da identificação do público com o artista.

Neste processo, é importante que o Galpão construa uma identidade única e sólida, que o diferencie dos demais grupos e permita a manutenção de um público que perceba, admire e decifre suas características estilísticas, incorporando um sentimento de pertencimento (SILVA, 2005). Todavia, cabe ressaltar que tal identidade somente pode ser mantida se os artistas tiverem liberdade e autonomia suficientes para assumirem o risco da criação e da própria crítica social que o grupo propõe desde sua fundação. É neste ponto, portanto, onde reside a principal tensão da produção artística na atualidade. Para sobreviver, há de se equilibrar resistência e conformação ao sistema.

De 1998 a 2001, a Petrobrás patrocinou as produções do Grupo Galpão e de seu mais novo projeto, o Galpão Cine Horto, espaço destinado à formação e aperfeiçoamento de atores, técnicos e do público em geral e à realização da interface entre o grupo e a comunidade local. Com isso, o Galpão entra em sua atual fase, a empresarial, denominada por Silva (2005). As montagens que se seguem, *Partido* (1999), *Um trem chamado desejo* (2000), *O inspetor geral* (2003), *Um homem é um homem*



(2005) e *Pequenos Milagres* (2007), contaram com grandes equipes técnicas e administrativas. A estrutura empresarial do grupo envolve 39 funcionários fixos e mais um grande número de temporários e terceirizados.

As peças recentes do Galpão têm em comum o direcionamento ao palco, deixando um pouco de lado a rua, mas mantêm-se a veia cômica, satírica, crítica e interativa, original do grupo. A opção pelo palco pode ter sido feita devido à grande popularidade das peças, que sempre lotam as casas de espetáculos, e à maior complexidade dos cenários, que dificulta a montagem em praças e locais públicos (ALVES; NOE, 2006). Contudo, em 2005, o grupo retoma o espaço da cidade, excursionando pelos bairros de Belo Horizonte e por cidades do interior, com o projeto “Pé na Rua”. É encenando o espetáculo *Papo de anjo*, montagem realizada pela oficina de atores do Cine Horto.

Em 2002, o Galpão renegocia seu contrato com a Petrobrás e passa a financiar com seus próprios recursos o Cine Horto, que perde o patrocínio. Há novamente uma polêmica entre os membros. Alguns questionam a manutenção do centro de formação de atores, pois tal atividade poderia desviar o grupo de seu objetivo principal, de fazer teatro. Esses membros consideram a necessidade de repensar a estrutura empresarial do grupo, rompendo com o ciclo vicioso do rito da produção, para se trabalhar com maior liberdade e fazer espetáculos menores (SILVA, 2005).

Atualmente, o Grupo Galpão se sustenta financeiramente a partir de várias fontes: venda de espetáculos, bilheteria, *chapéu*, patrocinadores, recursos de pessoas físicas (que descontam de seu imposto de renda) e vendas de livros, camisetas e CDs dos espetáculos. A bilheteria representa uma porcentagem muito pequena dos recursos do grupo e o dinheiro arrecadado no *chapéu* é destinado para despesas de gasolina e dividido entre técnicos, caminhoneiros e colaboradores do espetáculo (SILVA, 2005).

## **Há diálogo entre arte patrocinada e estratégias de resistência?**

Ao se analisar a trajetória do Grupo Galpão, observam-se o desenvolvimento e a estruturação, não apenas do grupo, mas de todo o setor cultural brasileiro. O crescimento e a montagem de toda uma estrutura empresarial do Galpão foram possibilitados pela abertura do leque de oportunidades de financiamento, geradas notadamente pelas leis de incentivo fiscal. Avelar (2008) assinala que o setor de produção cultural vive em franca expansão, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. É notável o crescimento de investimentos financeiros para essa área e o número cada vez maior de pessoas que possuem a arte como ocupação principal. Nesse processo, o autor chama a atenção para a procura por profissionalização e formalização da gestão cultural.

Contudo, o cenário de produção cultural brasileiro sofre pela hipertrofia de alternativas privadas de financiamento. As leis de incentivo fiscal se configuram praticamente como as únicas formas de buscar financiamento para projetos culturais. Outros instrumentos governamentais de investimento, previstos em orçamento, têm sido reduzidos e negligenciados, escamoteados pelo crescimento da oferta de verbas privadas. Com isso, quase todos os projetos artísticos têm disputado pelas mesmas fontes de recursos, trazendo natural prejuízo para os projetos de menor porte, menos “comerciais” e de localidades distantes dos grandes centros. A classe cultural tem chamado cada vez mais atenção para o perigo de se deixar a produção da arte nas mãos unicamente de empresas, pois isto seria uma ameaça à autonomia e um impedimento ao avanço da arte livre e descomprometida (AVELAR, 2008).

O Galpão, por ter se tornado um grupo de teatro de projeção nacional e internacional, atualmente, tem obtido sucesso no processo de financiamento por meio da iniciativa privada. Em suas primeiras peças, conforme exposto no item anterior, o grupo era patrocinado predominantemente por órgãos



públicos, mas com o passar dos anos segue-se a tendência geral de buscar o patrocínio privado. Nota-se, ao longo de seus vinte e seis anos, que o grupo se tornou cada vez mais estruturado, mobilizando uma grande organização técnica e administrativa. Esse processo, entretanto, não é aceito de forma unânime pelos atores.

Ao longo de sua trajetória, os integrantes do Galpão se desenvolveram como atores profissionais e também gestores. É possível identificar claramente que o grupo modificou sua organização interna para se adequar à maior exigência do público e manter o nível de qualidade do trabalho. Contudo, a perda de algumas de suas características originais foi inevitável, como a grande espontaneidade, a criação e a direção coletivas e a liberdade para determinar onde e para quem apresentar. Com a popularidade e os patrocínios, o grupo assume compromissos de se apresentar para grandes platéias e tem perdido um pouco de suas raízes no teatro de rua.

O reconhecimento de tal perda é refletido pela criação do projeto Pé na Rua, mas que não conta com a participação direta dos atores originais do Galpão, e sim dos alunos do Cine Horto. Portanto, apesar de se observar a transformação do grupo e sua crescente inserção no mercado de bens culturais, é necessário admitir que há um esforço em se manter as propostas iniciais de trabalho, estabelecidas em 1982. Verificam-se ainda o conteúdo e a linguagem inovadores e contestadores da realidade em suas peças, dando a entender que o patrocínio não tem afetado esse aspecto.

O que se pode concluir a partir do percurso traçado pelo Grupo Galpão seria que sua proposta de resistência pela arte teatral se iniciou sobre dois pilares: pela abordagem crítica e diferenciada da realidade brasileira e pela democratização do teatro ao desenvolver espetáculos de rua. A conjunção dessas duas características gerou o estilo de:

Um teatro democratizado que não se confina ao texto, reiterando sua intenção

de focalizar, com sátira e muito espírito, as falhas da sociedade, para subvertê-las. A comédia funciona, então, como terapia minimizando as defesas intelectuais hipócritas, e o registro coloquial é adotado para facilitar a auto-análise da platéia (ALVES; NOÉ, 2006).

Contudo, ao longo dos vinte e cinco anos, cabe aqui a reflexão dos elementos que perduraram, os que foram perdidos e aqueles que foram incorporados ao trabalho do Galpão. Talvez a proximidade com o público na rua tenha sido sua característica mais atrofiada com o processo de profissionalização.

## Conclusões

*“No caminho para a ciência no período moderno, os homens desistem do sentido. E o pior: sem saber que o sentido é necessário e possível, porque é histórico” Adorno e Horkheimer.*

O Grupo Galpão configura-se como um exemplo de produção artística na era capitalista moderna. Isso não significa necessariamente que sua arte esteja submetida à lógica da chamada indústria cultural, pois ao propor a popularização da arte teatral, o grupo visa retirá-la do monopólio burguês, levando-a às massas e desmistificando-a.

Como apresentado anteriormente, o risco da intervenção capitalista na estética é que a obra de arte pode perder sua “aura”, que a torna única e distante da realidade (FREITAG, 2004). Por outro lado, sabemos que a lógica do capital não solapa todas as consciências e que em seu próprio movimento há o germen da revolução. Rüdiger (2004, p. 44), ao analisar a obra de Adorno, vê a possibilidade de mudança na indústria cultural ao afirmar que “As contradições sociais permeiam o modo de produção, expressando-se no corpo dos bens simbólicos, e, talvez por isso, nenhum deles possa ser totalmente blindado a um uso produtivo”.

A possibilidade de resistência à indústria cultural encontra reforço na afirmação de Adorno (1993, p. 48) “na sociedade industrial de troca nem tudo que pertence à sociedade pode ser imediatamente deduzido de seu princípio. Ela encerra inúmeros enclaves não capitalistas”. Horkheimer (2002, p. 79) corrobora esta afirmação ao dizer “Estes antagonismo [oriundos do sistema capitalista] que definem os homens. Eles se tornaram ao mesmo tempo mais capazes e ainda mais incapazes de se libertarem. Subsiste não apenas a possibilidade de uma libertação, mas também, a criação de novas formas de opressão no futuro”.

Adorno e Horkheimer (1985) parecem admitir a dupla função da cultura, a de representar e consolidar a ordem existente e ao mesmo tempo criticá-la, denunciá-la como imperfeita e contraditória. Contudo, o teor da crítica desses autores reside no processo de popularização da produção artística. No contexto da indústria cultural, a arte tem por função ocupar o horário de lazer do trabalhador, sem dar-lhe tempo de refletir acerca da realidade imediata. Ao misturar os planos da realidade material e as formas de representação, a cultura traria a falsa impressão de que a felicidade está concretizada no presente, anulando mecanismos de reflexão e crítica. Para Adorno e Horkheimer (1985), portanto, a obra de arte só conserva seu conteúdo revolucionário quando resguarda seu valor intrínseco estético, simbolizando a promessa de felicidade futura. Quando a mesma se torna mercadoria, esse valor estaria perdido e a arte passa a ser simples instrumento de alienação e controle das massas.

Não há diferença entre a arte leve e a arte séria no contexto da indústria cultural. Ambas podem estar comprometidas com a lógica de mercado, independente do que a gerou. Uma produção independente, portanto, pode ser elemento da indústria cultural, se buscar gozar do “prestígio” proveniente do fetiche da mercadoria, assim como uma arte patrocinada pelo capital privado pode manter-se autônoma, ao não se reificar, mantendo vital sua condição de atividade sensível do homem

enquanto coletividade. Benjamin (apud ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 102) expressou isso com maestria ao afirmar que “toda cultura, elevada ou não, contém um momento de barbárie”.

Nesse sentido, sob tal concepção, o trabalho do Grupo Galpão, ao almejar atingir as massas que não têm acesso à produção teatral, estariam contribuindo para o processo de alienação, ao “desaturar” sua arte e propor um momento de entretenimento da platéia. Contudo, cabe o questionamento se a produção do Galpão teria um papel unicamente alienante ou se seria possível que o conteúdo de suas peças guardassem ainda a semente da resistência. A arte e a comédia podem ter função única de lazer, mas, conforme já exposto, podem provocar a auto-análise da platéia a respeito de assuntos sérios da realidade.

Adorno, ao responder às críticas sobre sua contribuição aos meios de comunicação afirma: “Posso me considerar tudo menos um derrotista [...] renunciar à mídia, para se dedicar a escrever em folhas soltas, não é senão aferrar-se a aderir a um conservadorismo cultural que, em última instância, apenas beneficia a indústria cultural” Conversa com Hans Magnus Enzensberger, (apud MÜLLER-DOOHM, 2004, p. 402). O “culto ao mimeógrafo” como Adorno costumava dizer sobre aqueles que apregoavam o tradicionalismo no campo cultural, não é a saída para a indústria cultural. Ao contrário, este comportamento a reforça, pois torna-a onipotente. Uma atitude propriamente crítica seria a persistência da análise negativa sobre os efeitos da indústria cultural, mas também o reconhecimento dos potenciais emancipatórios, provenientes das contradições do próprio sistema capitalista.

## Referências

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, T. A Filosofia muda o mundo ao manter-se como filosofia. Lua Nova, São Paulo, n. 60, p. 132-138, 2003. Entrevista originalmente concedida à revista DER

- SPIEGEL [1969].
- ADORNO, T.; MARCUSE, H. Cartas de Adorno e Marcuse. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 ago. 1997.
- ADORNO, T. Mínima moralia. Rio de Janeiro: Ática, 1993.
- ALVES, J.; NOE, M. O Grupo galpão e o circo: uma estética do teatro brasileiro. In: ALVES, J.; NOE, M. (Org.). O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão. Belo Horizonte: PUC, 2006.
- AVELAR, R. O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: DUO, 2008.
- BAHIA, R. J. B. Das luzes à desilusão: o conceito de indústria cultural em Adorno e Horkheimer. 1999. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.
- BARROS, M. B. O medo como origem da razão em Adorno e Horkheimer: o papel de Nietzsche na dialética do esclarecimento. Disponível em: <[http://antivalor2.vilabol.com.br/textos/frankfurt/debate\\_de\\_11.html](http://antivalor2.vilabol.com.br/textos/frankfurt/debate_de_11.html)>. Acesso em: 29 ago. 2006.
- BRANDÃO, C. A. L. Grupo galpão: uma história de risco e rito. 2. ed. Belo Horizonte: O Grupo, 2002.
- BRONDANI, C. Estudo do conceito de esclarecimento. Disponível em: <<http://www.geocities.com/slprometheus/html/cb18.htm>>. Acesso em: 29 ago. 2006.
- BÜRGER, P. O meu livro do século. Disponível em: <[http://antivalor2.vilabol.com.br/textos/frankfurt/debate\\_de\\_04.html](http://antivalor2.vilabol.com.br/textos/frankfurt/debate_de_04.html)>. Acesso em: 29 ago. 2006.
- DER SPIEGEL. A filosofia muda o mundo ao manter-se como filosofia. Lua Nova, São Paulo, n. 60, p. 132-138, 2003. (Entrevista original de 1969).
- DUARTE, R. H. Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Unicamp, 1995.
- DUARTE, R. Adorno/Horkheimer e a dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FREDERICO, C. Cotidiano e arte em Lukács. Estudos Avançados, São Paulo, v. 14, n. 40, p. 299-308, 2000.
- FREITAG, B. A Teoria crítica: ontem e hoje. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- HORKHEIMER, M. Eclipse da razão. São Paulo: Centauro, 2002.
- INSTITUTO DE PESQUISA SOCIAL. Escola de Frankfurt. A dialética do esclarecimento de Adorno e Horkheimer: 60 anos de crítica radical do esclarecimento. Textos. Disponível em: <[http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/debate\\_de\\_index.html](http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/debate_de_index.html)>. Acesso em: 29 ago. 2006.
- KANT, I. O que é esclarecimento? Disponível em: <[http://www.espacoacademico.com.br/031/31tc\\_kant.htm#\\_ftn1](http://www.espacoacademico.com.br/031/31tc_kant.htm#_ftn1)>. Acesso em: 29 ago. 2004.
- MESZÁROS, I. O poder da Ideologia. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- MÜLLER-DOOHM, S. Adorno: une Biographie. Frankfurt: Gallimard, 2004.
- RÜDIGER, F. Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural: comunicação e teoria crítica da sociedade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- SILVA, M. C. Talento e suor: a organização do trabalho do Grupo Galpão de teatro. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais: gestão de cidades) – Programa de pós-graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.