

## TEATRO EM REDE: NOVAS GERAÇÕES DE ARTISTAS, NOVAS FORMAS DE FAZER TEATRO

Heloisa Marina<sup>1</sup>

João Luis Pereira Barbosa Santos<sup>2</sup>

Jean Loureiro Chaves Gorziza<sup>3</sup>

**RESUMO:** Com o propósito de identificar perspectivas profissionais, modos de criação, de produção e de gestão em teatro para as novas gerações de artistas, este artigo traça um breve panorama da tradição do teatro de grupo no Brasil, enquanto alternativa à lógica mercantil da arte, para discutir desafios e transformações deste modelo na atualidade. Propõe-se pensar as relações de criação e de produção de obras teatrais a partir de uma relação em rede, frente a um sistema financeiro e a um circuito artístico que, ao mesmo tempo em que demanda interconectividade entre artistas, impõe obstáculos à manutenção de coletivos teatrais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Produção teatral, Autogestão na cultura, Teatro de grupo, Teatro em rede.

Encontrar seus pares. Motins, aglomerações, blocos de carnaval, bandos, gangues, clubes de leitura, quilombos. Células evangélicas, células terroristas, reuniões dos narcóticos anônimos. A criação de comunidades é, há muito, um instrumento fundamental entre indivíduos que compartilham princípios, objetivos ou, até mesmo, inimigos comuns. Como a opção por agrupar-se também faz parte do desenvolvimento de projetos de carreira profissional no campo das artes da cena? Essa pergunta norteadora, utilizada enquanto mote deste artigo, pode revelar um horizonte das variadas formas de gestão de carreiras artísticas, assim como uma diversidade de formas possíveis de agrupamentos.

Nota-se, no panorama brasileiro presente, uma oferta vasta de cursos livres, técnicos, profissionalizantes e de graduação voltados aos estudos das artes cênicas. Apenas na cidade de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, podemos elencar quatro cursos técnicos para profissionalização de atores, os quais formam turmas anuais de cerca de 20 artistas cada. Em paralelo a isso, egressos de diversos cursos livres e de graduação também concluem suas respectivas formações e iniciam suas trajetórias enquanto profissionais de teatro. Dessa forma,

<sup>1</sup> Professora Doutora do curso de Graduação em Teatro e Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes/UFMG. [heloisamarina.eba@gmail.com](mailto:heloisamarina.eba@gmail.com)

<sup>2</sup> Mestrando em Artes/Linha de Pesquisa Artes da Cena pela Escola de Belas Artes da UFMG. Bolsista pela FAPEMIG. [joalpbs@gmail.com](mailto:joalpbs@gmail.com)

<sup>3</sup> Estudante do curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes/UFMG. [jeanlgorziza@gmail.com](mailto:jeanlgorziza@gmail.com)

faz-se evidente a escolha do teatro por uma parcela considerável da população interessada na formação e na profissionalização no campo das artes. Fato positivo, por sinal, uma vez que reafirma o campo das artes da cena enquanto campo de conhecimento e de pesquisa.

Contudo, esses recém-formados artistas, saindo do âmbito estudantil para começar a trilhar suas trajetórias profissionais, encontram-se diante de um horizonte de alternativas múltiplas e dispersas para gestão de suas carreiras e para seu sustento na arte. A realidade histórica das políticas culturais brasileiras - que, segundo estudiosos como Antônio Rubim (2007) e Lia Calabre (2005; 2009), são tradicionalmente descontinuadas, autoritárias ou mesmo inexistentes, resultando na carência de mecanismos de fomento que assegurem a permanência destes artistas no teatro - impõe reflexões constantes aos jovens que ponderam sobre suas carreiras. Além do nosso histórico de políticas culturais pouco estruturantes, a falta de componentes curriculares que abordem modos de gestão e de financiamento nos centros de formação artística acaba por abandonar à própria sorte nossos jovens artistas.

Particularmente na cidade de Belo Horizonte, onde residem a autora e os autores deste artigo, uma das relevantes formas de sobrevivência no campo da criação e da produção teatral é aquela baseada no teatro de grupo. Esse modo de produção e de gestão foi, ao longo das últimas décadas, relativamente respaldado por políticas culturais que o reconhecem como propício ao desenvolvimento de pesquisas artísticas "não comerciais"<sup>4</sup>. Subsidiar especialmente, projetos artísticos não afeitos a um modelo tradicional de mercado, ou seja, que não se sustentam a partir do binômio compra-venda de produtos, é um aspecto que infere de forma crucial nas lógicas de boa parte das políticas culturais brasileiras.

É pertinente observar que, não obstante, historicamente no Brasil, o acesso aos recursos públicos é tema de desgastante debate entre os artistas, em geral pouco preparados para lidar com as burocracias e exigências formais que o acesso a tais recursos exige. A respeito desse tema, a historiadora de teatro brasileiro Rosângela Patriota, ao fazer referência ao acesso a editais da década de 1970, nos diz que: "[...] o acesso às verbas públicas exigia, por parte de quem as pleiteava, uma capacidade de negociação e mediação que, muitas vezes, grupos mais radicais e/ou sectários não estavam dispostos a realizar" (PATRIOTA, 2012, p. 84). Os percursos para receber subsídios públicos, portanto, mesmo quanto afeitos a projetos coletivos

<sup>4</sup> Uma discussão mais profunda sobre esse termo é feita por Heloisa Marina no capítulo "Indústria Teatral e Teatro Comercial", do livro de sua autoria, "Atuar-Produzir: desafios de artistas da cena frente à gestão de suas trajetórias", publicado em 2003 pelo selo Sim! Edições e Editora Javali.

e/ou de pesquisa no teatro, não são simples de serem percorridos por artistas, nem livres de contradições. A seguir, buscaremos traçar algumas características deste modo de produção, além de propor discussões sobre obstáculos da lógica neoliberal impostos ao teatro de grupo.

### **Teatro de grupo enquanto escolha de trajetória profissional**

Há distinções entre o que se entende por um "grupo de teatro" e pelo que se chama "teatro de grupo". O teatro de grupo, no panorama latino-americano, se configura para além de um agrupamento de artistas. A escolha por realizar um teatro de grupo diz respeito a um projeto ético e estético, que se propõe enquanto alternativa aos modos de produção predominantes do sistema capitalista vigente. Conforme cita o pesquisador, ator e dramaturgo Marcos Coletta, integrante do grupo mineiro Quatroloscinco - Teatro do Comum: "Ao se criar um ambiente especial e protegido, o teatro de grupo oportuniza formas de produção, pesquisa, prática e formação que a máquina do mercado não permite" (COLETTA, 2015, p.26).

Ao nos atermos à tradição deste tipo de teatro, é possível entender o contexto do seu surgimento e aquilo que o delimita enquanto tal. O pesquisador André Carreira nos apresenta, em seu texto *O Teatro de Grupo e a renovação do teatro no Brasil* (CARREIRA, 2008), que a resistência a um modelo produtivo hegemônico que privilegiava um modo comercial de fazer teatro, pautado em nomes de grande popularidade, estimulou o desenvolvimento de novas formas de criação, produção e distribuição de produtos e projetos artísticos no teatro brasileiro do século XX.

Na década de 1950 e 1960, alguns grupos se destacaram na consolidação de uma nova forma de fazer teatro no Brasil, permeada pelo trabalho coletivo, por discursos políticos e sociais. É o caso de coletivos como o Teatro de Arena (fundado em 1953, em São Paulo), o Teatro Experimental (fundado em 1956, em Belo Horizonte), o Teatro Oficina (fundado em 1958, em São Paulo), o Teatro dos Sete (fundado em 1959, no Rio de Janeiro), o Teatro Popular do Nordeste (criado em 1960, em Recife), ou mesmo o antecessor Teatro Experimental do Negro, criado já em 1944, no Rio de Janeiro. Estes grupos se tornaram referências em projetos artísticos e pedagógicos de criação, de manutenção e de distribuição teatral, renovando ainda as discussões sobre a relação dialógica do teatro com o seu público.

A partir de então, principalmente em resposta à ditadura militar, se instituiu no país um movimento crescente de criação baseado no teatro de grupo. Tal movimento tinha como base a resistência às lógicas de mercantilização da arte e à uma linguagem teatral hegemônica, para

além da estética e a linguagem, levando em consideração também os modos de produção e de gestão cultural. Além disso, porém, o aspecto ideológico é uma característica marcante do teatro de grupo, em termos políticos, propriamente ditos, e também no que tange a uma filosofia de vida<sup>5</sup> e a relação com possíveis mercados teatrais, como menciona a pesquisadora teatral Mariângela Alves de Lima (2005):

[...] o grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho. É uma entidade ideal, célula anômala no tecido político e econômico do país, que representa para o artista de teatro uma estratégia foquista. Mil grupos de teatro podem irradiar para áreas circundantes à produção artística a ideia de que é possível arregimentar, unir, socializar. O grupo em vez de empresa, a coletivização do produto em vez do lucro retornando ao dono do capital. [...] E o que é que o grupo tem que a empresa não tem? Em primeiro lugar, é contra. Sendo contra tem algumas raízes fincadas na década anterior. Seu ascendente direto é a companhia, as famosas companhias ensaiadas e executadas por elencos insatisfeitos com a linha de montagem na produção artística: Os Comediantes, o Teatro Brasileiro de Comédia, o Arena, o Oficina [...] São companhias que têm um ideário artístico, que pretendem uma unidade entre diferentes encenações. [...] Além do lucro pretendem imprimir na memória do espectador uma imagem residual, que sobrevive à duração do espetáculo (LIMA, 2005, p. 237).

Assim, a produção fundamentada nos princípios do teatro de grupo busca construir uma identidade e uma forma própria de criação coletivas, além de estabelecer novas perspectivas para manutenção das trajetórias de cada integrante e do próprio coletivo. Esse modo de gestão também se baseia em acordos coletivos éticos para perpetuação de seus projetos pedagógicos e artísticos. Conforme cita Coletta (2015),

No teatro de grupo, a ética de trabalho se materializa em um conjunto de princípios e regras práticas que operam como condutores das atividades realizadas pelo grupo, da criação ao aprendizado, passando pela produção e gestão – desenhando o seu perfil. (...) Esta ética expõe e confronta valores, pois compreende o conflito como algo fértil, não exigindo necessariamente uma síntese rígida, permanecendo dialógica no seu processo (COLETTA, 2015, p.26-27).

O formato de patrocínio por meio de isenção fiscal, bastante disseminado pelo país através de mecanismos de incentivo público à cultura federais, estaduais e municipais, reforça a perspectiva do *marketing* cultural nas políticas de fomento. Essa característica pressiona

<sup>5</sup> Sobre esse aspecto ver o capítulo "Ainda uma utopia o teatro de grupo?", no livro "Atuar-Produzir: desafios de artistas da cena frente à gestão de suas trajetórias" de Heloisa Marina (2003).

alguns grupos de teatro, que se pautaram pela tradição de desenvolverem pactos éticos, uma identidade artística e inclusive um patrimônio material comum, a fazerem concessões e aceitar contradições - principalmente no que tange o campo político e ideológico - como forma de garantir a perpetuação de seus projetos artísticos e pedagógicos. Por outro lado, transformações nas relações de trabalho e características sociais e econômicas contemporâneas também provocam respostas relativas a novas formas de agrupamentos entre os artistas de trabalho. A seguir serão discutidos esses dois movimentos.

### **Adequações e concessões do teatro de grupo num contexto neoliberal**

Um dos casos que evidencia as contradições entre os princípios associados à lógica do teatro de grupo e os mecanismos disponíveis para fomentar a manutenção de um grupo de teatro é o Grupo Galpão, de Belo Horizonte. O Galpão, grupo de teatro mineiro com mais de 40 anos de atuação, possui em seu repertório o espetáculo *Nós*, com direção do encenador Marcio Abreu. No espetáculo em questão, as tragédias envolvendo o rompimento de barragens no interior de Minas Gerais são foco da discussão de uma das cenas, com caráter político e de denúncia da negligência das mineradoras com a população próxima às barragens. Em concomitância a isso, a partir do ano de 2021, a mineradora Vale (responsável pelas tragédias de Mariana e de Brumadinho) se tornou a principal mantenedora e patrocinadora do projeto que garante a programação e a manutenção anual do Grupo Galpão.

Nota-se que as contradições envolvendo posições políticas e ideológicas, além do alinhamento dos discursos dos grupos de teatro com empresas privadas, que, não raramente, se opõem às visões de mundo dos próprios grupos patrocinados, se tornaram uma questão fundamental relativa à gestão dos projetos artísticos. Ao passo que se pretende criar uma arte politicamente engajada e contra hegemônica, o sustento dos artistas envolvidos nas produções e a continuidade das ações artísticas por parte dos grupos de teatro depende, no que tange ao setor da cultura, de subsídio de políticas públicas, uma vez que o teatro não se viabiliza apenas pela receita da bilheteria.

Nesse sentido, depender de empresas, que patrocinam projetos por meio da Lei de Incentivo à Cultura, através da lógica de mecenato, tende a suscitar negociações envolvendo os discursos e as posições políticas e ideológicas dos grupos de teatro e as empresas. Isto é, da forma com que as políticas públicas destinadas à criação e à distribuição cultural estão estabelecidas no Brasil, viver financeiramente de teatro no nosso país tende a um acordo com

a lógica mercantil e neoliberal de incentivo à cultura. E nesse sentido que se encontra as contradições e os desacordos com o seio do movimento de teatro de grupo.

Como bem pontua a pesquisadora Heloisa Marina, em seu artigo *Teatro e a condição de pós-autonomia da arte*,

As políticas públicas para cultura, construídas dentro da lógica econômica de nosso tempo, tampouco são isentas de interesses impostos por quem assume o poder. Mesmo quando estas possam estar mais de acordo com os anseios artísticos e ideológicos dos produtores de arte, ou de uma apreensão mais progressista da mesma, estão, em seu âmago, pautadas por interesses de setores econômicos que regem os destinos dos países (MARINA, 2019, p.140.)

Logo, evidencia-se que a questão da autonomia absoluta da arte no que tange os mecanismos de fomento é, provavelmente, uma quimera, uma vez que as negociações políticas, comerciais e ideológicas são necessárias a fim de acessar recursos de políticas públicas. A questão em voga no momento, conforme aponta Marina (2019), é a de que, para acessar políticas públicas de financiamento à arte, é necessário realizar concessões e abraçar contradições.

### **Configurações híbridas: ainda grupo**

No início dos anos 2000, os artistas que terminavam sua formação em espaços formais, como é o caso dos cursos profissionalizantes, técnicos e de graduação, com espetáculos de conclusão do curso, tendiam à criação de coletivos teatrais baseados na lógica do teatro de grupo. O desejo de continuidade dos espetáculos para além das portas das universidades e dos espaços de ensino formal incentivava a formação de grupos de artistas, com desejo de um trabalho continuado em coletivo, a fim de investigarem a linguagem e realizarem a gestão do espetáculo e de suas trajetórias artísticas ainda muito imaturas e iniciantes.

É o caso do grupo de teatro mineiro Quatroloscinco - Teatro do Comum, fundado em 2008. Baseado desde o início na lógica da criação coletiva e da construção de dramaturgias próprias, o Quatroloscinco se tornou um dos principais grupos de teatro contemporâneos na cena mineira. Com um espaçamento considerável entre seu surgimento e o período de criação do Grupo Galpão, um exemplo de modos de gestão e de produção do teatro de grupo mineiro, o Quatroloscinco ainda assim se fundamenta no movimento de teatro de grupo.

Contudo, embora se calque em aspectos como escolhas éticas e estéticas próprias, formas de gestão e produção que fogem da lógica comercial prevalente, pautada principalmente no lucro, e optem por processos colaborativos, não hierarquização de salários e decisões descentralizadas, o Quatroloscinco demonstra mudanças significativa no que tange às possibilidades de fazer teatro de grupo para as novas gerações.

O grupo, que em 2023 completou 15 anos de existência, tem seis espetáculos em repertório, além de ter circulado nacional e internacionalmente com várias de suas produções e ser reconhecido enquanto um dos principais grupos de teatro mineiros na atualidade. Ao mesmo tempo que a trajetória do Quatroloscinco demonstra o trabalho coletivo - mais especificamente, o teatro de grupo - ainda enquanto possibilidade assertiva de trajetória na arte brasileira, há mudanças significativas quanto à manutenção deste grupo.

Se, para a geração do Grupo Galpão (coletivo fundado em 1982), a conquista de uma sede própria acabou revelando-se quase como condição para a continuidade de projetos artísticos e pedagógicos duradouros, talvez, para a geração do Quatroloscinco (fundado em 2007) esse requisito não seja da mesma forma elementar. Assim como aponta a pesquisadora Rosyane Trotta,

Uma sede pode ser unicamente um teto para ensaios e guarda de material. E pode também abrigar oficinas, espetáculos, intercâmbios, ser um ponto de referência, um celeiro sobre um tipo muito específico de atividade artística e de encontro social. [...] Esse caminho pode levar alguns grupos a empreender determinada "política cultural" em seu meio. (TROTТА, 1995, p. 133).

O pesquisador Fernando Antonio Mencarelli corrobora com a ideia de Trotta ao afirmar o papel central da sede de um grupo de teatro em seu texto *Teatro em Minas Gerais*,

O estabelecimento de uma sede própria surge como estratégia fundamental para a viabilização dos projetos artísticos de longo prazo, permitindo a continuidade da pesquisa e a manutenção de um repertório. [...] Fixar-se em locais para o desenvolvimento de um trabalho a longo prazo, possibilitou aos grupos o desenvolvimento de uma ação mais efetiva junto à comunidade e à classe artística, buscando o compartilhamento de experiências nos campos da formação, da experimentação e da criação, que consolidava o compromisso com uma ética de grupo entendido como agente cultural. (MENCARELLI, 2016, p.6.)

A realização de um projeto pedagógico, além de ser objetivo frequente entre grupos de teatro, se mostra também como importante alternativa para manutenção de um espaço próprio,

ao se considerar cursos e oficinas como fontes de recursos. É o que se observa no caso de grupos como o Ói Nós Aqui Traveiz (RS), o Grupo Armatrix (MG) e o Grupo Ponto de Partida (MG), criados nos anos 70 a 90, que se valem da oferta de ações formativas em suas sedes como forma de contrapartida em projetos subvencionados com políticas culturais ou mesmo como mecanismo de capitalização direta.

Conforme anteriormente citado, o Quatroloscinco, embora ainda inserido na forma de fazer teatro a partir de uma tradição de teatro de grupo, acompanha o tempo em que está inserido, respondendo às políticas culturais e às novas formas de gestão de grupos na contemporaneidade. Os processos de criação do grupo, atualmente, são realizados em espaços culturais de instituições ou de outros grupos de teatro da cidade de Belo Horizonte, uma vez que o grupo não possui sede própria. Sobre esse tema, Marcos Coletta conta que:

É claro que tem uma pressão quando a gente surgiu que é: temos que ter uma sede, temos que ser um grupo que consiga trabalhar só para o grupo, temos que nos pagar um salário mínimo base. Porque a gente mirava nos grupos que tinham dado certo. Mas aí com tempo a gente começou a pensar, será que a gente tem que ter uma sede? Será que o perfil do nosso grupo é ser um grupo que faz atividades pedagógicas? [...] E aí a gente foi entendendo o que o grupo é. Porque senão a gente iria ficar só perseguindo modelos, que talvez não fossem o nosso perfil. A gente sofreu durante alguns anos com essa coisa da sede. Que a gente não tinha. Depois a gente entendeu que a gente era um grupo que não ia ter sede. Aí o que parecia uma deficiência passou a ser uma escolha assumida. Não vamos ter sede. Não vamos esquentar a cabeça com aluguel de espaço, com gestão de espaço. Vamos esquentar a cabeça com outras coisas. Com montagem, com circulação, com oficinas, com intercâmbio com outros grupos, com publicar os livros dos espetáculos. Então a gente começou a investir em outras ações e abriu mão desse sonho da sede. E o que a gente começou a fazer como estratégia? Ocupar a sede dos amigos. Porque a gente sabe que os amigos também tinham dificuldades de pagar seus aluguéis, tinham o desafio de movimentar a sede (COLETTA, apud, CUNHA; MARINA, 2022, p.7).

Ainda que mais semelhante do que contrastante à lógica que norteou o teatro de grupo feito no Brasil principalmente a partir dos anos 1960, ao abdicar da perspectiva de uma sede própria em função de outros objetivos, o Quatroloscinco se diferencia delas. Também é característico da contemporaneidade o foco assumido do grupo em projetos voltados a mecanismos públicos de fomento, mais do que perseguir grandes públicos que possam, pela bilheteria, garantir sua manutenção.

Mantendo-se coeso desde sua fundação (de 2007 até o presente ano de 2024 o coletivo é integrado pelos mesmo cinco artistas), e perseguindo uma pesquisa continuada, uma identidade própria e uma ética compartilhada entre seus integrantes, o Quatroloscinco parece

ainda corresponder ao que se entendia por grupo. Mas algumas características do coletivo já demonstram não uma equivalência nem uma negação de certos princípios que pareciam predominar entre os anos 1960 e 1990, mas sim uma atualização, uma transformação destes, todas inequivocamente associadas a certa flexibilização.

A questão da sede é bastante simbólica neste sentido. Se o Quatroloscinco não possui um endereço próprio em que se sedia, tampouco deixa de ter espaços que lhe garantam certa segurança para o desenvolvimento de suas pesquisas. Frequentemente ocupando espaços de outros coletivos parceiros, como o Maria Cutia, o Teatro171 e o espanca!, talvez seja possível ao Quatroloscinco manter a continuidade de seu trabalho, inclusive mantendo-se fiel a lógicas relativamente rígidas que o orientam como grupo, por estar, ao mesmo tempo, inserido em outros modelos de colaboração, estes mais fluidos, com outros coletivos e artistas parceiros. Algo semelhante pode ser observado, por exemplo, na relação que o coletivo estabeleceu com a atriz, diretora e iluminadora Marina Arthuzzi, que acompanhou toda a trajetória do grupo em diferentes funções (criando a luz de diversos projetos, acompanhando o coletivo em diferentes circulações pelo país e, eventualmente, até mesmo estando em cena). Arthuzzi é apenas uma das artistas que, ainda que não integrantes do Quatroloscinco como grupo, criaram outros vínculos colaborativos com ele.

Por outro lado, os próprios integrantes do coletivo também atuam em outros projetos distintos, traindo certa fidelização que antes era praxe entre os grupos. A longevidade do grupo pode ser explicada também pela flexibilidade que ali surgiu para que, por exemplo, a atriz Rejane Alves desenvolvesse, concomitantemente à sua trajetória no Quatroloscinco, uma sólida carreira no audiovisual. Da mesma forma, os integrantes Assis Benevenuto e Marcos Coletta se dedicam, além dos espetáculos do coletivo, à Editora Javali, voltada a publicações relacionadas às artes da cena. A maleabilidade relativa aos compromissos dos integrantes com o grupo - não exclusivos - permitiu que cada um deles se envolvesse com outros projetos, permanecendo, ao mesmo tempo, no coletivo.

Embora modos de produzir e de realizar a gestão específicos ao teatro de grupo ainda influenciem e guiem a geração de artistas do início dos anos 2000, há uma significativa transformação frente às mudanças políticas, econômicas e sociais no Brasil. Nota-se que a realidade das políticas públicas destinadas à área cultural modifica também as formas de gestão dos agrupamentos contemporâneos, embora ainda busquem possibilidades independentes de uma lógica estritamente mercantilista de se fazer teatro. O caso do Quatroloscinco é particular

por ser este um grupo que concilia modelos mais tradicionais a outros mais contemporâneos de agrupamento. As relações mais fluidas de colaboração, porém, mostram-se cada vez mais relevantes no que se trata de produção teatral, gestão e desenvolvimento de carreiras. A seguir trataremos destes novos modelos baseados em redes colaborativas.

### **Uma nova geração de artistas, novas perspectivas de modos de produzir**

Outra característica na trajetória do Quatroloscinco é seu elenco relativamente reduzido se comparado a outros grupos de teatro. Tendo cinco integrantes (uma produtora, uma atriz e três atores) e, em seu repertório, montagens com três, dois atores ou mesmo solos, em quinze anos de existência, o coletivo realizou diversas circulações nacionais. Viajar com elencos reduzidos mostrou-se, na atual perspectiva econômica, mais viável e pode explicar, em parte, não apenas o bem-sucedido projeto de circulação do Quatroloscinco como também a forte tendência que se observa contemporaneamente de produção de espetáculos solo.

Observamos tanto aspectos de ordem poética quanto do campo da produção e de gestão influenciando a criação de espetáculos solo até mesmo dentro de estruturas grupais. Solos, vale sublinhar, não se fazem sozinhos. A pesquisadora Nerina Dipp alerta para "[...] a ideia errônea de que a comunicação se limita aos grupos de teatro, mas o solo, como formato, possibilita a comunicação tanto quanto outras manifestações teatrais, pois ele propõe encontro e intercâmbio" (2005, p. 67). Além disso, nota-se que os espetáculos em formato de solos possibilitam a projeção de discussões acerca de questões identitárias e sociais. No caso de mulheres atrizes, esse movimento é especialmente importante, pois muitas vezes resultou na possibilidade de elas darem voz, em cena, a anseios e temas que não encontravam respaldo em estruturas grupais capitaneadas por diretores homens cis. Dipp menciona: "O exemplo de Roberta Carrieri é o mais claro: seu espetáculo *Judith* nasceu quando a atriz não podia trabalhar em turnês porque sua filha começou a ir à escola" (DIPP, 2005, p. 70).

Ainda que também sejam frutos de processos colaborativos, as temáticas frequentemente pessoais abordadas neste formato de espetáculo exigem, a cada processo, parceiros específicos. Dessa forma, além das motivações econômicas que podem justificar em parte a popularização dos solos, este formato também representa modelos de agrupamento mais transitórios, elásticos, maleáveis do que aqueles praticados no teatro de grupo.

Estabelecer-se em um grupo sempre revelou grandes dificuldades, tanto para a manutenção de um coletivo que se dedique à pesquisa continuada e à criação de uma identidade

comum, quanto para a montagem e a circulação de trabalhos artísticos que exijam a presença de elencos e de equipes numerosos. A investigadora teatral Elka Fediuk, polonesa radicada no México, a respeito do caráter mais fluido que se instaura em alguns grupos contemporâneos, com trocas constantes de membros ou relações em múltiplos coletivos, aponta que:

A esta nova conformação chamei de grupo “relacional”, conceito que vem do que Pierpaolo Donati chama de sociedade relacional, e que aplico para indicar a mudança de uma organização funcional para outra que integra e alterna diferentes funções e identidades profissionais que podem ser negociadas ou espontâneas. Assim, o grupo relacional revela a desierarquização nas relações de poder dentro do grupo, o que costuma dar maior carga de trabalho aos líderes sem compensá-los com a autoridade que anteriormente gozavam, empodera os demais membros que empreendem projetos próprios complexifica sua organização, que passa a operar de forma mais instável, negociável e mutável (FEDIUK, 2013, p. 44, tradução nossa).

Vivemos um momento que suscita relações profissionais da arte que se distingam ou que atualizem a noção de teatro de grupo, fomentando novas formas de gestão e de autoprodução. Estas novas formas seriam caracterizadas por uma maneira de fazer teatro em rede.

Em 2012, as integrantes da Primeira Campanha, grupo teatral fundado dois anos antes em Belo Horizonte - sem sede, sem patrocínio e, como gostavam de dizer, “sem vergonha na cara” - se reuniram com alguns colaboradores no Bar Estabelecimento, também em BH, para anunciar: o grupo havia acabado. Então integrado pelas artistas Marina Arthuzzi, Marina Viana e Mariana Blanco, o anúncio, porém, não era de despedida: a Primeira Campanha não se extinguiu, e sim se reconfigurava enquanto uma rede ou, como define Hakim Bey, filósofo que exercia forte influência sobre as artistas, um bando: “um grupo que divide afinidades, os iniciados que juram sobre um laço de amor. O bando não pertence a uma hierarquia maior, ele é parte de um padrão horizontalizado de costumes, parentescos, contratos e alianças, afinidades espirituais etc.” (BEY, 2010, p. 09).

Talvez a partir de sua experiência enquanto integrante de outros coletivos, como o Mayombe Grupo de Teatro e o Teatro171, a atriz, diretora, dramaturga e pesquisadora Marina Viana percebia que a experiência da Primeira Campanha era distinta das demais. Os dois espetáculos que o coletivo havia então produzido performatizavam a precariedade através dos quais haviam sido criados. Especialmente “Sobre Dinossauros, Galinhas e Dragões” (2010) explicitava essa característica. As três integrantes do coletivo assumiram juntas a direção, a dramaturgia e a atuação e, em cena, se revezavam também na montagem do cenário e operação

de trilha sonora, luz e projeções. A Primeira Campanha sobrevivia nas margens e brechas de uma oficialidade, sem qualquer tipo de fomento, mas contando com a colaboração apaixonada de diversos parceiros de diferentes campos, inclusive extra teatrais, entre acadêmicos, jornalistas, artistas visuais, músicos, estilistas e *videomakers*. Hoje suspensa, após mais de cinco anos de experiência relativamente bem-sucedida, a Primeira Campanha foi precursora nessa passagem consciente de uma configuração enquanto grupo para outra diversa, em rede. A tendência, porém, já podia ser percebida na cena teatral mineira e, pouco mais de dez anos daquele gesto, hoje se mostra uma realidade recorrente a nível nacional.

Identificamos a existência de novas formas de se adequar à maneira com que a economia criativa se arquiteta em nosso país, levando em consideração as oportunidades de trabalho e o acesso aos mecanismos de fomento. Se antes o teatro de grupo buscava uma institucionalização coletivizada de uma ética e de uma forma de produzir característica de um grupo de pessoas, vislumbramos no horizonte das próximas gerações relações de trabalho em rede.

O Teatro 171 (MG) que, ainda tendo integrantes que se reconheçam enquanto um grupo, é hoje mais identificado enquanto espaço na região leste de Belo Horizonte (ainda gerido pelos integrantes do coletivo), que abriga uma enorme diversidade de ações relacionadas a criação e estudo teatral: o que fora sede de um grupo hoje recebe aulas dos Cursos Livres do Galpão Cine Horto, festas de blocos de carnaval, oficinas e, claro, ensaios de diferentes grupos de teatro. O melhor exemplo, porém, do que se tornou o 171 talvez seja o Varejão: um evento realizado com frequência bimestral no qual performam números breves, entre a venda de cerveja, o som da rua e a discotecagem, tanto os integrantes do grupo e seus parceiros mais recorrentes, quanto jovens artistas que se inscreveram para ali estar pela primeira vez. Um cabaré, um palco aberto, um ponto de encontro de uma rede resistente, sem deixar de ser maleável e em expansão.

Algo semelhante ocorreu com o espanca!, coletivo fundado em 2004 que exerceu enorme influência na cena mineira do início dos anos 2000. Com a saída de todos os seus integrantes originais, a sede do espanca!, localizada em uma das regiões mais centrais de Belo Horizonte, ainda se mantém, não apenas enquanto espaço ocupado por ensaios e atividades pedagógicas de grupos distintos, mas também recebendo eventos de forte impacto na cena atual. O espanca! também passou a ser marcado por abrigar ações e eventos relacionados a expansão dos Teatros Negros em Belo Horizonte, como a Segunda Preta e a Polifônica negra. O conceito de aquilombamento, aliás, não apenas reforça a ideia de um teatro criado em redes como reforça

que estas novas configurações não abdicam do caráter político que tanto marcou o teatro de grupo, como explica Patrocínio (2022):

A partir da linhagem, dos movimentos acerca dos significados da palavra quilombo e da compreensão de que um corpo da negrura pode ser também um corpo-quilombo, pretende-se refletir sobre o ato de aquilombar, do qual emergem identidades e poéticas afrografadas nas e pelas relações de contato, contaminação, transcendências e imaginação. A noção de Aquilombamento, nesse sentido, diz respeito a processos de relacionalidade com/entre/a partir dos corpos negros e de modos de privilegiar a extensão simbólica e subjetiva das práticas negras (PATROCÍNIO, 2022, p.258)

Ao longo do território brasileiro outros casos também podem representar o formato de gestão e criação em redes, tanto se equivalendo a modelos mais expandidos e fluidos como o que se apresenta no espanca! e no Teatro171, como se assemelhando à forma com a qual atuava a Primeira Campanha. É o caso da companhia brasileira (PR), a Cia La Vaca (SC) e o Projeto Gompa (RS), que se constituem a partir de núcleos artísticos de pessoas que se identificam estética e eticamente, mas que mantêm relações em rede frente a cada nova pesquisa. Dessa forma, o intercâmbio de linguagem com artistas de outros territórios permite readequar escolhas estéticas e suas novas pesquisas como forma de se reinventar a partir de encontros com outros núcleos de artistas.

A fim de se adequar às possibilidades que a realidade atual nos impõe, novas relações são configuradas na organização de um grupo de artistas teatrais que ainda tem como premissa o trabalho coletivo e a pesquisa por linguagem. As conexões éticas e estéticas que norteavam grupos como aqueles que surgiram nos anos 70 e 80 não são perdidas, mas agora ultrapassam o sentido institucional, se dando menos pelo compartilhamento de uma sede ou de um estatuto do que pelas relações mais fluidas entre artistas.

### **Considerações finais ou a continuidade de um pensamento interligado**

A institucionalização de um grupo ou de uma companhia a fim de constituir uma linguagem - e, portanto, uma identidade - encontra, no momento, certa porosidade, uma vez que o cenário de produção e de gestão atual demanda interconectividade entre criadores, para além da assinatura de uma instituição.

Tal fator influenciará, certamente, uma nova geração de artistas egressos dos cursos que entenderá a identificação ideológica e artística enquanto uma rede de relações profissionais, que não necessariamente necessite se constituir enquanto grupo, mas que ainda preserve

algumas de suas proposições de relação e de pesquisa. Assim, adequando-se a uma lógica de arte cada vez mais interconectada e interdependente, podemos entender polos de criação que colaboram entre si.

Se o teatro de grupo é caracterizado por pesquisas continuadas e pelo desenvolvimento de linguagens artísticas originais, como é o caso de formas específicas de gestão e de produção cultural em resposta aos diversos desafios que a economia criativa apresenta aos artistas do teatro, hoje, em 2024, o que seria ainda um grupo de teatro? E se o coletivo não conseguir acessar políticas públicas de incentivo e de financiamento de forma recorrente, não possuir uma sede própria para desenvolver seus processos artístico-pedagógicos ou uma equipe de produção consolidada? Ainda assim, ele terá como essência ser uma reunião de artistas que se aliam para uma construção. Um grupo era, é e não deixará de ser uma rede de apoio. São mãos que escrevem juntos um mesmo projeto, mentes que pensam coletivamente soluções e alternativas. Mais que isso, artistas que se reúnem para criar linguagem, inventar o que ainda não foi dito e ainda não foi feito. E inventar junto é muito mais potente que inventar sozinho.

Acredita-se, portanto, que, frente a políticas culturais que não dão conta de assegurar a manutenção da grande maioria dos grupos de teatro brasileiros, uma nova geração já estará imbuída pela relação de criação e de distribuição que aqui denominamos teatro em rede. Assim, a interconectividade entre artistas - permitindo, inclusive, uma troca no que tange a territorialidade destes - guiará novas maneiras de pensar gestão e produção de bens culturais em nosso país.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEY, Hakim. Taz: zona autônoma temporária. Tradução de Renato Resende. São Paulo: Conrad editora do Brasil, 2011.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: *I ENECULT*, 2005, Salvador. **Anais**. Salvador: UFBA, 2005.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CARREIRA, André. **O Teatro de Grupo e a Renovação do Teatro no Brasil**. Memória Digital Portal Abrace – V Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte, 2008.

CUNHA, Maria Helena; MARINA, Heloisa. Como se vive de Teatro? In: *XVIII ENECULT*, 2022, Salvador. **Anais**. Salvador: UFBA, 2022.

DIPP, Nerina Raquel. **Espetáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade.** Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

FEDIUK, Elka. Proyecto posideológico y el teatro de grupo en Latinoamérica. In: **Telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral**, Buenos Aires, Filo: UBA, ano IX, n. 17, p. 41–55, 2013. Disponível em: <http://revistascientificas.fifilo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6669>. Acesso em: 6 jan. 2023.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro? In: NOVAES, Aduino (org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade.** Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **Teatro em Minas Gerais.** SESC. Belo Horizonte, 2015.

MARINA, Heloisa. Teatro e a condição de pós-autonomia da arte. **Revista Aspás**, [s. l.], 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/160641>. Acesso em: 10 nov. 2023.

PATRIOTA, Rosângela. História e historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: temas e interpretações. **Baleia na Rede - Estudos em arte e sociedade.** Marília: UNESP. Vol. 9, n. 1, 2021.

PATROCÍNIO, S. M. Aquilombamentos éticos e estéticos: uma poética-política no contexto das teatralidades negras. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 32, n. 1, p. 255–276, 2022. DOI: 10.35699/2317-2096.2022.35447. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/35447>. Acesso em: 28 jan. 2024.

PEREIRA, Marcos César Coletta. **A formação do ator no contexto da prática de grupo.** 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, [S. l.], 2015. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAC-9V6HXS/1/dissertac\\_a\\_o\\_mestrado\\_marcos\\_coletta\\_final.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAC-9V6HXS/1/dissertac_a_o_mestrado_marcos_coletta_final.pdf). Acesso em: 10 nov. 2023.

RUBIM, Antônio. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios.* In: RUBIM, Antônio; BARBALHO, Alexandre (Orgs). **Políticas culturais no Brasil.** EDUFBA: Salvador, 2007.

TROTTA, Rosyane. **Paradoxo do teatro de grupo.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.