

RELAÇÕES ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS ALÉM DA CENA, POSSIBILIDADES COLETIVAS DO TEATRO DE GRUPO

ARTISTIC-PEDAGOGICAL RELATIONS BEYOND THE SCENE, COLLECTIVE POSSIBILITIES OF THE GROUP THEATER

Caio Sérgio Franzolin⁸⁷
Carmina Mendes André⁸⁸

RESUMO: O presente artigo visa compreender aspectos característicos do Teatro de Grupo presente na cidade de São Paulo, como ações que extrapolam as apresentações teatrais e um olhar restrito sobre a criação artística, entendendo que, na dinâmica desses coletivos, faz-se presente uma inter-relação com os territórios nos quais as sedes desses grupos de teatro estão inseridas. No desenvolvimento deste pensamento sobre o que estamos denominando “Territórios de Criação”, são trazidas referências da geografia urbana, ação cultural e educação.

PALAVRAS-CHAVE: teatro de grupo; cultura urbana; ações artístico-pedagógicas.

ABSTRACT: The present article aims to understand characteristic aspects of the Group Theater present in the city of São Paulo, such as actions that go beyond theatrical performances and a restricted look at artistic creation, understanding that in the dynamics of these collectives an inter-relationship with the territories is present where the headquarters of these theater groups are located. In the development of this thought about what we are calling the “Territories of Creation”, references are made to urban geography, cultural action and education.


KEYWORDS: group theater; urban culture; artistic-pedagogical actions.

Neste momento entra um ator em cena, se coloca diante dos espectadores e realiza sua apresentação. Esta imagem parece ser a descrição da atividade teatral em se tratando de um espetáculo solo, por exemplo. O que a imagem não revela é o trabalho de construção coletiva e de colaboração entre muitas pessoas para a criação de qualquer trabalho teatral e para a sua realização frente ao público. Se as luzes desta imagem fossem acesas, poderíamos expandir nossos olhares para a equipe técnica que deve estar

⁸⁷ Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Integrante do Grupo de Pesquisa “Performatividades e Pedagogias” (CNPq) e do núcleo artístico “A Próxima Companhia”. E-mail: caio.franzolin@unesp.br

 <https://orcid.org/0000-0003-0839-5951>

⁸⁸ Doutora em Educação e Mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisadora e Docente do Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da UNESP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa “Performatividades e Pedagogias” (CNPq). E-mail: carmina.stenio@uol.com.br

 <https://orcid.org/0000-0002-0727-5766>

operando a execução dos recursos de iluminação e som, bem como a produção, direção e demais envolvidos para a peça acontecer naquele instante e promover o encontro entre quem está em cena e quem veio assistir. A criação teatral passa longe de ser um processo isolado, solitário e distanciado no teatro de nossos tempos.

O teatro que se faz em nossos dias se apresenta na busca da articulação de diferentes pessoas que irão estar em relação para a criação. Esta não é propriamente uma novidade e exclusividade de nossos tempos e talvez nem mesmo do teatro em si. A ideia de estar em relação e esta ser uma característica do humano, assim como a vida em sociedade ou o chamado humano como ser social, parece tangenciar essas noções gerais.

Tentamos aqui desenvolver algumas ideias sobre o trabalho criativo coletivo a partir do fio do teatro de grupo. Este é um estado permanente de relação, de acordo, da prática coletiva e constante da convivência, mas que parte de um núcleo – ainda que sempre em escalas muito diferentes, com suas contradições, conflitos e imperfeições que desvelam o sujeito humano. Trata-se de um grupo de pessoas que optaram, pelas mais diversas razões, em estarem juntas.

Luis Carlos Moreira, encenador do grupo “Engenho Teatral”, pondera que o teatro de grupo é o ensaio para a utopia, ele ainda completa dizendo que nem sempre o ensaio é bom, que erramos bastante ensaiando, mas que só pelo ensaio é que chegamos a algum lugar. Pensamos no erro como processo de aprendizagem a partir da experiência, assim como na pedagogia do palhaço, onde o errar é caminho que não se localiza no dualismo do certo e do errado, assim como no mundo tudo depende do ponto de vista a partir do qual o exercício fundamental da dialética é encarado.

O EXISTIR DO TEATRO DE GRUPO

O lugar que se vai chegar na arte é aquele do que não é acabado, a ideia de sermos sujeitos inacabados, como Paulo Freire (1996) apresenta, inspira por consequência uma leitura de que também produzimos obras de arte inacabadas no sentido de carecer constantemente de revisitações, para se aproximar do diálogo com o público de determinado espaço/tempo. Como Milton Santos (2008) afirmou, cada lugar, à sua maneira, é o mundo, e isso nos parece ser considerado subjetivamente pelos fazedores e fazedoras do teatro de grupo.

Os contornos da heterotopia de Michel Foucault (2001) se aproximam, pelo sentido da dimensão coletiva, da criação de outros espaços que funcionam em condições não hegemônicas. Em geral, e tentando colocar o que os coletivos do teatro de grupo têm em comum, podemos sugerir que são núcleos que possuem certa estabilidade dos integrantes, que acumulam diversas funções – além da atuação ou direção – como produção, manutenção

dos espaços, elaboração dos projetos, treinamentos, desenvolvimento de práticas artístico-pedagógicas e imprimem grande importância no exercício ético para o trabalho coletivo. Assim como identificado nos projetos político-pedagógicos das escolas na educação formal, um grupo de teatro formula ao longo de sua trajetória o que podemos chamar de projeto político-artístico-pedagógico.

No caso do teatro de grupo, não existe uma formalização desse projeto político-artístico-pedagógico, porém as bases de cada grupo permeiam todo o universo da ação do coletivo, que é escrita pela convivência diária na construção de sua trajetória. Além desses fatores que soam como exercícios heterotópicos, os grupos possuem distintas técnicas, mas também a afetividade como elemento aglutinador, bem como buscam funcionar pela autogestão e possuem semelhantes modos de criação e produção teatral, apoiados em uma lógica não mercadológica. Ainda que tenham em comum esses elementos, sua ação resulta em trabalhos cênicos totalmente plurais, seja do ponto de vista de suas pesquisas de linguagem, uso de espaços alternativos para as encenações, bem como a gama de temáticas de suas obras, como alguns exemplos. Esses aspectos são visíveis quando se observa um grupo teatral em relação a outro, bem como seus modos e estruturas de produção que guardam diferenças significativas. Como explica o pesquisador André Carreira:

A diversidade de formas e modelos que caracteriza o teatro de grupo não permite pensá-lo como um todo homogêneo e de fácil identificação. No entanto, a diversidade de teatros abrigada sob o guarda-chuva dessa expressão não impede que, ao mencionarmos o termo, façamos referência a um movimento que se percebe como um campo teatral específico, a partir do qual desenvolve seus processos criativos e suas ações políticas (CARREIRA, 2011, p. 43).

A organização coletiva autônoma desses grupos de teatro se caracteriza não somente pelo trabalho artístico visto como realização de um espetáculo específico, mas em sua estrutura de trabalho na criação artística, na manutenção de seus espaços independentes e na articulação de diferentes ações artístico-pedagógicas.

No Brasil, historicamente, o surgimento de coletivos nesses moldes começa a ser identificado na década de 1970, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Porém, como ressalta o pesquisador Alexandre Mate em uma publicação sobre os grupos de teatro da década de 1980, não se é possível imaginar o número de coletivos nesse período, por não haver dados estatísticos. Em se tratando do chamado processo colaborativo, Mate aponta que ele data da década de 1980, mas sem ter nela começado:

De modo bastante esquemático, o processo colaborativo [...] pressupõe a instituição de um colegiado democrático de criação, com divisão de todas as tarefas demandadas pelo processo teatral. Mesmo havendo responsáveis específicos de cada área da produção, criação estética e apresentação da obra, tudo se divide e se intercambia: desde a sugestão dos assuntos do próximo espetáculo; passando pelos processos de pesquisa e pelos de criação coletiva do texto; da escolha pelo conjunto dos atores e atrizes a fazer as personagens; pela incorporação de adereços e objetos; pela direção aberta e predisposta às sugestões de todos e também pela divisão das tarefas demandadas pela manutenção do colegiado. Atualmente, [...] esse procedimento/modo de produção ganha cada vez mais força e adeptos na cidade (MATE, 2008, p. 146-147).

Mesmo com a questão da não existência de dados estatísticos, podem ser estimadas poucas dezenas de coletivos atuando no Brasil nas décadas de 1970 e 1980, e, seguramente na atualidade (2020), centenas de grupos em atividade espalhados pelo território nacional. A proliferação desses grupos tem sua raiz nas lutas históricas dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura por modos de existência contra-hegemônicos, o que se reflete, mais recentemente, após os anos dois mil, nas conquistas de políticas públicas, por exemplo, ou na quantidade e multiplicidade de produções ao longo dos tempos, ou mesmo nas ações artístico-pedagógicas que nutriram a formação de outras gerações com esse espírito coletivo. Há ainda os caminhos das próprias pesquisas estéticas na linguagem teatral e a criação e consolidação de seus respectivos espaços-sedes como lugares de fruição de programações culturais espalhados pelas cidades.

O *Dicionário do Teatro Brasileiro*, coordenado por Jacó Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima, apresenta uma descrição de como seriam os grupos de teatro entre as décadas de 1970 e 1980. A partir disso podemos, com algumas modificações e consideração, tomar estes apontamentos até nossos dias, pois estabelece uma lógica na qual os grupos poderiam ser:

[...] divididos em duas correntes claramente identificadas, semelhantes pelo projeto coletivo de criação. A primeira, definida pelo teor político das propostas, reúne equipes que desenvolvem atividades nas periferias urbanas e se autodenominam independentes. Sua principal característica é a intenção de exercitar uma linguagem popular, conjugada a uma motivação política, projeto que as afasta do circuito comercial de produção e veiculação do teatro, e envolve uma intensa militância junto às populações das periferias. [...] Na segunda corrente, alinham-se os grupos envolvidos com pesquisas de linguagem cênica, em que a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazê-lo aparece, senão como proposta, ao menos como resultado evidente dos processos criativos. Movidos por objetivos semelhantes e experiências sociais comuns, na produção de uma série de trabalhos conseguem

desenvolver pesquisas consistentes em longos processo de autoexpressão artística que se amparam na criatividade do ator (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 162-163).

COLETIVOS TEATRAIS SE ESPALHAM PELA CIDADE

Voltando nossos olhos para a cidade de São Paulo, uma das maiores do mundo, pensando no tamanho de sua população, no volume que movimenta economicamente, na infinidade de pessoas circulando num fluxo constante de idas e vindas, tantas vidas em trânsito, tantas formas variadas de tentar sobreviver. Ainda assim, em meio a isso, existe algum punhado de experiências que tentam fazer desta terra um lugar mais humano. A cidade de São Paulo apresenta quantitativa e qualitativamente um cenário muito forte de grupos de teatro. Nessa imensa cidade latino-americana, pode-se observar que, além da grande quantidade de coletivos, também se encontram pesquisas continuadas desses núcleos teatrais muito distintas e emblemáticas na perspectiva da pesquisa de linguagem e nas proposições temáticas e estéticas.

A ampliação do número de coletivos e os avanços do teatro na cidade, para além da produção de espetáculos teatrais, ocorreram a partir de uma primeira conquista legal que foi a conhecida Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (2002), redigida por fazedores de cultura articulados no Movimento Arte Contra a Barbárie. Também, por meio das lutas dos movimentos culturais organizados, foram obtidos diversos programas e ações na esfera pública municipal: o Programa Vocacional (2001), a Programação VAI – Valorização de Iniciativas Culturais (2003), o Prêmio Zé Renato de Apoio à Produção e Desenvolvimento da Atividade Teatral para a Cidade de São Paulo (2014); no âmbito estadual, o Programa de Ação Cultural – PROAC (2006); e, no âmbito federal, o Prêmio Myriam Muniz (2010), o Programa Cultura Viva (2004) e o Mais Cultura nas Escolas (2015). No mesmo período, eles se somam na expectativa de uma arte pública, autônoma, descentralizada e não voltada aos interesses do mercado.

Como desdobramentos práticos das políticas públicas, tivemos a multiplicação de coletivos de artistas e a ocupação de espaços públicos para a realização de suas atividades como demonstrações de processos, oficinas, cursos e espetáculos em pequenas salas adaptadas. Nessa perspectiva, temos como exemplos a Vila Maria Zélia, no bairro do Belenzinho, Zona Leste da cidade, em que um de seus edifícios tombados se transformou na sede do Grupo XIX de Teatro; o Espaço Redimunho de Teatro, estabelecido nos alicerces da estrutura de um antigo prédio no centro da cidade; ou imóveis residenciais que se transformam em espaços teatrais adaptados, como é o caso do Refinaria Teatral, na Vila Aurora, Zona Norte; ou o Espaço Lajeiro, no Grajaú; e a Goma das Capulanas, no Jardim Ângela, Zona Sul; bem como a Ocupação Canhoba, um espaço abandonado onde existiu um telecentro em Perus, Zona Norte, e que abriga o Grupo Pandora de Teatro; ou o Centro

Cultural Arte em Construção na Cidade Tiradentes, na Zona Leste, que foi criado pelo grupo Pombas Urbanas onde era um galpão que serviu como sacolão municipal e que se encontrava desativado.

É evidente que as novas concepções e conceitos de coletivos e a migração de artistas e produtores para espaços de múltiplas possibilidades criam uma ressignificação de espaços ociosos para espaços cênicos, sendo as mudanças arquitetônicas nos espaços cênicos um traço característico na mudança da cena cultural da cidade. Após 18 anos da Lei de Fomento, os grupos de teatro são referência para o Brasil, as ofertas de atividades teatrais na cidade cresceram e, ainda, trouxeram avanços significativos. Estas são características observadas a partir de uma série de encontros com grupos teatrais que possuem sedes, realizados por meio do Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP, organizados pelo técnico de programação e pesquisador Edson Martins Moraes e publicados em seu artigo intitulado *Gestão de Sedes de Grupos de Teatro: Espaços de Transformação* (2014).

É possível afirmar que o teatro de grupo se apresenta como uma forma de realizar uma reflexão constante, além de propiciar a construção de métodos de formação do ator, como afirma Flávia Janiaski em seu artigo “O Produtor e o Produto no Teatro de Grupo” (2008). Pode-se observar a existência de uma dimensão de articulação da atuação de grupos de teatro alinhada com a perspectiva da cidade e suas inter-relações do modo de existir dos coletivos, suas propostas para seus territórios e as propostas dos territórios para estes.

Também podemos acrescentar a esse pensamento as contribuições de Jacques Rancière em sua obra *A partilha do Sensível: estética e política* (2009), na qual menciona o teatro como um potencial político de experiências de partilha estética e na qual apresenta a política, assim como a criação artística, essencialmente como sendo estéticas, já que incluem a escolha de determinados recortes no tempo e no espaço como forma de apresentar os acontecimentos.

OS TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO DOS GRUPOS E A RELAÇÃO COM A CIDADE

Os processos de pesquisa verticalizados a partir do diálogo do teatro com a cidade, na primeira década dos anos dois mil – que ecoa o teatro popular feito nas ruas para a população das cidades, desde as primeiras organizações cidadinas ou até mesmo antes –, atualmente continuam em sua caminhada coletiva. Valendo-se de táticas de sobrevivência e dentro das possibilidades de diferentes usos do espaço urbano, as ações artísticas em espaços abertos ao público, ou mesmo nas ruas de fato, mostram-se como uma entre várias possibilidades de ativação da cidade contra as circunstâncias dadas pelo capital, como o não pertencimento e direito à cidade pela cidadã e pelo cidadão, por exemplo, a exploração da mão de obra, entre tantas outras.

Entende-se aqui a atuação desses coletivos teatrais localizados em seus territórios e na cidade como algo que extrapola a produção dos espetáculos teatrais e que age na disputa da narrativa, na criação de imaginários, na descolonização dos pensamentos e ações, na ativação de laços e dinâmicas do comum (RANCIÈRE, 2009), no convívio da comunidade. Para tanto, seguimos tentando considerar e coletando as pistas da variedade das ações desenvolvidas pelo teatro de grupo, com seus modos de agir nos territórios e diálogos com o espaço público como atos sociais e políticos, capazes de ampliar horizontes e reflexões dos indivíduos que esses coletivos conseguem alcançar com suas variadas vertentes de trabalho na articulação da cultura e da territorialidade. Nas palavras do geógrafo Milton Santos:

[...] 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 e pertencer a um grupo, do qual é o cimento (SANTOS, 2007, p. 82).

Realizando um exercício de delimitação desse universo, chegamos especificamente nas ativações irradiadas das sedes dos coletivos espalhados pela cidade de São Paulo. Podemos observar que, quando a sede de um grupo é aberta em um lugar, uma espécie de *Território de Criação* é instaurada pelo coletivo naquele espaço. Por meio de certa interferência nas dinâmicas da vida social do seu entorno se dará o jogo possível, ao ampliar essa ideia para o jogo das relações, jogo do teatro, para os encontros com as pessoas que habitam e frequentam aquela região.

É então que tem início uma espécie de fricção na relação do dentro/fora da sede do grupo e seu entorno. Logicamente, cada coletivo tem um modo de lidar com esse processo particular. Alguns coletivos verticalizam suas ações diante desse contexto, e outros apresentam menor interação com o entorno, porém a relação sempre está presente pela própria dinâmica espacial dos territórios urbanos. É fundamental para esses Territórios de Criação que mantenham no projeto do coletivo a relação com as pessoas para a existência e continuidade dos trabalhos.

O que estamos chamando de Território de Criação, emprestado de uma fala do ator e encenador Edgar Castro, tenta traduzir mais que o espaço físico no qual o grupo está instalado e expande a ideia de sede como solo fértil à criação específica do coletivo. É o que Alexandre Mate (2013) observa quando coletivos teatrais desenvolvem ações que, anteriormente, cabiam a outras instituições. Além de resultados esteticamente significativos, diversos coletivos teatrais empenham-se no desenvolvimento de um amplo espectro de

discussão, reflexão e intervenção nas “rugas da cidade”. Nas palavras de Edson Moraes:

Em locais propícios aos encontros, artistas e moradores de uma região procuram nas suas próprias experiências as formas de expressar seus sofrimentos, suas alegrias, suas esperanças e expectativas. São eles os criadores de ações socioculturais com depoimentos, poemas, canções, peças de teatro, dança, cinema, literatura, enfim, produções culturais como um meio de esclarecimento, desalienação e libertação. É certo que o ser humano é único e é capaz, desde que lhe sejam apresentadas alternativas de questionamento, de construir conhecimento por meio da sua relação com os conflitos presentes no cotidiano (MORAES, 2014, p. 11).

Desse modo, parte-se da ideia do teatro de grupo como agente ativo dos processos de construção cultural e fomentador da ação cultural em sua atuação localizada e coletiva nos territórios e na vida urbana (COELHO, 2012). O exercício aqui se faz em podermos desdobrar a ideia do fenômeno teatral para além dos limites do trabalho da interpretação ou direção, em relação também a quem assiste ao espetáculo, mas ainda além, às inter-relações múltiplas despertadas nas sedes dos grupos na perspectiva também das ações artístico-pedagógicas, da ação arte-educativa:

A sede se define então como Lugar (AUGÉ) a partir do qual o grupo se funda cotidianamente como unidade criativa. Lugar porque a sede é considerada como um espaço histórico onde se constroem identidades, o que se coaduna estreitamente como o mandato coletivo de construir zonas simbólicas alternativas aos procedimentos impessoais da mercadoria. A sede representa um lugar de referência e espaço político que os grupos reivindicam como instrumento para impulsionar a própria sobrevivência do coletivo. Note-se que nem sempre a sede é um “teatro”, isto é, um local de apresentações. Uma das funções mais destacadas para as sedes é a realização de trabalhos pedagógicos. A oferta de oficinas e sessões de treinamento ocupam muito tempo nos cronogramas das sedes, o que está relacionado com as ações de geração de renda por meio de projetos para editais públicos. O uso das sedes também se relaciona à adoção de políticas de contrapartidas exigidas em muitos editais públicos. Assim, ter uma sede implica em poder oferecer uma eventual oficina para um público carente, ou abrir a sede como espaço para a comunidade para projetos sociais consorciados com o fazer artístico (CARREIRA, 2010, p. 2-3).

Nestes chamados Territórios de Criação, a sobrevivência abrange a dimensão econômica, porém está atrelada à perspectiva do que mobiliza sua insistência na arte/vida. O objetivo geral desses espaços é chegar nos pontos reais de inter-relação entre a atuação artístico-pedagógica dos grupos de

teatro em mão dupla com os territórios onde estão sediados, exercitando, inclusive, a reflexão constante sobre quais interferências são encontradas nos processos a partir dos chamados Territórios de Criação, tanto do ponto de vista dos grupos (dentro), quanto dos territórios (fora) onde estão inseridos.

As sedes dos grupos de teatro na atualidade representam também um contraponto com a experiência das décadas de 1960 e 1970. Se nas ações dos grupos daquela época as sedes estavam associadas à possibilidade de poder estabelecer relações com as comunidades dos bairros e com os movimentos sociais, a partir dos anos 1990, ter uma sede passou a ser fundamental, pois ela estava destinada a ser o espaço de treinamento, reunião e administração a partir do qual os grupos articulam seus projetos de espetáculos e pedagógicos:

Todos os envolvidos nos trabalhos que acontecem em uma sede de teatro estão em conversas contínuas para transformar o entorno e as políticas públicas, principalmente na área de cultura. São educadores, militantes culturais, artistas, jovens, idosos, lideranças comunitárias que promovem no cotidiano articulações nas redes sociais e comunitárias. As pessoas que participam dos trabalhos realizados em uma sede de um grupo de teatro podem afirmar que esse espaço é pedagógico, de vivência e aprendizado. [...] Outras atividades solidificam-se como estratégias de ressignificação do espaço. É importante ter claro: a *ânima* desses espaços é o trabalho do artista, do contrário seria uma área de convivência destinada a reuniões comunitárias. (MORAES, 2014, p. 12)

O modo de existência coletivizado do teatro de grupo – especialmente em seu exercício simbólico para além da concretude da abertura desses Territórios de Criação, mas também na perspectiva de estabelecer diálogos com as pessoas, cultura e relações presentes com e no entorno – demonstra uma dimensão comunitária, um exercício de pertencimento e de construção e busca por outros modos de aproximação, em uma outra visão de mundo.

O exercício coletivo não se apresenta apenas em pontos isolados, também se configura como uma teia que conecta diversos espaços espalhados pela geografia urbana da cidade de São Paulo, com sedes que estão fixadas há décadas no mesmo local, até outras que abriram recentemente, passando por grupos que vivem uma certa itinerância, movidos pelas constantes expulsões desencadeadas pelos valores dos aluguéis da cidade financeirizada, gentrificada. São múltiplas as suas formas, são diversos os contextos dos territórios, mas a unidade se faz presente nos parâmetros da ação cultural que esses coletivos exercitam a todo momento.

A proporção de suas ações é influenciada pela paisagem das políticas de Estado, que em nossos tempos vêm de forma avassaladora ditando o modo com que as políticas públicas que foram construídas historicamente serão executadas, inclusive sistematicamente enfraquecidas. A consequência disso é a arte pública, a atuação desses coletivos perdendo lentamente sua

musculatura, mas reagindo em sua persistência e luta. Como já citado neste artigo, nas palavras de Alexandre Mate, esses coletivos agem onde as instituições do Estado não chegam, onde estas se omitem do seu papel social.

Em contexto de pandemia, identificamos a profusão de grupos de teatro, espalhados pela cidade de São Paulo e pelo país, realizando ações sociais para as comunidades nas quais se encontram. São trabalhadoras e trabalhadores da cultura que pararam suas atividades logo no início da crise sanitária, que vivem sem receber por terem seus trabalhos suspensos, não sabendo quando poderão novamente exercer suas atividades presenciais, e que, ainda assim, estendem suas mãos para as comunidades, fortalecendo seus laços e lutando juntos, ao lado de outros movimentos sociais e culturais, para valorizar a vida, a criação coletiva, a noção de comunidade e solidariedade. Os espaços, Territórios de Criação, como campos expandidos demonstram a potência dessas ações, criações e existências coletivas na arte.

REFERÊNCIAS

CARREIRA, André. Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. *Anais do VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – BRACE*. Campinas, 2010, p. 1-5.

CARREIRA, André. 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.

COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Coleção Primeiros Passos).

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos*. vol. III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia. Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves (coords.). *Dicionário do Teatro Brasileiro – Temas, Formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JANIASKI, Flávia. O produtor e o produto no teatro de grupo. *Urdimento: Revista de estudo em Artes Cênicas*. Florianópolis, n. 11, p. 67-78, dez. 2008.

MATE, Alexandre. *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*. São Paulo, 2008. 561 p. Tese de doutorado em História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MATE, Alexandre. O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais. *Baleia na Rede - Estudos em arte e sociedade*. Marília, v. 1, n. 9, p. 178-194, março 2013.

MORAES, Edson. Gestão de Sedes de Grupos de Teatro: Espaços de Transformações. *V Seminário Internacional – Políticas Culturais*. Setor de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 1-14, maio 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do Sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, Milton. *O Espaço do Cidadão*. 7. ed. São Paulo: EdUSP, 2007.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo. razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

Recebido em: 31/08/2020

Aceito em: 25/11/2020