

DOSSIER

**Las artes escénicas
discutiendo la historia**



A REALIZAÇÃO DE PROCESSO DE REGISTRO DOCUMENTAL DO TEATRO DE GRUPO EM SÃO PAULO E NAS CAPITAIS DO BRASIL

Alexandre Mate
Marcio Aquiles

NOTA DE LOS AUTORES

Alexandre Mate 

Universidade Estadual Paulista, Brasil.
Correo electrónico: alexandre_mate@yahoo.com.br

Marcio Aquiles 

SP Escola de Teatro, Brasil.
Correo electrónico: marcioaquiles@spescoladeteatro.org.br

Recibido: 07/04/2025

Aceptado: 29/08/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.005>

RESUMO

O presente artigo descreve algumas características estéticas e pedagógicas de grupos teatrais em atuação no Estado de São Paulo e nas capitais brasileiras. Desde 2018, um grupo de pesquisadores estabeleceu, por meio de redes, contato com centenas de coletivos, de modo a apreender mais sobre sua história, processos criativos, referências teóricas mais significativas, parcerias importantes e a função do teatro para esses sujeitos. Este texto compila alguns desses resultados.

Palavras-chave: Teatro de grupo, Processos criativos, História, Brasil

REALIZACIÓN DE UN PROCESO DE REGISTRO DOCUMENTAL PARA GRUPOS DE TEATRO EN SÃO PAULO Y EN LAS CAPITALES DE BRASIL

RESUMEN

Este artículo describe algunas características estéticas y pedagógicas de los grupos teatrales que actúan en el estado de São Paulo y en las capitales brasileñas. Desde 2018, un grupo de investigadores ha establecido, a través de redes, contacto con cientos de colectivos, con el fin de conocer más sobre su historia, sus procesos creativos, los referentes teóricos más significativos, las alianzas importantes y la función del teatro para estos sujetos. Este texto recopila algunos de estos resultados.

Palabras clave: Teatro grupal, Procesos creativos, Historia, Brasil

THE PRODUCTION OF A DOCUMENTARY RECORDING PROCESS ON GROUP THEATER PHENOMENA IN SÃO PAULO AND IN THE CAPITALS OF BRAZIL

ABSTRACT

This article describes some aesthetic and pedagogical characteristics of theater companies working in the state of São Paulo and in the Brazilian capitals. Since 2018, a group of researchers has established, through networks, contact with hundreds of companies, in order to learn more about their history, creative processes, most significant theoretical references, important partnerships and the role of theater for them. This text sums up some of these results.

Keywords: Group theater, Creative processes, History, Brazil

A REALIZAÇÃO DE PROCESSO DE REGISTRO DOCUMENTAL DO TEATRO DE GRUPO EM SÃO PAULO E NAS CAPITAIS DO BRASIL

Quando o muro separa uma ponte une
Se a vingança encara o remorso pune
Você vem me agarra, alguém vem me solta
Você vai na marra, ela um dia volta
E se a força é tua ela um dia é nossa
Olha o muro, olha a ponte, olhe o dia de ontem chegando
Que medo você tem de nós, olha aí [...].

Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro (*Pesadelo*)

Desde 2018, um grupo de pesquisadores brasileiros formado por Alexandre Mate, Ivam Cabral, Elen Londero e Marcio Aquiles¹ (sendo os três últimos citados ligados à SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, sediada na cidade de São Paulo) vem desenvolvendo um significativo esforço para documentar o sujeito histórico teatro de grupo. Inserem-se em tal categoria (a de sujeito histórico) determinados coletivos teatrais que, além de produzir e criar obras balizadas em determinados aspectos fundantes, têm consciência estético-política de si e de seu papel nos contextos histórico-geográfico-convivial do qual fazem parte. Evidentemente, teatro de grupo sempre existiu, mas a atual atribuição decorre exatamente da consciência política e dos processos de militância, em distintas ações sociais, dos quais um número volumoso de coletivos têm feito parte.

De outro modo, ainda que o movimento esteja a viver determinado processo de refluxo, como decorrência de se ter vivido no Brasil a deposição golpista que tirou Dilma Rousseff da presidência do país, da prisão ilegal do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, por outro tipo corrupto de golpe, encabeçado por certos quadros do judiciário brasileiro, e do “governo” de extrema direita de Jair Bolsonaro, atualmente inelegível e próximo da prisão por comandar um plano de golpe para instaurar uma ditadura civil-militar, a resistência pela civilidade democrática e a defesa das manifestações culturais persiste. Na rabeira de tantos conluios e práticas próximas do terrorismo de estado, o movimento teatral, em razão de serem tantas as lutas e dificuldades, é verdade, encontra-se em processo de refluxo da militância, mas as obras teatrais que têm sido apresentadas são de “tirar o fôlego”, pela conjugação de beleza, inventividade e apresentação reconfigurada de tantos e distintos brasis, que os setores hegemônicos, as forças reacionárias, liberais, em todos os segmentos político-civis e institucionais, tentam esconder ou impedir sua existência.

Parte significativa do sujeito histórico teatro de grupo, por meio de suas criações, absolutamente aterradas ao seu momento histórico e consciente das lutas a serem enfrentadas, tem apresentado outras versões (tantas vezes de enfrentamento) aos detentores do poder da vez.

Em tese, e de modo bastante sucinto, as práxis do sujeito histórico teatro de grupo comprehendem as seguintes determinações:

¹ Até 2022, Joaquim Gama também participou desse grupo.

- criação de obras com aterramento histórico-geográfico em seu tempo. Nesse particular, normalmente os textos dramatúrgicos tendem a ser produzidos de modo colaborativo, com costura final por alguém com conhecimento da chamada gramática teatral. Mesmo quando o texto de que se lance mão para a montagem seja um clássico (ou texto já escrito), ocorrem mudanças em sua estrutura original, sobretudo em razão de o texto se caracterizar na condição de ponto de partida;
- tanto a dramaturgia de texto como a dramaturgia da encenação compõem estruturas narrativas episódicas, com funções protagônicas distintas. Desse modo, o texto, estruturado a partir de proposições do teatro épico, contempla, sobretudo, o ponto de vista de quem se encontra às margens das sociedades e hierarquias liberais. Portanto, a personagem não é universal, não é abstrata, não é moldada aos corolários do liberalismo;
- o processo de criação e de produção das obras, tendencialmente e a partir de algumas variações, é colaborativo, com restabelecimento e criação de novos nexos que quebram as hierarquias de poder e de concentração de mando. De outro modo, pode-se afirmar que, no ato de criação coletivo, a partitura da obra não é rigorosamente fechada, mas repleta de lacunas a serem preenchidas pelos processos decorrentes da recepção;
- aliado ao processo de construção da obra, e a partir de modos diferenciados, são desenvolvidas ações pedagógicas de formação, tanto do conjunto criador, como de pessoas interessadas nos temas propostos, com ênfase aos cidadãos da comunidade em que o coletivo se encontra sediado;
- na definição dos temas ou recortes temáticos, o processo coletivo desenvolve-se a partir de proposições de pesquisa continuada. Em boa parte dos casos, os recortes temáticos de uma obra têm continuidade, de modos distintos, nas montagens subsequentes.

A despeito da ausência de políticas públicas para a área cultural (lembrando que o governo Bolsonaro, inclusive, extinguiu o Ministério da Cultura), por intermédio de um processo de consulta aos grupos de teatro, inseridos na proposição aqui destacada, a equipe de coordenação entrou em contato com o conjunto de grupos em atuação, inicialmente na cidade de São Paulo e na chamada grande São Paulo (vários municípios que fazem fronteira com os limites da cidade), e apresentou cinco questões a serem respondidas por representantes do coletivo: um sucinto histórico de criação do grupo; como são instaurados e conduzidos os seus processos criativos; as principais filiações estéticas; as parcerias mais significativas e frequentes; e qual seria a função do teatro. No primeiro volume da série, houve a participação de 194 grupos. Em tese, o número de participações seria maior, mas tanto o governo do período (e suas permanentes tentativas de golpe de estado) como o processo pandêmico (Covid-19) deixaram a categoria teatral bastante fragilizada.

Conseguimos realizar nosso intento e o livro foi batizado *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* (2020). Na sequência, o processo de investigação se repetiu. Tendo em vista o imenso território que compreende o Estado de São Paulo, foi criada uma Rede de Pesquisa, formada por 16 núcleos. Depois de um pouco mais de dois anos de pesquisa e a realização de um seminário virtual, com participantes da Rede e temas conexos ao trabalho em realização, foi publicado o volume dois da série, com a participação de 335 coletivos em atuação. O livro foi batizado *Teatro de grupo em tempos de ressignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no Estado de São Paulo* (2023).

A partir de fevereiro de 2024, a mesma equipe central propôs um novo processo de levantamento, então ampliado para as capitais do país. A divisão geopolítica do Brasil compreende 26 Estados e o Distrito Federal (Brasília). Trata-se de mais um trabalho pioneiro, cujas questões aos coletivos são as mesmas. No sentido de desenvolver a colossal ação, em tese, foram formadas as equipes constituídas por artistas e docentes de universidades públicas (tanto federais como estaduais). Na atualidade de escrita deste texto (março de 2025), já conseguimos levantar 350 coletivos sediados nesses territórios (sem contabilizar aqueles da cidade e Estado de São Paulo). Além do levantamento em processo, cada núcleo deverá escrever um texto introdutório de desenvolvimento da linguagem teatral em cada Estado, contemplando as produções mais expressivas, nomes de artistas significativos e bibliografias produzidas no Estado.

Nos 315 textos recebidos até o momento, já lidos e editados, é absolutamente impressionante o número de coletivos teatrais com mais de 10, 20, 30 anos. Desde o primeiro levantamento desenvolvido, a intenção do grupo coordenador da ação era que os textos fossem escritos por integrantes dos coletivos, para que se tivesse uma obra verdadeiramente polifônica. Desse modo, mesmo que as proposições sejam as mesmas, cada sujeito (individual ou coletivamente) responde às questões a partir de estilos bastante pessoais.

Uma tarefa como a que estamos desenvolvendo desde 2018 realmente não se configura em ação simples. Há um conjunto de complexidades que estamos a vencer, decorrente de fatores diversos. Em um país como o nosso, cujo sistema escolar é bastante castigado e abandonado, parte significativa dos estudantes saem dos seus processos de formação com infinda dificuldade para escrever e comunicar-se por meio de textos escritos. Desse modo, quando se solicita que alguém escreva, para assumir suas reais e ideológicas dificuldades, não é pequeno o número de pessoas que se compromete com a tarefa, mas não a cumpre. Há um medo de se expor e de ser julgado por sua escrita.

No sentido de vencer tais dificuldades, temos buscado desenvolver as mais diferenciadas táticas para que os/as artistas dos coletivos se expressem. Solicitamos que enviem tópicos distintos, que encaminhem depoimentos gravados, fazemos entrevistas com os artistas ou escrevemos junto com eles... enfim, temos tentado lançar mão de tudo o que estiver ao nosso alcance para a realização da tarefa.

Outra questão, absolutamente essencial, concerne ao modo de formação das equipes das Redes de Pesquisa. Tanto para o volume dois, como para o terceiro (em processo), todas as pessoas desenvolveram ou têm desenvolvido seu trabalho de modo voluntário e militante. Durante a realização do volume dois, conseguimos uma verba de uma instituição cultural, que foi repassada ao conjunto de pesquisadores.

O material já coligido e organizado no primeiro e segundo volumes encontra-se à disposição para a percepção de tendências e referências estéticas, dos modos como se pensa a função estético-social da linguagem teatral, das obras antológicas levadas à cena. Entretanto, a dupla que assina este texto, com funções editoriais e de revisão de todo o material produzido, tem se deparado com algumas questões “inusitadas”. As regiões Norte e Nordeste do Brasil têm uma contundente e acentuada influência na continuidade de tradições regionais, tais como os folguedos, as danças dramáticas, os ritos populares e as práticas xamânicas. A região Centro-Oeste, em tese (a lembrar que Brasília foi fundada em 1960), mistura tradições

das comunidades do cerrado e do Nordeste bastante apreensíveis. Nas regiões Sudeste e Sul, evidentemente, há resistências, mas as “influências”, sobretudo nas escritas para o livro, são bastante francesas e estadunidenses.

Nota-se também, sobretudo entre os coletivos mais jovens, a presença cada vez mais forte da pesquisa por uma teatralidade decolonial, fundada a partir de novos referenciais, de modo a desconstruir os cânones supracitados. A própria constituição étnico-social desses novos coletivos é muito mais representativa do que acontecia há algumas décadas, quando, proporcionalmente, havia poucas pessoas negras, indígenas ou trans, por exemplo, nessas companhias. Hoje a diversidade dos artistas (elencos, autores, técnicos) é muito maior – sem contar, ainda, grupos de militância e resistência que, de modo a enfrentar violências e silenciamentos históricos, são compostos exclusivamente por mulheres, ou pretos, ou pessoas LGBTQIAPN+.

Se considerarmos os mais de 500 coletivos (e insistindo que o número seria bem maior) em prática no Estado de São Paulo, as práxis teatrais paulistas-paulistanas transitam, de acordo com o sujeito estético-histórico aqui evidenciado, entre as seguintes modalidades: épicas (mais propenso ao icônico-teatralista, ou aquele dialético, ou aquele nitidamente periférico), que se caracterizam no maior e mais consistente número de criações; as obras mais experimentais ou híbridas (em distintas proposições, que abrigam desde as performances aos tratamentos decorrentes das vanguardas históricas, sobretudo europeias, que são absolutamente híbridas); as formas populares de cultura. Cada uma de tais tendências ou categorias abrigam diversos procedimentos e tratamentos estéticos distintos.

Retornando àquilo que pode ser percebido com relação às influências estéticas mais substantivas e reais, como àquelas mais decorrentes das modas da vez (e de modo mais distinto também hegemônicas), tanto em São Paulo, como no Brasil, paradoxalmente (ou não!), Bertolt Brecht aparece como a influência mais citada. Nessa perspectiva, tanto nos espetáculos montados, como nos argumentos apresentados na descrição de si e de suas criações, o teatrólogo aparece, mas não de modo superficial. Incontável número de artistas, assim como o alemão, além da beleza suscitada/proporcionada pela linguagem, tem preocupações sociais com aquilo que se cria e se apresenta. Seguido do teatrólogo alemão, em número de citações, Constantin Stanislavski aparece de modo substancial, isolado, ao lado de Brecht ou de outros nomes. Desse modo, a partir das evidências aqui disponíveis, as formas teatralistas da linguagem comprehendem, também, um trabalho de interpretação mais naturalista e psicológico, que colige as proposições do mestre russo às mais diferenciadas possibilidades de composição, possivelmente pela defesa e necessidade de tratamentos mais humanos das personagens, figuras, personas, tipos... De fato, tais tipos de junções não são/seriam possíveis apenas por gente estreita, dogmática, superficial e preguiçosa quanto aos estudos e processos de pesquisa mais aprofundados.

No Brasil, dentre tantas outras composições, Jackson do Pandeiro (1959) imortalizou a música de Almira Castilho e Gordurinha, batizada Chiclete com Banana, em cujos versos iniciais se tem:

Eu só boto bebop no meu samba quando Tio Sam tocar um tamborim/
Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba/ Quando ele aprender
que o samba não é rumba/ Aí eu vou misturar Miami com Copaca-

bana/ Chiclete eu misturo com banana/ E o meu samba vai ficar assim/
Turururururi-bop-bebop-bebop/Turururururi-bop-bebop-bebop/
Turururururi-bop-bebop-bebop/ Eu quero ver a confusão.

Tomando uma interessante apreensão de Augusto Boal, a melhor tradução para a palavra e prática do teatro (*theatron*) não é “lugar de onde se vê”, mas, fundamentalmente, *praxitron*, que pode e deve significar lugar de onde se vai agir. Com relação à dupla citada anteriormente (Brecht e Stanislavski), Augusto Boal – e suas proposições decorrentes a partir do teatro do oprimido, e tantas outras proposições práticas – é bastante citado e buscado. Além desses três criadores, diversos outros aparecem, mas sem o mesmo número de citações. Em alguns grupos da região Sudeste e Sul, talvez pelos inúmeros cursos de formação universitários disponíveis, pode-se perceber, com alguma insinuação mais específica, as influências francesas (Antonin Artaud, Ariane Mnouchkine), junto com Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Pina Bausch, Samuel Beckett... Entre esses nomes de mestres e mestras, paradoxalmente, não figuram aqueles de criadores e criadoras excepcionais do Brasil e da América Latina. Entretanto, e decorrente dos processos de lutas e de (re)descobertas, coletivos mais fundamentados em procedimentos mais ritualísticos e ancestrais citam, evidentemente, José Celso Martinez Corrêa, chamado Zé Celso (do Teatro Oficina), Antunes Filho, Ariano Suassuna, Abdias do Nascimento... Todavia, parece que em uma cabeça esvaziada de tradições e reconhecimentos quanto às referências mais próximas, sobretudo pelo alcance e interesses da ideologia, as lacunas (ir)reais, em consonância àquilo que o professor Antonio Cândido chamava de “torcicolo cultural”, são preenchidas por artistas bem mais distantes.

Com relação a referências latinas, aqui e ali, aparecem os nomes de Enrique Buenaventura (e o Teatro Experimental de Cali, na Colômbia), o Grupo Cultural Yuyachkani (de Lima, no Peru), o El Galpón (de Montevideu, no Uruguai), o La Candelaria (de Bogotá, na Colômbia), o Periférico de Objetos e o Catalinas Sur (de Buenos Aires, na Argentina), Teatro de Los Andes (de La Paz, na Bolívia), o Teatro Malayerba (de Quito, no Equador)... Poucas referências de manifestações e criações exemplares e antológicas. De fato, raras são as universidades (públicas ou particulares) no Brasil que têm, em seus currículos escolares, matérias ligadas ao teatro sul e centro-americano. Eventualmente, têm sido desenvolvidos, em quase todos os países da Américas do Sul, eventos para promover apresentação de espetáculos, trocas de experiências e algum intercâmbio, mas, como toda a gente de teatro sabe, não são publicadas obras críticas ou se faz história desses fenômenos. Na cidade de Santos (litoral paulista), a cada dois anos, são apresentados no Mirada – Festival Ibero-American de Artes Cênicas, espetáculos dos países contemplados no nome do evento. Porém, embora algumas peças gráficas de divulgação das montagens sejam produzidas, não se reúne em uma publicação o conjunto de obras encenadas.

Apesar dos limites mais cerceantes e impeditivos da publicação de materiais que contemplam uma determinada produção teatral (mais contra-hegemônica), o grupo de pesquisa mencionado no primeiro parágrafo tem feito um imenso esforço no sentido do registro documental. Em nosso próximo passo, e no sentido concreto de estender a ação para a América Latina, pretende-se que o quarto volume da série, concernente ao sujeito histórico teatro de grupo e conhecido como teatro independente nos países vizinhos, efetive-se como um levantamento de “teatro de fronteiras”. Nesse processo, a partir de territórios que “ubiquem” cidades do Brasil e dos países vizinhos, propõe-se promover tal levantamento, dos interiores para o centro.

Para finalizar, porque nosso continente é extremamente rico de culturas, a apresentação de mais uns versos de lindíssima composição musical brasileira pode contar o que pretendemos e as razões para que isso possa ocorrer. Trata-se de Zona de Fronteira (1991), criada por João Bosco, Antônio Cícero e Waly Salomão:

Rei/ Eu sei que sou/ Sempre fui/ Sempre serei/ Oba
De um continente por se descobrir/ Já/ Alguns sinais/ Estão aí
Sempre a brotar/ Do ar/ De um território que está por explodir/Sim/
Mas é preciso ser sutil
Pois justo na terra de ninguém/ Sucumbe um velho paraíso
Sim, bem em cima do barril/ Exato na zona de fronteira/ Eu improviso
o Brasil.
Rei/ Eu sei que sou/ Sempre fui/ Sempre serei/ Oba
De um continente por se descobrir/ Já/ Alguns sinais/ Estão aí
Sempre a brotar/ Do ar/ De um território que está por explodir
E/ Minha cabeça voa assim/ Acima de todas as montanhas e abismos
Que há no país/ Mas algo chama a atenção
Ninguém jamais canta duas vezes uma mesma canção.



REFERENCIAS

- Mate, A., Aquiles, M., Cabral, I., Gama, J., & Lontero, E. (Orgs.). (2020). *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*. Associação dos Artistas Amigos da Praça.
- Mate, A., Aquiles, M., Cabral, I., Gama, J., & Lontero, E. (Orgs.). (2023). *Teatro de grupo em tempos de ressignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no estado de São Paulo*. Associação dos Artistas Amigos da Praça - Selo Lucias.
- Bosco, J., Cícero, A., & Salomão, W. (1991). *Zona de Fronteira* [música]. Columbia/Sony Music.
- Do Pandeiro, J. (1959). *Chiclete com Banana* [música]. Gravadora Polyfar.
- Tapajós, M., & Pinheiro, P. C. (1972). *Pesadelo* [música]. Universal Music.





Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

