

RESSALVA

Atendendo solicitação do(a) autor(a), o texto completo desta dissertação será disponibilizado somente a partir de 23/12/2023.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JULIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES - CÂMPUS DE SÃO PAULO

Caio Sérgio de Castro Armada Floret Franzolin

**TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO: PRÁTICAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS
DO TEATRO DE GRUPO INSCRITAS NA CONSTRUÇÃO COLETIVA DA CIDADE**

São Paulo
2022

Caio Sérgio de Castro Armada Floret Franzolin

Territórios de Criação: práticas artístico-pedagógicas do teatro de grupo inscritas na construção coletiva da cidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, com a área de concentração em Arte e Educação do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (Unesp), para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural

Orientadora Prof^a Dr^a Carminda Mendes André

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

F837d

Franzolin, Caio Sérgio de Castro Armada Floret, 1986-

Territórios de Criação: práticas artístico-pedagógicas do teatro de grupo inscritas na construção coletiva da cidade / Caio Sérgio de Castro Armada Floret Franzolin. - São Paulo, 2022.

193 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Carminda Mendes André

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Teatro brasileiro. 2. Criação (Literária, artística, etc.). 3. Representação teatral. 4. Arte na educação. I. André, Carminda Mendes. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0981

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Caio Sérgio de Castro Armada Floret Franzolin

Territórios de Criação: práticas artístico-pedagógicas do teatro de grupo inscritas na construção coletiva da cidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes:

Comissão Examinadora:

Prof^a Dr^a Carminda Mendes André

(Orientadora e Presidente da Comissão Examinadora / PPG-Artes - Instituto de Artes da UNESP)

Prof^o Dr. Alexandre Luiz Mate

(Membro Titular da Comissão Examinadora / PPG-Artes - Instituto de Artes da UNESP)

Prof^o Dr. José Batista Dal Farra Martins

(Membro Titular da Comissão Examinadora / Departamento de Artes Cênicas - Universidade de São Paulo)

Prof^a Dr^a Lúcia Regina Viera Romano

(Membro Suplente da Comissão Examinadora / Departamento de Artes - Instituto de Artes da UNESP)

Prof^a Dr^a Stella Regina Fischer

(Membro Suplente da Comissão Examinadora / Faculdade de Artes do Paraná - UNESPAR)

Dissertação aprovada em 23/06/2022

AGRADECIMENTOS

As linhas que foram escritas neste trabalho tentam grafar pensamentos que não são apenas do pesquisador, também fazem parte de inúmeras conversas, escutas, risos e lamentos coletivos. Agora me cabe a tarefa de agradecer por tantos momentos compartilhados que constituíram para este trabalho se materializar e ser o que se tornou ao longo da jornada.

Pelo tema e pela vida, não poderia deixar de mencionar em especial o grupo do qual faço parte, são mais de dez anos de convivência e insistência. A Próxima Companhia é feita de desejos e inquietações por mim (Caio Franzolin), Caio Marinho, Juliana Oliveira, Paula Praia e Gabriel Küster. Este último um agradecimento fundamental e simbólico por ser companhia, companheiro e buscarmos caminhar nos apoiando mutuamente.

Agradeço aos movimentos culturais como o MOTIN – Movimento dos Teatros Independentes, MTG – Movimento de Teatro de Grupo de São Paulo, aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura e aos coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo ao qual sou grato por formar grande parte do que sou, nas contradições, alegrias e utopias. Nesse caldo também é fundamental a lembrança e agradecimento à Cooperativa Paulista de Teatro, todas e todos que fazem com que ela persista ao longo do tempo e onde aprendi muito e ainda aprenderei muito.

Um especial agradecimento também à todas e todos os integrantes dos coletivos do teatro de grupo que se dispuseram a ceder um tempo de suas vidas agitadas para as entrevistas: Coletivo Estopô Balaio, Trupe Lona Preta, Companhia de Teatro Heliópolis, CTI – Companhia Teatro de Investigação, Grupo Folias d'Arte, Companhia Mungunzá de Teatro, Grupo Pandora de Teatro, Bando Trapos.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias, aos amigos e amigas que me ensinaram tanto em nossas trocas guiadas pela nossa orientadora Carminda Mendes André, que não seriam suficientes as linhas aqui para que eu pudesse fazer valer o tanto que sou grato por nosso encontro nessa vida e pelos caminhos em conjunto recheados de aprendizado e humanidade.

Sou admirador e profundamente grato a Alexandre Mate e a José Batista (Zebba) Dal Farra pela generosidade em compartilharem seus olhares sobre esta pesquisa na qualificação e na defesa de mestrado. Também agradeço às suplentes que foram tão disponíveis e quem admiro tanto, Lúcia Romano, Stella Fischer e Vinícios Torres Machado.

Para as duas mulheres que me apoiam infinitamente no cotidiano, minha mãe Eliana e minha irmã Carla, meus sinceros agradecimentos por tudo que fizeram para deixar minha jornada menos turbulenta. Amo vocês!

Agradeço aos integrantes da coordenação do núcleo São Paulo do BrCidades,

arquitetos, urbanistas, assistentes sociais, educadores e militantes pelo direito à cidade. E nessa linha também meus agradecimentos à todos e todas que criam e recriam o Fórum Aberto Mundaréu da Luz há tanto tempo e que a vida me fez encontrar mais este espaço de aprendizagem.

Agradeço também todo o cuidado e atenção que as trabalhadoras e trabalhadores do Instituto de Artes da Unesp dedicam aos discentes, mesmo que em um período de atendimentos remotos, como foi o caso dessa pesquisa, e da escassez de recursos humanos. Em especial agradeço aos retornos e cuidados da equipe da Biblioteca - BIA e da Seção Técnica da Pós-Graduação.

Por fim agradeço aos parceiros e parceiras que me ajudam na travessia e com quem também sempre aprendo muito em cada papo, em especial Cida Almeida minha mestra, e Artur Mattar, Renato Mendes, Eglá Monteiro, Lui Seixas, Giovanna Kelly, Thaís Rossi, Iza Marie Miceli, Simone Scifone e Lizete Rubano.

Espero não ter cometido muitas injustiças com minha memória frágil.

Agradeço a vida, a luta e aos sonhos coletivos e justos.

RESUMO

A partir da articulação de referencial teórico, pesquisa de campo e as experiências como integrante de coletivo do teatro de grupo, o estudo realizado objetivou analisar a relação entre núcleos artísticos do teatro de grupo da cidade de São Paulo e o entorno de seus espaços culturais, aqui chamados de territórios de criação, a partir do ponto de vista da ação cultural. Um aspecto importante é a diversidade de possibilidades na atuação e intencionalidade artística-pedagógica em relação as características dos territórios. Para se entender estas interações foram realizadas entrevistas com integrantes de oito coletivos em atividade. Na leitura da atuação teatral de coletivos da cidade de São Paulo se revelou fundamental um olhar para além das produções de seus espetáculos. As ações arte-educativas nos territórios, desenvolvidas pelos grupos são experiências espalhadas pelo tecido urbano. A ação cultural (COELHO, 2012; FREIRE, 1978) é a base do processo prático que se desenvolve com o passar do tempo, em cada oficina, peça, evento, encontro, festa. O sujeito histórico teatro de grupo sobrevive na cidade achando as brechas e incidindo nos contextos urbanos a partir de seu encontro, do estar presente e em relação, criando direta ou indiretamente projetos artísticos-políticos-pedagógicos. Para o desenvolvimento do estudo foram estabelecidas interlocuções teóricas com pensadoras e pensadores que abordam como temas a pedagogia do teatro, o sujeito histórico teatro de grupo, o espaço urbano, o território e a ação cultural.

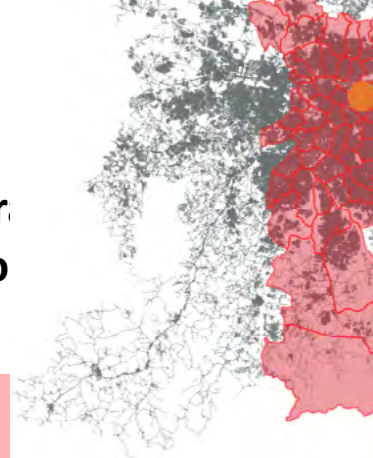
Palavras-chaves: Teatro de grupo; ação cultural; teatro paulistano; arte-educação; território; espaços culturais; espaço público; pedagogia do teatro

RESUMEN

A partir de la articulación de un marco teórico, investigación de campo y experiencias como miembro de un colectivo de teatro grupal, el estudio realizado tuvo como objetivo analizar la relación entre los núcleos artísticos del teatro grupal en la ciudad de São Paulo y el entorno de sus espacios culturales, aquí llamados territorios de creación, desde el punto de vista de la acción cultural. Un aspecto importante es la diversidad de posibilidades en la actuación y la intencionalidad artístico-pedagógica en relación con las características de los territorios. Para comprender estas interacciones se realizaron entrevistas a integrantes de ocho colectivos activos. En la lectura de la actuación teatral de los colectivos de la ciudad de São Paulo, una mirada más allá de las producciones de sus espectáculos resultó fundamental. Las acciones arte-educativas en los territorios, desarrolladas por los grupos, son experiencias diseminadas por todo el tejido urbano. La acción cultural (COELHO, 2012; FREIRE, 1978) es la base del proceso praxis que se desarrolla en el tiempo, en cada taller, obra, evento, encuentro, fiesta. El teatro grupal sobrevive en la ciudad encontrando vacíos e incidiendo en los contextos urbanos desde su encuentro, estando presente y en relación, creando directa o indirectamente proyectos artístico-político-pedagógicos. Para el desarrollo del estudio se establecieron diálogos teóricos con pensadores y pensadoras que abordan como temas la pedagogía del teatro, el sujeto histórico teatro grupal, el espacio urbano, el territorio y la acción cultural.

Palabras clave: Teatro de grupo; acción cultural; teatro de São Paulo; Educación artística; territorio; espacios culturales; lugar público; pedagogía teatral

Dimensões da Pesquisa e Criação Artística Teatral na Relação com a Urbanidade – Uma Reflexão



Sumário

Introdução pg. 11

Primeiros Encontros: entre o Teatro de Grupo e a Cidade

1- Teatro de Grupo - Rastros de uma genealogia da prática no Brasil para um breve panorama de seus modos de organização pg. 22

Teatro de grupo como modo coletivo e alternativo (em contraste à forma hegemônica) de se fazer teatro pg. 27

Outras pistas para um contorno do teatro de grupo pg. 30

O teatro de grupo como unidade e multiplicidade pg. 36

A relação dos indivíduos na construção da comunidade teatral pg. 45

2 - Chegando mais próximo - Quando o teatro de grupo expande seu espaço na relação com seu entorno pg. 53

As sedes dos grupos como Territórios de Criação pg. 57

No detalhe que se vê os grupos enraizados na cidade de São Paulo pg. 67

Teatro de Grupo, Cidade e Território na construção do Direito à Cidade pg. 72

3 - Camadas sobrepostas na cidade - O que nosso olhar pode nos revelar pg. 77

Teatro de grupo na Paisagem Urbana, o Lugar e as mediações no espaço da cidade pg. 81

O agir sutil e simbólico do teatro de grupo no tecido urbano pg. 95

Produzimos coletivamente nossas cidades, produzimos coletivamente a nós mesmos pg. 112

Encontros do Teatro de Grupo e Ação Cultural nos Territórios

4 - Quando se estabelecem diálogos para uma ação ampliada e alternativa – teatro de grupo como experiência e transversalidade pg. 112





Ação Cultural e a expansão da dimensão coletiva: fronteiras das aberturas e interações do dentro/fora do teatro de grupo	pg. 124
Possibilidades não-formais de educação, ação artístico-pedagógica como ampliação de horizontes educativos e teatrais	pg. 139
Além das fronteiras da educação formal	pg. 145
Percursos pedagógicos múltiplos na formação daqueles e daquelas do teatro de grupo.	pg. 149
O teatro de grupo como potência de ensino-aprendizagem	pg. 155
Projetos artísticos-políticos-pedagógicos: intencionalidades, contradições e coerências no teatro de grupo	pg. 160
Experiências, desejos e afetos: Territórios de Criação	pg. 173
5 - Encontros possíveis para conclusões até aqui	pg. 184
Das experiências se constroem conhecimentos, do caminhar se faz caminho	pg. 184
Referências Bibliográficas	pg. 188



Imagem: atriz Dálma Régia, da Companhia de Teatro Heliópolis em cena na sede do grupo
as imagens utilizadas nessa dissertação fazem parte de seus arquivos e foram concedidas pelos coletivos que integram a pesquisa

1

INTRODUÇÃO

Do Tempo que Foi e Será ou: Relato para acalantar o Teatro que está Longe.

Encostado na porta de ferro, daquelas que deslizam e rangem, estava um menino.

Ele ficava ali, curiando quem entrava e saía. Aquela porta vermelha não se abria como aquelas das lojas ao redor, não tinha hora certa. Ficava na porta pois queria usar o sinal da internet. E sabia tudo que acontecia. A primeira vez que entrou – sim, ele entrava de vez em quando naquele espaço – foi quando tinha acabado de se mudar para uma das pensões ao lado. A porta estava encostada e ele entrou, sem muito motivo. De curiosidade mesmo. Um bando de gente se mexendo. Esquisito, parecia meio dança. Ao ser percebido, os olhares se cruzaram e todos pararam.

— Que criança é essa? Veio de onde? Esse aí é novo...

— Que gente esquisita; estão fazendo o quê? Que lugar grande! Uau, dava pra jogar um fut aqui”.

— Aqui é um teatro, a gente faz teatro aqui. Pode vir quando quiser!.

Na próxima sessão lá estava ele. Entrava para ficar olhando os ensaios, chamava os outros amigos da rua, e logo o teatro estava cheio de crianças. Se alguém olhasse mais de dois minutos para aquela porta, ele já ia explicando que era um teatro, que o pessoal dali era legal e convidava para a pessoa “aparecer”. Aos poucos foi chegando mais gente dali mesmo. Um dia não foi ninguém assistir à peça. Não ia ter ninguém no público, nem de longe e nem de perto.

— Será que vocês não querem assistir? (um instante suspenso no ar e chega a resposta).

— Ow, vamo ajudar o pessoal do teatro! A gente vai. Espera um pouco que vou pegar uma blusa!

E teve apresentação. Com mais de quinze pessoas. Com mais de quinze vizinhos e vizinhas.

No tempo de hoje, a porta de ferro não abre, só a menor parte dela de vez em quando. Uma das vizinhas, sentada na frente da porta com sua máscara embaixo do queixo, pergunta:

— Quando é que vai voltar a ter aquela bagunça?

— Assim que possível.



Imagem: integrantes do núcleo artístico A Próxima Copanhia na frente de sua sede

Escolho abrir este texto partilhando essa narrativa. Extraído das memórias, experiências que pude ter e das lacunas preenchidas pela minha imaginação na maior aventura individual e coletiva que pude me colocar nos últimos tempos: estar em grupo. Criei essa pequena narrativa em um exercício proposto na disciplina “Seminários de Pesquisa” buscando imaginar instantes em que a matéria da pesquisa aparecia na vida. Não imaginei que da proposta aparentemente longe de um padrão acadêmico de escrita pudesse gerar este início para o trabalho. A parceira-orientadora, Carminda, conduz essa magia com os exercícios, palavras e pensamentos, gerando inquietações poéticas e filosóficas. Este texto foi moldado pelas lembranças, mas foi saboreado coletivamente pelo grupo de que faço parte, pelas pessoas do coletivo, por isso sendo particular e plural.

O processo e a escrita desta dissertação me parecem ser justamente o exercício de me colocar frente ao espelho (da aldeia), de me deixar observar como corpo coletivo e em diálogo com o mundo. Com esta introdução e como desejo para este trabalho lanço um convite para seguirmos juntos e juntas, na tentativa por instaurar o diálogo e os processos humanos. Deposito nisso minha esperança e comungo em poder estender meu coração, pensamentos e ações a você que dedica este instante na leitura destes escritos. Tal organização dos pensamentos gera uma imensa instabilidade pessoal quando fixo as palavras nestas linhas, mas busco criar um espaço sobretudo poroso e de troca nutrida pelo tempo e pelas relações.

A busca aqui é possibilitar uma caminhada conjunta e que não se faz no caminho das certezas, mas no das inquietações e pensamentos em movimento. Antes de dizer o que me propus a tatear neste mestrado em artes, na retomada da jornada acadêmica, acredito por bem iniciar compartilhando uma espécie de autorretrato – talvez isso ajude a fazer conexões com minha proposta de pesquisa – para aquelas e aqueles que ainda não conheço e para aquelas e aqueles que talvez conheça, mas assim possa trazer mais contornos, um ou outro detalhe e pigmentos que resultem em alguma imagem de mim, porém sem pretender com isso chegar a uma forma final. O final talvez não exista, existimos enquanto processo.

Aqui deixo meu convite para saber um pouco mais da minha imprecisa autoimagem, mas se preferir pode pular esta parte e seguir adiante.

Voltando meu olhar um pouco no tempo percebo que minha prática artística vem do teatro e de certa forma minha prática pedagógica também, em especial do teatro de grupo. Faz aproximadamente doze anos que a vida me presenteou com o encontro com quatro pessoas que partilham risos, choros e invenções, nosso grupo se chama A Próxima Companhia. Neste bando temos Caio Marinho, Gabriel Küster, Juliana Oliveira, Paula Praia e eu. Mantemos uma sede, um galpão alugado que fica nos Campos Elíseos, centro de São Paulo, e a partir dessas relações se desenvolvem boa parte das minhas inquietações.

Esse grupo se originou de um processo artístico-pedagógico não formal, conduzido pela artista-pedagoga Cida Almeida. Daquele espaço pudemos sentir o chão comum que sustentaria nossas práticas e sonhos. Além disso tivemos muitas contribuições na construção de nossa práxis artística pelos atravessamentos de professoras e professores, no Instituto de Artes da UNESP – Alexandre Mate, Luiza Christov, Eliane Bambini (*in memoriam*), Rita Bredarioli, Lúcia Romano, Carminda Mendes, Marianna Monteiro, José Manuel Lázaro, Kathya Godoy, Wagner Cintra e Mário Bolognesi. Isso porque, em diferentes momentos, três integrantes do grupo cursaram graduação em Licenciatura em Arte-Teatro (LAT), e eu fui um deles. De certa forma, dois espetáculos do grupo surgem de trabalhos desenvolvidos a partir da Unesp. Um deles é nossa peça de rua “Os Tr3s Porcos” e o outro chamado “Enquanto Chão”. Este último nasceu da pesquisa de que fiz parte e foi orientada por Carminda Mendes André. Contou com Milene Valentir, Diga Rios e Cristian Reichert, e os desdobramentos dessa pesquisa principal (Fapesp) foram minha iniciação científica (CNPq) e meu TCC – “Processos de Construção da Memória em Cena”.

Na pesquisa de campo, tentamos refletir sobre os festejos populares como ação de resistência de comunidades tradicionais que se encontram em risco de apagamento cultural, frente ao discurso do desenvolvimento/ progresso. Espero que vocês tenham tido contato com a pesquisa “Intervenção Urbana como Práxis Arte-educativa: Encontro com Foliões¹”, as intervenções, documentários, textos que o grupo criou. Caso contrário, fica meu convite.

Para concluir esta apresentação pessoal, partilho a minha mais recente experiência educativa, e mais contínua, que é estar na Fábrica de Cultura do Capão Redondo, atuando como educador de figurino para turmas majoritariamente de mulheres adultas da Zona Sul de São Paulo. Também faço parte da equipe do Projeto

¹ A pesquisa *Intervenção Urbana como Práxis Arte-educativa: Encontro com Foliões* foi realizada com apoio da FAPESP e entre os materiais produzidos e que podem ser consultados temos o canal na plataforma youtube com os documentários audiovisuais realizados ao longo das pesquisas nas três comunidades estudadas. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCS8ncwmWupzw_Wi5tMCwSGw. Acesso em: 10 mai. 2022.

Espectáculo, que trabalha com jovens do território em processos de pesquisa artística para a criação teatral em diálogo com sua realidade. Processos que buscam a prática colaborativa e o exercício da autonomia.

A dimensão da minha prática pedagógica tem início nas ações do teatro de grupo com oficinas, treinamentos, tentativas de organização dos processos e procedimentos que experimentávamos coletivamente, com diversas faixas etárias e contextos. Um ponto fundamental também foi a experiência de ser assistente do cenógrafo professor titular da ECA-USP Cyro del Nero (*in memoriam*) por cerca de dois anos até sua partida, me deixando um pouco como legado a invenção, a reflexão, a busca pelo conhecimento e a intensa paixão pelo teatro. Depois caminhei para a licenciatura, justamente buscando ampliar as práticas e reflexões sobre a arte e a educação, nas tentativas de processos emancipatórios, autogestionários.

O que me passa agora é que, em tudo isso, sempre foram processos coletivizados, sempre foram parcerias, sempre existindo variadas espécies de troca.

Pelos passos que constituem esta caminhada, escolhi tornar em pesquisa as observações e inquietações de que me vejo rodeado faz alguns anos, justamente em virtude da minha atuação artística e educativa, sendo eu, como falei, integrante de um coletivo teatral e também educador, ou melhor, arte-educador, atuando prioritariamente na cidade de São Paulo em processos artístico-pedagógicos não-formais. A pesquisa que aqui ganha, além do contorno, corpo e movimento é desenvolvida com orientação da parceira constante Professora Doutora Carminda Mendes André, no Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, e tem como suporte acadêmico e afetivo também as múltiplas existências que compõe o grupo de pesquisa Performatividades e Pedagogias (CNPq).

Neste ponto nos reencontramos, caso tenha preferido avançar além da narrativa-retrato.



Imagem: Em cena Caio Franzolin no espetáculo Enquanto Chão, d'A Próxima Companhia

Aqui a tentativa será nos aproximarmos das minhas motivações e pensamentos como artista-educador-pesquisador – ser inconcluso por natureza – que mobilizaram o desenvolvimento desta pesquisa.

Assim como no teatro, que acontece por meio do encontro, da relação e da troca, para estruturar e alimentar este trabalho, proponho que o nosso jogo seja por meio de encontros, também. Passaremos por momentos, encontrando parceiros e parceiras, dialogando, formando narrativas, refletindo e experimentando visões de mundo. Nosso primeiro encontro terá como mote a aproximação de pontos de vista para entendermos quais os contornos do chamado sujeito histórico teatro de grupo.

A seguir lançaremos olhares para outros aspectos fundamentais em nosso processo de criação, entender as dinâmicas da cidade e com isso o encontro será tomado pelo jogo dinâmico entre o olhar mais distante e mais aproximado do tecido urbano, suas possíveis leituras e fluxos.

Pelos deslocamentos, caminhadas e experiências que pude ter na cidade, meu olhar busca entender seu espaço e sua constituição. O que me desperta curiosidade é a infinidade de elementos materiais e imateriais que a compõe, sendo agentes que operam a vida urbana, bem como relações diretas e indiretas que trabalham nas diversas correlações de forças, a partir de distintas visões de mundo. O espaço urbano é construído a partir dessa multiplicidade, como aponta o geógrafo brasileiro Milton Santos.

A cidade é o espaço por onde caminho, espaço onde estou inserido na maior parte do tempo, e nesta pesquisa ela se alia às minhas práticas e experiências com o teatro de grupo, buscando suas conexões, que por vezes se apresentam apartadas uma da outra, a cidade e o teatro.

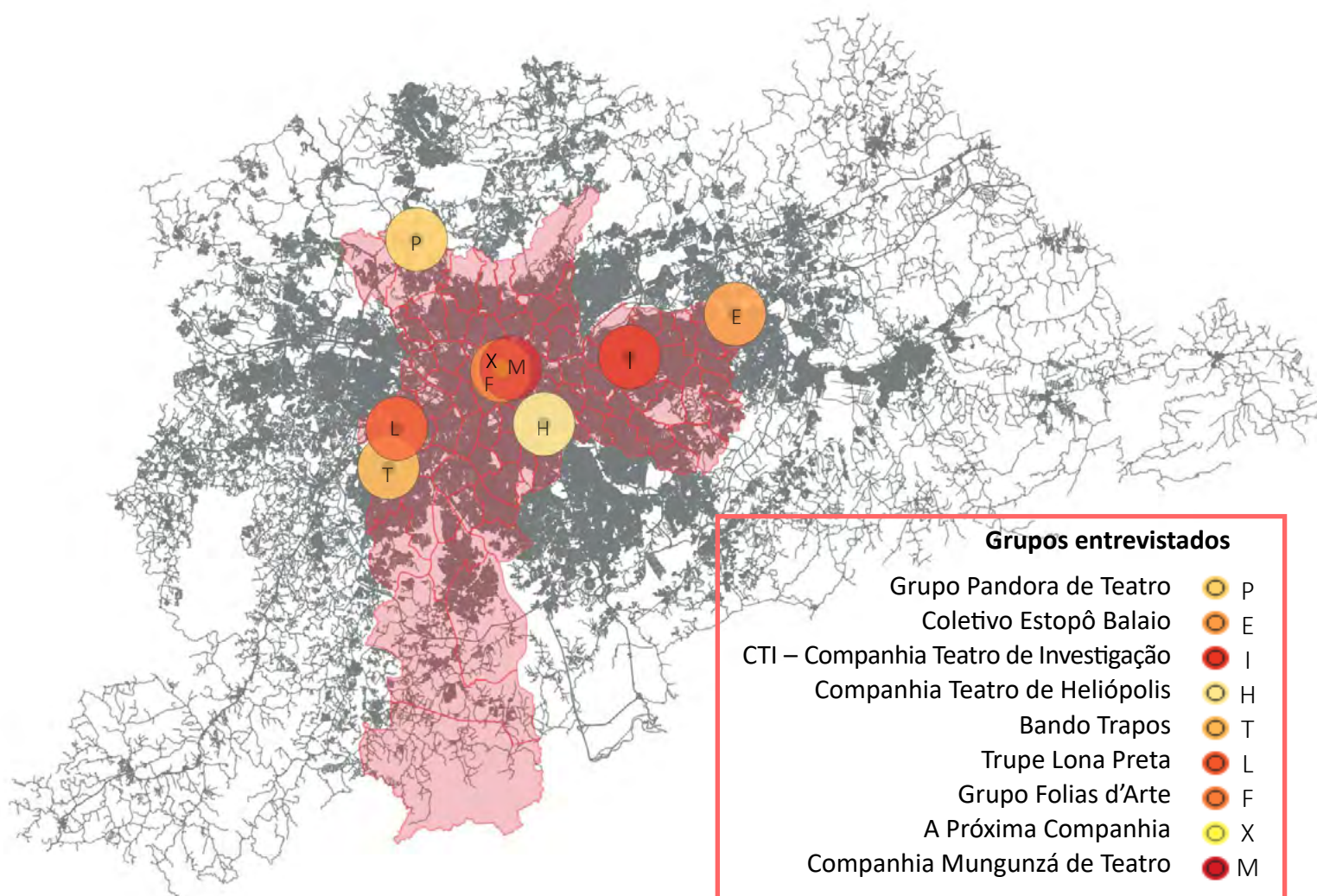
De qual forma os coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo incidem no meio urbano? É notório que a atuação do sujeito histórico teatro de grupo se expressa no tecido urbano em uma escala reduzida e concentrada localmente, mas será possível identificar sinais impressos por sua ação ao longo do tempo na cidade?

Aproximando nossas lentes, a experiência reside em tentar perceber simbolicamente que as paisagens urbanas repletas de uma infinidade de estímulos contêm em si, em seu cotidiano, inúmeras sutilezas. Partimos de uma hipótese em que a princípio o teatro de grupo parece exercer uma ação sutil e potente nos territórios onde estão inseridos os espaços-sedes dos coletivos na cidade de São Paulo bem como em diversos outros territórios, cidades, países. Buscamos entender o quanto de fato o agir sutil dos coletivos, seu caráter simbólico e subjetivo ocorre. Fará parte de nossos encontros ao longo do trabalho a tentativa de localizar elementos para refletir a respeito das práticas adotadas pelos grupos, sua intencionalidade e reflexões acerca da relação entre o discurso lançado e as práticas materializadas.

Como mostrado em diversos estudos teóricos sobre o sujeito histórico teatro de grupo (MATE, 2008, 2012, 2018; GARCIA, 2017; TROTTA, 2008; FISCHER, 2010; entre outros), os coletivos teatrais alinhados com este modo de produção buscam praticar a autogestão e a autonomia dos sujeitos, em um jogo do particular e coletivo. Criam possibilidades de articulações coletivas e múltiplas, a partir do encontro com seus contextos espaciais e temporais.

Os encontros também se apresentam na metodologia adotada, sendo criados diálogos com integrantes de oito coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo que mantêm espaços-sedes. Estes coletivos que compartilharam seus pensamentos e experiências até o momento são: Coletivo Estopô Balaio, Trupe Lona Preta, Companhia de Teatro Heliópolis, CTI – Companhia Teatro de Investigação, Grupo Folias d’Arte, Companhia Mungunzá de Teatro, Grupo Pandora de Teatro, Bando Trapos.

Mapa da Região Metropolitana de São Paulo
Destaque para a área do Município de São Paulo
Localização dos coletivos entrevistados na pesquisa
Fonte: mapa elaborado pelo autor



Tais grupos desenvolvem uma multiplicidade de trabalhos em territórios distintos e espalhados pela cidade de São Paulo, separados por quilômetros de distância e compartilhando do mesmo modo de produção compreendido no teatro de grupo. Uma das opções que foram feitas na pesquisa se refere aos encontros ocorrerem com coletivos que estejam inseridos em um tempo histórico mais recente (2015-2020), pertencendo a uma geração após a primeira década dos anos dois mil. A indicação deste período se dá também por ser um momento em que há um arrocho nos direitos sociais e conseqüentemente a ausência de políticas culturais em várias esferas públicas, com governos que perseguem trabalhadores e trabalhadoras da cultura, da educação, pessoas ligadas aos movimentos sociais, entre outros segmentos que trabalham na perspectiva da justiça social.

Os coletivos teatrais continuam atuando mesmo em meio a esse contexto absurdo, são pontos destoantes neste cenário por justamente firmarem seus espaços e ações enfrentando as múltiplas características do fascismo que se revelaram acentuadamente após o golpe jurídico parlamentar sofrido pela democracia brasileira (2016), quando foi retirada da presidência Dilma Rousseff (Partido dos Trabalhadores), a primeira mulher eleita pelo voto direto dos cidadãos e cidadãs brasileiros.

Neste processo de pesquisa, assim como o mundo todo, me deparei com um obstáculo presente, inquestionável e nada colaborativo. Muitos fatores assolaram e continuam incidindo socialmente no contexto da pandemia de COVID-19, e seus reflexos continuarão presentes. As portas dos espaços culturais se fecharam, cada coletivo tentando se preservar e cuidar da sua existência na menor grandeza. A proposta de campo da pesquisa necessitou ser adaptada para o formato de encontros remotos. Com este contexto surge uma nova dúvida: o teatro de grupo, os coletivos poderão sobreviver à passagem deste período? Talvez a resposta mais simples e efetiva seja um “sim”, mas o problema é saber o “como?”.

Retornando ao caminho, após os encontros iniciais pesquisando a relação entre o teatro de grupo e a cidade, procuramos encontrar na atuação teatral dos coletivos nos territórios um olhar integrado a partir de ações culturais que extrapolam a cena, ocorrendo nas mais diversas conformações. Este movimento tem impulso na inquietação acerca da compreensão achatada da atividade teatral dos coletivos entendida apenas como o momento da apresentação, do grande espetáculo. Buscamos uma compreensão da ação do teatro de grupo que não se restringe apenas aos espetáculos.

Nesse sentido a ação cultural² se apresenta como ponto importante para o processo de reflexão. É possível uma compreensão das ações artístico-pedagógicas desenvolvidas como elementos estruturantes das práxis dos grupos de teatro que dialogam com a cidade? Em tais

² Esse tema será melhor exposto no terceiro capítulo deste trabalho. Em linhas gerais, ação cultural é um termo vastamente abordado por diversos pesquisadores, dentre eles o professor Teixeira Coelho (1997, 2012), e que trata da criação de pontes entre o público e uma obra de cultura ou arte, valendo-se de agentes culturais previamente preparados, criando processos em que são definidos nitidamente seu início, mas não possuem um fim determinado, e que não se prestam a ter resultados explícitos.

encontros a busca se dará no entendimento das ações dos coletivos do teatro de grupo não apenas como ações acessórias, mas constituídas de intencionalidade, e que conseqüente e potencialmente podem ser apontadas no sentido do que busco chamar de projeto político-artístico-pedagógico.

A partir da geografia urbana do sujeito histórico teatro de grupo e sua ação cultural, pretende-se construir o entendimento de que cada grupo teatral, sediado em um território distinto da cidade, dialoga com seu entorno à sua maneira. Mas em qual medida podemos afirmar que por meio da troca os grupos de teatro se relacionam com os territórios do seu entorno e assim potencializam de fato sua pesquisa artística?

Se considerarmos que existem trocas pedagógicas não formais praticadas pelos grupos, podemos provavelmente estabelecer aproximações com a ação educativa de Paulo Freire – a pedagogia da autonomia e as práticas emancipatórias. Pretende-se exercitar uma visão mais plural e diversa da educação, a partir da pedagogia social, da própria cidade educadora, ou tantas outras possibilidades pedagógicas que estão à parte do modelo hegemônico de educação escolarizante³.

Esse modelo, de acordo com educadores, como o pesquisador Iván Illich (1970, 1973), carrega uma educação alinhada com as tradições hegemônicas ocidentais-eurocêntricas que privilegiam uma ordem científica e racional. Dessa forma, consiste em um tipo de educação centrada na professora, na alfabetização, operações matemáticas, sistema seriado, divisão de matérias/disciplinas etc. A crítica a um modelo de educação escolarizante tem sido feita por vários autores, dentre eles, destacamos o próprio Paulo Freire (1994) que trabalha com o termo “Educação Bancária” para definir aquele tipo de educação que faz do estudante um reprodutor de conteúdos e não um ser crítico e problematizador do mundo. Para este educador brasileiro, a escola tradicional seria alçada como a detentora do conhecimento e o educando, chamado de “aluno” por esse modelo opressor de educação, estaria ali para receber o conteúdo que seria “depositado” por ela, como em uma operação bancária para formar mão de obra barata. Essa mão de obra seria composta pela totalidade de educandos advindos das classes trabalhadoras, chamadas nesse modelo hegemônico bancário de “classes sociais mais baixas” – termo empregado com intuito de inferiorizar os sujeitos – criando as condições de perpetuação do sistema capitalista de exploração em seu modelo educacional que reproduz essa sociedade.

Nesta pesquisa que se propõe a entender as relações do dentro/fora das sedes dos grupos, os processos artístico-pedagógicos se apresentam também alinhados na perspectiva

³ De acordo com a pesquisadora Márcia Buss-Simão (2019), “Historicamente, a educação infantil, no Brasil se constituiu com base em duas concepções: educação assistencialista e educação escolarizante. Por meio de engajamento político de pesquisadores, mães, pais e militantes, a área alcançou garantir especificidades e a garantia do direito das crianças à educação infantil na Constituição, de 1988 e na LDB, de 1996, direitos que se concretizaram nas Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil, documento que rompe com essas duas concepções de educação das crianças presentes ao longo da história da educação infantil no Brasil”.

do diálogo entre o interior dos núcleos artísticos do teatro de grupo e suas ações para fora, nos territórios.

Esta chave de leitura parte do entendimento da ação cultural em Paulo Freire (1978) e Teixeira Coelho (2012), e, segundo eles, para a ação real os indivíduos são entendidos como artistas, educadores, agentes da autonomia, seres éticos e conscientes de sua infinita inconclusão, responsabilidade e visão crítica de mundo. As esferas de sua atuação possibilitam a ativação da imaginação, da ação coletiva e da reflexão. A partir desse ponto de vista, tomando por base Teixeira Coelho (2012), é exatamente isso que o teatro promove como ferramenta da ação cultural por trabalhar em diversas camadas.

A primeira delas é a “consciência do eu (a consciência do equipamento pessoal, dos sentidos humanos, do próprio corpo no espaço, da própria subjetividade, da figura de si como os outros a veem, da própria representação como a mente se oferece)” (COELHO, 2012, p. 86), com isso o entendimento de si como sujeito.

Por se caracterizar como uma atividade coletiva, o teatro para Teixeira Coelho, experimenta a “[...] consciência do coletivo (a noção da existência do outro, a partilha de ideias e bens, a interação relaxada, a convocação das energias comuns para a solução da proposta)” (ibid., p. 87), em uma perspectiva onde o outro é companheiro de jogo, é participante, é o alguém que não é você mas que compartilha o mundo contigo.

Por fim, no mesmo trecho o autor busca avançar na ideia de consciência do espaço trabalhada pela linguagem teatral e caminha para a “[...] consciência do entorno (consciência das coisas, de uma cadeira, da água, do espaço, da natureza, do artifício, das relações estabelecidas pelas coisas entre si e entre elas e o próprio corpo e os outros corpos)” (ibid., p. 87), criando o entendimento para além da consciência de si e do parceiro de jogo, mas também envolvendo a conscientização sobre o espaço e de tudo que está ao redor no momento do jogo da cena.

Cabe dizer que o termo “outro” utilizado por Teixeira Coelho não está associado diretamente a ideia do “estereótipo do outro” que o historiador Peter Burke (2004) apresenta na perspectiva de uma visão do “outro” mediada por estereótipos e preconceitos, relacionada a pontos de vista em que consciente ou inconsciente grupos confrontados com culturas distintas reagem de duas formas: a buscar de similaridades com a “outra cultura” e assim a assimilando; ou entendendo o “outro” como oposto à sua própria cultura.

Porém, neste trabalho entendemos que a noção de “outro” da frase de Teixeira Coelho está mais próxima do entendimento do educador Jorge Larrosa (2002) quando este último afirma serem três as possibilidades de encontro com o “outro”: o encontro do reconhecimento, o encontro da apropriação e o encontro da experiência. Vemos a nós mesmos refletidos no outro a partir do reconhecimento. Há a dominação do outro pela apropriação. Mas há uma qualidade diferente no encontro que se refere à experiência – que dialoga sobremaneira com

o que Teixeira Coelho mostra concernir ao teatro na ação cultural – quando aprendemos com o outro, na pluralidade que ajuda a ampliar as percepções de si.

Dessa forma, a cena produzida pelo teatro de grupo busca dialogar com o público; a produção não faz parte apenas de um gozo estético, mas também ético, crítico, político (sobretudo no que concerne ao caráter interventivo) e formativo. Por consequência, parece haver uma pista apontando para a existência de uma carga de transversalidade na atuação desses coletivos – caminhando na contracorrente das ideias/teses hegemônicas da totalização e da especialidade.

Por um lado, observa-se em cada coletivo a dilatação e aprofundamento de suas pesquisas artísticas, em interação com seu entorno, criando linguagem e territórios particulares, de cooperação, de troca, que abrangem áreas diversas que vão desde a saúde, passam pela habitação, meio ambiente, educação e tantas outras nas quais se notam desigualdades nas comunidades — entende-se aqui o que é particular, local.

Por outro lado, estes grupos buscam redes a partir de sua origem artística, articulam-se com outros coletivos de teatro de outras regiões da cidade, por vezes de outros estados e países, para potencializar sua circulação, suas técnicas e suas experiências locais — esta perspectiva é mais ampliada, global.

Porém, tudo parece ter como ponto de partida o lugar, o espaço de origem de onde se parte e para onde se vai retornar. A presença dos grupos mantendo sua sede com continuidade em um mesmo território gera, por meio de disputas diversas, uma construção de imaginário, noção de pertencimento, ampliação de mundo, sendo isso associado a uma perspectiva múltipla, não apenas a algo que é passado, depositado, mas construído coletiva e cotidianamente entre todos e todas.

A ação cultural parece ser a base do processo prático que se desenvolve com o passar do tempo, em cada oficina, peça, evento, encontro, festa. O teatro de grupo sobrevive na cidade achando as brechas e incidindo nos contextos urbanos a partir de seu encontro, do estar presente e em relação.

O objetivo artístico-pedagógico dos grupos de teatro está inserido na prática cotidiana a partir de sua sede – no que denomino aqui como território de criação –, bem como em sua atuação nas ruas, no espaço público. Assim, os processos que são instaurados não tratam da espera por outra realidade que chegará, de uma utopia longínqua; fazem-se no exercício e atuação constantes da prática da liberdade e leitura de mundo, de ação e de apreciação sobre o fazer artístico e as tantas camadas – para além do teatro – que se aglutinam no cotidiano dos grupos com seu entorno. Essa prática da liberdade está relacionada, por exemplo, ao processo de descolonização, no qual os sujeitos finalmente se reconhecem como capazes de transformar a sua realidade, opondo-se a invisibilidade de sua história e de sua cultura, e por consequência na construção de um mundo mais igualitário e da justiça social.

Tais relações e construções são compostas e identificadas não pela linearidade e desenvolvimento uniforme: são esboçadas por momentos efêmeros, epifanias de mundo, algumas incoerências e contradições que se apresentam nos percursos. Acreditamos na necessidade de se respirar fundo, transformar as urgências em combustível para as lutas e não em paralisia. Ampliar a escuta para o entorno, a vida que transita, circula, habita os territórios de criação no dentro/fora e no “fazer com” em vez do “fazer para”. Sigamos na travessia, vislumbrando tantas potências de existência e de resistências, a exemplo do teatro de grupo, promovendo encontros, engajando lutas e se opondo às violências históricas que o sistema capitalista impõe à sociedade.

A criação artística dos coletivos são exercícios de tradução simbólica e metafórica do mundo em que vivemos. Camadas de tempo se cruzam e se sobrepõem nos processos entre passado, presente e futuro. Os espetáculos e as diversas ações lançam olhares para o futuro. Cada vez mais, temos consciência de que a disputa está no imaginário, na potência da esperança, da ação concreta e simbólica, das pesquisas e criações despertarem sensações e reflexões com quem se depara com essas ações.

Dessa forma, encerro esta introdução com uma citação de Milton Santos, na qual afirma:

[...] cultura e territorialidade, são de certo modo, sinônimos. A cultura, 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, um resultado obtido por intermédio do próprio processo de viver. Incluindo o processo produtivo e as práticas sociais, a cultura é o que nos dá a consciência de pertencer a um grupo, do qual é o cimento (SANTOS, 2007, p. 82).

Com isso, este trabalho busca evidenciar os diálogos entre cultura e território, a partir das experiências dos coletivos teatrais alinhados com o sujeito histórico teatro de grupo e dessa forma criar conexões com a consciência de pertencimento, de comunidade e da metáfora do cimento, como Milton Santos se refere. Uma matéria fundamental para se estabelecer a liga, a união entre as partes e disso encontrar a unidade na multiplicidade. É a linha na qual queremos percorrer a trajetória desta pesquisa, em um exercício de corda-bamba, é aquela traçada pela arte educação, relacionando o teatro de grupo à ação cultural nos territórios, como tentaremos nos aproximar ao longo de nossa jornada.



imagem: intervenção do Grupo Esparrama de Teatro

PRIMEIROS ENCONTROS: ENTRE O TEATRO DE GRUPO E A CIDADE

1

Teatro de Grupo – Rastros de uma genealogia da prática no Brasil para um breve panorama de seus modos de organização

Conforme exposta anteriormente, a proposta da pesquisa se inscreve no entendimento das possíveis articulações entre os processos artísticos-pedagógicos dos grupos com sede na cidade de São Paulo e o diálogo com os territórios de seu entorno. Neste capítulo o objetivo é apresentar um breve panorama de um modo de organização teatral, denominado teatro de grupo. Não se tratando de um estudo historiográfico, mas de uma apresentação de bases e que auxiliem na possível caracterização do teatro de grupo presente na cidade de São Paulo, principalmente no período compreendido entre os anos de 2015-2020.

Nesta caminhada será fundamental partirmos dos rastros de uma genealogia desta prática no Brasil, a fim de entendermos como esse modo de existência pode ser configurado na atualidade. Teremos como solo para nossa reflexão as entrevistas com integrantes de coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo, dentro do tempo histórico de recorte da pesquisa, bem como evidentemente que mantêm sedes e que foram principalmente ativas no período escolhido. Além destes encontros, também serão trazidos estudos teórico-conceituais sobre o teatro de grupo para nos dar suporte para uma análise sobre as semelhanças e divergências entre as definições dessa forma de organização teatral nas décadas anteriores e o que se observa na atualidade.

Início conversando com minhas lembranças na tentativa de encontrar a primeira vez que vi um coletivo de teatro de grupo em ação. Talvez por me deparar ao longo da vida e desta pesquisa com diversas definições teóricas sobre o teatro de grupo, conceituações consolidadas, eu precise retornar para minhas lembranças e afetos, balizando pelo vivido as definições encontradas.

Pesquisar também é vasculhar nas memórias os traços incompletos que fizeram das experiências do pesquisador impulsos para o mergulho. Encontrar em sua própria história os vestígios onde se localizam os elementos que, por sua vez, imprimiram marcas e originaram a base para o querer aprofundar-se em um tema; um assunto ligado neste fio contínuo da trajetória pessoal. O gerador de inquietações provavelmente esteja calcado em fragmentos de memórias que, em geral, nem têm tanta nitidez.

Quando estava na formação técnica de atuação no Teatro Escola Macunaíma, lembro-me de que não tínhamos aulas no curso às sextas à noite. Para mim, revelou-se aí justamente um dia para ter muitas aulas. Sextas, sábados e domingos quase que ininterruptamente foram

meus momentos de buscar, devorar o que parecia ser toda a programação teatral da cidade. Podia conhecer peças, espaços e possibilidades diversas de se fazer teatro. A maior parte desse tempo eu passei nas programações do Centro Cultural São Paulo - CCSP, nas duas salas (Jardel Filho e Paulo Emílio), no porão (sala Ademar Guerra), no aquário da sala Adoniran Barbosa e nos lugares abertos. Naquele espaço e em sua programação, havia grande multiplicidade de trabalhos cênicos, com curadoria de Sebastião Milaré e Lizette Negreiros, que enchiam meus olhos e pensamentos. Só depois soube que existiam estes dois serem maravilhosos na curadoria do espaço, e, com o passar do tempo, minha admiração pelo (Sebastião) Milaré e pela Lizette (Negreiros) foi cada vez maior.

Era lá que aconteciam também as Mostras Latino-Americanas de Teatro de Grupo⁴, realizadas pela Cooperativa Paulista de Teatro. Por meio do CCSP, cheguei aos materiais de divulgação de outros espetáculos que estavam acontecendo na cidade, e por ali já fazia minha agenda para não perder (quase) nada. Tinha e ainda cultivo paixões por espetáculos a que assistia uma vez e retornava mais uma, duas ou tantas vezes. Além dos espetáculos, devorava os programas, guardando inclusive como um relicário, uma coleção de todos os que recebia. Caminhando por este exercício mnemônico, me vejo em tantos lugares, com vontade urgente de encontrar mais e mais espetáculos, e também o prazer e a delícia de tentar ler o que estava acontecendo diante de mim em cada experiência.

As memórias despertadas têm um objetivo: me auxiliar na conexão do passado vivido com a pesquisa que desenvolvo no presente, e em especial neste capítulo quanto ao sujeito histórico⁵ teatro de grupo. E por aqui também me instiga saber: Você já pôde assistir ao trabalho de um coletivo de teatro de grupo? Existe uma lembrança guardada desse acontecimento? O exercício proposto compreende um impulso inicial para ativar as memórias e o entendimento que você tenha sobre o teatro de grupo, vamos encontrar no decorrer deste capítulo as características compreendidas por tal determinação, o sujeito histórico teatro de grupo.

Lembro que algumas atrizes e atores eu encontrava em espetáculos diferentes, mas eram peças que tinham semelhanças estéticas; alguns nomes de direções também estavam transitando nestas minhas expectativas, e eu observava nos programas. Além desses, também havia outras pessoas e funções que apareciam em diferentes fichas técnicas. Muitos

4 A Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo é um projeto realizado pela Cooperativa Paulista de Teatro, sua primeira edição ocorreu em 1997 com a 1ª Mostra Brasileira de Teatro de Grupo, tendo continuidade em 1998, com a 2ª Mostra Brasileira de Teatro de Grupo, e ganhou nova dimensão com as edições que se seguiram, já no âmbito da América Latina. Sua última edição foi a X Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo realizada em 2015.

5 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 coletivamente pressupõe a consciência das possibilidades de mudanças e permanências históricas. Dessa forma, tendo em vista o recorte histórico territorial da presente pesquisa, adotaremos a denominação sujeito histórico teatro de grupo uma vez que há, naqueles que consideramos 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 compõe esse sujeito histórico, a partir de sua atuação.

espetáculos eram apresentados como criações de um coletivo, e cada um desses grupos tinha uma trajetória, repertórios e pesquisas.

A imagem de coletivo criativo começava a se formar para mim. E desses coletivos uma ligação com outros espetáculos sendo recomendados, falas que ecoavam, circulações de um grupo no espaço de outro grupo e um fluxo de ações que depois pude entender e nomear de movimento teatral.

Mas nem tudo a que eu assistia se tratava unicamente de teatro de grupo; esta era uma parcela dentro da produção teatral que eu tinha contato. Essa diferenciação foi se definindo aos poucos para mim. O olhar nos detalhes me fazia pensar sobre o tamanho das produções, seus possíveis custos, qual a peça que estava sendo encenada e a sensação de uma certa proximidade ou descolamento com o que estava diante de mim. Quase que começo aqui alguma definição do teatro de grupo e até uma separação entre o teatro ilusionista, que observava com maior evidência nos grandes espetáculos, em grandes edifícios teatrais, em contraponto com as produções mais independentes, autorais, chamadas muitas vezes de alternativas.

A memória é lacunar, e justamente suas lacunas são o terreno fértil para a imaginação. O memorialista se alimenta do diálogo do real com o ficcional, nos instantes em que se exercita a criação como matéria para preencher espaços e seguir na história. A proporção desse jogo do real e ficcional varia muito entre um contador de causos e um historiador com afinco. Confesso que transito entre os dois e para não estar sozinho caminho com parceiros e parceiras do teatro de grupo, que nas entrevistas e na vida me ofereceram generosamente o chão para este exercício de reflexão.

Mas antes de recorrer à ajuda, posso trazer uma das minhas marcas neste “oceano de memórias”. Foi em um sábado à noite, estava frio e uma fila – que já me surpreendeu logo que saí da estação Vergueiro do metrô – era vista ao longe e já se mostrava bem longa. Consegui um ingresso depois de passar pela fila da bilheteria e me encaminhei para outra,



imagens: espaços do Centro Cultural São Paulo (CCSP)
Fonte: imagens de divulgação da instituição





imagens: Localização do Centro Cultural São Paulo (CCSP)
Fonte: imagens de divulgação da instituição

aquela diante da sala onde aconteceria a apresentação – tudo isso acontecendo naquele espaço absolutamente novo para mim. Eram várias filas e muita gente querendo assistir aos espetáculos que faziam temporadas simultâneas naquele imenso e vivo espaço chamado CCSP. Penso que nesse dia ganhei vários presentes: ver um espetáculo, conhecer um grupo de teatro, me perder naquele espaço público. Descer as escadas e poder a cada lance sentir que estava me conectando com algo espantoso, o encontro teatral em um porão chamado Espaço Ademar Guerra.

Aqui tento apertar minhas lembranças para ver se encontro o nome da peça e nada me vem, mas do grupo eu me lembro. Estavam com uma mostra de repertório – ainda não sabia que existiam mostras de repertório – acredito que tenha ido em todos os espetáculos. Sempre atentamente observando os temas que dialogavam entre si, o elenco que tinha uma constância, a estética no sentido de sua forma e/ou estilo comuns às peças. Cemitério de Automóveis era o nome do grupo. Nunca pude me esquecer das atuações a que assisti, dos textos, dos pensamentos mobilizados, da encenação integrada àquele espaço tão inusitado, que eu não imaginava poder comportar uma encenação. Justamente, me parece hoje que tal experiência me deslocou, deflagrou um processo de ampliação completa do mundo delimitado pelas noções mais hegemônicas de teatro que eu tinha até aquele momento, exatamente quando iniciava um processo de formação mais sistematizado de atuação, em um curso técnico particular.

Depois de tais apresentações foram inúmeros outros espetáculos, mostras, espaços que encontrei e grupos desvelados. Acessando uma memória, o “novelo” parece se desenrolar e cada vez mais trazer outras imagens: Companhia do Latão/SP, Parlapatões, Patifes e Paspalhões/SP, Companhia do Feijão/SP, Teatro da Vertigem/SP, Ágora Teatro/SP, Teatro Kaos/SP, Ivo60/SP (coletivo não existe mais), Balagan/SP, Teatro Oficina/SP, Teatro Popular União e Olho Vivo/SP, Lume Teatro - Campinas/SP, Companhia Estável/SP, Barracão Teatro - Campinas/SP, Grupo Galpão – Belo Horizonte/MG, As Graças/SP, Brava Companhia/SP, Fraternal Companhia de Artes e Malas Artes/SP, Grupo XIX de

Teatro/SP, Clowns de Shakespeare – Natal/RN, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes/SP, Folias d'Arte/SP e tantos outros.

Tantas experiências e uma sensação percorre meu corpo até hoje: estar junto, fazer teatro pressupõe coletividade. Hoje percebo que foi como público que me deparei com a potência do instante de comunhão que o teatro proporciona, na atuação entre aqueles e aquelas que estão em cena, mas também e em grande parte com o público que está compartilhando daquele espaço-tempo, daquela efemeridade. Também existe uma outra camada que diz respeito ao teatro de grupo e às minhas percepções que se relacionam à continuidade do trabalho, à elaboração e prática estética, política e ética que hoje consigo observar presentes naqueles trabalhos, fazendo parte da minha própria busca como integrante de um coletivo do teatro de grupo.



imagem: Apresentação do espetáculo de rua Os Tr3s Porcos, d'A Próxima Companhia na ocupação Vila Soma, em Campinas/SP

Teatro de grupo como modo coletivo e alternativo (em contraste à forma hegemônica) de se fazer teatro

Não sei se você conseguiu lembrar de um espetáculo que esteja guardado em sua lembrança, mas proponho que imaginemos uma peça acontecendo e nós ali no teatro como espectadores. Provavelmente, em tal imagem exista uma ou mais pessoas atuando em cena. Talvez esta possa ser uma imagem que contenha sinteticamente uma representação geral da atividade teatral. Observando quem está em cena e tendo nosso ponto de vista, enquanto público, temos a base do fenômeno teatral (espetáculo): alguém que se apresenta (por meio de diferenciadas e articuladas linguagens expressivas) e alguém que assiste.

O que a imagem evocada não revela é o trabalho de construção coletiva e de colaboração entre muitas pessoas para a criação de qualquer trabalho teatral. Para a sua realização o teatro se faz em coletivo. Se as luzes do espaço que estamos nesta imagem fossem acesas, poderíamos expandir nossos olhares para a equipe técnica que opera a execução dos recursos de iluminação e som, bem como a produção, direção e demais envolvidos para a peça acontecer neste instante e promover o encontro justamente entre quem está em cena e quem veio assistir. A criação teatral e a própria apresentação passam longe de ser processos isolados, individualizados, solitários e distanciados em praticamente qualquer tipo de teatro que se realize.

De tal imagem ampla e alegórica do teatro, podemos caminhar para processos de criação que se constituem e se manifestam na busca da articulação de diferentes pessoas que estarão em relação a fim de que a obra se faça, nasça. A relação existe e é um pressuposto da ampla atividade teatral. Acredito não ser o momento de adjetivar, dizermos se há uma relação hierárquica, horizontal, profissional, amadora, ou nada que denote maiores especificidades do que a relação em si, entre aqueles e aquelas que se envolvem em tal processo de trabalho.

A relação não é uma exclusividade do teatro de nossos tempos e talvez nem mesmo do dessa arte em si, como se fosse a única realizada em coletivo. A tentativa aqui é apontar alguns procedimentos teatrais que pressupõem trabalho criativo coletivo. Nesse sentido, a aposta será a reflexão a partir do fio do teatro de grupo, distanciando e cada vez mais delimitando o mesmo como modo de expressão com que queremos dialogar. O teatro realizado pelo sujeito histórico teatro de grupo não segue um modelo de organização de mercado, nos moldes empresariais, notadamente por buscar independência e se contrapor ao mercado do entretenimento e suas formas hegemônicas.

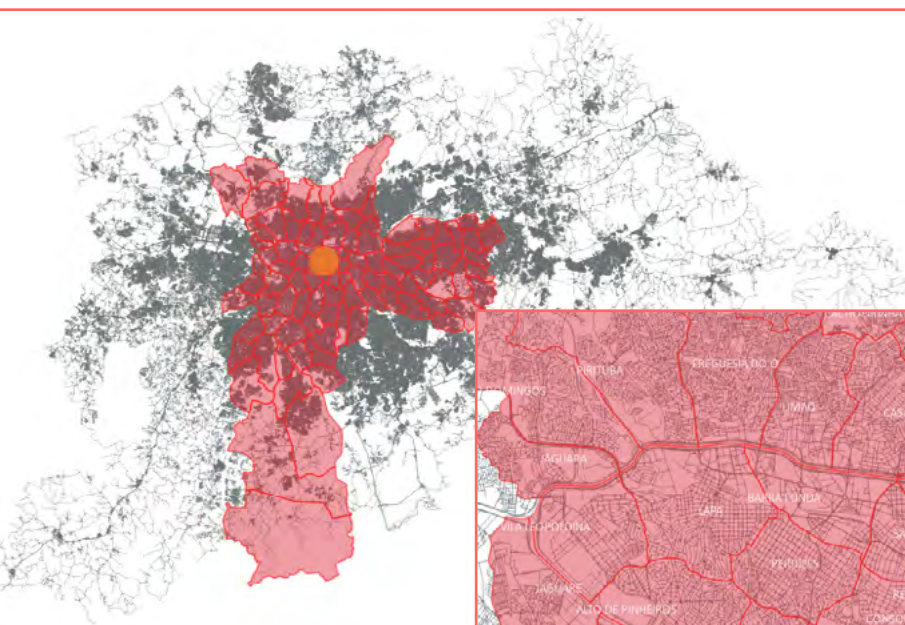
No teatro de grupo, existe um estado permanente de relação, de acordo, de prática coletiva e constante do exercício da convivência, mas o ponto de partida é de um núcleo – ainda que sempre em escalas muito diferentes, com suas contradições, conflitos e imperfeições que

desvelam sujeitos humanos. Um grupo de pessoas que, pelas mais diversas razões, optou por estar junto continuamente, fazendo e criando teatro.

Para chegarmos em possíveis afirmações ou aprofundamentos das dúvidas sobre o teatro de grupo, apoio-me nos encontros que realizei com integrantes de grupos de teatro da cidade de São Paulo. Parceiros e parceiras que carregam consigo a chama desse fazer artístico, e que me deram a possibilidade de desenhar conjuntamente um contorno a partir de suas *práxis* continuadas. E por iniciar falando de processo, foi justamente um dos pontos que Lui Seixas, integrante do Grupo Folias d'Arte, apresentou ao ser perguntado quanto ao que seria para ele o teatro de grupo hoje.

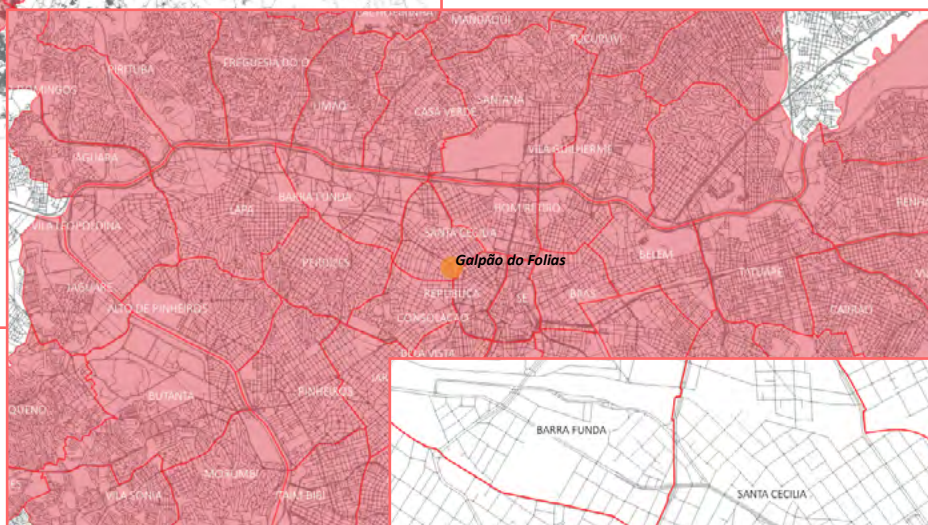
O teatro de grupo para mim é um processo em que todos os indivíduos desse coletivo conseguem se relacionar com todas as etapas de um processo de criação. Que se pode desenrolar tanto entre pesquisa estética de linguagem, teórica, de referências, quanto com o processo administrativo do próprio coletivo, de produção dessas obras, desses processos, de outras atividades que circundam o processo criativo. Isso tudo a fim de aprimorar tecnicamente o próprio coletivo e os próprios indivíduos desse coletivo.

A contribuição que Lui Seixas traz nesse trecho para nossa reflexão é a importância das relações, de ser um processo coletivizado mais amplo, e que não se insere apenas na criação de um espetáculo. Esse é um traço característico desse modo de produção e salta de imediato quando o entrevistado pensa em uma possível explicação do que pode ser o teatro de grupo.



Grupo Folias d'Arte
Região: Centro | Bairro: Santa Cecília
Rua Ana Cintra, 213

Entrevista concedida em
03 de fevereiro de 2021



Mais sobre o grupo Folias d'Arte
Cf. MATE *et al*, 2020, p. 324-325
<https://www.galpaodofolias.com/>



O exercício da dimensão coletiva, neste sentido, buscando contornos mais próximos do conceito de heterotopia desenvolvido por Michel Foucault (2013), da criação de outros espaços que funcionam em condições não hegemônicas, mas que não estão totalmente livres de contradições. David Harvey (2014) ajuda a entender este conceito com uma citação de Hetherington (1997 *apud* HARVEY, 2014) que resume heterotopia como espaços de organização fluida. As heterotopias (aglutinação de *hetero* = outro + *topia* = espaço) se estabelecem em uma parcela do mundo social, organizam esses espaços de uma maneira diferente do ambiente que os circundam, e, dessa forma, marcam tais espaços como alternativas ao que é hegemônico. Dessa forma, pode ser considerado um exemplo de maneiras alternativas de existir e agir no mundo, sendo reveladora de que o processo de ordenação social caracteriza-se na condição de processo, em vez de resultado.

Nessa perspectiva, o espaço não é tomado como um meio físico apenas, mas também como o próprio encontro, sendo um algo que se localiza igualmente no tempo, onde “abrimos um espaço para tal atividade”. Para que o encontro ocorra, é necessário estar aberto, resistir buscando e cultivando brechas temporais na vida. Além da coletividade, outras características marcantes foram apresentadas na continuidade da fala de Lui Seixas e que se articulam com as heterotopias:

Também se desenvolvendo dentro da própria estrutura organizacional, a fim de devolver para a sociedade uma pesquisa de linguagem estética que seja potente para a construção de identidade e de relação com as pessoas da cidade naquele momento histórico. Acho que a coisa bacana também, do processo de teatro de grupo, é que é processual. Que não está encerrado em si, e sim, sempre em desenvolvimento, em criação, em fruição, em processo, no sentido de que uma ideia, a partir da realização das práticas e de desenvolvimentos práticos, teóricos, essa própria ideia possa se desenvolver em um outro, em um outro resultado, além do previsto.

É possível notar nessa fala a relação que se estabelece para fora do coletivo criativo, com algo que se desenvolve para a sociedade, a construção de identidade e diálogo com o momento histórico, localizando sua fala na cidade. Por fim, o entendimento processual envolvido em todas as esferas das atividades realizadas pelos núcleos do teatro de grupo aponta para o lugar que se vai chegar na arte: aquele do inacabamento. A tese de Paulo Freire (2004), segundo a qual somos sujeitos inconclusos, inspira por consequência uma leitura de que também produzimos obras de arte inacabadas, no sentido de carecer constantemente de complementação do outro e revisitações, a fim de se aproximar do diálogo com o público de determinado espaço/tempo.

Outras pistas para um contorno do teatro de grupo

Tentando estabelecer pontos semelhantes que os coletivos inseridos na categoria teatro de grupo partilham, podemos sugerir que são núcleos que possuem certa fluidez de integrantes, que transitam por diversas funções – além da atuação ou direção – como produção, cenografia, figurino, manutenção dos espaços, elaboração dos projetos, treinamentos, desenvolvimento de práticas artístico-pedagógicas e imprimem grande importância no exercício ético para o trabalho coletivo. No encontro com integrantes da Companhia Teatro de Investigação (CTI), “aqueles do Teatro-baile” como gostam de ser chamados, Geovane Fermac, um dos integrantes do coletivo, sinaliza a questão das funções, como isso se organiza no núcleo e caracteriza o teatro de grupo.

O teatro de grupo para mim é aquele teatro que é produzido, que é construído de forma horizontal desde a sua base organizativa, da limpeza, do pensar como que vai se sustentar. De onde que vai entrar dinheiro, porque não podemos nunca falar assim “ai que bonitinho, vou fazer teatro”. O dinheiro existe, ele está aí. Sem dinheiro não se faz muita coisa. Então tem esse pensar, o construir a cena junto. E construir a cena junto para nós não é todo mundo escreve a dramaturgia, todo mundo dirige, todo mundo atua, não é isso. Mas é também confiar nas potencialidades que cada um tem e a partir disso contribuir com a presença e com a sua potência naquilo. Quando vamos construir uma cena nova, todo mundo traz o que almeja, traz seus pensamentos, suas angústias, suas dúvidas, sua reflexão. Mas vai chegar um momento que alguém vai ter que organizar isso. Mas até chegar esse alguém que organizou isso, existiu todo um trabalho de troca e um trabalho que é horizontal. O trabalho do ator é de colaboração, o trabalho do dramaturgo é feito em relação, o trabalho do diretor. Muitas vezes se bagunça no caminho. Porque quem dirige agora não é quem dirige depois, quem atua, quem canta.

Os processos compartilhados são estruturantes no teatro de grupo, mas nesta linha de trabalho existem muitas possibilidades. Para Thalita Duarte, do Grupo Pandora de Teatro, também é um traço importante a colaboração e horizontalidade. Porém, a preservação das delimitações das funções é importante para que o trabalho ocorra no grupo. Desse modo, afirma a atriz:

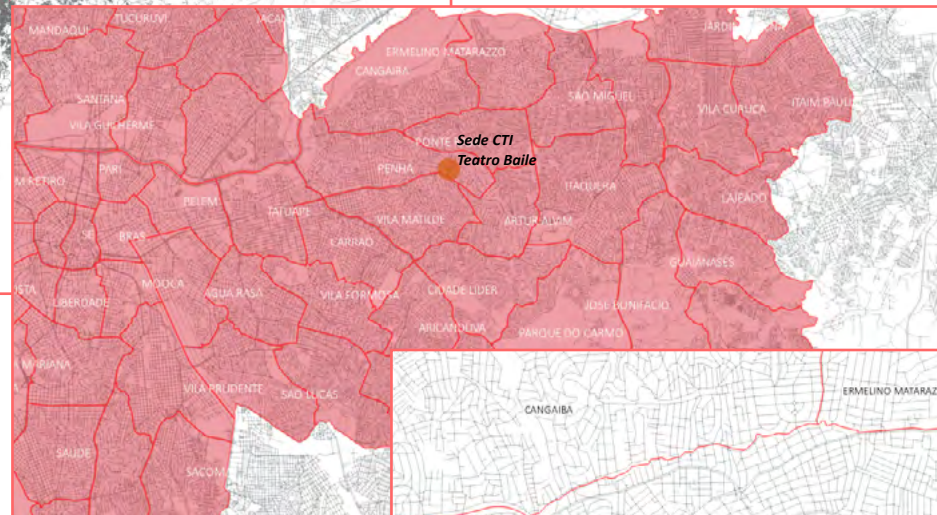
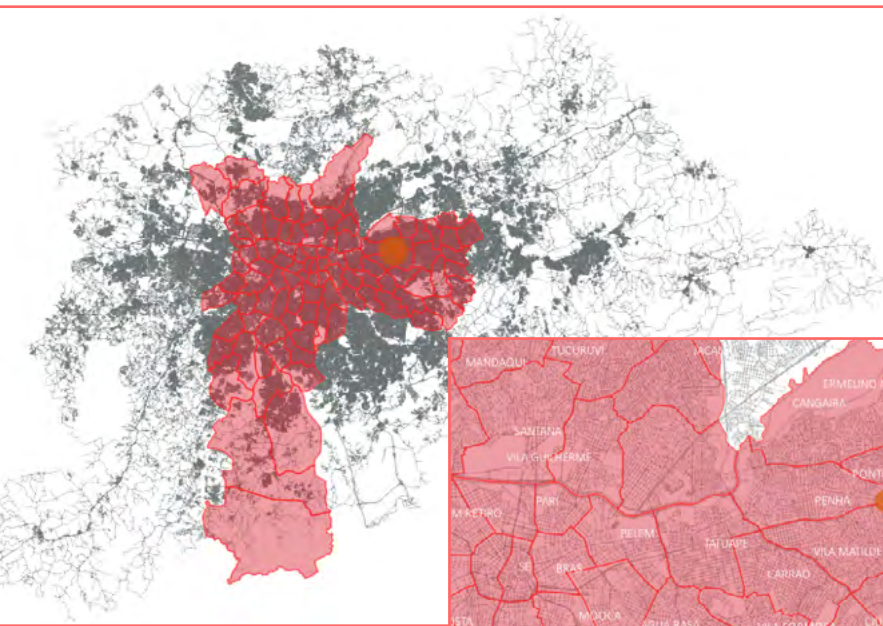
Companhia Teatro de Investigação (CTI)

Região: Zona Leste | Bairro: Vila Ré

Rua Oti, 212

Entrevista concedida em

03 de março de 2021



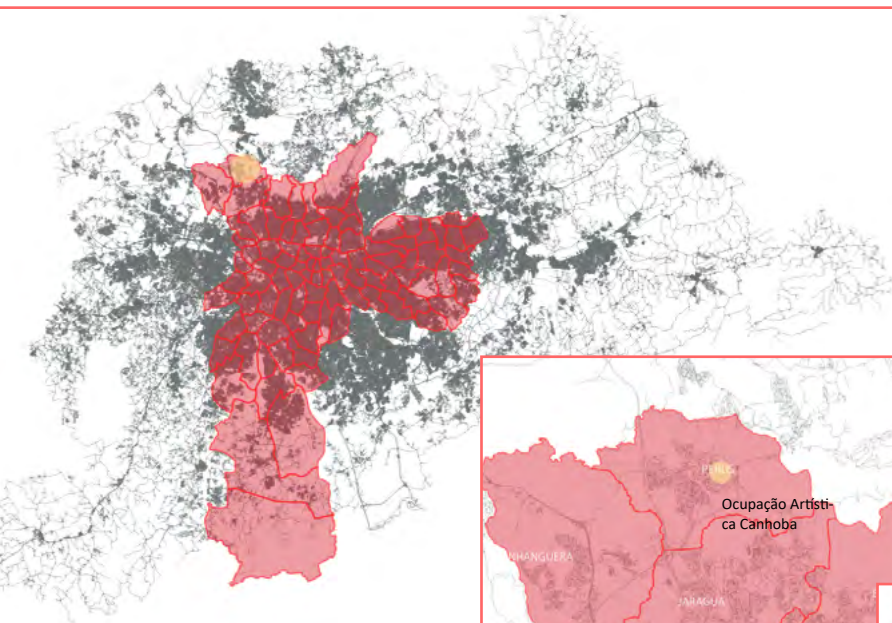
Mais sobre o grupo CTI
Cf. MATE *et al*, 2020, p. 198-199
<https://www.teatrobaile.com/>



imagens: espetáculo A casa de farinha do Gonzagão, da CTI

Trabalhando coletivamente de um modo não hierarquizado. Nós nos organizamos de uma forma para dividir as tarefas, dividir a questão não só de acordo com o que é necessário para o trabalho, mas também de acordo com as necessidades e as vontades de cada um. Então, a gente entende, por exemplo, a criação coletiva, como sendo um dos parâmetros do trabalho no teatro de grupo, sem “demonizar” as funções específicas. Então, há um diretor, técnicos, atores... Mas de modo organizado.

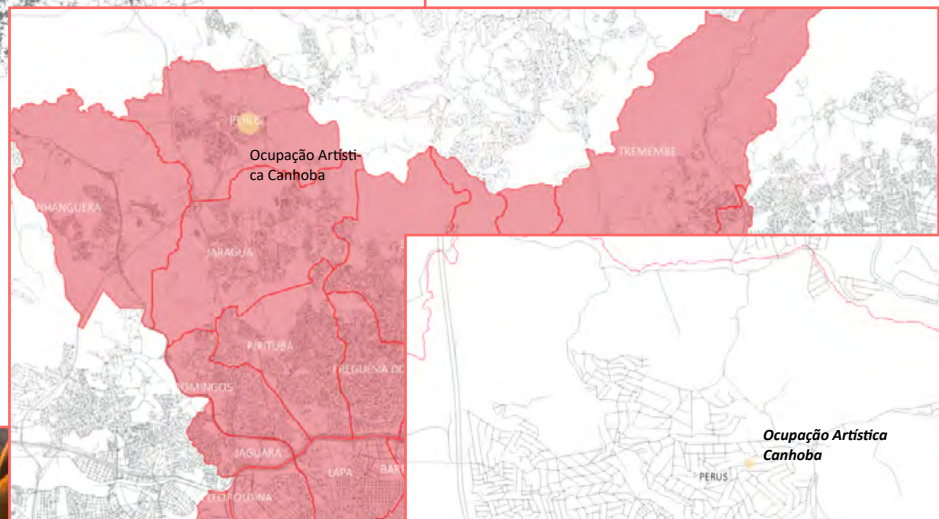
Nas organizações autônomas, na estrutura de movimentos sociais existe a forma auto-organizada que Thalita apresenta. A autogestão é desenvolvida também nos grupos em que, na maioria das vezes, as necessidades práticas de organização a solicitam, e não a partir de um estudo conceitual desse tema. A isso se associa um traço fundamental encontrado na totalidade das falas colhidas nos encontros realizados nesta pesquisa: os processos colaborativos. Estes estão na raiz do modo de existência do teatro de grupo – e não apenas – brasileiro. Afinal, tal procedimento, de diferentes modos, vem sendo praticado no âmbito das formas de representação populares, desde sempre.



Grupo Pandora de Teatro
Região: Noroeste | Bairro: Perus
Rua Canhoba, 299

Entrevista concedida em
04 de fevereiro de 2021

Mais sobre o grupo Pandora de Teatro
Cf. MATE *et al*, 2020, p. 334-335
<https://grupopandoradeteatro.com.br/>



imagens: oficina de teatro realizada pelo Grupo Pandora de Teatro em sua sede

Realizando um exercício hipotético a partir da observação dos pontos apresentados neste momento, quanto à autogestão, colaboração e organização autônoma, podemos traçar linhas que conectem o modo de produção do teatro de grupo às bases dos movimentos sociais progressistas. Ainda que não haja um estudo aprofundado sobre esse assunto em sua conexão imediata, existe uma interação que pode ser identificada historicamente de alguns dos coletivos inseridos no teatro de grupo com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) e com o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), para citar dois exemplos, sendo os grupos em diálogo com os movimentos e articulados nas lutas políticas até chamados de militantes pela pesquisadora Silvana Garcia (1990) e Thiago Aoki (2017). Outras características se assemelham quanto aos seus propósitos pelo diálogo com a população/público e a estarem, em alguma medida, relacionados a territórios não localizados nos centros de poder hegemônico, e sim nas periferias.

No Brasil, historicamente o surgimento de coletivos com essa proposição, documentalmente, começa a ser identificado no final da década de 1960 e início dos anos 1970, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Porém, como ressalta o pesquisador Alexandre Mate (2008), não é possível imaginar o número de coletivos nesse período, por não haver dados estatísticos, sendo na década de 1980 que o termo passa a ser mais adotado e a circular na cena cultural, de modo mais sistematizado.

Em se tratando do chamado processo colaborativo, Mate (2008) aponta que data da década de 1980, mas sem ter começado nela. O processo colaborativo pressupõe uma participação democrática dos envolvidos na criação, com divisão de todas as tarefas demandadas pelo processo teatral. Ainda que hajam responsáveis específicos pelas diferentes áreas de produção, criação estética e apresentação da obra, tudo se divide e se intercambia. São diversas as possibilidades e demandas de participação no processo colaborativo, desde o levantamento das temáticas dos trabalhos, os processos de pesquisa, a criação coletiva da dramaturgia, as personagens, as visualidades do espetáculo, o processo de direção aberta e disposta a contribuições de todos.

Ainda que sem dados estatísticos, podem ser estimadas poucas dezenas de coletivos nas décadas de 1970 e 1980 atuando no Brasil, e seguramente na atualidade (2021) se tratam de centenas em atividade, espalhados pelo território nacional. A proliferação desses grupos tem como um dos elementos mais acentuados em sua origem as lutas históricas dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura por modos de criação contra hegemônicos, o que se observa refletido, mais recentemente – após os anos dois mil –, nas conquistas de políticas públicas – como é o caso emblemático da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Lei nº 13.279/02) –; ou na quantidade e multiplicidade de produções ao longo dos tempos; ou ainda nas ações artístico-pedagógicas que nutriram a formação de outras gerações com tal determinação coletiva. Além disso, encontramos os caminhos de suas próprias pesquisas estéticas continuadas na linguagem teatral e a criação e consolidação

de seus respectivos espaços-sede como lugares de fruição de programações culturais espalhados pelas cidades.

Tal criação em colaboração, como apresenta Stela Fischer (2010), configura-se como exercício de horizontalidade, sendo um ganho fundamental nos processos artísticos desenvolvidos pelo teatro de grupo na perspectiva da cooperação. O envolvimento de toda a equipe na construção dos espetáculos caracteriza um processo colaborativo, o que se originou na esteira da criação coletiva, muito adotada pelos coletivos teatrais, a partir dos anos de 1960 e 1970, e experimentada em oposição aos modos de organização rígidos e formalizados que refletiam o contexto imposto pela ditadura civil-militar (1964-1985) no país. Nesse contexto ainda cabe destacar sua articulação em torno das lutas pela democratização do país, o engajamento político dos fazedores e fazedoras do teatro de grupo que, a partir das mobilizações na rua, chegam às salas de ensaio e povoam as práticas e pensamentos exercitados nas criações.

Nesse período histórico, os grupos, ainda que semelhantes pelo projeto coletivo de criação, são categorizados em duas correntes identificadas. De acordo com o *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2000), organizado por Jacó Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima, uma parcela dos grupos se identificava pelo posicionamento político das propostas cênicas, suas atividades eram desenvolvidas nas periferias urbanas e se autodenominavam independentes. “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 e ainda presentes na atualidade. A partir dos expedientes populares, também é possível se referenciar à própria quebra do ilusionismo e à 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 com suas pesquisas de linguagem, fortalecendo o surgimento da investigação teatral e da possibilidade de experimentação de novos modos de criação, presentes de forma evidente em seus trabalhos, apoiando-se na figura do ator e atriz como propositores e protagonistas dos processos e se valendo de múltiplos expedientes para dar corpo às encenações.

Se pensarmos nos grupos de teatro que estão em atividade na contemporaneidade, podemos visualizar em suas práticas as matrizes que servem para definir de modo amplo o teatro de grupo, encaixando-se nos elementos até aqui expostos. Porém, em alguma medida, percebemos que os grupos de teatro borram as fronteiras conceituais e não se fixam em pontos rígidos e específicos, sendo abertos aos cânones do trabalho teatral das décadas passadas.

Existe uma hibridização entre a perspectiva que traz quem atua em cena para o primeiro plano na criação – com os processos de pesquisa de linguagem e treinamentos presentes

atualmente nos coletivos em associação com o envolvimento político – e o discurso da cena e as questões sociais. Tudo isso pulsa nas produções dos núcleos artísticos do teatro de grupo em nossos tempos.

A professora Rosyane Trotta (TROTТА, 2008, p. 96-7 *apud* LIMA, 2014, p. 21) afirma que seria necessário falar em uma poética do teatro de grupo que comporte a conotação política e estética que associamos a essa forma de criação teatral na atualidade. Nesse sentido, também é possível identificar uma poética em que integrantes dos grupos o orientam, criando um teatro marcado pela alteridade, de acordo com os arranjos próprios daquele coletivo, a partir da relação com o outro e assumindo a existência do sujeito em particular.

Em sentido amplo, na tentativa de levantar algumas possíveis influências históricas, como antecedentes ao surgimento do sujeito histórico teatro de grupo e possivelmente presentes em sua prática na atualidade, parece razoável ao menos três linhas indiretas. Nessa tentativa temos, decorrente das formas populares de representação e cultura, o teatro operário anarquista e o circo-teatro como dois possíveis pontos de articulação.

O teatro operário anarquista realizado na cidade de São Paulo (1889 – 1930) poderia ceder, como pistas em relação ao que observamos na atualidade em boa parte dos coletivos inseridos no teatro de grupo, o princípio de suas atividades estarem estritamente associadas às propostas de emancipação social e intelectual, bem como o fato do teatro amador produzido por tais grupos ocorrer nos bairros e a colaboração para uma consciência e solidariedade proletária, a partir da organização de atividades recreativas e educacionais. Tais pontos estão contidos na pesquisa de Artur Mattar (2019) e não são diretamente associados ao teatro de grupo, mas nos parecem passíveis de uma aproximação indireta. Além destes, o teatro ali se caracterizava como conjunto de relações que não eram apenas relativos à cena, suas produções teatrais estavam alinhadas ao contexto histórico e eram integradas por parentes, amigos e companheiros de militância.

Em relação às práticas do circo-teatro presente na cidade no final do século XIX, temos a multiplicidade das funções que cada integrante realizava em cena e fora dela, bem como as dramaturgias e roteiros porosos aos acontecimentos da atualidade e da “praça” onde se apresentavam, ainda a própria itinerância dos circos, seus repertórios, suas pesquisas e práticas cenográficas, de espaços cênicos adaptados e, de trajes de cena e iluminação. Tais aspectos são tomados pelas observações quanto à teatralidade presente no circo brasileiro nas pesquisas de Ermínia Silva (2007). Além disso, aspectos da produção no que diz respeito à articulação com o público, com parcerias locais e parcerias com artistas convidados e de outras linguagens artísticas, como é o caso da música popular, por exemplo. O próprio circo é considerado como celeiro de artistas e uma escola de formação quanto às técnicas e treinamentos físicos.

O teatro de grupo como unidade e multiplicidade

No cenário contemporâneo, são diversas as possibilidades de organização que podemos observar nos grupos de teatro: não existe um único conceito que abranja a multiplicidade de existências. Dessa forma, alguns princípios podem servir para orientar o entendimento amplo do teatro de grupo, sem a pretensão de uma definição e a instituição de qualquer lista de elementos que devam ser identificados à risca, quando se pretenda caracterizar um coletivo como teatro de grupo ou não.

A análise estética, característica acentuada nos paradigmas eurocêntricos da pesquisa em arte, é o primeiro ponto que demonstra a necessidade de outros parâmetros para se abordar o sujeito histórico teatro de grupo na cidade de São Paulo. As criações são caracterizadas por formas experimentais que compõem um conjunto múltiplo de teatralidades, manifestas em materialidades específicas de seu tempo e que se alicerçam em seu contexto sócio-espáço-temporal.

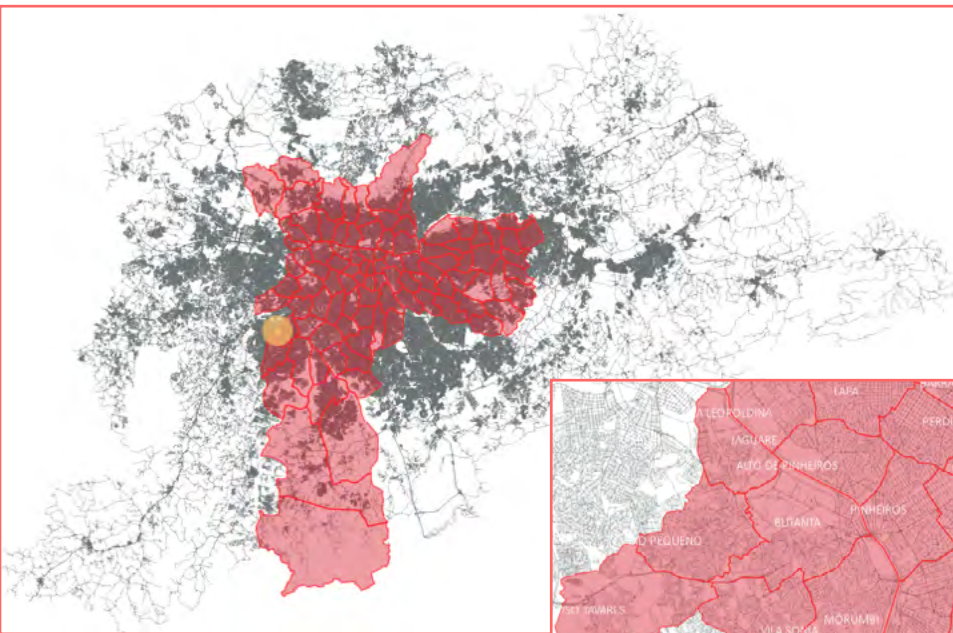
Não somente a imagem de certa unidade do teatro de grupo e também sua multiplicidade fazem parte da reflexão de Dêssa Sousa, integrante do coletivo Bando Trapos em encontro durante a pesquisa, mas também certa aura e ideal utópico que ela pôde observar ao longo do tempo. Ao interpretar a seu modo o fenômeno, afirma Dêssa Sousa:

Quando eu ouvi esse termo pela primeira vez, que foi lá na época do Artemanha [*Trupe Artemanha de Investigação Teatral*], estávamos vivendo o processo, eu vi que tinha uma idealização. Um sonho da classe teatral paulistana, de colocar em prática o marxismo e essa coisa mais de “tamo aqui junto e num sei o que”, e “todo mundo ganha igual, e divide as funções”. Mas eu acredito que tem uma realidade que é da nossa formação mesmo. E também penso que com esse tempo fui entendendo o que é esse olhar para um grupo de classe média, o que é esse olhar para um grupo que está no centro, e o que é esse olhar para um grupo como o nosso que está na quebrada [Campo Limpo, Zona Sul da cidade de São Paulo]. E onde existe a questão da sobrevivência, que fala mais alto. Tem esse ponto da questão da sobrevivência que é muito importante.

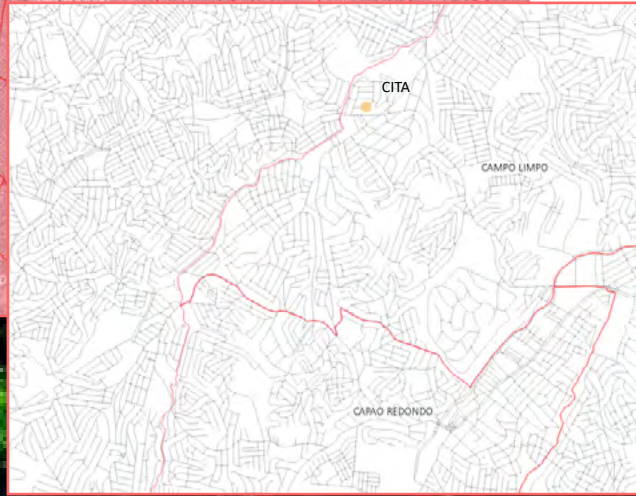
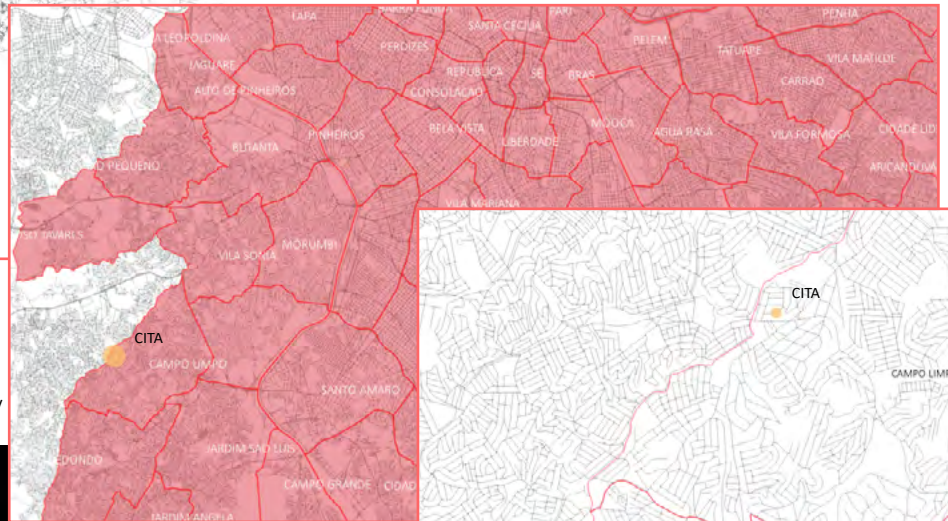
Não podemos colocar na mesma balança os contextos dos grupos. Cada um tem suas particularidades em sua conformação e também sua influência pela realidade local e cotidiana em que está inserido. Ainda assim, parece razoável observar que o teatro de grupo se apresenta como uma potência que une diversos indivíduos em torno de um projeto de atuação artística, estética, ética e, às vezes, político militante.

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 da exploração do trabalho. No encontro com o público, o teatro de grupo, a partir das

Bando Trapos
Região: Sul | Bairro: Campo Limpo
Rua Aroldo de Azevedo, 20
Entrevista concedida em
11 de março de 2021



Mais sobre o grupo Bando Trapos
Cf. MATE *at al*, 2020, p. 76-77
<https://www.facebook.com/bandotrapos/>



particularidades de cada coletivo, atua na tentativa de incidir na sociedade com suas ações artísticas. Por tal viés, afirma Dêssa Sousa:

Em dois mil e dezessete, refleti muito e trabalhei bastante, toda a minha formação se deu enquanto pessoa, produtora, artista. Não toda, mas boa parte dela se deu a partir desse olhar do teatro de grupo. Começamos a refletir também sobre o quanto nós não estamos preparados para isso. Estudamos em uma escola, do primeiro grau até a oitava série, onde ficávamos na sala um atrás do outro, nas carteiras. Se a professora não falasse o que era para fazer, ninguém fazia nada. Revolução era fazer bagunça, revolução era outra coisa. Não fomos, entre aspas, formados para pensar no coletivo. Não tivemos essa autonomia suficiente em vários aspectos. [...] Passamos por

um monte de questões. Desde não estarmos acostumados a fazer as coisas sem alguém pedir, sem alguém dizer o que precisa ser feito. E isso dentro de um coletivo dá muito trabalho. Fomos entendendo. Por exemplo, não é possível todo mundo receber um valor igual pelo trabalho. Porque terá aquele sobrecarregado com certeza, e se ele está sobrecarregado, que ele ganhe por essas horas a mais. Terá aquele que irá só para ensaiar e não ajudará a limpar a sala no final. É complicado, não é um negócio que vamos falar assim, “agora faço teatro de grupo e está tudo certo”, não. Estamos em constante construção. São muitas coisas que atravessam. Me parece que é uma descoberta, eu acredito que esse teatro de grupo para A Brava [Companhia] é uma coisa, para A Próxima [Companhia] é outra coisa, para o Bando Trapos já é outra coisa, sabe? O Pombas [Urbanas] é outra coisa, enfim acredito que seja isso, algo difícil.

Como aponta a pesquisadora Maria Tendlau “[...] falarmos de um perfil do teatro de grupo no Brasil, e mais especificamente em São Paulo, não é caminhar sobre um plano homogêneo” (TENDLAU, 2010, p. 69). Ao longo deste capítulo, estamos em exercício para a construção paulatina de uma trilha, identificando alguns valores marcantes que parecem recorrentes, mas que ainda assim formam uma imagem bastante difusa para nos apoiarmos: a ideia de que um grupo teatral é um coletivo não hierárquico em que todos os integrantes são igualmente responsáveis pela obra produzida; o engajamento do grupo em torno de um ideal maior que a produção das encenações; a possibilidade de produzir uma cena autoral, em que as singularidades dos integrantes do grupo possam ser expressas nas obras; processos longos de montagem. E também as características político-ideológicas que se mostram pelo reconhecimento da inadequação de tal modelo às imposições e necessidades do mercado: o apego ao risco sendo uma consequência da radicalidade artística e o acompanhamento por todos os integrantes de todas as etapas da encenação de modo coletivizado e não como prestadores de serviços eventuais em agrupamentos transitórios, como se dá no teatro comercial.

Tendo em vista tais questões, na sequência, e fruto de entrevistas para esta reflexão, manifestam-se:

Até mesmo as hierarquias dentro do próprio grupo. Como que você questiona? Porque o grupo, o teatro de grupo de São Paulo tem fundamentalmente o lugar de questionar os moldes de produção capitalista. Mas ao mesmo tempo reproduzimos isso dentro dos grupos. As nossas hierarquias, os nossos salários diferenciados, na maioria das vezes os nossos diretores, homens brancos do tipo. Como que nos reposicionamos nesse lugar? Como que tentamos encurtar o nosso caminho, nosso discurso da nossa prática, sabe? (Marcos Felipe, Cia Mungunzá de Teatro).

Eu acredito que talvez a gente não vá conseguir uma definição só para o teatro de grupo, parece que não tão cedo. Porque teremos divergências de pensamentos, mas penso que ele está nesse lugar. É o trabalho que é horizontal dos integrantes que o fazem, não há um dono, existe de fato uma coletividade que participa da sua construção, da sua criação e da sua gestão. (Geovane Fermac, CTI – Centro de Investigação Teatral).

Uma coisa que é bom entendermos talvez enquanto grupo, quando se fala de teatro de grupo, para mim tem a ver com um sacerdócio maior. Eu entendo que é um sacerdócio muito maior, porque muita gente que é bom dramaturgo, bom ator, boa atriz, boa diretora, excelente artista não

consegue conviver no ambiente do teatro de grupo porque o entendimento do “relógio biológico” da sociedade é diferente do “relógio biológico” do teatro de grupo. [...] Ele funciona em um outro tempo. [...] Não dá para você negar extrema união para quem está morrendo. “Não, eu não vou porque não é meu dia”. Não dá para você ser um médico, que é outro sacerdócio importante da sociedade, e dizer que não vai atender alguém que está morrendo porque não é teu horário, porque venceu. [...] E aí a gente entende que o respeito precisa ser muito maior, senão degradingola. Porque nós não estamos pautados pela CLT e nem pautados pelo cachê diário, pelas horas trabalhadas. Porque, se eu for fazer um *job* [trabalho eventual] de animação de festa, vou ganhar mais do que eu ganho como ator no meu grupo. É difícil de estar no dia a dia (Edu Brisa, CTI – Centro de Investigação Teatral).

Com as falas de Marcos Felipe, Geovane Fermac e Edu Brisa, percebemos que é importante evitarmos a idealização de um modo de arte mais romantizado, mas que isso também está presente nos coletivos. Parece ser possível entender os grandes parâmetros em que os grupos miram suas trajetórias, mas que se tratam de objetivos que motivam sua caminhada e não necessariamente que sejam alcançados e fixados. Existe uma flutuação das bases, como propósitos que ora estão mais próximos e ora mais distantes e que também variam em se tratando do discurso e da própria prática.

Maria Tendlau apresenta o teatro de grupo em suas reflexões sobre o mesmo como não sendo nunca uma opção de “profissão de fé” no teatro-arte, afirmando não ser e nunca ter sido exclusivamente uma opção dos artistas, em que “[...] o teatro de grupo fosse o mosteiro adequado àqueles que renunciam à vida no sistema. Nem tampouco é privilégio de alguns artistas radicais em seus posicionamentos políticos anticapitalistas (como numa cruzada contra o teatro-mercadoria).” (TENDLAU, 2010, p. 69-70).

A visão do teatro de grupo enquanto um fenômeno homogêneo identificado na atualidade cria uma imagem mítica, ideal e descolada da realidade de tal práxis. Com isso, existe um achatamento da multiplicidade dessa manifestação cultural, adotando uma espécie de padrão para formas de trabalho e criações artísticas múltiplas. Ainda assim, quando falamos de teatro de grupo é possível identificar uma coletividade, uma espécie de comunidade teatral com características mais evidentes, que nos auxiliam no entendimento de que não fazem parte de outros determinados modelos de organização.

A produção de novas estéticas, a pesquisa de linguagem e a cultura dos treinamentos, em perspectiva determinantemente pedagógica, propicia uma camada qualitativa positiva e diferencial para os coletivos alinhados com as práticas do teatro de grupo. Os treinamentos promovidos de forma coletiva geram nos grupos uma unidade característica que, além de sua evidente constatação na atuação, também criam desdobramentos nas outras áreas envolvidas na criação dos espetáculos. Esses elementos são normalmente associados a uma potencial qualidade artística que estaria relacionada com projetos grupais que se autodefinem pela atitude de repensar o próprio teatro (CARREIRA; OLIVEIRA, 2004), como também afirma Thalita Duarte: “Acho que teatro de grupo hoje em dia é teatro de pesquisa, é um teatro que está pensando a si próprio o tempo todo”.

Em uma espécie de contraponto a tal imagem mítica, para Tendlau (2010), os integrantes dos grupos são pessoas que se reúnem coletivamente para se apoiarem diante das incertezas da profissão e poderem exercer o seu ofício, e suas constituições coletivas muitas vezes são contingências das inviabilidades econômicas encontradas no ofício. E reconhecer isso significa igualmente questionar se o ideal de coletivização dos meios de produção desse teatro não é um traço incidental e não necessariamente desejado ou construído.

Isto nos faz refletir também sobre o modo de sobrevivência dos integrantes dos grupos antes do período em que houve um fortalecimento das políticas culturais, dos anos 2000 até o momento atual⁶.

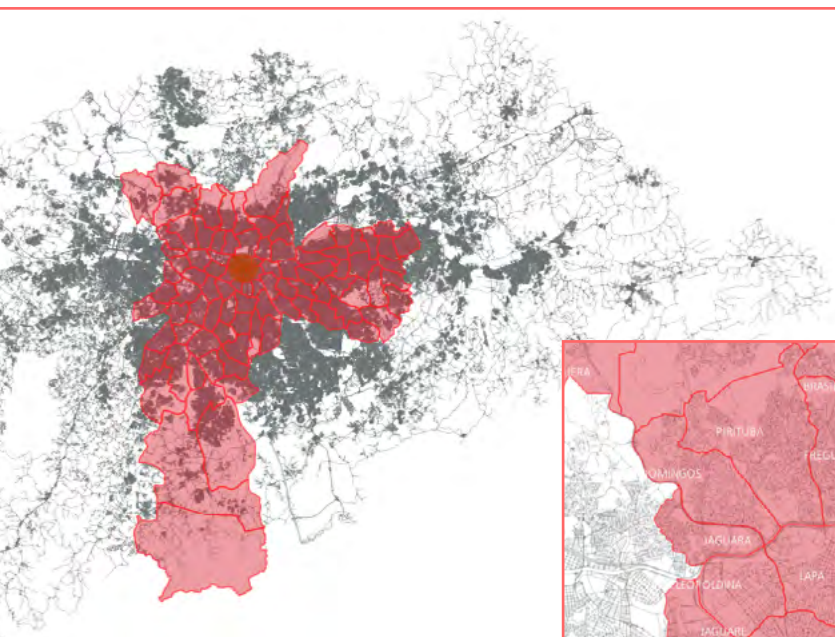
Com toda essa multiplicidade de iniciativas, mesmo nesse período de uma maior participação do Estado para a difusão e manutenção da cultura do país, não se pode tomar tal espectro de ações como plenamente satisfatórios para uma Política de Cultura condizente com as necessidades do país, do estado e mesmo da cidade de São Paulo. Do ponto de vista do sustento dos indivíduos e da garantia de sobrevivência daqueles e daquelas que exercem suas atividades profissionais ligadas às artes, nas diversas áreas, e no caso de tal análise específica do teatro de grupo, não se pode dizer que houve de fato uma atenção suficiente para as mínimas condições de exercer seu ofício como arte pública, acessível e que abranja sem restrição cidadãos e cidadãs brasileiros, bem como os próprios trabalhadores e trabalhadoras da cultura.

Ainda assim há uma diferença perceptível no evidente encolhimento dessa Política Cultural, sobretudo identificado após o golpe jurídico parlamentar que retirou a presidente da República democraticamente eleita, Dilma Rousseff, de seu cargo em 2016. Porém, esses traços já foram sentidos pelos profissionais do setor e pela população com mudanças de governo não apenas em âmbito federal, mas também nas prefeituras, o que passou a corresponder, por volta de 2015, a um paulatino enfraquecimento dos investimentos públicos nas áreas da cultura e educação (tomando por base a grande São Paulo) e sucessivas investidas contra as políticas afirmativas que estavam em curso.

Pensando a questão financeira envolvida no trabalho dos integrantes dos grupos

6 A partir dos anos 2000, com a pressão dos movimentos culturais foram criadas, fortalecidas diversas políticas públicas de apoio estatal às artes, à cultura e à educação nos três níveis da administração pública (municipal, estadual e federal), como é o caso do já citado Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, mas também do Programa Formação de Público, do Programa Vocacional, do Programa de Iniciação Artística – PIÁ, das Casas de Cultura e dos Centros de Educação Unificada na cidade de São Paulo. Tais políticas públicas trouxeram muitos resultados positivos. No âmbito estadual, podemos destacar a criação do Programa de Ação Cultural de São Paulo, o ProAc-SP do Governo do Estado de São Paulo (Lei Estadual nº 12.268/2006), o Programa Cultura e Cidadania para Inclusão Social, conhecido como Fábricas de Cultura (Lei Estadual nº Lei 11.353/2003), o Circuito Cultural Paulista e as Oficinas Culturais do Estado de São Paulo. Nesse período, o governo federal também contribuiu com o avanço das políticas culturais promovendo iniciativas como a Política Nacional de Cultura Viva, criado em 2004 por meio de portaria, do atualmente extinto Ministério da Cultura, e depois passando a ser Política de Estado em 2014 (Lei nº 13.018). Também se destaca o papel da FUNARTE, com seus espaços culturais públicos espalhados pelo território nacional e seus editais de apoio à criação e circulação artística, como o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz (anualmente realizado de 2006 a 2015), bem como as Políticas de Preservação do Patrimônio Histórico Cultural, realizadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), e os programas de fomento às artes desenvolvidos por empresas estatais como a Petrobrás e a Eletrobrás.

de teatro na atualidade, como isso se dá em relação ao discurso da não sustentabilidade no contexto do mercado, ou como mantêm seus princípios mais atrelados à preservação da independência e autonomia criativas? De certa forma, esses apontamentos e possíveis constatações não são fáceis de serem assimilados pelas trabalhadoras e trabalhadores do teatro de grupo, por caracterizar uma espécie de falta de outras possibilidades de exercer sua profissão. Trata-se muitas vezes de uma perspectiva de última ou única opção, e ao mesmo tempo uma aproximação do que seria para esses indivíduos sobreviver de seu trabalho, realidade vivida em um período recente, mesmo que de modo tímido. Sobre tal questão, manifesta-se o já citado Marcos Felipe, da Cia. Mungunzá de Teatro:



Companhia Mungunzá de Teatro
Região: Centro | Bairro: Luz
Rua dos Gusmões, 43

Entrevista concedida em
02 de março de 2021

Mais sobre a Companhia Mungunzá de Teatro
Cf. MATE *et al*, 2020, p. 170-171
<https://www.ciamungunza.com.br/>

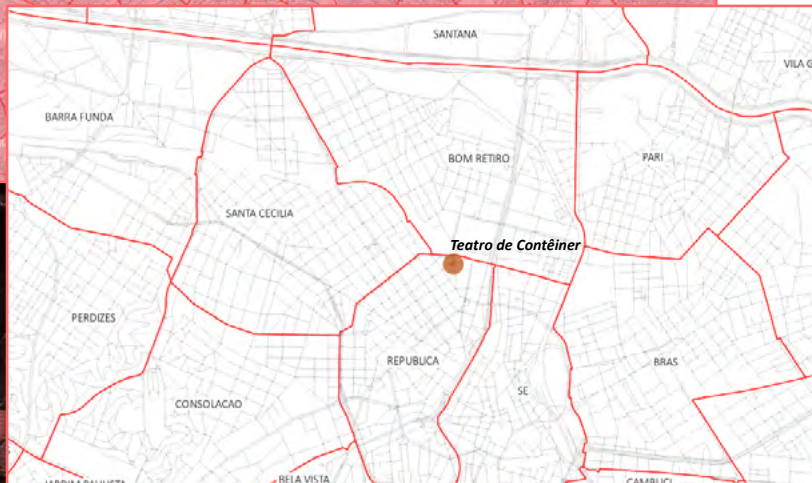
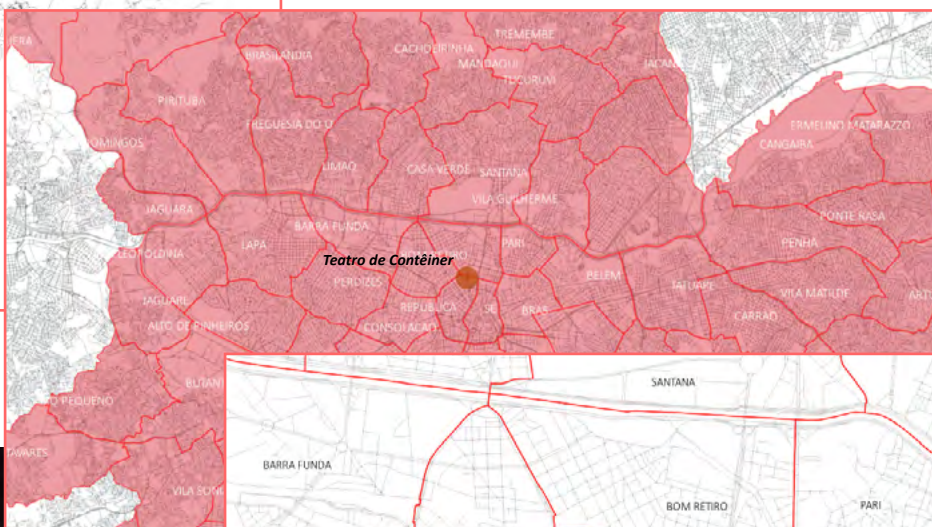
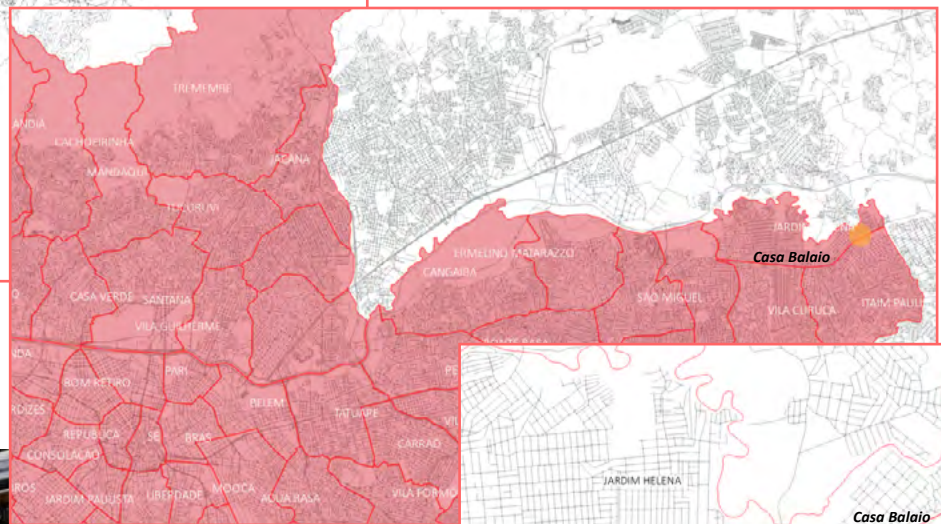
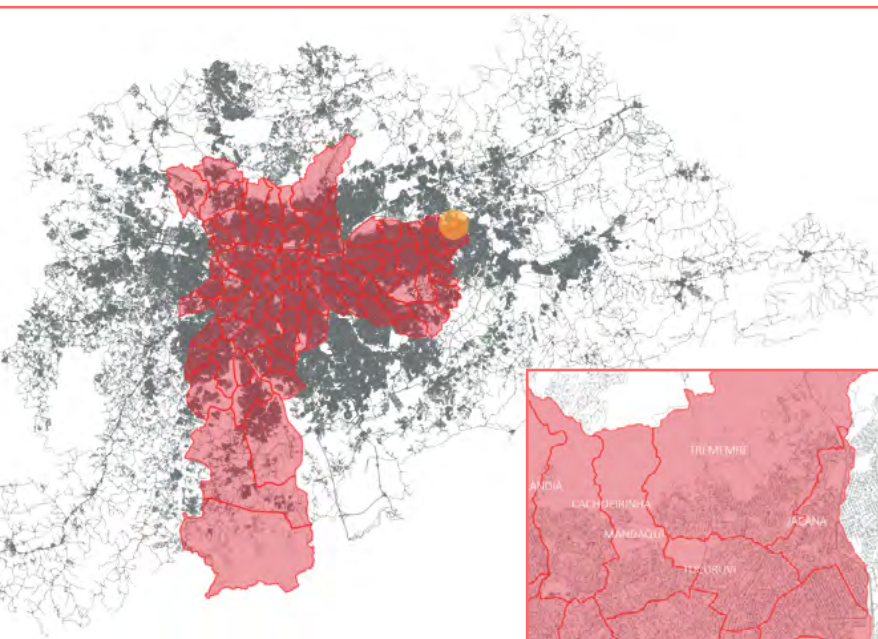


imagem: espetáculo Epidemia Prata, da Companhia Mungunzá em sua sede

Percebemos, e foi uma estratégia nossa, que o grupo se manteria pagando salário. Uma estratégia nossa, se pagássemos salário e tivéssemos segurança, na frente nos manteríamos unidos. Claro que nós nos amamos, isso não está em questão, mas é porque você vai sempre colocar aqui [o grupo] como foco, essa roda vai continuar girando e você não vai sentir o desespero de precisar buscar em outros lugares. Porque quando se sente o desespero de precisar buscar em outros lugares, você se afasta do grupo, ninguém tem como questionar porque você precisa comer, enfim e aí é a merda que vai acontecendo e também um pouco da liberdade de atuação estética dentro do grupo. Por exemplo, a Mungunzá é um grupo muito diverso sabe? Tem pessoas que querem fazer cinema, tem outras que querem fazer teatro de rua, tem ainda quem quer fazer teatro dentro do [teatro de] contêiner. Como dar liberdade e suporte artísticos para essas coisas acontecerem paralelamente? E como também estarmos juntos, quando a gente precisa estar junto criando alguma coisa?

Coletivo Estopô Balaio
[de] Criação, Memória e Narrativa
Região: Zona Leste | Bairro: Jardim Romano
Rua Adobe, 47

Entrevista concedida em
04 de fevereiro de 2021



Mais sobre o Coletivo Estopô Balaio
Cf. MATE *at al*, 2020, p. 234-235
<https://coletivoestopobalaio.com.br/>



imagem: espetáculo A Cidade dos Rios Invisíveis, do Coletivo Estopô Balaio nas ruas do Jardim Romano

Seguindo na mesma linha de pensamento que Marcos Felipe, Ana Carolina, do Coletivo Estopô Balaio, também apresenta e amplia a percepção com exemplos do Rio Grande do Norte, possibilitando um balanço sobre sua experiência na cidade de São Paulo.

Em Natal (RN), eu já conhecia muito teatro de grupo. Eu já cresci com teatros de grupo sendo minha referência. Eu já cresci tendo os [Grupo de Teatro] Clowns de Shakespeare como uma referência, tendo o [Grupo] Estandarte [de Teatro] como uma referência. E são grupos que permanecem até hoje, são grupos muito duradouros, em Natal (RN), em uma circunstância assim bem desfavorável. São grupos que não vivem de editais como nós vivemos. Isso foi uma pergunta que você fez: “Como que se mantém a sede?”. Majoritariamente nossos ganhos são de projeto.

A manutenção das pesquisas dos núcleos do teatro de grupo, por exemplo, – ainda que não de forma vigorosa e constante – continuam ativas mesmo em momentos de escassez e falta de apoio das políticas públicas. Esse exemplo nos traz algumas pistas de que algo ocorra para além da necessidade de sustentabilidade econômica. Talvez seja algo que demonstra uma necessidade de sustentabilidade poética, de visão de mundo, do exercício de sua autonomia, da construção de experiências para outra realidade social na micropolítica, a partir das brechas encontradas para a sobrevivência em suas práticas e em seu ofício. Nesse sentido, afirma a já citada Thalita Duarte:

Se fosse pela sobrevivência financeira, nós já teríamos desistido. Fazemos muito porque amamos o que fazemos. Isso é o que nos mantém ao longo do tempo. Um grupo com bastante tempo de estrada. Mas ao longo desses dezessete anos passamos por diversas formações. Não são exatamente as mesmas pessoas que estavam lá em dois mil e quatro e que estão hoje, apesar de terem dois integrantes no grupo que estão até hoje. Alguns outros continuam mais como colaboradores, não estão no núcleo principal do grupo. Eu acredito que essa mobilidade também é uma das características que faz com que esse grupo seja longo. Tenha uma durabilidade maior do tempo, porque acabamos nos renovando de tempos em tempos também. Por mais que eu não seja uma das fundadoras, eu já estou no grupo há dez anos. Faz dez anos! Já é bastante tempo e já me sinto pertencendo tanto quanto quem fundou.

É realmente difícil apontar um motivo único que traduza o impulso de alguns artistas em permanecer num estado de encontro, trabalhando juntos por tanto tempo, enquanto outros grupos duram tão pouco. Evidentemente, existe uma questão maior que se refere à própria sobrevivência do indivíduo, o sujeito premido pela fome e que dessa forma precisa ir à procura de seu sustento e assim muitas vezes se afasta do seu grupo, da atividade teatral para encontrar o seu “ganha pão”. Como Bertolt Brecht escreveu em 1928, na obra *Ópera dos três vinténs*: “primeiro o estômago, depois a moral”. Mas, ainda que não seja garantia de durabilidade de um grupo, o fato é que agrupamentos sem princípios bem definidos, sem um senso ético que defina a sua conduta artística, sem uma preocupação ideológica ou sem uma pesquisa estética que transpasse suas produções cênicas, raramente se sustentam por mais de um ou dois trabalhos consecutivos.

Thalita também faz menção ao núcleo principal, igualmente conhecido como núcleo duro dos coletivos. É comum na atualidade, na estrutura de organização dos grupos de teatro,

o núcleo artístico alimentar a continuidade do projeto coletivo, sendo ocupante de um espaço central em sua organização e composto por um número (em geral) pequeno de integrantes. Não que por isso ele possa se fechar em uma pretensa autossuficiência, existindo diversos parceiros e parceiras que orbitam, gravitando na órbita coletiva. Em muitos casos, envolvem-se em mais de um agrupamento nos processos criativos, nas mais diversas atividades, em colaborações mais intermitentes por diversos fatores. Relativo a tais questões, Joka Andrade e Welton Silva, do Bando Trapos, afirmam, respectivamente, em entrevista a mim concedida:



imagem: espetáculo Vozes do Campo Limpo, do Bando Trapos

Eu lembro da ideologia do teatro de grupo que assim, “mano, a gente vai passar fome junto”, “a gente vai ganhar dinheiro junto”, “a gente vai ser preso junto”, “a gente tudo junto”. Então, tinha algo que em algum momento vemos que não está esse “tudo junto”, esse grupo não estava. Hoje, pelo menos estamos construindo porque um sai, o outro entra. Vou até lembrar de uma frase dita na época em que a Tiche [Vianna] trabalhou conosco. Estávamos juntos já há três anos. Ela falou assim, “vocês não são um grupo. Para vocês serem um grupo vocês têm que estar juntos há pelo menos cinco anos”. Depois do cinco, por quê? Eu entendi por que, a gente acaba sabendo o que a Dêssa [Sousa] não gosta, eu sei que o Welton [Silva] não gosta, eu sei o jeito dele trabalhar. Por exemplo, um outro chega e podemos estar há sete anos trabalhando juntos, se sair um e entrar outra pessoa, não seremos um grupo. Porque essa outra pessoa que chegou estará por fora, temos que conhecer essa outra pessoa, ela tem que nos conhecer. Eu entendi, porque na época da frase da Tiche [Vianna] todo mundo ficou olhando para a cara um do outro e falando “nossa você está esculachando a gente, né?” Mas depois eu entendi dessa forma, porque eu falei “caramba, nossa!”. Eu conheço a Dêssa [Sousa], foi a segunda pessoa que eu conheci, depois foi chegando o Welton [Silva], foi chegando Deco [Morais], Cléia [Vargês] e tal. De vez em quando temos desentendimentos, mas sabemos como retornar, como conversar, sabemos como falar um com o outro.

Eu só quero frisar que a Tiche Vianna trouxe essa fala, porque no tempo do [Grupo] Artemanha havia muita rotatividade de artistas. Então, por isso que ela se referiu a não sermos um grupo. Por conta disso, porque tinha uma rotatividade em cada projeto, então estava nesse contexto, diferente hoje do Bando Trapos. Só ressaltando.

Joka Andrade e Welton Silva apresentam um olhar quanto às dificuldades de manter um núcleo estável, mais presente e contínuo. Desse modo, as relações, permanentemente negociadas, são parte fundamental e pressupõem uma construção ligada ao tempo de convivência e à partilha das criações e existências. Esses convívios e construções extrapolam a ideia de um grupo de teatro, ganham espaço quando observados no processo histórico da

formação dos artistas que darão origem a outros grupos, e que instaurarão novos processos formativos, contribuindo, dessa forma, para a continuidade de tal modo de produção. Nesse particular, afirma Thalita Duarte:

Eu só quero complementar que fazemos parte de um momento histórico bem específico do teatro de grupo. Eu acredito que A Próxima Companhia também faz parte desse momento. Viemos em uma segunda ou terceira leva de grupos que surgiram, depois do chamado teatro de grupo do início dos anos noventa, final dos anos de noventa, início dos anos dois mil. Os nossos professores foram fundadores de grupos de teatro de grupo. Já nascemos enquanto grupo. No nosso caso, antes mesmo de irmos para a faculdade e termos nossa formação, já éramos um coletivo. Por exemplo, normalmente as pessoas, alguns grupos são assim, se juntam depois que saem da faculdade. Encontram os colegas de faculdade e formam um grupo. Por termos vindo da experiência do Programa Vocacional, nós antes mesmo de nos formarmos já éramos um grupo. Isso é algo bem específico em relação à nossa geração. É diferente.

A visão que Thalita traz sobre os processos de formação continuada no teatro de grupo aponta para a ideia de um estado permanente de aprendizado, e também traz um olhar sobre os grupos como espaços de formação de novas gerações e de disseminação desse modo de criação teatral. Sem que isso signifique se atrelar à ideia de uma tradição fixada em um modelo, conforme estamos constatando ao longo desta reflexão. O que Giovana Kely, integrante do grupo Folias d'Arte, relata também colabora nesses sentidos:

A relação é importante e para nós que somos artistas, que produzimos esse modo, trabalhamos nessa forma de produção. É uma escola, é um processo de formação contínuo também. E acredito que é a possibilidade de que esse modo de produção possa abrir processos formativos em diversas frentes, em diversas áreas e de uma maneira tão intensa. Porque isso é necessário para que o processo de criação também aconteça. Eu penso que nós não encontramos isso em outros modos de produção, eu acredito que é sobretudo uma característica do teatro de grupo. E acho que é superpotente para o desenvolvimento da cultura dos artistas como um todo, na cidade.

A relação dos indivíduos na construção da comunidade teatral

Os pontos que pudemos identificar nas falas trazidas dos encontros, ou mesmo dos materiais teórico-conceituais, podem ser aglutinados na noção de comunidade, entendendo o teatro de grupo como uma polifonia de diversas maneiras de se exercitar o espírito comunitário. A partir de tal manifestação, Ana Carolina (Estopô Balaio) afirma:

Diante do que eu faço, que para mim é o teatro de grupo, é de fato pensar dessa maneira, pensar que existe uma coletividade que está pensando ao mesmo tempo a curto, a médio e a longo prazo. Que está pensando na gestão e está pensando na ética, e está pensando na divulgação, está pensando na criação, está pensando em acolher, está pensando no problema que o outro tem. "Poxa, o fulano está fodido de grana, como é que hoje a gente pode

dar um suporte melhor?”, “Será que a gente não remaneja?” Para mim isso é teatro de grupo. É um pouco para mim, eu tenho muita dúvida assim, às vezes até brinco chamando de família. Eu falo assim, é uma família também, é uma estrutura que talvez seja uma estrutura de comunidade. Uma estrutura de viver em coletivo, que para mim é como eu acredito a vida mesmo.

Comunidade é um termo recorrente entre os fazedores e fazedoras do teatro de grupo que pude encontrar, e que nos trechos das falas apresentadas aparece próximo de outras expressões como coletividade, família, relação e formação, por exemplo.

Na tentativa de entender melhor o conceito de comunidade, é possível encontrar amparo na sociologia, que a apresenta basicamente como uma forma de vivência coletiva. O espírito de comunidade que foi trazido nas falas apoia seu sentido constituinte como lugar de afirmação de identidade, reunindo-se em torno de uma linguagem, de determinadas crenças, regras, valores e objetivos. A princípio, a identidade é o ponto de convergência da comunidade que institui um todo orgânico, coerente e contraditório, díspar e unitário.

De acordo com o *Dicionário Crítico de Política Cultural* (COELHO, 1997, p.201), o conceito de identidade cultural “[...] aponta para um sistema de representação (elementos de simbolização e procedimentos de encenação desses elementos) das relações entre indivíduos e os grupos e entre estes e seu território de reprodução e produção, seu meio, seu espaço e seu tempo”. Porém, o verbete destaca que o “conceito vem sendo substituído, atualmente, pelo de identificação” (ibid.), uma vez que se trata de um processo de construção continuada (montagem e desmontagem, formação e reformulação) de unidades de significado cambiantes, em que os “[...] indivíduos e grupos entram e do qual saem intermitentemente, ao sabor de motivações de diversificada origem” (ibid.). Outro traço bem característico da identificação é sua delimitação geográfica, bem como por um modo de associação “natural” e íntima que se estabelece entre seus integrantes.

Quando partimos do pressuposto da comunidade como uma entidade “natural”, igual às comunidades da época do feudalismo da Europa, estamos tratando como um fenômeno “natural” essa forma de organização que, de acordo com Cristiane Simon, Rosalina Silva (2005 *apud* ROCHA, 2012, p. 4), é um ponto de vista equivocado. No feudalismo, a comunalidade pode ser identificada por uma organização fundada pela terra, laços sanguíneos e na tradição, o que não se aplica integralmente ao contexto contemporâneo de comunidade, ou mesmo em outras culturas do mesmo período.

Existem outros aspectos que contribuem para se emergir esse modo de organização social, sendo um processo construído e que por si já se opõe à ideia de um acontecimento espontâneo. Não é o fato de se colocar, por exemplo, diversas pessoas de teatro em uma sala de ensaio trabalhando juntas que se terá como resultado uma comunidade, na perspectiva associada ao teatro de grupo. Assim, como não é apenas pelo fato de pessoas morarem em um mesmo território que tal relação vai se instaurar. Se definirmos critérios de semelhança para criar um grupo e colocarmos as pessoas juntas, não necessariamente os vínculos, o

sentimento de pertencimento, de compartilhamento de interesses e necessidades, de solidariedade e cooperação estarão presentes e nem se revelando no cotidiano (SILVA e SIMON, 2005 *apud* ROCHA, 2012, p. 4).

Nas formas de organização social propostas pela sociologia tradicional, existe uma dicotomia entre o que é comunidade e sociedade, assim como também vimos, na identificação dos coletivos do teatro de grupo (e não apenas) da década de 1970, uma divisão conceitual entre o teatro feito nas comunidades e o teatro de pesquisa. É peculiar uma semelhança observada nessa década quanto a outras áreas das humanidades, como a psicologia que, segundo Bader Sawaia (1996 *apud* ROCHA, 2012, p. 1), passou a problematizar o conceito de comunidade. Período quando se iniciaram as práticas da psicologia comunitária, envolvendo grupos sociais mais amplos e levando em consideração fenômenos psicossociais.

Mas voltando à divisão das duas formas de organização social, a primeira é baseada na vizinhança ou parentesco, na união para o trabalho, nas crenças comuns e na identificação solidária entre seus integrantes, o que se assemelha em grande parte ao ideário do teatro de grupo. Já a segunda está ligada e regulada pelas leis do mercado e pela divisão entre os homens, o que possamos aproximar do teatro comercial e absolutamente atento às proposições das formas hegemônicas.

Nos séculos XVII e XVIII, os Iluministas na Europa também fundam a ideia do contrato (social) entre os homens livres, criando a busca pelo desenvolvimento da sociedade que tem por base para seu sucesso o abandono das práticas comunitárias, o pragmatismo, entre outras questões. Em oposição, a ideia de comunidade é adotada pelos conservadores da época, sua associação a uma utopia do passado, um modelo de vida harmoniosa, que desperta sentimentos de nostalgia por um modo de preservação e contra os terríveis avanços da modernização iluminista. Nesta visão dicotômica, é como se para alcançar o desenvolvimento da sociedade fosse preciso abdicar da forma de vivência coletiva⁷.

É essa forma coletiva que parece ter como regra uma unidade consensual, sendo eliminadas as particularidades em prol de um sujeito único e homogêneo que será o grupo? Essa aparente unidade totalizadora apresenta em si um processo simultâneo de singularização dos indivíduos e constituição de sua identidade coletiva, a partir de determinada pluralidade e unicidade. Mas como podemos pensar e praticar formas coletivas que não consistam na negação da alteridade? Mais do que o conceito, justamente na fala de quem integra um coletivo do teatro de grupo podemos observar justamente esse movimento, como se apresenta numa tese de Lui Seixas (do Folias d'Arte):

7 Muito tempo depois, no século XX, a primeira-ministra britânica Margareth Thatcher, sinalizando suas posições desde o momento de seu discurso de posse (1979) retoma e aplica a tese liberal como política de governo. Em associação com o presidente norte-americano, Ronald Reagan, condenam os sistemas comunistas na Europa e defendem a empresa privada, a redução do papel do Estado na sociedade (Estado mínimo), entre outras medidas que compõe o neoliberalismo concebido por economistas europeus a partir da década de 1970 e em uso até os dias atuais pelo capital global.

Quando você pergunta o que é teatro de grupo, às vezes temos sonhos, às vezes temos ideias artísticas individualmente, e a questão do teatro de grupo é como essas individualidades, esses sonhos individuais se tornam sonhos coletivos. Em como um espaço que recebe um público pensa a recepção desse público. Como pensa a abrangência do público que vai frequentar. Ou seja, para além da individualidade, a força está em tornar aquele sonho possível sendo um sonho coletivo, sendo coletivizado, pensando na comunidade e as comunidades em si. Que são não só as comunidades do entorno, mas a comunidade que temos como referência artística, comunidade como público que frequenta, como é também essa relação coletiva.

Dessa forma, a comunidade que é o grupo se relaciona com outras diversas camadas de comunidades que se interseccionam, que contêm e estão contidas. Esse é um aspecto importante da leitura do teatro de grupo que se manifesta ao longo do tempo e na atualidade.

O processo que envolve os integrantes e o próprio coletivo se faz, como afirmam Guattari e Suely Rolnik, no processo de singularização “[...] onde os indivíduos ou grupos podem inventar modos próprios de relacionar-se com a vida e consigo mesmo” (1986 *apud* ROCHA, 2012, p. 3). Essa perspectiva está diametralmente oposta à individualização dos sujeitos imposta pelo sistema capitalista. Nesse processo, o sistema estimula e trabalha na perspectiva de cada um como sendo consumidor de valores, hábitos, crenças e desejos e em consequência tendo “formada” sua individualidade.

Na filosofia de matriz africana de raiz banto, existe a palavra *Ubuntu* que expressa algo como a importância do relacionamento entre as pessoas, umas com as outras. Pelos estudos existentes, o período de origem da expressão não é bem definido, sendo relacionado à ancestralidade e ao conhecimento vivo que se move pela oralidade pelos séculos. Essa noção parte da tese de que o ser humano não existe sozinho, ele se faz nas relações que estabelece tanto no tempo presente e de forma direta, quanto com o passado, o legado deixado pelas gerações anteriores. Em linhas gerais, *Ubuntu* pode ser entendido como uma consciência de ser junto, “Sou, porque somos!”.

A partir de determinadas singularidades é que se criam as comunidades, sendo na relação de soma das mesmas que brota o todo que podemos identificar. Não sendo com isso um processo fagocitário, mas um processo de interação profunda que não se exclui, se soma em múltiplas direções e de forma constante.

O filósofo Peter Pál Pelbart formula um outro pensamento sobre o assunto quando afirma que “[...] aquilo que supostamente se perdeu da ‘comunidade’, aquela comunhão, unidade, co-pertinência, é essa perda que é precisamente constitutiva da comunidade” (2003, p. 33 *apud* ROCHA; KASTRUP, 2008, p. 102). Para ele, conseguimos pensar a comunidade quando existe o paradoxo da negação da fusão, justamente da homogeneidade, da identidade consigo mesma. A partir do encontro dos seres singulares que se tem a comunidade, a fragmentação, suspensão, interrupção do todo se mostra na contramão do sonho fusional hegemonicamente idealizado. “A comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade,

a distância” (ibid.). Nessa perspectiva, Geovane Fermac afirma:

Acho difícil definirmos o que é o teatro de grupo. Mas para eu falar por mim, e talvez seja algo que minhas companheiras e meus companheiros pensem um pouco por esse caminho. Pelas conversas que temos e pela parceria que temos faz tantos anos juntos, somos uma família. É uma família do ponto de vista da organização.

Essa comunidade é algo que, no seio dos núcleos do teatro de grupo, devido à sua escala reduzida, é traduzida muitas vezes como família, como Geovane, da Companhia Teatro da Investigação – CTI, sugere em sua fala, por apresentar não uma associação à ideia do núcleo familiar patriarcal, mas da ligação e afetividade dos integrantes em tais experiências de (certo modo de) “menor grandeza”. Seguindo no assunto, Harry de Castro afirma:

Acredito que o Geovane (Fermac) trouxe não uma definição, mas uma palavra-chave que é a família. A gente tem mesmo essa relação familiar. Não é à toa que todos estamos há mais de quatro anos na CTI [Companhia Teatro da Investigação]. Todos temos muitos anos, eu tenho sete de CTI já. E a sede traz essa relação, ela fomenta essa relação do mercado (comércio), de frequentarmos, fazermos compras. De fazermos outras coisas, por exemplo, trazer alguém que está por perto. Esses dias eu encontrei um amigo e falei “ah, entra aqui e vamos conversar”, isso é família. “Ah, vem visitar minha casa”, “vem visitar meu espaço cultural”, “você que mora aqui do lado, então vem conhecer”.

Nesse trecho, Harry de Castro, também da CTI, oferece um relato sobre o espaço da sede que exemplifica a relação geográfica, local, do lugar incidindo na construção da comunidade. Sendo essa casa, no teatro de grupo, a sede do coletivo e que ao caminhar na ideia de família podemos pressupor que se organize em um espaço que acolhe as atividades cotidianas desse organismo e de seus integrantes.

Em certa visão contemporânea de comunidade, ela não está vinculada à terra, ao espaço físico-material. Ela se manifesta sem a necessidade de pessoas estarem no mesmo local para formarem uma comunidade. No caso do teatro de grupo, mesmo os coletivos que não possuem uma sede utilizam espaços para seus ensaios, reuniões, atividades, apresentações, o que propicia esse encontro físico dos integrantes em um tempo-espaço comum. Esses espaços são pontos de referência para coletivamente se ter para onde retornar ou para onde ir. Mas especificamente sobre as sedes dos grupos teatrais vamos desenvolver mais adiante.

O ato de solidariedade imprime nas relações comunitárias uma fundamental característica pulsante. Nesse ato, sentimos expandida a questão da identidade e firmamos o compromisso de cuidar uns dos outros, conforme observamos abaixo, na fala de Harry de Castro e Edu Brisa, respectivamente, ambos da Companhia Teatro da Investigação:

Então, temos essa relação familiar de um ajudar o outro, de um junto com o outro. Eu não tenho carro, então se eu vou para casa o Gustavo [Guimarães] me traz, ou a Cris [Camilo] me traz, se está muito tarde, ela mora no Taboão [da Serra]. Estávamos juntos trazendo a ideia do feminino para o espetáculo que estamos criando, ou era para uma intervenção? Não sei, um espetáculo.

E aí ouvimos as nossas parceiras, tanto a Cris [Camilo] quanto a Carol [Guimaris], que são as duas mulheres. Isso também é uma família, traz essa familiaridade do tipo que vamos ouvir as nossas irmãs, vamos ouvir o que elas têm a dizer, vamos ouvir o que elas estão construindo, vamos ouvir o pensamento delas. Isso é algo de família mesmo, não tem como fugir dessa palavra. Acredito que o teatro de grupo é isso, ele é essa família.

Então, acho que esse conceito de família, que o Geovane [Fermac] e o Harry [de Castro] trouxeram, serve para fortalecer essa ideia, para a gente flexibilizar as tensões, para não esticar muito a corda, porque senão não conseguimos andar muito.

Da mesma forma que existem as rotinas de treinamento, preparação, criação, os cronogramas e as demandas que constituem o trabalho, existe a camada do afeto que torna as dificuldades mais possíveis de serem superadas. Edu Brisa faz pensar na importância e peculiaridade que essas flexibilizações criam nas tensões dos coletivos. Nesse sentido, é evidente que não se trata de uma convivência integralmente harmoniosa, pelo contrário, existe constantemente uma busca pela relação entre todas as pessoas de cada coletivo, no exercício ético e responsável com o outro, consigo e com o todo. Tal postura também se amplia na relação com seus parceiros e todos e todas que cruzam seus caminhos, sendo o próprio público, outros coletivos ou mesmo em relações institucionais, por exemplo.

Podemos entender isso como um certo “desenvolvimento da tecnologia”, na perspectiva da tecnologia social, do amadurecimento e na construção diária e histórica dos diversos arranjos de existência coletiva do teatro de grupo. Um aspecto que o próprio capital começa a assimilar, segundo Antonio Negri (2005), quando o mercado passa a operar utilizando as inteligências e a inventividade do trabalhador que terá de criar alternativas, solucionar problemas e, por conseguinte, sua dimensão sensível.

O teatro de grupo, ainda que muitas vezes não referencie conceitualmente, pratica a constituição do comum, sendo uma das táticas para escapar do que Negri (2005) chama de “máquinas de estratificação e hierarquização do social”. Com isso, defende uma outra maneira de ação comum política que parta do exercício da democracia e que ecoe em toda a dinâmica que configura a existência de cada núcleo artístico alinhado com o teatro de grupo. Concernente a tal assunto, Lui Seixas afirma:

Qual que é o nosso próximo passo? Às vezes estamos no próximo passo, apertado, porque a chuva está chegando, às vezes estamos no próximo passo poético, imaginativo, criativo, de futuro, de humanidade, desenvolvimento de sociedade. E quando isso não se desenvolve com a sua plena potência no teatro de grupo... Dentro do grupo Folias, tende a ter algum conflito que é imperceptível, porque é um pouco também estrutural, no sentido de que às vezes queremos organizar e não conseguimos, às vezes tentamos hierarquizar e não conseguimos, às vezes queremos dar funções para as pessoas e não conseguimos. Porque é tudo feito de maneira imbricada, que converge para algumas circunstâncias e que é isso: quando tentamos às vezes organizar, às vezes podemos tomar uma rasteira. E se não tem esse processo e essa relação, esse diálogo, esse constante ativar do pensamento, seja para questões administrativas, para as técnicas, pontuais, seja para

questões poéticas e artísticas, tende a gerar algum conflito em que uma ideia pode morrer, tende a gerar alguma briga pessoal que pode dar um tempo a mais para podermos voltar para aquele assunto.

Então o que de forma hegemônica é apresentado como ultrapassado, como um aspecto já em desuso e sem valor para o entendimento da sociedade e suas interações, agora toma corpo e fortalece justamente a visibilidade para quem se encontra em desvantagem e/ou marginalizado no sistema capitalista. 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 na invenção como possibilidade de existência.

Aqui o princípio da identidade como articulador da comunidade se mostra com força, mas existe uma evidente diminuição de sua presença ou modo de uso no que se refere a uma imagem externa. Cada vez mais a identidade se caracteriza como um processo interno dos coletivos, que em sua trajetória vão tateando seus acordos, práticas e experiências, e dando contorno ao seu comum particular, ressonando fora o dentro. Com alguma aproximação a isso, Lui Seixas pondera:

O Marco Antonio Rodrigues fala que o grupo é uma promiscuidade familiar. E em certo sentido tem razão, porque acabamos convivendo muito, mas eu acredito que, em se tratando de Folias, tentamos isso, pelo menos agora, também nessa formação nova. Desse grupo de hoje que está, temos tentado manter essa horizontalidade da conversa, do diálogo e constantemente.

No decorrer do capítulo, o caminho traçado compreendeu das características do teatro de grupo, seus aspectos históricos no Brasil, sobretudo na cidade de São Paulo, a tentativa de aproximação com a noção de família, sua expansão para a constituição e pertencimento a uma comunidade. O entendimento contemporâneo que integrantes de coletivos do teatro de grupo apresentam em suas falas se distancia completamente da família burguesa. Levando em conta as críticas de Michel Foucault (1980), sabemos que a família burguesa foi construída e empregada de forma hegemônica, fazendo parte de teorias criadas por grupos dominantes, reificadas pela ciência e religião e utilizadas para validar dinâmicas do poder que privilegiam pequenos grupos, com certos arranjos familiares, e estigmatizam e marginalizam outros.



imagem: intervenção do grupo Folias d'Arte nas ruas do bairro de Santa Cecília

O que os grupos colocam é que na atualidade seus “arranjos familiares”, assim como na sociedade, são múltiplos. Apresentam-se com novas roupagens, em atendimento às especificidades de cada conjunto de indivíduos e em sua relação com o mundo constituído por diversidade, contradições e complexidades. O que se apresenta é, sobretudo, a noção de um sistema que opera por meio de padrões transacionais, em que cada coletivo do teatro de grupo se organiza e estabelece padrões de funcionamento que são constantemente ativados e reativados, quando algum membro se relaciona nas atividades internas do grupo e para fora do mesmo, com o mundo. A partir dessas interações, são estabelecidos padrões, determinados papéis e certa previsibilidade da estrutura, mas estando em movimento, suas dinâmicas são cambiantes ao longo do tempo.

imagem: treinamento de integrantes da Companhia de Teatro Heliópolis na sede do grupo



Das experiências se constroem conhecimentos, do caminhar se faz caminho

Estávamos em temporada em nossa sede com um espetáculo que havia estreado fazia pouco tempo, chamado GUERRA. Foram meses em processo, nosso primeiro projeto de Fomento ao Teatro aprovado! Um mergulho por sete territórios do entorno de nossa sede, no Campos Elíseos. No centro da cidade de São Paulo, caminhamos, convivemos, pesquisamos, intervimos no Largo do Arouche, Santa Ifigênia, Favela do Moinho, “Cracolândia”, Minhocão, Luz e Higienópolis. Tentamos entender quais as disputas daqueles lugares, por fim entendemos que havíamos ido atrás dos conflitos, porém quem nos acompanhou foram as vitalidades, as pessoas que fazem daquelas ruas, casas, comércio uma cidade viva!

A temporada ocorreu e depois de algum bom tempo encontrei uma amiga, Káthya Godoy, que narrou um episódio fantástico que ocorreu com ela quando foi assistir ao espetáculo na nossa sede. Ela havia combinado com alguns familiares de irem juntos ver a peça, olhou as informações, combinaram caronas, foram em três carros cheios e no horário marcado estavam na porta do espaço. Acharam um pouco incomum a porta estar fechada e não ter ninguém aparentemente. Tocaram a campainha e nenhuma resposta. Em seguida viram que havia uma porta aberta com uma escada bem ao lado da sede do grupo, resolveram entrar e subir. No primeiro lance viram um corredor com portas fechadas, era uma pensão, mas não se deram conta. Ouvindo um barulho mais para cima resolveram continuar a subida. Subindo ela pensava: “Esse pessoal do teatro faz cada peça!?”, “marcar na hora do almoço, nesse espaço, sem sinalização”, “como eles inventam, mas ainda bem que já sei como eles são”. Chegaram no último lance de onde estava vindo vozes e onde havia uma porta aberta.

— Olá, tudo bem? Podemos entrar?

— Boa tarde moça, tudo bem. De onde vocês vieram? Como vocês entram aqui? Que susto!

— Nossa, esse pessoal se esconde mesmo, né? (risos) Viemos ver a peça.

— *Que peça?*

— *De teatro, que o grupo está fazendo aqui mesmo. Já começou?*

— *Mas aqui não tem peça não. Acho que você está falando do pessoal aqui do lado.*

— *Isso mesmo, eu vim aqui com esse pessoal que é da minha família ver a peça e subimos por que será aqui, não é?*

— *Mas a peça é de noite, não é agora. Não tem teatro essa hora aqui, eles estão fazendo só a noite, agora.*

— *Nossa, não acredito! Preciso ver aqui no celular isso, devo ter me confundido, mas tinha certeza que era hoje nesse horário.*

— *Bem, se vocês vieram ver o teatro aí do pessoal, então vocês são convidados aqui na minha casa também. O almoço terminou agora, mas vou passar um cafezinho e tem bolo aqui pra gente comer e conversar se quiser, assim vocês não perdem a viagem. Aceita? Fica à vontade, podem sentar.*

Ficaram batendo papo, tomando café, sentados e sentadas na pequena casa da Fernanda, durante mais de uma hora. Não conseguiram voltar em outro dia para de fato ver a peça, porém encontraram ali mais que a cena do teatro, se depararam com a rede de relações que ocorrem no entorno da sede do grupo.

Parece uma cena narrada de alguma viagem para uma pequena cidade do interior, mas não é. Pode ser uma pequena cidade, um lugar construído a partir das brechas encontradas, os sinais de vida e convivência que existem em meio a frieza do centro da maior cidade do país, São Paulo. Mas “se vocês vieram ver o teatro aí do pessoal, então vocês são convidados aqui também” é o que desponta como a mais sensível forma de compartilhar o movimento gerado a partir dos espaços dos coletivos do teatro de grupo.

Retornando ao ponto de partida de nossa caminhada, mencionamos antes o que Jorge Larrosa (2002) afirma serem três as possibilidades de encontro com o “outro”: o encontro do reconhecimento, o encontro da apropriação e o encontro da experiência. A cada encontro nos modificamos a nós mesmos. Ele também é a base do teatro, o encontro é o que os diversos espaços em que os grupos de teatro residem buscam proteger. Sem o encontro, há o vazio, sem o contato, sem a relação, o teatro de grupo não acontece. O encontro de

pessoas, das ideias, dos saberes, dos risos e dos desafios.

Em nosso percurso, tentamos evidenciar, entre outras coisas, que é a pluralidade que nos auxilia a alargar nosso ser. A pluralidade que encontramos quando estamos com o outro e aprendemos com ele.

São diversas as análises, as experiências, as nuances que poderiam conter esse estudo sobre as sedes dos coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo e suas relações artístico-pedagógicas com o seu entorno. Porém, o que conseguimos materializar aqui foi nossa tentativa sobretudo de assimilar aspectos da transversalidade do tema e abrir diálogos com pontos de vista sobre o universo em que as sedes dos coletivos de teatro da cidade estão inseridas em seus territórios de criação.

No percurso que fizemos até aqui, encontramos a cidade, adentramos as sedes dos grupos a partir de tantas narrativas, observamos a diversidade de formatos, de ações, de experimentações. Sobrevoamos paisagens urbanas, vimos lugares, caminhamos por espaços e pudemos perceber que o sistema de objetos está em relação, profunda e interdependente, com o sistema de ações (SANTOS, 2017). A ação cultural (COELHO, 2012; 1997; FREIRE, 1978) conceitua o agir no mundo dos grupos de teatro e em sua prática extrapola fronteiras conceituais e ativa diversas interações.

O que se traduziam como perguntas no início, agora, talvez possam se transformar em afirmações, depois de tantos pensamentos e encontros, parece possível uma compreensão das ações artístico-pedagógicas desenvolvidas pelo teatro de grupo, como elementos estruturantes das práxis dos coletivos de teatro em diálogo com a cidade. Um diálogo que não é imposto, que não é um adereço, mas que faz parte de seu fazer, de sua existência ao longo do tempo.

Podemos afirmar agora que são profundas, diversas e mutáveis as relações de troca dos núcleos do teatro de grupo com os territórios do seu entorno e que essa interação potencializa as pesquisas artísticas dos coletivos e também múltiplos aspectos comunitários. A cidade é viva, em constante trânsito, e o teatro de grupo sendo agente da mesma dialoga com essa dança das existências, na tentativa de estar do lado da trincheira que atua na contramão do discurso hegemônico e dos interesses do capital. Mas a ação do sujeito histórico teatro de grupo é carregada de sutilezas, ainda que seja efêmera, sua cena sempre continua sua aposta em outros mundos.

Que esse passo dado seja mais um para fortalecer o sujeito histórico teatro de grupo da cidade de São Paulo, e também onde mais ele se manifesta; que não seja um trabalho isolado, mas que faça parte das reflexões e proposições coletivas nos caminhos da história. Que alguns alertas sejam refletidos, que o brilho que há na ação dos grupos seja compreendido e fortalecido; e que as contradições, ao menos, problematizadas.

As formas com as quais os coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo

incidem no meio urbano são multifacetadas e fazem parte de uma grande rede de relações e diálogos em fluxo, nas ruas dos bairros, entre lugares, entre regiões, ultrapassando fronteiras e afirmando seu movimento. Com certeza, ainda há muitas relações em potencial, muitos limites a serem experimentados e muitos encontros alimentados.

Ainda há, e como há, o que fazer. Mas também muito já foi feito. A luta é incessante, mas a força coletiva é grande e não podemos perder de vista que apartados não somos quase nada. Que os avanços no campo progressista aconteçam; que o direito à cidade não seja mais necessário ser afirmado por ser óbvio, em um mundo que pede ajuda; que tantas outras obviedades hoje rechaçadas sejam partilhadas; que o acúmulo seja de lembranças, reflexões e de direitos alcançados para todas as pessoas. Que as disputas sejam nos jogos, nas brincadeiras e no frescor da vida.

Chegamos até aqui, experimentamos e apostamos em outras tantas pesquisas, olhares, conversas, sonhos e desejos que ocorreram, ocorrem e ocorrerão.

O final talvez não exista, existimos enquanto processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRES, Buenos. **Teatro como acontecimento convival**: uma entrevista com Jorge Dubatti
Theater as event: an interview with Jorge Dubatti. [S. l.], p. 251–261, 2014.

ALMEIDA, José Renato F. O que nos contam os orçamentos públicos do Estado e do Município de São Paulo sobre a pauta da cultura e qual a importância da nossa mobilização política constante. **Cultura e Mercado**. [São Paulo], 16/11/2021. Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/o-que-nos-contam-os-orcamentos-publicos-do-estado-e-do-municipio-de-sao-paulo-sobre-a-pauta-da-cultura-e-qual-a-importancia-da-nossa-mobilizacao-politica-constante/>. Acesso em: 20. abr. 2022

ANDRÉ, Carminda 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.

_____. Teatro e cultura. *In*: ANAIS IV REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS v. 8, n. 1, 2007. 2007, Porto Alegre. **Anais** [...]. Belo Horizonte: ABRACE, 2007

AOKI, Thiago Barbosa. **Existência e resistência: o teatro militante paulistano**. 2017. Dissertação (mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2017.

ARAUJO, Antonio; AZEVEDO, José Antonio; TENDLAU, Maria. **Próximo Ato: Teatro de Grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

BAPTISTA, Ana Maria Haddad; HUMMES, Júlia Maria; BELLO, Márcia Pessoa Dal; (Org.). **Arte & Educação: o diálogo essencial**. São Paulo: BT Acadêmica, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BETTI, Maria Silvia. A luta do Fomento: raízes e desafios. *In*: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública**. São Paulo: Hucitec; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. p. 117–27.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Experiência e história na pesquisa em artes. **Art Research Journal**, Brasil, v. 1/1, p. 145–157, 2014.

BOSI, Alfredo. Colônia, Culto e Cultura. *In*: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. b. p. 11–37.

_____. Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras. *In*: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. a. p. 308–345.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. **O Tempo Vivo da Memória: Ensaios de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRASIL. Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem Patrimônio Cultural Brasileiro, cria o programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. 2000.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**; tradução Vera Maria Xavier dos Santos - Bauru, SP : EDUSC, 2004

CABRAL, Beatriz A. V. Ação cultural e teatro como pedagogia. **Sala Preta PPGAC**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 4, 2012.

_____. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec, Mandacaru, 2006. – (Pedagogia do Teatro)

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

_____. **Seis propostas para o novo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMINHA, Julia Vilela. O comum como ação coletiva no espaço e cotidiano. *Revista Eletrônica História, Natureza e Espaço* - v. 7, n. 1 (2018)

CARASSO, J.-G. **Ação cultural, ação artística. Se há duas palavras... Há duas coisas**. Sala Preta, [S. l.], v.12, n. 1, p. 18-23, 2012.

CARREIRA, André. Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. *In: ANAIS DO VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS 2010*, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo p. 1–16.

_____. Teatro de Grupo um Território Multifacético. *In: ARAUJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (org.). Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 42-47.

CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coelho. **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

CARREIRA, André; OLIVEIRA, Valéria Maria De. Teatro de grupo-modelo de organização e geração de poéticas. **Revista “O Teatro Transcende” Departamento de Artes –CCEAL da FURB - vl. 12, n. 11**, Blumenau, p. 95–98, 2004.

CARVALHO, Poliana N. S. de. GRUPOS DE TEATRO COMO ESPAÇOS DE FORMAÇÃO – UMA PERGUNTA OU UMA AFIRMAÇÃO? *In: MENDONÇA, Celida Salume. (Org.). Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade* - Nº34. Salvador(BA): Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro / Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA/PPGAC, 2015.

CATELAN, Fernando Bueno. Do Sonho à Celebração: Processos Coletivos na educação de Jovens e Adultos. *In: ANAIS DO IX CONGRESSO DA ABRACE - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - POÉTICAS E ESTÉTICAS DECOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO 2016*, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia p. 3433–3450.

CECCATO, Maria. **Teatro Vocacional E a Apropriação Da Atitude Épica/Dialética**. 2008
Dissertação (mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São
Paulo, São Paulo, 2008.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural - Cultura e Imaginário**. São Paulo:
Iluminuras : FAPESP, 1997.

_____. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Doberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por
políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro**. São
Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer**. Trad. Ephraim F. Alves. 10 ed.,
Petrópolis: Vozes, 2004

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. O que eu Significo Diante Disso: ação artística com espectadores tea-
trais. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 1–17, 2020.
DOI: 10.1590/2237-266094955.

DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública**. São Paulo: Hucitec:
Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

DIRCEU ARNO KRÜGER JUNIOR. Foucault: A heterotopia como alternativa para pensar o
espaço social. **Enciclopédia Revista de Filosofia**, Pelotas, v. 05, n. 1967, p. 22–37, 2016.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo:
Edições Sesc São Paulo, 2016.

EASTWOOD, Luciana; MUNIZ, Mariana de Lima. Teatro como acontecimento convival: uma
entrevista com Jorge Dubatti. **Urdimento**, Porto Alegre, p. 251–261, 2014.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX - Revista do
LUME**, [S. l.], v. 1, n. 4, p. 1–11, 2013.

FARRA, Alexandre Dal. **Teatro sobre a cidade - Debates e conversas de 2005-2009**. São
Paulo: TABLADO DE ARRUAR, 2010.

FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileira**.
São Paulo: Hucitec, 2010.

FLORÊNCIO, Sônia Regina Rampim. **Educação Patrimonial: inventários participativos: ma-
nual de aplicação**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2016.

FONSECA, Maria Ceclia Londres. Referências Culturais: base para novas políticas de patri-
mônio. **Políticas sociais: acompanhamento e análise**, Brasília, p. 111–120, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e pintura, música e cinema - Coleção Ditos e Escri-
tos III**. 2 ed. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

- _____. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: n-1, 2013.
- _____. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Graal, 2009
- FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a Liberdade e outros escritos.** 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. **Educação como prática da liberdade.** 12 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- _____. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- _____. **Pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 17ª ed. 1994.
- FREIRE, Vítor. Reflexões sobre os esforços na formação de plateia para o teatro paulistano. **Sala Preta PPGAC**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 203, 2017.
- GADOTTI, Moacir. **Pressupostos do projeto pedagógico. Cadernos Educação Básica- O projeto pedagógico da escola. Atualidades pedagógicas.** MEC/FNUAP, 1994.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância - A Intenção do Popular no Engajamento Político.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- _____. **Territórios e paisagens: estudos sobre teatro.** São Paulo: Giostri, 2017.
- GERALDO, José; BUENO, Silveira. Como e porque avaliar a função social da escola pública no Brasil? [S. l.], v. 17, p. 101–110, 2001.
- GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi De; (ORG.). **Fomento ao Teatro: 12 anos.** São Paulo: Prefeitura de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura, 2014, 2014.
- _____. **Diálogos Teatrais – O Fomento Compartilha (2013 – 2015).** São Paulo: Prefeitura de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura, 2014.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves De; (COORD.). Teatro de grupo. *In: Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos.* 2. ed. São Paulo. 2000
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Declaração – isto não é um manifesto.** São Paulo: n-1 edições, 2014.
- _____. **Multidão: guerra e democracia na era do império.** Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HARVEY, David. **Cidades Rebeldes : do direito à cidade à revolução urbana.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- HARVEY, David. **Espaços de Esperança.** 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. O direito à cidade. **Blog da Boitempo** [São Paulo]. 22/11/2013. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2013/11/22/o-direito-a-cidade/> Acesso em: 20 Abr. 2022

HISSA, Cássio E. Viana. **Entrenotas : compreensões de pesquisa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

HOOKS, Bell. Eros, erotismo e o processo pedagógico. *In: Ensinando a transgredir : a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2017. p. 253–265.

ILLICH, Ivan. **Libertar o futuro**. Lisboa/PT: Publicações Dom Quixote, 1973.

_____. **Sociedade sem Escolas**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1970.

JENKINS, Keith. **A História repensada**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

KOHAN, Walter Omar. “Iventamos ou erramos. Um princípio para pensar a dimensão filosófica do educar?” *In: COLÓQUIO DA SOFELP - SOCIEDADE DE FILOSOFIA DA EDUCAÇÃO DE LÍNGUA PORTUGUESA, "FILOSOFIA OU FILOSOFAS DA EDUCAÇÃO? UM DEBATE EM TORNO DAS IDENTIDADES FILOSÓFICAS DAS PROBLEMÁTICAS EDUCATIVAS CONTEMPORÂNEAS Anais [...]*. : Universidade do Estado do Rio de Janeiro, [s.d.] p. 326–338.

KOUDELA, Ingrid Dormien; JÚNIOR, José Simões de Almeida; (ORG.). **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva : SP Escola de Teatro, 2015.

LARROSA, Jorge. Como entrar no quarto da Vanda: notas sobre a investigação como experiência (tendo como referência três filmes e alguns textos de Pedro Costa) e considerações sobre a investigação como verificação da igualdade (tendo como referência alguns textos de Jacques Rancière). *In: KOHAN, Walter; MARTINS, Fabiana; VARGAS, Maria Jacintha (org.). Encontrar escola: o ato educativo e a experiência da pesquisa em educação*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013. p. 22–50.

_____. **Tremores : escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2019.

DARDOY, Pierre; LAVAL, Christian. O Surgimento do Comum. *In: Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 648.

LAVALLÉ, Joana Angélica. As Sedes dos Grupos Nós do Morro do Rio de Janeiro e Bando de Teatro Olodum de Salvador. *In: ANAIS DO XVII COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC/UNIRIO 2017, Rio de Janeiro. Anais [...]*. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, 2017. p. 107–111.

LAZARETTI DA CONCEIÇÃO, W. & CAMMAROSANO-ONOFRE, E. M. Adolescentes em privação de liberdade: as práticas de lazer e seus processos educativos. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 11 (2), pp. 573-585, 2013.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

LIMA, Francisco André Sousa. **Pedagogia do teatro de grupo: O processo colaborativo como dispositivo metodológico no Oficínio Finos Trapos**. 2014. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. DOI: 10.1590/s0102-33061995000200011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/15128>.

LIMA, Mariângela Alves de. Os Grupos Ideológicos e o Teatro da Década de 1970. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. (Org.). **O Teatro Através da História, Teatro Brasileiro – Volume II**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, CCBB, 1994.

LOPES, Marcelino de Sousa. A Animação Sociocultural em Portugal. **Animador Sociocultural: Revista Iberoamericana**, Portugal, v. 1, p. 1–16, 2007.

MACHADO, Vanda. **Àqueles que têm na pele a cor da noite: ensinâncias e aprendizagens com o pensamento africano recriado na diáspora /**. 2006. Universidade Federal da Bahia, [S. l.], 2006.

_____. EXU: o senhor dos caminhos e das alegrias. In: ANAIS DO VI ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA 2010, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Facom-UFBA, 2010. p. 723–730. DOI: 10.13347/j.cnki.mkaq.2010.09.001.

_____. **Mitos afro-brasileiros e vivências educacionais**. Salvador: Secretaria Municipal de Educação de Salvador, 2007.

MARCUSE, Herbert. **A Dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2018.

MARRENGULA, Miguel Lázaro. **Animação Sociocultural e Políticas Culturais em Moçambique: revisitando a democracia e o processo de democratização cultural Miguel Lázaro Marrengula**. [s.l: s.n.].

MARTINS, Ricardo Marinelli; GUARATO, Rafael. Transperformance coletiva: Bizarrices e não-binarismos provocados no (e a partir do) corpo que performa. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, p. 247–273, 2020.

MATE, Alexandre Luiz. **A produção teatral paulistana dos anos 1980: r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança**. 2008. Tese (doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de História, Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-04122008-152310/publico/TESE_ALEXANDRE_LUIZ_MATE.pdf.

_____. **Mungunzá: Obá! Produção Teatral em Zona de Fronteira**. São Paulo: Cia. Mungunzá de Teatro, 2018.

_____. O TEATRO DE GRUPO NA CIDADE DE SÃO PAULO E A CRIAÇÃO DE ESPETÁCULOS (NA CONDIÇÃO DE EXPERIMENTOS) ESTÉTICOS SOCIAIS. **BALEIA NA REDE - Estudos em arte e sociedade**, Marília, v. 9, p. 178–194, 2012. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/2841>.

_____. **Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro – uma história de tantos (ou mais quantos, sempre juntos) trabalhadores fazedores de teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2009.

MATE, Alexandre; AQUILES, Marcio; LONDERO, Elen; CABRAL, Ivam; GAMA, Joaquim; (ORG.). **Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias.** São Paulo: Lucias, 2020.

MORAES, Artur Mattar. **UMA PEÇA NO PROCESSO DE LUTA: teatro operário anarquista em São Paulo na Primeira República e resenha crítica da peça A Bandeira Proletária.** 2019. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2019.

MORAES, Edson Martins. Gestão de sedes de grupos de teatro - Espaços de Transformações. *In*: ANAIS DO V SEMINÁRIO INTERNACIONAL – POLÍTICAS CULTURAIS. SETOR DE POLÍTICAS CULTURAIS 2014, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. p. 1–14. Disponível em: https://issuu.com/centrodepesquisaeformacao/docs/gest_o_de_sedes_de_grupos_de_teatr.

_____. **Pequenas constelações culturais: projetos educativos e a formação permanente.** 2021. Dissertação (mestrado em Educação: Currículo) - Escola de Comunicações e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2021.

NEGRI, Antonio. **A constituição do comum Conferência Inaugural do II Seminário Internacional Capitalismo Cognitivo – Economia do Conhecimento e a Constituição do Comum.** Rio de Janeiro Rede Universidade Nômade : Rede de Informações para o Terceiro Setor (RITS), 2005.

NERO, Cyro del. **Máquina para os deuses : anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia.** São Paulo : Editora Senac São paulo : Edições SESC SP, 2009.

NORA, Pierre. Entre Memória e História - A problemática dos lugares. **Projeto História: Revista Programa de Estudos Pós-graduados em História e do departamento de História da PUC-SP,** São Paulo, 1993. b.

ORTEGA, José Esteban. Pedagogía Social y Pedagogía Escolar: la educación social en la escuela. **Revista de educación,** Madrid, v. 336, n. 336, p. 111–127, 2005.

PARDO, Ana Lúcia; (ORG.). **A teatralidade do humano.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2011.

PEREIRA, Danilo Celso. Patrimônio natural: atualizando o debate sobre identificação e reconhecimento no âmbito do IPHAN. **Revista CPC,** São Paulo, v. 13, n. 25, p. 34–59, 2018.

PORTUGAL. Associação Portuguesa para o Desenvolvimento da Animação Sociocultural – APDASC. Proposta de Estatuto da Carreira Profissional de Animador/a Sociocultural. ano 2019, Disponível em: https://apdasc.com/?page_id=47. Acesso em: 21 mar. 2022.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Ação Artística e Teatro de Grupo. *In*: ANAIS DO VII CONGRESSO DA ABRACE - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - TEMPOS DE MEMÓRIA: VESTÍGIOS, RESSONÂNCIAS E MUTAÇÕES 2012, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: ABRACE, 2012. p. 6.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Para Alimentar o Desejo de Teatro.** São Paulo: Hucitec, 2015.

QUEIROZ, Hermano Fabrício Oliveira Guanais e. O Patrimônio Cultural Imaterial e a força normativa da Convenção para (da) Humanidade. **Cadernos NAUI - Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural**, Florianópolis, v. 9, n. 17, p. 14–37, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: Editora 34 : EXO experimental org., 2009.

RIBAS MACHADO, Érico. As relações entre a Pedagogia Social e a Educação Popular no Brasil. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL: DOMÍNIO EPISTEMILÓGICO, 2012, Brasília, **Anais...** Brasília, Revista Diálogos: pesquisa em extensão universitária, v. 18, n. 1, dez, 2012, p. 55-64.

ROCHA, Tatiana Gomes Da. Discutindo o conceito de comunidade na psicologia para além da perspectiva identitária. **Global Journal of Community Psychology Practice**, v. 3, n. 4, p. 1–6, 2012.

ROCHA, Tatiana Gomes Da; KASTRUP, Virginia. A partilha do sensível na comunidade : interseções entre psicologia e teatro. **Estudos de Psicologia** 2008, v. 13, n. 2, p. 97–105, 2008.

RODRIGUES, Eder Sumariva. A Construção do Projeto Artístico Pedagógico do Teatro de Grupo. **Revista da Pesquisa**, UDESC – Santa Catarina, 2007.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SÁ, Teresa. Lugares e não lugares em Marc Augé. **Tempo Social, Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 209–229, 2014.

SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana; (ORG.). **Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

SANTANA, Arão Paranaguá de. **Teatro e Formação de Professores**. São Luís-MA: EDUFMA, 2000.

SANTANA, Danielle De. **Do IGEPAC ao Território de interesse da Cultura e da Paisagem**. 2017. UNESCO, [S. l.], 2017.

SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010, p. 31-83

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo. razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

_____. **O espaço da cidadania e outras reflexões**. Porto Alegre: Fundação Ulysses Guimarães, 2011.

_____. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

SANTOS, Milton; SEABRA, Odette Carvalho de Lima; CARVALHO, Mônica De; LEITE, José Corrêa. **Território e sociedade : Entrevista com Milton Santos**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

SÃO PAULO. 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.. 2002.

SCIFONI, Simone. Paisagem Cultural no Brasil: instrumentos legais e desafios da proteção. **Latin american heritage**, Springer, p. 137–149, 2017.

SERPA, Angelo; (org.). **Espaços culturais vivências, imaginações e representações**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SETÚBAL, M. A. (Org.). **Raízes e Asas**. São Paulo: Centro de Pesquisa para Educação e Cultura, 1994.

SILVA, Erminia. **Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, Fernando Pedro Da. **Arte pública: diálogo com as comunidades**. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

SILVA, Roberto da. Fundamentos teóricos e metodológicos da pedagogia social no Brasil. *In: ANAIS DO 1º CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL 2006*, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. p. 1–16.

SILVA, Roberto da. OS FUNDAMENTOS FREIRIANOS DA PEDAGOGIA SOCIAL EM CONSTRUÇÃO NO BRASIL. *Pedagogia Social. Revista Interuniversitaria*, 2016, 27, pp. 179-198

TELLES, Narciso. **Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua**. Porto Alegre-RS: Mediação, 2008.

TENDLAU, Maria. **Teatro Vocacional E a Apropriação Da Atitude Épica/Dialética**. São Paulo : Hucitec, 2010

TONUCCI FILHO, João Bosco Moura. **Comum urbano: a cidade além do público e do privado**. 2017. Tese (doutorado) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

TONUCCI FILHO, João Bosco Moura; CRUZ, Mariana de Moura. O comum urbano em debate: dos comuns na cidade à cidade como comum? **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, São Paulo, v. 21, n. 3, p. 487, 2019. DOI: 10.22296/2317-1529.2019v21n3p487.

ÚCAR, X. Dimensiones y valores de la animación sociocultural como acción o intervención socioeducativa. In **Congreso Internacional de Pedagogia Social**, 2012.

UNGER, R. **Social Theory: Its Situation and Its Task**. Cambridge: 1987

VIEIRA, E. A. **Estado e Miséria Social no Brasil (de Getúlio a Geisel)**. 4. ed. São Paulo: Editora Cortez, 1995.

imagem: apresentação do espetáculo A Saga do menino diamante, no CDC-Vento Leste, sede do grupo Dolores Boca Avberta Mecaetrônica de Artes



imagem: III Arraiá da Palha Assada, festa junina na Rua Barão de Campinas, nos Campos Elíseos organizada por moradores, comerciantes, A Próxima Companhia e coletivos parceiros

