

# TEATRO DE GRUPO E CIDADE: TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO COMO ESPAÇOS DE ARTE/VIDA

Caio Franzolin<sup>1</sup>

---

## RESUMO

O presente texto tem por objetivo articular o teatro de grupo com as dinâmicas urbanas, a partir das reflexões realizadas pelo autor em sua pesquisa de mestrado, na qual estabelece o entendimento das sedes dos coletivos do teatro de grupo de São Paulo como territórios de criação e seu diálogo com a cidade. De início apresentando aspectos das duas áreas, sendo características das cidades e daqueles constituintes dos coletivos teatrais alinhados com as práticas do sujeito histórico teatro de grupo. No decorrer da reflexão, é possível encontrar pistas sobre o diálogo contínuo e intenso dos dois campos, sendo problematizadas as relações que, longe de serem ideais, caminham nos limites de suas tensões. Os sentidos que o lugar pode trazer para os coletivos espalhados pelo tecido urbano que, instituindo espaços-sedes, trazem para a vida nos territórios as fissuras nas paisagens e a incidência na ordem, no discurso hegemônico refletido no espaço público e na prática do próprio direito à cidade.

**Palavras-chave:** Teatro de Grupo. Teatro Paulistano. Teatro e Cidade. Espaços Culturais.

## ABSTRACT

The present text aims to articulate group theater with urban dynamics, based on the reflections carried out by the author in his master's research, where he established the understanding of the headquarters of group theater collectives in São Paulo as territories of creation and their dialogue with the city. Initially presenting aspects of the two areas, being characteristics of the cities and those constituting the theatrical collectives aligned with the practices of the historical subject group theater. In the course of the reflection, it is possible to find clues about the continuous and intense dialogue of the two fields, being problematized the

---

<sup>1</sup> Ator, arte-educador, figurinista, mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Integrante do coletivo teatral A Próxima Companhia e do grupo de pesquisa Performatividades e Pedagogias (CNPq). E-mail: caio.franzolin@unesp.br.

relationships that, far from being ideal, walk on the limits of their tensions. The meanings that the place can bring to the collectives spread through the urban fabric that, by instituting headquarters spaces, bring to life in the territories, the fissures in the landscapes and the incidence in the order, in the hegemonic discourse reflected in the public space and in the practice of the right to City.

**Keywords:** Group Theatre. São Paulo Theater. Theater and City. Cultural Spaces.

### **A AÇÃO DO TEATRO DE GRUPO E O DIÁLOGO COM A CIDADE**

Para podermos refletir sobre os fenômenos urbanos dos quais o teatro faz parte, é fundamental que nosso olhar busque as práticas teatrais que se colocam no exercício do diálogo com a sociedade em que está inserido e na qual se integra, não aquele realizado à parte das questões e contextos sociais. O teatro feito para/com/pela/na cidade está em trânsito, tanto geográfico quanto de suas propostas, elaborações e experimentações estético-conceituais, e assim está contido no conceito de cultura popular, em oposição ao de cultura de massa, partilhado por Milton Santos:

A cultura popular tem raízes na terra onde se vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, e de ali obter a continuidade por meio da mudança. Seu quadro e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e o seu meio, mas seu alicerce é o mundo. (SANTOS, 2017, p. 327)

O geógrafo também pensa a cultura de modo geral como “forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio” (ibidem, p. 326).

Com isso, pousando nosso olhar sobre a prática teatral que ocorre na cidade, podemos perceber a mesma como motivadora de inúmeras possibilidades de diálogos e desdobramentos na interação com a vida urbana, em processos que geram movimento nas duas direções, dessa forma criando um espaço aproximado de mutualismo onde um campo mobiliza o outro com certa reciprocidade.

Aqui evocamos o teatro que se alinha a sua consciência e função social, como provocador do pensamento crítico, da reflexão e incidência sobre os contextos sociais e que não está apartado de seu tempo-espaço. Nesse sentido, já direcionamos um pouco mais nossa atenção e afinamos nossas percepções ainda mais para que tipo de ação estamos buscando encontrar. Ainda assim, existe uma gama de proposições artísticas que se alinham com o campo desta reflexão, podendo ser produções independentes, por exemplo, projetos autônomos, ações performáticas isoladas, intervenções urbanas ocasionais, até mesmo proposições teatrais pedagógicas eventuais que ocorram para/com/pela/na cidade.

... existem inúmeras iniciativas coletivas ou individuais que buscam criar espaços de convivência, ou reivindicam a cidade como lugar relacional. O teatro, via-de-regra, se inscreve nesta segunda vertente, e isso já explicita um ponto de conflito, dado que nossas práticas no espaço da cidade também contribuem para fazer visível as tensões que subjazem entre os mais diversos usos deste espaço. Além disso poderíamos enfatizar a inutilidade do teatro como fator dissidente. (CARREIRA, 2020, p. 16)

Mas os sujeitos especificamente com os quais iremos nos encontrar nos espaços da cidade desta vez, para trazermos uma carga mais concreta à reflexão, são aqueles e aquelas que constituem os coletivos do sujeito histórico teatro de grupo<sup>2</sup> e que atuam na cidade de São Paulo na contemporaneidade.

Talvez você já tenha certa familiaridade com o teatro de grupo, talvez não. Mas, de todo modo, o teatro de grupo a que me refiro aqui, em resumo, encontra apoio na ideia de uma organização autônoma, na busca coletiva por modos contra-hegemônicos de criação e produção, no sentido de estabelecer relações mais horizontais entre seus integrantes, na divisão do trabalho e na perspectiva da criação artística como não mercadológica, nas experiências e tentativas de estabelecer espaços de reflexão, na leitura de mundo, do alimentar o imaginário social, na possibilidade de construir

---

2 Por sujeito histórico entendemos todos os agentes da ação social, aqueles e aquelas que participam do processo histórico e cujas ações interferem nele, sendo indivíduos, grupos ou classes sociais. A condição de sujeito histórico individual e coletivo pressupõe a consciência das possibilidades de mudanças e permanências históricas. Dessa forma, tendo em vista o recorte histórico territorial da presente reflexão, adotaremos a denominação sujeito histórico teatro de grupo uma vez que há, nos coletivos de teatro de grupo da cidade de São Paulo, uma consciência coletiva sustentada em uma análise pertinente da realidade e uma ética presente nos grupos que compõem esse sujeito histórico, a partir de sua atuação.

processos e experiências que cultivem e nutram caminhos de autonomia e olhar crítico, tanto em relação ao seu núcleo artístico, quanto em sua interação com as pessoas que estão cotidianamente próximas a suas atividades ou mesmo o público eventual. Como colabora a pesquisadora Flávia Janiaski:

O teatro de grupo tem uma estrutura de autogestão na qual mescla elementos de identificação afetiva e técnica, no desejo de resistir a um referente hegemônico comercial. Este teatro que prima pela liberdade de criação firma posição frente à indústria cultural e na maioria das vezes busca formas de se manter fora deste sistema comercial. É possível afirmar que o teatro de grupo se apresenta para os grupos como uma forma de realizar uma reflexão constante, além de propiciar a construção de métodos de formação do ator. (JANIASKI, 2008, p. 69)

O teatro de grupo se apresenta como esta potência que se realiza em coletividade, que une diversos indivíduos em torno de um projeto de atuação artística, estética, ética e política e que em seu seio também reflete as contradições da sociedade, por ser parte da mesma e não dispor de meios substanciais para estar fora, ainda que busque permanentemente se distanciar das práticas e convicções impostas pelo capital, pelo culto ao indivíduo e pela exploração do trabalho, mas que tem como pressuposto o encontro com o público, sendo este integrante da sociedade do modo que ela se apresenta.

O sujeito histórico teatro de grupo ao qual me refiro especificamente é aquele em que estou inserido, como integrante do coletivo A Próxima Companhia, no qual atuo, bem como aquele em que também debrucei meu olhar de pesquisador-artista quando realizei meu mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Artes (IA/Unesp), sob orientação da professora Carminda Mendes André. Naquele momento meu impulso foi pelo entendimento das relações entre os coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo, os espaços físicos que constituem suas sedes, que denomino Territórios de Criação, e suas ações artístico-pedagógicas em diálogo com o território de seu entorno.

O exercício de se encontrar esse perfil geral do teatro de grupo, aplicado em uma visão geográfica em escala, pode se encaixar em exemplos presentes em toda a América Latina, no Brasil e, como no caso de nossa reflexão, em São Paulo. Mas esta definição não é algo resolvido, nem pretendemos dar conta de tal tarefa nesta breve passagem. Como aponta a

pesquisadora Maria Tendlau Ceccato (2008), o desenho do teatro de grupo não é feito como quem caminha sobre um terreno homogêneo e nivelado.

Fazendo um pequeno mergulho na história do teatro paulistano e nos apoiando nas reflexões do pesquisador Alexandre Mate (2012), podemos identificar nas lutas sociais e políticas em que o teatro de grupo paulistano estava envolvido — seja contra a ditadura civil-militar nas décadas de 1960 a 1980, passando pela redemocratização na década de 1980 e seguindo na Constituinte e nas eleições abertas — influenciou nas relações, formações e atitude dos artistas do teatro, suas produções e sobretudo nos coletivos. De acordo com o pesquisador, em um efeito desencadeado pelas mobilizações houve um fenômeno no qual

... muitos artistas sentiram-se obrigados a sair da confortabilidade das salas de ensaio e a buscar um “palco muito maior” que, derivado do latim *ruga*, é mais conhecido por rua. As “rugas do corpo da cidade”, em muitos casos, passaram a representar o *locus* de onde os assuntos foram colhidos. De outro modo, as cenas da rua, em processo de mobilização política, alimentaram corações, mentes e resultados estéticos significativos na cena paulistana. (MATE, 2012, p. 179)

Há uma expansão do fazer teatral nas ruas da cidade nos múltiplos espaços urbanos, que, de forma ampla, em seus formatos geram uma amálgama dos grupos com a cidade. Passa-se a praticar com maior potência e intencionalidade um diálogo com a vida cotidiana e as questões que permeiam o meio urbano. Como todo aspecto social que requer uma análise histórica em seus indícios, temos uma reverberação e junção do teatro de grupo contemporâneo com o que era entendido como vertentes do teatro praticado em décadas anteriores.

Nas décadas de 1960 e 1970, os grupos, ainda que semelhantes pelos processos colaborativos de criação, eram categorizados em duas correntes. De acordo com o Jacó Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima (TEATRO, 2000), uma parcela dos grupos se identificava pelo posicionamento político das propostas cênicas, desenvolvia suas atividades nas periferias urbanas e se autodenominava independente. Esses grupos “bebiam” na linguagem popular e envolviam um diálogo intenso com a população da cidade por motivações políticas em processos comunitários. Tais características nos remetem ao teatro popular como influência para as criações dos grupos ainda presentes na atualidade. A partir dos expedientes populares, também é possível se referenciar a própria quebra do

ilusionismo e a adesão fundamental à forma épica do teatro. Esse conjunto de elementos, tendencialmente e por motivos diversos, se distanciava do chamado circuito comercial de produção e veiculação do teatro.

Já os demais grupos estavam envolvidos em pesquisas de linguagem, fortalecendo o surgimento da investigação teatral e a possibilidade de experimentação de novos modos de criação, presentes de forma evidente em seus trabalhos, apoiando-se na figura do ator e da atriz como propositores e protagonistas dos processos, e se valendo de múltiplos expedientes para dar corpo às encenações.

Passando por diversas movimentações e experimentações que permearam o modo de produção e criação dos grupos nas décadas de 1980 e 1990, no final desta e início dos anos 2000, identificamos um ponto que materializa as questões que vinham dessa esteira histórica em que o teatro de grupo aglutina seu caráter de pesquisa e experimentação com o pertencimento à cidade e sua relação com ela, sua função política e social a partir da arte pública. Aqui identificamos o que pôde dar origem à ideia e posterior nascimento da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Lei nº 13.279/02), alinhada à ideia de arte pública, sendo esta “capaz de propor o encontro, a solidariedade, a elaboração do eu coletivo não mediado pelas relações mercantis” (ANDRÉ, 2011, p. 104). Lei essa que foi fruto principalmente do exercício ampliado de cooperação e coletividade dos grupos de teatro da época, organizados no movimento Arte Contra a Barbárie, e que reflete a relação da pesquisa teatral continuada em associação e estreita interação com a vida urbana da metrópole.

Temos, nesses mais de vinte anos de exercício da emblemática lei, a evidenciação da potência e diversidade de experiências que foram direta ou indiretamente nutridas por essa política pública e que geraram ainda mudanças nos paradigmas de acesso e descentralização das ações e territórios atendidos pelas políticas culturais, sobretudo no município de São Paulo, mas que continuamente sofrem ataques e precisam ser defendidas

de interesses alinhados com a visão da cultura como mercadoria<sup>3</sup>, não como direito público e dever do Estado.

A conquista e os primeiros anos da lei de Fomento ao Teatro possibilitaram também que vários coletivos alinhados com a prática do teatro de grupo pudessem desenvolver, com mais estrutura, não somente a criação de espetáculos teatrais, mas experiências de reflexão e ação pedagógica em associação com o trabalho artístico, procurando dialogar com espaços e necessidades reais das camadas populares nas franjas da cidade, nas ruas dos bairros, compartilhando com as comunidades periféricas e bolsões de vulnerabilidade o acesso a espetáculos, ações artísticas, palestras e debates com especialistas, processos de estudo e pesquisa em geral, sobretudo ao direito fundamental à cultura e seu leque de possibilidades a partir da linguagem teatral.

Com essa matriz, ocorre nesse período, e posteriormente, a possibilidade de uma rede de outros mecanismos públicos de apoio à cultura e das próprias mobilizações e articulações dos coletivos teatrais da cidade, viabilizados pela articulação principalmente de coletivos de coletivos em entidades como a Cooperativa Paulista de Teatro, o já citado Movimento Arte Contra a Barbárie, o Movimento dos Teatros Independentes – MOTIN, a Roda do Fomento e o Movimento do Teatro de Grupo de São Paulo – MTG, o efeito que se tem com o passar do tempo é aquele em que não é mais o artista da cena, aquele sujeito distante que chega no território de forma estrangeira, e sim, o artista do lugar, contido no espaço, acolhido e integrado à comunidade que passa a nutrir a cultura do lugar e ser nutrido.

---

3 Organizados em torno de entidades como a Rede de Teatros e Produtores Independentes, Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (Apetesp) e a Fundação São Pedro, valem-se do discurso da democratização do acesso aos recursos públicos para incidir politicamente nas gestões públicas, criando deturpações de entendimentos legais, imbróglis jurídicos-administrativos em contraponto aos próprios objetivos e pressupostos das leis e programas públicos de apoio à pesquisa e continuidade dos núcleos do teatro de grupo da cidade e do estado de São Paulo, buscando minar o modo cooperativo (criando artifícios para invalidar a opção legal dos núcleos artísticos de submeterem projetos autônomos por representações jurídicas cooperativas, que em essência são entidades que congregam essa pluralidade de coletivos) e os parâmetros específicos que regem as leis. Dessa forma, os processos democráticos de inscrição de projetos alinhados com as linhas de fomento público, de indicação de candidaturas e votação pública para a composição das bancas examinadoras são alvos dos integrantes. dessas organizações na ânsia de acesso aos recursos públicos existentes, ainda que não destinados a seu perfil de produção, sem propor novas alternativas para suas demandas específicas.

## A CIDADE COMO IDEIA E DISCURSO

Pensar a relação do teatro com a cidade é um convite para enxergar as frestas, para se aventurar nas fronteiras borradas entre uma área do conhecimento e outra, temas sobre os quais tantas reflexões e olhares já foram empreendidos para desvelar múltiplos aspectos de suas particularidades.

A cidade e o teatro são temas que habitam aparentemente espaços bem diversos, mas que apresentam uma relação que pode ser lida — emprestando-se o conceito das ciências biológicas — como mutualismo. O mesmo pressupõe uma interação entre duas espécies que se beneficiam reciprocamente e é praticado em diferentes modalidades. A partir do conceito do mutualismo podemos desenvolver uma ideia aproximada de que tanto o teatro quanto a cidade estabelecem relações de reciprocidade e que podem ser identificadas com um olhar atento nas dinâmicas urbanas, mas que, longe de um ideal apenas de beneficiação não são integralmente positivas em sua totalidade.

Quando ouvimos ou pensamos na palavra cidade, forma-se uma imagem ampliada, complexa, rica de elementos que nos remetem a uma paisagem urbana, concreta, que se materializa fisicamente, por exemplo, em casas, prédios, ruas, avenidas, bairros, regiões, zonas e configuram o que chamamos propriamente de cidade. Diferentemente das paisagens naturais compostas por montanhas, serras, praias, falésias, as urbanas são fruto da ação humana, que, empregando sua técnica cria os objetos que darão forma e movimento ao espaço natural que se transformará também com a ocupação humana em meio urbano. Tudo que será instituído nele será obra das escolhas e da ação física de seres humanos intervindo no lugar continuamente, de múltiplas formas e em variadas escalas.

Diante de quem observa a junção dos objetos dispostos no espaço, constituiu-se o que chamamos de paisagem, a qual vive por meio dos símbolos e significados do passado que se relacionam com os do presente; de forma móvel se recriam em constantes sobreposições e rearranjos diante dos olhos de quem a vê. A visão é o sentido que abarca majoritariamente a paisagem, o ponto inicial de sua percepção, mas além dela existem outros sentidos como olfato, audição e tato, que compõem certa captura pessoal do conjunto de formas e outros estímulos de um espaço em um determinado instante.

O geógrafo Milton Santos (2017) analisou a ordenação do meio urbano em dois aspectos que o constituem, sendo o sistema de objetos e o sistema de ações. Para ele, o sistema de ações se realiza sobre objetos preexistentes, aqueles como os oferecidos pela topografia do terreno, como rios e

vales, ou impulsionam a criação de novos objetos, como edifícios e pontes, sendo também o sistema de objetos condicionante da forma como se dão as ações no espaço. “O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações”, como diz Milton Santos (2017, p. 63). Ambos interagem continuamente, formam um todo no qual a história se dá, no qual temos a vida individual e social em movimento.

Como nos diz a urbanista Raquel Rolnik (2012), a construção das cidades também é uma forma de escrita, cuja definição de formas geométricas se assemelha ao agrupamento de letras que formam palavras que representam sons e ideias. Tal escolha e escrita, em geral, estão nas mãos da classe dominante, daqueles que detêm os meios de produção, inclusive do espaço, da posse da terra.

Mas há também um aspecto de desordenação, de crescimento constante, de sucessivas adaptações para que haja uma adequação ao uso do meio urbano pelas pessoas que vivem na cidade; sua escrita e reescrita são sucessivas e ocorrem em diversas escalas, sendo constatada nas construções, nas vielas, nos novos bairros anexados a outros, e assim por diante. “A arquitetura da cidade é ao mesmo tempo continente e registro da vida social” (ibidem, p. 19). Nas grandes cidades é perceptível uma constante tensão entre as forças do capital e do poder público que querem controlar o espaço urbano e as práticas populares, insurgentes, movidas pelas necessidades cotidianas.

## **A CONSTRUÇÃO COTIDIANA DA CIDADE**

A cidade é também o espaço da memória, quando possui vitalidade em seu tempo presente habita contiguamente seus símbolos e significados de seu passado, constituindo uma rede de significações móveis (ROLNIK, 2012). Nosso olhar para ela é fruto de uma perspectiva, um ponto de vista que desvela ou esconde aspectos a partir do lugar que é observada e de quem a observa.

Como na música “Cidadão”, do compositor Lúcio Barbosa:

Tá vendo aquele edifício moço?  
Ajudei a levantar  
Foi um tempo de aflição  
Eram quatro condução  
Duas pra ir, duas pra voltar

Hoje depois dele pronto  
Olho pra cima e fico tonto  
Mas me chega um cidadão  
E me diz desconfiado, tu tá aí admirado  
Ou tá querendo roubar?

Meu domingo tá perdido  
Vou pra casa entristecido  
Dá vontade de beber  
E pra aumentar o meu tédio  
Eu nem posso olhar pro prédio  
Que eu ajudei a fazer. (CIDADÃO, 1979)

Não só o trabalho físico do operário da construção civil, mas seu tempo de deslocamento e a privação de seu direito por observar o prédio que ele próprio ajudou a construir com seu suor estão impressos na composição. Com isso notamos o aspecto segregador da cidade neoliberal, daquela que priva e exclui, que expressa a desigualdade, que se distancia do espaço democrático, justo e igualitário.

A partir da situação da cena narrada, nos deparamos com o lugar, com o recorte em meio ao emaranhado complexo que a cidade se mostra. Raquel Rolnik (2012, p. 12) diz que nunca se está diante da cidade, mas quase sempre dentro dela. Seus limites físicos e sua proporção parecem engolir a pequenez de seus cidadãos e cidadãs frente à monumentalidade e espalhamento de um grande espaço urbano. Ainda guiados por Milton Santos, podemos entender o lugar, a porção, o recorte, a particularidade espacial como

... o quadro de uma referência pragmática do mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, por meio da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade. (SANTOS, 2017, p. 322)

Por isso a importância de trazeremos a reflexão do teatro e da cidade para o chão do asfalto. Nosso exercício parte do lugar onde opera “um cotidiano compartilhado pelas mais diversas pessoas, firmas e instituições (...) a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade” (ibidem). Para o geógrafo, o lugar é a sede da resistência

da sociedade civil, alimenta a necessidade do conhecimento minucioso da realidade, bem como a análise do aspecto fundamental que é o território, sendo compreendidos tanto o território usado quanto o uso do território (SANTOS, 2017, p. 259).

## **RUIDOS NA PAISAGEM - O TEATRO QUE SE MANIFESTA NA CIDADE**

Há entre os e as criadoras de teatro na cidade muitas pessoas que partem da noção do espaço público como lugar de encontro, ao qual o teatro iria em busca do povo. No entanto, é importante questionar a idealização de tal encontro. Como diz Manuel Delgado (2010)<sup>4</sup>, pensamos que o espaço público suporia a ideia da liberdade formal e da igualdade de direitos. Mas, de fato exercemos nossos direitos neste espaço? O controle institucional e a violência limitam as possibilidades de tais encontros. Eles existem principalmente quando a intensidades dos acontecimentos rompem com o ordenamento e os comportamentos estabelecidos. (CARREIRA, 2020, p. 5)

Como dito, as relações e encontros do teatro de grupo e a cidade não são apenas positivos, mas também são fortemente permeados pelas mazes que infelizmente fazem parte do cotidiano, bem como das construções sociais e das disputas. Os integrantes dos grupos de teatro nestes contextos se veem como responsáveis por suas atitudes éticas e conscientes das contradições imbricadas em sua ação e em sua existência nesse meio urbano operado pelo capital.

Dessa forma, o pensamento-ação-criação desses coletivos necessita abarcar as diferentes escalas da visão destas paisagens urbanas, indo da reflexão das problemáticas globais da metrópole até as questões locais e pessoais dos habitantes e as vidas inseridas nesses territórios específicos onde cada coletivo tem sua sede, seus Territórios de Criação.

O que chamamos de Território de Criação, emprestado de uma fala pública do ator e encenador Edgar Castro, tenta traduzir mais que o espaço físico em que o grupo está instalado. Expande a ideia de sede como solo fértil para a criação específica do coletivo, o que, para Alexandre Mate (2012), é observado quando coletivos teatrais desenvolvem ações

---

4 “El idealismo del espacio público”. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, Barcelona, n. 111, pp. 113-20, 2010.

que anteriormente cabiam a outras instituições. Dessa forma, além de resultados esteticamente significativos, diversos coletivos teatrais se empenham no desenvolvimento de um amplo espectro de discussão/reflexão e de intervenção nas já citadas “rugos da cidade”.

Seja quando um coletivo se instala em um território que sofre com frequentes enchentes, em áreas consideradas de risco nas bordas da cidade, ou quando está suscetível às ações de violência policial contra pessoas em situação de rua, como no caso dos grupos que possuem sede no centro de São Paulo, ou ainda o dilema enfrentado quando o Estado reivindica um espaço utilizado por um coletivo para uma obra onde se alega interesse público. São inúmeras as formas de disputa e contraposição entre o que se considera dentro do “mapa” — ou permitido estar nele — e o que não pode se permitir, que se necessita combater como inimigos da ordem (ANDRÉ, 2011).

Nessa linha de pensamento alargado e imbuído de transversalidade, também contribui com nossa reflexão o verbete sobre teatro e comunidade contido no *Léxico de Pedagogia do Teatro*, organizado por Ingrid Koude-la e José Simões (2015), que expande o conceito e as visões que se tem do campo da própria Pedagogia do Teatro em desencontro com a prática artística teatral:

O teatro contemporâneo que se abre para a realidade social e a traz para a cena ou transforma lugares do cotidiano em palco faz desaparecer não apenas as fronteiras entre teatro e performance como entre aquilo que é o teatro e o que deixa de sê-lo. Também as fronteiras que durante tanto tempo eram consideradas intransponíveis entre a alta cultura do teatro profissional e a sociocultural do trabalho do pedagogo teatral desaparecem. Isso torna os procedimentos de criação da práxis teatral contemporânea especialmente atrativos do ponto de vista da Pedagogia do Teatro. (KOUDELA; SIMÕES, 2015, p. 11)

Se o teatro é a arte da presença, uma linguagem que pressupõe o encontro, então como podemos entender a atuação dos coletivos do teatro de grupo como propositores de encontros e que tenham uma intencionalidade com sua ação? Carminda Mendes André nos mostra uma pista quando se refere aos artistas do teatro contemporâneo como propositores de maneiras diferentes de apresentar a arte, explodindo a “obra de arte”, deslocando-a para dentro de um evento cultural e movendo-a na direção de um fenômeno que pode ou não acontecer. O evento lido pela artista-pesquisadora “é um acontecimento que abarca várias atividades ao mesmo tempo” (ANDRÉ, 2011, p. 96).

O evento funciona como um “espaço em ação”, potencialmente carregando a ressignificação a partir do espaço-tempo, instituindo a troca como um dispositivo perlaborado da vanguarda teatral surrealista, constituído pela presença de quem assiste — nesse caso deslocado da posição de espectador para uma presença indeterminada — em um sentido de ação cultural, e não como objeto estético que possibilita inventar identidades para si e para a obra de arte (ANDRÉ, 2011, pp. 96-7).

Mas a intencionalidade dos coletivos teatrais da cidade precisa estar em diálogo e alinhada com sua práxis, como nos oferece o geógrafo David Harvey (2013). Para Harvey, de maneira geral, é necessária uma consciência para cada um de nós, cidadãs e cidadãos, nos questionarmos que tipo de cidade queremos, sendo esta uma questão que não pode ser dissociada de nossa mobilização em

... saber que tipo de vínculos sociais, relacionamentos com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos nós desejamos. O direito à cidade é muito mais que a liberdade individual de ter acesso aos recursos urbanos: é um direito de mudar a nós mesmos, mudando a cidade. Além disso, é um direito coletivo, e não individual, já que essa transformação depende do exercício de um poder coletivo para remodelar os processos de urbanização. A liberdade de fazer e refazer as nossas cidades, e a nós mesmos, é, a meu ver, um dos nossos direitos humanos mais preciosos e ao mesmo tempo mais negligenciados. (HARVEY, 2013, p. 2)

Com isso, o direito à cidade expresso por Harvey se conecta à ideia inicial da cidade como alfabeto e com o teatro de grupo, como possibilidade de arranjos múltiplos que serão reflexo do que queremos expressar enquanto proposição de mundo. Desta forma, podemos nos aproximar da ideia dos processos de construção cultural, na qual o teatro de grupo se apresenta como agente participante em sua atuação local e coletiva, nos territórios e na vida urbana, algo que podemos ler também pela ação cultural (COELHO, 1997) a partir da ativação e continuidade dos processos em suas sedes, seus Territórios de Criação.

## O SENTIDO DE LUGAR PARA AS SEDES DOS COLETIVOS DO TEATRO DE GRUPO

É fundamental desdobrarmos a ideia do fenômeno teatral do teatro de grupo para além dos limites do trabalho da interpretação ou direção, em relação também a quem assiste ao espetáculo, mas, ainda além, às inter-relações múltiplas despertadas nos espaços teatrais dos grupos, na perspectiva das ações artístico-pedagógicas, da ação arte-educativa.

As sedes dos grupos se constituem como tais Territórios de Criação, que se configuram também como lugar, como nos apresenta André Carreira a partir do pensamento de Marc Augé (CARREIRA, 2010), no sentido de ser onde o grupo se funda cotidianamente como unidade criativa.

Lugar porque a sede é considerada como um espaço histórico onde se constrói identidades, que coaduna estreitamente como o mandato coletivo de construir zonas simbólicas alternativas aos procedimentos impessoais de mercadorias. A sede representa um lugar de referência e espaço político que os grupos reivindicam como instrumento para impulsionar a própria sobrevivência do coletivo. Note-se que nem sempre a sede é um “teatro”, isto é, um local de apresentações. (AUGÉ, 1994 apud CARREIRA, 2010, p. 2)

A ideia de lugar também pode ser entendida a partir da definição apresentada na *Política Nacional de Patrimônio Imaterial – PNPI* (PNPI apud IPHAN, 2012). O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) compreende que o Lugar é o espaço onde se “concentram e/ou se reproduzem práticas culturais coletivas” (ibidem).

O lugar participa dos “sentidos de pertencimento, memória e identidade dos grupos sociais” (ibidem), e assim existe um sentido cultural diferenciado para a população do local onde são realizadas práticas e atividades de natureza variada, sejam elas cotidianas ou excepcionais. Do ponto de vista da tradição antropológica, quando se fala de lugar, se existe uma ligação da “questão da alteridade (ou da identidade) à do espaço, é porque os processos de simbolização colocados em prática pelos grupos sociais deviam compreender e controlar o espaço para se compreenderem e se organizarem a si mesmos” (AUGÉ, 1994 apud SÁ, 2014, p. 211).

Diferentemente dos grupos musicais, dos pastores, dos camelôs, dos malabaristas de sinais, das estátuas vivas, e do teatro de rua que

conforma uma roda estática, aquelas formas teatrais que se pensam em processo de ocupação, não são imediatamente reconhecidas pelo público transeunte e demandam um tempo de decodificação, um processo de compreensão do jogo e ao mesmo tempo pedem que o público tome decisões que comprometem não apenas o tempo de seus compromissos imediatos, como também o seu corpo que deve se deslocar, se oferecer para a cena se expondo inclusive a uma certa quota de risco. Como em todo jogo os jogadores se colocam em risco ao se moverem buscando cumprir seus objetivos. Quando alguém decide seguir um espetáculo que se move pelo centro da cidade se transforma imediatamente em parte do espetáculo dado que haverá um grande número de cidadãos que permanecerá estático observando o grupo de atores e público em movimento como um espetáculo em si mesmo. Seguir, e muitas vezes interferir participando da trama da encenação representa construir o teatro como acontecimento cultural. (CARREIRA, 2018, p. 18)

Os coletivos do teatro de grupo são vistos atuando nas ruas, em espaços abertos, mas também em seus espaços. Quando um coletivo tem a possibilidade de manter um espaço-sede, possibilita sua continuidade de pesquisa e envolve uma abertura da mesma “como espaço para a comunidade para projetos sociais consorciados com o fazer artístico” (idem, 2010).

... no caso do teatro, é o palco que se estende até a plateia, transformando o espaço cênico em uma espécie de *environment*. Esse derramamento da arte para espaços e ocasiões não convencionais transforma-se em ações de intervenções no ambiente cultural, resignificando esses espaços e o próprio fazer artístico. (ANDRÉ, 2011, p. 63)

Carmina Mendes André, em sua reflexão, colabora com a ideia de que a ação teatral não se condiciona mais aos espaços convencionais. Imbuída de uma atitude que propõe rupturas no teatro contemporâneo, lido aqui como teatro de grupo, propõe o que se denomina “espaços alternativos”. Essa alternativa diz respeito à fuga da convenção, do edifício teatral e de outras amarras que condicionam o teatro e limitam justamente seu diálogo com a vida que pulsa na cidade. Seja na rua ou na sede dos coletivos do teatro de grupo,

Nos espaços não convencionais — a arte dessubstancializa-se, perde valor de obra. No caso do teatro, nos espaços alternativos, não mais se têm espetáculos com propósitos destinados a representar a realidade.

Nesses espaços, o teatro que se mostra assume características de uma realidade mais imediata, mais fugaz: constitui-se da contracena imediata com o receptor, de sua presença ativa. (ANDRÉ, 2011, p. 65)

Dessa forma, retornando aos conceitos de Milton Santos (2017), podemos ler as sedes dos coletivos, seus Territórios de Criação, como participantes do sistema de objetos que compõem a cidade, a materialidade que imprime a partir do palpável uma relação e ordenação do meio.

Podemos tomar como exemplo o momento em que coletivos abrem as portas e fazem ensaios — não sendo a obra artística “acabada” — para ou na rua e dessa forma criam dispositivos de porosidade e permeabilidade na relação dentro/fora das suas sedes, atuando diretamente, mas de forma mais efêmera, na perspectiva do sistema de ações (SANTOS, 2017). Também é possível pensar na relação de familiaridade/pertencimento, quando integrantes do grupo, tendo nascido e sido criados naquele bairro, sendo portanto sujeitos que integram o território, passam a atuar como agentes culturais por meio de seu núcleo artístico.

As sedes dos grupos de teatro da cidade de São Paulo, na atualidade representam também um contraponto com a experiência das décadas de 1960 e 1970, pois, se nas ações dos grupos daquela época as sedes estavam associadas à possibilidade de estabelecer relações com as comunidades dos bairros e com os movimentos sociais, fazendo alusão aos Movimentos Eclesiais de Base, a partir dos anos 1990, ter uma sede passou a ser fundamental também para comportar treinamentos, reuniões e rotinas administrativas e de produção do coletivo, a partir das quais os grupos articulam seus projetos espetaculares e pedagógicos em continuidade.

Além desses pontos, a sede também permite a própria guarda do acervo cenográfico, de figurinos, materiais cênicos, de espetáculos em repertório ou de materiais para serem retrabalhados em novas produções, bem como documentos e registros históricos da trajetória do coletivo. Um espaço passa a representar também autonomia quanto à realização de experimentações, programações e outras ações, sem a necessidade do aval da gestão para uso de um equipamento público ou de espaços institucionalizados de cultura que incidem e dialogam com as dinâmicas de seu entorno e também com a cidade.

Existe uma diversidade quanto à tipologia dos espaços e suas mais variadas configurações espaciais, como sobrelojas, subsolos, galpões, terrenos com áreas externas, construídos, itinerantes, entre outros que são adaptados às necessidades do grupo, mas partem de uma materialidade existente. Existem múltiplas formas de estabelecer os espaços, em regime

de locação, comodato, ocupação, cessão temporária, compra, doação, entre outros, o que também impacta as propostas artísticas e comunitárias ali desenvolvidas, continuadas ou, inclusive, interrompidas. A sede é, sobretudo, a possibilidade de se organizar materialmente e subjetivamente a coletividade e, por consequência, um elemento que compõe materialmente o sistema de objetos (SANTOS, 2017).

A ação do coletivo direciona os usos do espaço, assim como os limites físicos da estrutura deste também devem ser levados em consideração para a continuidade nos espaços.

É uma constante para os coletivos do teatro de grupo na cidade de São Paulo, por diversos motivos — aumento do aluguel, compra do imóvel por investidores, obras públicas que ocasionam expulsões, falta de recursos financeiros para manutenção dos espaços, entre outros —, a necessidade de mudar de sede, e nesse sentido observamos o impacto e a influência negativa que os interesses do capital e do poder imprimem na cidade e que, por consequência, impactam na trajetória dos coletivos, processo esse no qual identificamos uma relação divergente do ideal e total benefício mutualista.

Existem muitos casos de coletivos que abrem sua sede e depois não conseguem mantê-la, ou mesmo contraem dívidas ou são expulsos pelo capital imobiliário com o aumento dos aluguéis ou dos custos envolvidos na permanência em um determinado espaço da cidade. Mas a capacidade de invenção e recriação dos coletivos também transborda a cena e é exercitada nesses espaços e nesses momentos.

Talvez pela raiz deambulatória própria da arte teatral popular, ou mesmo pela constante recriação de alternativas à sua sobrevivência e seus propósitos, o fenômeno negativo de mudança dos locais das sedes gera como consequência positiva novas relações e jogos nos territórios e entornos onde esses grupos se deslocam no tabuleiro das cidades e criam espaços não planejados em oposição à ordem, aquela preestabelecida de acordo com padrões culturais dos setores hegemônicos da sociedade.

Nas palavras do pesquisador e programador cultural do Sesc-SP Edson Moraes (2014), as sedes do coletivos são locais “propícios aos encontros”, pois neles existe uma interação entre artistas e moradores de uma região, e desse diálogo nascem “experiências da procura por expressar seus sofrimentos, suas alegrias, suas esperanças e expectativas” (p. 11). Quando falamos anteriormente da disputa pelo imaginário e do papel do simbólico, foi por entendermos que, a partir de “depoimentos, poemas, canções, peças de teatro, dança, cinema, literatura, enfim, produções culturais” (ibidem) cria-se a possibilidade de acesso às subjetividades para algum “esclarecimento, desalienação e libertação” (ibidem). Edson defende

a potência do ser humano de ser único e capaz de construir conhecimento por meio da sua relação com os próprios conflitos presentes no cotidiano, desde que sejam apresentadas formas alternativas de questionamento e construção de conhecimento. Nos chamados Territórios de Criação, a sobrevivência abrange a dimensão econômica, porém está atrelada à perspectiva do que mobiliza sua insistência na arte/vida.

A coletivização do trabalho nas sedes dos grupos é evidente e denota uma pluralidade de envolvidos nos trabalhos realizados, que convergem na busca por incidir na transformação do entorno, nas políticas públicas e na área cultural, como Edson Moraes analisa. Para o programador cultural e pesquisador, essa diversidade de pessoas é articulada em redes comunitárias e sociais nas quais os coletivos teatrais se inserem e que compreendem, além destes, também “educadores, militantes culturais, artistas, jovens, idosos, lideranças comunitárias que promovem no cotidiano” (MORAES, 2014, p. 12) tais interações.

Dessa forma, os grupos se aproximam em suas práxis da ideia de comunidade, por entenderem inclusive ser uma possibilidade de tornar visíveis suas identidades e com isso haver um fortalecimento de si e da articulação com os outros em comunidade. Há assim a formação de redes autônomas, em que a solidariedade e a cooperação são exercidas com suas singularidades, para a manutenção e proliferação de coletivos, mirando a invenção como possibilidade de existência.

Assim, é o modo de existência coletivizado do teatro de grupo — em especial no exercício dos que abrem esses Territórios de Criação não apenas do ponto de vista real e material, mas também na perspectiva do diálogo com as pessoas, cultura e relações estabelecidas com o entorno — que demonstra uma dimensão comunitária, um exercício de pertencimento, de construção e busca por outros modos de aproximação, segundo uma outra visão de mundo. Ainda no que diz respeito aos diversos vetores, as sedes são espaços culturais, pedagógicos, de vivência e aprendizado. A leitura desse leque amplo de ações e possibilidades pode trazer tanto um olhar das especificidades e vertentes quanto de uma transdisciplinaridade, em que a atividade é simultaneamente pedagógica, vivencial, artística, entre outras.

Em tese, para as pessoas que participam das ações realizadas, não importa uma atuação específica para o todo fazer sentido e ter coerência, ainda que se possa identificar um vetor que tenha mais presença em alimentar o início das propostas. Edson traz a importância de observarmos e localizarmos que “a ânsima desses espaços é o trabalho do artista, do contrário seria uma área de convivência destinada a reuniões comunitárias” (ibidem).

Tal exercício coletivo não se apresenta em pontos isolados. Também se configura como uma teia que conecta diversos espaços espalhados pela geografia urbana da cidade de São Paulo, como sedes que estão fixadas há décadas no mesmo local, até outras que certamente abriram recentemente (e muitas que fecharam durante a pandemia de Covid-19), passando por grupos que vivem uma certa itinerância, movidos pelas constantes expulsões desencadeadas pelos valores dos aluguéis da cidade financeirizada, gentrificada e pelas mudanças políticas. São múltiplas as suas formas, são diversos os contextos dos territórios, mas a unidade se faz presente nos parâmetros da ação cultural que os coletivos exercitam a todo momento.

Em diversos momentos, provavelmente cada integrante de um grupo de teatro tenha se percebido tentando responder qual é sua motivação para estar no coletivo, também se perguntou qual é a motivação do grupo para continuar unido e trabalhando. Aos núcleos teatrais que possuem sede, somam-se outras inquietações nesse caldo borbulhante. Existem expectativas quando o grupo está procurando o primeiro espaço onde se instalar, quando o desejo da sede começa a tomar forma, encontrando possíveis endereços, olhando com curiosidade o entorno e projetando o que pode vir a ser um habitat cotidiano daquele “pedaço” da cidade.

As sedes em geral recebem muitas atividades, em grande parte propostas e realizadas por coletivos que não necessariamente mantêm os espaços, mas que buscam parcerias para a realização de ações e de seus projetos. Não é porque o espaço é mantido pelo grupo que ele estará a serviço único e exclusivo do mesmo, muitas vezes é ao contrário, o coletivo fica a serviço das demandas que recebe para proporcionar uma manutenção daquele espaço.

A proporção de suas ações é influenciada pela paisagem das políticas de Estado, que em nossos tempos vêm de forma avassaladora ditando a forma com que as políticas públicas, construídas historicamente, serão executadas, e inclusive sistematicamente minguadas. O reflexo disso é a arte pública, a atuação desses coletivos perdendo lentamente sua musculatura, mas reagindo em sua persistência e luta. Nas palavras de Alexandre Mate (2012), esses coletivos agem onde as instituições do Estado não chegam, onde estas se omitem do seu papel social. Independentemente das políticas públicas, os coletivos do teatro de grupo caminham encontrando possibilidades, fendas no asfalto das ruas, para manter seus espaços, suas atividades e sua ação no mundo e em seus contextos, desenvolvem outras cartografias que fazem dos territórios de criação potências de relação, de outros mundos, em pequenas revoluções.

Podemos retomar o espaço urbano e buscar seu entendimento como um espaço relacional, que é afetado por múltiplas ações, sendo uma delas a ação do teatro de grupo, implicado na compreensão do território a partir de sua dimensão física, como é o caso da sede dos coletivos, mas sobretudo considerando as dinâmicas que o definem temporalmente em ação e constante diálogo. A partir da afirmação de David Harvey (2017), quando menciona que a cidade é um espaço em processo de transformação, podemos complementar a ideia dizendo que, além da mesma, o próprio teatro está em contínuo processo de transformação e que a relação mutualista de um com o outro opera nas trocas e em sua mutabilidade constante que ocasionam transformações da realidade.

De acordo com níveis de consciência, intuição e inquietação, os grupos de teatro da cidade dão prosseguimento a suas trajetórias, nutrindo a caminhada coletiva do sujeito histórico teatro de grupo imbricada nas tramas da cidade.

## REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Carmina Mendes. *Teatro pós-dramático na escola (inventando espaços: estudos sobre as condições do ensino do teatro em sala de aula)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- CARREIRA, André. “Cidade espaço inóspito: território do teatro de invasão”. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago.-set. 2020.
- \_\_\_\_\_. “Teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias”. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 13, pp. 11-21, 2018.
- \_\_\_\_\_. “Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo”. In *Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. São Paulo: Abrace, 2010, pp. 1-16.
- CECCATO, Maria. *Teatro Vocacional e a Apropriação da Atitude Épica/Dialética*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- “CIDADÃO”. Intérprete: Zé Ramalho. Compositor: Lúcio Barbosa. In *Frevoador* (Long Play). Rio de Janeiro: Sony Music, 1992. Lado A, faixa 6. Letra disponível em: <http://www.vagalume.com.br/ze-ramalho/cidadao.html>. Acesso em: 22 ago. 2022.
- COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- HARVEY, David. *Espaços de esperança*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2017.
- \_\_\_\_\_. O direito à cidade. *Blog da Boitempo*, 22 nov. 2013. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2013/11/22/o-direito-a-cidade/>. Acesso em: 20 abr. 2022

- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais*. 3. ed. Brasília: Iphan/MinC, 2012.
- JANIASKI, Flávia. “O produtor e o produto no teatro de grupo”. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 11, pp. 67-77, 2008.
- KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JR., José Simões de (org.). *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva/SP Escola de Teatro, 2015.
- MATE, Alexandre. “O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais”. *Baleia na rede*, Marília, v. 1, n. 9, pp. 178-194, 2012. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/2841>.
- MORAES, Edson Martins. “Gestão de sedes de grupos de teatro: espaços de transformações”. In *Anais do V seminário internacional políticas culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. pp. 1-14. Disponível em: [https://issuu.com/centrodepesquisaeformacao/docs/gest\\_o\\_de\\_sedes\\_de\\_grupos\\_de\\_teatr](https://issuu.com/centrodepesquisaeformacao/docs/gest_o_de_sedes_de_grupos_de_teatr)
- ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- SÁ, Teresa. “Lugares e não lugares em Marc Augé”. *Tempo Social*, São Paulo, v. 26, n. 2, pp. 209-29, 2014.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo. razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2017.
- SÃO PAULO, cidade. *Lei nº 13.279 de 8 de janeiro de 2002*. Institui o “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo” e dá outras providências. São Paulo: Câmara Municipal, 2002.
- TEATRO de grupo. Verbetes. In GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc, 2000.