



O lugar teatral e a cidade: entre o visível e o não visível

José Simões de Almeida Junior

A localização geográfica do *lugar teatral*, num dado momento histórico, significa uma fração da *totalidade-mundo-teatro*. É nela, portanto, que ocorre a singularidade da produção teatral capaz de se renovar, adaptar ou mesmo criar outras teatralidades e modos de ocupação dos *lugares teatrais*.

O conceito de *lugar teatral*¹ é difuso e polissêmico, sendo, muitas vezes, no senso comum, considerado como sinônimo do edifício cênico ou mesmo um depósito da cena. Nossa abordagem propõe a compreensão do *lugar teatral* como um espaço social no qual se constrói a atividade Teatro. Existem *lugares teatrais* que podem ou não ser edifícios teatrais, uma vez que não há necessidade de uma edificação (específica ou não) para que o Teatro possa existir. Temos, então, o *lugar teatral* compreendido como uma unidade cultural, artística e social organizada, num dado contexto urbano, pela prá-

tica, isto é, pelo uso que os artistas e o público fazem dele (território vivido).

Dentre os vários elementos envolvidos na reflexão sobre o *lugar teatral*, discute-se a sua relação com a paisagem da cidade, isto é, os procedimentos ligados à visibilidade de tais espaços no panorama cultural e artístico da *urbe*. As discussões proeminentes do tema ocorrem, principalmente, vinculadas aos estudos dos edifícios teatrais nas metrópoles, dadas as circunstâncias de produção cultural (quantitativas e plurais) e do ambiente difuso e múltiplo nos quais esses agentes estão inseridos. Mas também ocorrem em outra escala, nas cidades de pequena e média dimensão, em que a discussão se trava em torno do pequeno, isto é, espera-se que os detalhes pontuais sejam responsáveis pela visibilidade dos *lugares teatrais*, nessas dinâmicas urbanas. Assim, o visível do teatro em tais localidades é produzido pela presença de um ou dois

José Simões de Almeida Junior é professor da Universidade de Sorocaba e pesquisador pós-doutorando do Centro de Estudos Sociais no Núcleo de Estudos sobre a Cidade e Culturas Urbanas da Universidade de Coimbra.

¹ O *lugar teatral* é o local onde ocorre a cena teatral. Trata-se de um espaço limitado pelo sensível biológico (visão, audição, etc.), fundado na intencionalidade do fazer teatral, na experiência e na memória, em que se constitui no território vivido da cena (diferenciando-se de qualquer outro tipo de espaço). Para outra discussão sobre o tema, ver ALMEIDA JUNIOR, *Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo*, 2007.

grupos, um festival, etc. A interferência dos mediadores de comunicação de massa (TV, Jornal, Rádio) adquire outra importância² na interferência da visibilidade dos lugares teatrais. Desse modo, a estrutura de proximidade e de relações fundadas na horizontalidade entre os moradores interfere nos procedimentos de apreensão e visibilidade (percepção) pelo conjunto social.

A evolução da distribuição espacial dos *lugares teatrais* não é orientada por um único motivo ou sentido, sendo resultado de uma série de variáveis particulares, reunindo processos sincrônicos e diacrônicos, continuidades e discontinuidades, em uma *inércia dinâmica*. Fixá-lo, portanto, é impossível. Resta-nos refletir sobre um momento histórico, sob risco de transformá-lo numa fotografia envelhecida, que observa parte de uma realidade espacial. Nesse sentido, busca-se compreender o conjunto dos *lugares teatrais* a partir da noção de território e a sua relação com as políticas públicas estruturadas por meio de verticalidades e horizontalidades³.

Destacam-se, geralmente de modo visível, as formas dos *lugares teatrais* produzidas em virtude do diacronismo, realizadas em ritmo e valores diferentes do conjunto e, segundo Santos, a verdadeira base da transformação (2005, p. 45). Pois elas “saltam aos olhos” em relação às forças sincrônicas e de continuidade que atuam no desenvolvimento e crescimento dos *lugares teatrais*.

É bem por isso que aquelas formas de *lugar teatral* resistentes a mudanças constituem um elemento fundamental para a explicação do

processo social, não sendo somente o seu reflexo (Santos, 2005, p. 45). Portanto, as *rugosidades* são estruturas que nos permitem investigar os valores socioculturais inerentes ao *lugar teatral*. Assim, ao se entrar no *Teatro Municipal de São Paulo* ou no *Teatro São Carlos* em Lisboa e, em seguida, em outro teatro qualquer, construído na atualidade, será possível observar o que os une e os separa como identidade no território do Teatro.

Os elementos, então, que do ponto de vista arquitetônico estabelecem a diferença na paisagem das cidades, são as *rugosidades*. Elas não só nos revelam o tempo histórico, como também as espacialidades, realizadas pelos modos de apropriação do lugar. E de um tempo que se constrói no espaço.

O conjunto dos edifícios teatrais, por exemplo, existentes em Portugal ou numa dada região do Brasil, é o resultado da acumulação, e se sobrepõem uns aos outros formando um imenso palimpsesto, no qual atua o complexo movimento cultural teatral. Esses arranjos espaciais existentes na paisagem das cidades constituem os indicadores da territorialidade do teatro, organizados ora por meio de continuidades, ora por discontinuidades.

No entanto, sejam os arranjos espaciais contínuos ou descontínuos, os lugares no território teatral encontram-se ligados por uma rede no interior da *totalidade-mundo-teatro*, que é acionada pelos sistemas de ações que determinam o funcionamento dos referidos lugares.

² Acentuo *outra importância*, pois acredito que a natureza do fenômeno de comunicação de massa é distinta à do fenômeno teatral, como também a função desempenhada pelos meios de comunicação. Nas metrópoles, os *media* exercem um papel fortemente cartográfico e informativo dos *lugares teatrais*, dada a sua dimensão espacial (basta ver a importância dos guias de lazer disseminados pelos jornais das grandes capitais). Já nas cidades de pequeno porte, esse papel é minimizado ou, em alguns casos, reduzido. Por exemplo, num lugar ou numa aldeia, a informação dá-se por outras vias (um amigo que convida outro, um conhecido que é ator da peça, etc.). Não se quer dizer com isso que os *media* não influenciem no processo, mas, sim, destacar a força do lugar.

³ Ver Milton Santos em *A Natureza do Espaço*, 2004, p. 264-288.



Tais ações são oriundas das necessidades, desejos e condições, inerentes ou não, à produção teatral, resultado de um conjunto de forças relacionadas ao eixo das verticalidades, compreendidas como vetores de uma racionalidade superior e, portanto, de motivação externa ao local, e cujo objetivo é criar um cotidiano obediente e disciplinado (Santos, 2004, p. 286), de modo a atuar hegemonicamente no lugar (objeto). Assim, é possível encontrar na paisagem arranjos espaciais que definem uma época.

Ao mesmo tempo, temos as forças da horizontalidade, compreendidas como contra finalidade localmente gerada (objeto) (Santos, 2004, p. 286-7). A ação dessas forças horizontais é de origem e abrangência local, e não segue a racionalidade dominante sendo, portanto, forças portadoras, segundo Milton Santos, de surpresa e de emoção (Santos, 2002, p. 40).

Como essas contra-ordens não precisam ser uma reação antagônica à força hegemônica, podem atuar em conjunto, ou simplesmente “ser” algo indefinido ou oriundo de outras emergências das necessidades locais. Em alguns casos, são elas as responsáveis pela noção de solidariedade no lugar.

Para cada situação histórica, portanto, foram construídos *lugares teatrais* “desejosos” e “dialogantes” a partir de forças socioculturais do momento, como por exemplo a arquitetura simbólica dos anos 80/90.

Os lugares são, assim, a articulação do conjunto de ações e objetos sob a força das verticalidades e horizontalidades. Isso nos leva a redimensionar o papel do lugar na atividade teatral e compreendê-lo não como algo dado, nem como um reflexo da sociedade, mas como um agente, uma mídia definidora da atividade Tea-

tro. Portanto, a distribuição sócio-espacial dos *lugares teatrais*, com suas características, indicam-nos o modo como a atividade Teatro dialoga com a Sociedade.

Desse modo, percebeu-se que os *lugares teatrais* nas metrópoles foram “engolidos” seja pela verticalização crescente do urbano⁴, seja porque passaram a se encontrar interiorizados em outros edifícios, o que resultou numa aparente *não visibilidade* desses lugares em relação ao conjunto.

Tal tipo de *não visibilidade* arquitetônica distingue-se da visibilidade dos teatros monumentos, assim como dos teatros de fachadas nas ruas. A *não visibilidade*⁵ arquitetônica na paisagem das cidades consiste, em alguns casos, na ausência de uma fachada voltada para a rua. Os teatros no interior dos *shoppings centers*, por exemplo, encaixam-se nessa categoria. Eles ainda são poucos, mas se constata uma tendência para o seu crescimento (Almeida Jr., 2007).

A rua, segundo Lefebvre (2004, p. 29-31), não é somente o lugar da passagem e da circulação, mas um *topos* dialógico, referencial de localização, transferência e transporte de matérias que animam a vida urbana; é, ao mesmo tempo, o local da organização capitalista, dos perigos, da violência nas grandes cidades, do descontrole. Seja como for, é na rua que se torna possível a atuação do *tempo lento* proposto por Milton Santos (1996, p. 10), que nos possibilita romper com a velocidade e aumentar a percepção do espaço. Um teatro com suas portas para a rua simbolicamente se abre para a cidade.

Conclui-se parcialmente que, por um lado, determinados *lugares teatrais* podem ser vistos como monumentos arquitetônicos, índices da atividade teatral, como é o caso dos Teatros

⁴ Ver Almeida Jr, 2007.

⁵ A discussão dos conceitos no eixo desta comunicação ligados à visibilidade, ou seja, a utilização dos termos “visível e não visível”, encontra-se, em parte, vinculada à discussão proposta por Merleau Ponty na sua última obra “O visível e o invisível” (1964), publicada após a sua morte. A negação é aqui compreendida não como qualidade, mas como aquilo que “pode qualificar”.

Municipais em algumas cidades, fato este que geralmente facilita a sua inserção no imaginário do panorama cultural visível da cidade, mesmo quando estes se encontram desativados. Por outro lado, há os *lugares teatrais não visíveis* na paisagem urbana, como as pequenas salas, improvisadas ou não. Ou, então, aqueles construídos de modo temporário (e por que não dizer efêmero) pelas manifestações teatrais nas ruas, naquilo que tenho denominado de *lugares-outros*⁶, como museus, palácios, entre outras localidades.

É de notar, por uma série de fatores, que houve um crescimento do referido modelo de *lugar teatral*, dentre os quais fatores destaca-se a ação mimética entre os grupos, a falta de regulação do mercado, as políticas culturais vigentes e um reposicionamento da própria atividade artística na sua relação com a cidade.

Dado o já exposto, a partir dos *lugares teatrais não visíveis* (na paisagem da cidade, mas presentes e atuantes), é possível observar estratégias espacializantes na busca da visibilidade da atividade teatral. Em muitos casos, pode-se perceber a tendência das pequenas salas de espetáculos (e das pessoas de teatro) para se agruparem em determinadas regiões da cidade. Regiões

geralmente capazes de criar um eixo de centralidade (quando já não associados à região centro das cidades) num bairro ou região.

Um tal movimento de centralidade dos *lugares teatrais* sugere múltiplos significados. Um deles poderia ser a garantia da “visibilidade” da função Teatro no conjunto social, por meio de uma ação coletiva e solidária. Outro sentido estaria ligado a questões econômicas, uma vez que, no caso de São Paulo, em geral os grupos ocupam espaços degradados da cidade em virtude dos baixos valores dos imóveis⁷, além da disponibilidade de espaços vazios e com possibilidade de transformação em *lugares teatrais*. Daí uma presença maior de *lugares teatrais* no centro, do que noutras regiões da cidade, nas quais o espaço urbano encontra-se valorizado pela especulação imobiliária⁸.

Se essa ação resulta na criação de territórios teatrais específicos, têm-se por exemplo os grupos alocados na Praça Roosevelt, na cidade de São Paulo, que terminaram por tornarem-se um local de visibilidade, sinônimo de vanguarda do Teatro Contemporâneo Paulista. Do mesmo modo, a criação de redes independentes e solidárias entre os artistas não visíveis permite

⁶ A denominação de *lugares-outros* tem como objetivo nomear as localidades transformadas em *lugar teatral* momentaneamente, ou por um curto período de tempo, portanto, distintos do edifício teatral.

⁷ Um dos casos emblemáticos na cidade de São Paulo é o caso da ocupação da praça Roosevelt pelo grupo de teatro *Os Satyros*. A ação artística e social do grupo transformou e chamou a atenção da população para o local. Antes um espaço esquecido, dadas as conjunturas de violência e degradação do lugar e, atualmente, para além das opções estéticas e da linguagem teatral do grupo, provocou a transformação do local num espaço de sociabilidade e de encontro dos moradores e das pessoas de teatro. Cabe destacar que esta região já viveu um apogeu cultural no começo do século XX; há, portanto, que se levar em conta nas análises a força da memória do lugar.

⁸ Aqui cabe uma ressalva para apontar aquilo que vejo como uma perversidade do mercado. Num curto espaço de tempo, (aproximadamente 10 anos), os imóveis ao redor da praça Roosevelt, graças à diminuição da violência visível, notoriedade da praça, enfim, de seu ambiente de sociabilidade, resultado das ações culturais, teatros, bares, livrarias, presentes foram valorizados, em alguns casos, em mais de 200%. Enquanto o IPCA acumulado de 1999 a 2009, até o momento, foi por volta dos 73% (fonte: IBGE <<http://www.ibge.gov.br/home>>. Se a especulação imobiliária prosseguir, não será difícil, diante da fragilidade econômica da atividade teatral, prever as inúmeras dificuldades que no futuro estas companhias terão de enfrentar.



uma série de trocas e agenciamentos. Alguns fragmentos dessas redes, no sentido da visibilidade, organizaram-se sob forma de cooperativas e associações de classe, possibilitando a ascensão política dos grupos de Teatro, o que ocorreu na cidade de São Paulo, no período em questão. Também foi o caso dos Artistas Unidos na cidade de Lisboa.

O modelo de *lugar teatral* (salas pequenas, adaptadas em prédios inadequados à função teatral) termina por revelar-se um tipo de unidade de cultura (*meme*), com suas estratégias de reprodução, organização espacial e associação dos grupos, com o objetivo de torná-lo visível e vivo no panorama cultural da cidade.

Na dialética do não visível e do visível, referente ao *lugar teatral*, é que se articulam os elementos para uma compreensão da teatralidade contemporânea. O lugar, segundo Milton Santos é esquizofrênico, pois recebe informações da modernização e da globalização, fatores que, ao invés de unificar, propiciam a criação de uma fragmentação dos *lugares teatrais*, fazendo conviver locais de excelência com lugares fragilizados tecnicamente (precários) quanto aos aspectos informacionais.

A fragmentação é um fato. Bem por isso não podemos dissociar nosso objeto – o *lugar teatral* – da noção de ideologia, que por sua vez se vincula à esquizofrenia produzida pela injusta distribuição do acesso à informação. É nesta moldura que ela, a ideologia, produz seus mitos e os transforma em símbolos da sociedade, criando, assim, a base das verticalidades hegemônicas e da normatização.

A força hegemônica, quando eficaz, nos cega. Tal como a percepção da força da gravidade, sua ação por todos os lados não nos permite dar-lhe a devida atenção, de tal modo que ela termina sendo, estranhamente, menos visível⁹.

Todavia, é a partir da noção de escassez (que Milton Santos retoma de Sartre) que se consegue apreender a força hegemônica e seus procedimentos. Foi a escassez dos lugares que motivou grande parte dos grupos a buscar alternativas e recursos para a sobrevivência e a construir outros tantos *lugares teatrais*.

A questão que se impõe é identificar se a reação originada pela escassez virá a reproduzir o mesmo modelo predatório que, após certo tempo, resultará novamente em “falta”.

Nas cidades de pequeno e médio porte o teatro convive com a noção de escassez e de não visibilidade no conjunto social. Torna-se, logo, necessária uma reflexão acerca das questões que envolvem as culturais locais e suas respectivas dinâmicas, no embate pós moderno entre as noções do local- global.

Uma das promessas não cumpridas pela globalização (Santos, 2006) é fazer acreditar ser possível “diminuírem” as distâncias sociais resultantes das distâncias geográficas. Entretanto, o que se vê é a manutenção da injusta dificuldade de acesso à informação, o que mantém ativa a segregação social no mundo.

É certo que cada lugar constitui um espaço, do ponto de vista artístico, oferecendo múltiplas possibilidades cênicas e de criação. Porém, os *lugares teatrais* vão sendo notadamente marcados pelo uso que se fazem dele.

⁹ Retomo a questão da não visibilidade. No caso português é preciso estar atento a todas as manifestações teatrais que ocorrem em outras regiões, e não somente aquelas que ocorrem, por exemplo, na região de Lisboa e que são tomadas como referência. Para exemplificar aponto dois casos exemplares (e distintos) de produção e resistência artística: Escola da Noite (Coimbra) e Teatro de Montemuro (Campo Bemfeito). Do mesmo modo, na cidade de São Paulo, a Praça Roosevelt e a experiência marcante dos *Satyros* não pode ser hegemônica e única referência. É necessário estar atento para que possamos dar visibilidade a outros modelos distintos de relação do teatro com a cidade. Não no sentido de superação. Não penso que se deva ser válido pensar em “ultrapassar” Lisboa como referência ou mesmo ao *Satyros* em São Paulo. Tornar visível o outro sem obscurecer os demais, esse é o desafio.

Nesse sentido, é possível observar nas cidades a existência de determinados grupos teatrais que conseguem imprimir com regularidade em seus trabalhos a identificação com o lugar/local, e ampliam essa ação estendendo-a para os bairros ao redor dos *lugares teatrais*. Vale dizer, os usos dos lugares terminam por constituir um território teatral, como é o caso do Teatro dos *Satyros*, em São Paulo, na Praça Roosevelt, e no interior do estado de São Paulo o grupo *LUME* em Campinas, *A Escola da Noite* em Coimbra, o *Teatro de Montemuro* em Campo Bemfeito, para citar apenas alguns. Esses agenciamentos entre

o espaço teatral e a cidade são mais significativos quando existe uma forte ligação entre a ação teatral realizada e a localidade¹⁰.

Por fim, pode-se discutir a interação do teatro e da cidade em muitos níveis, sendo necessário estar atento para não tomar o teatro como um reflexo da cidade ou da sociedade, ou vice-versa. Teatro e cidade dialogam, cada qual, com as suas especificidades e fundam, por meio da cena, o imaginário teatral. Este deve ser compreendido como uma via que permite pensar o lugar para além do conhecimento estabelecido.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA JR., José Simões de. *Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo – 1999 a 2004*. Tese Doutorado em Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007.
- CARLSON, Marvin. *Places of performance – The semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University, 1989.
- DUVIGNAUD, Jean. *Lieux et non lieux*. Paris: Galilée “L’Espace critique”, 1977.
- _____. *Micro-sociologia e formas de expressão do imaginário social*. Trad. J.C Paula Carvalho. Revista da FEUSP, 12 (1/2). 325-353, 1986
- _____. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro : Zahar, 1972.
- FERRARA, Lucrecia D’Aléssio. *Os significados Urbanos*. São Paulo : EDUSP, 2000.
- _____. *Olhar Periférico*. São Paulo : EDUSP, 1999

¹⁰ Como pudemos exemplificar nos casos emblemáticos das realizações do *Teatro Regional da Serra do Montemuro*, ocorridos na aldeia de Campo Bemfeito, as da praça Roosevelt (São Paulo) e as do Teatro dos *Satyros*.



- FORTUNA, Carlos; SILVA, Augusto Santos (Orgs.). 2002. *Projecto e Circunstância. Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Afrontamento.
- LEFEBVRE, Henri. *The production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1991.
- _____. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Humanitas, 2004.
- SAMI-ALI, Mahmoud. *L'espace imaginaire*. Paris: Gallimard, 1974.
- SANTOS, Milton (Org.). *Território: Globalização e Fragmentação*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SANTOS, Milton et al. (Org.). *O papel ativo da geografia: um manifesto*. Florianópolis: encontro nacional de geógrafos, 2000.
- SANTOS, Milton. *Testamento intelectual*. São Paulo: UNESP, 2002a.
- _____. *A Natureza do espaço – Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2004a.
- _____. *O espaço Dividido*. São Paulo: EDUSP, 2004b.
- _____. *Pensando o espaço do homem*. 5ª ed. São Paulo: EDUSP, 2004c.
- _____. *Território e sociedade*. 2ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004e.
- _____. *Da Totalidade ao Lugar*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- _____. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. *Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e Meio Técnico-Científico e Informacional*. São Paulo: Hucitec. 1998.
- SIMMEL, Georg. *A filosofia da Paisagem*. Revista Política e Trabalho no 12, Programa de Pós Graduação em Sociologia – UFPb, 1996.
- SOJA, Edward W. 1993. *Geografias Pós Modernas – a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- UBERSFELD, Anne. 1996 (a). *Lire le Théâtre II – L'école du spectateur*. Paris: Belin.
- _____. 1996 (b). *Lire le théâtre I – Paris* : Belin.
- _____. 1991. *Le théâtre et la cité*. Bruxelles : AISS-IASPA.
- UBERSFELD, Anne; BANU, Geoges. 1992. *L'espace théâtral*. Paris: CNDP.

RESUMO: O ponto de partida para a discussão é o de compreender o *lugar teatral* como agente, uma espécie de media definidora do fenômeno teatral. Nesse sentido, o espaço teatral não é concebido como reflexo ou mesmo depósito da cena. Constitui-se no território vivido, edificado ou não, para esse fim. Temos, então, o *lugar teatral* caracterizado pelo uso, e não pela arquitetura edificada, o que nos instiga a refletir sobre como se instaura a comunicabilidade da imagem deste lugar no conjunto social. Também nos leva a interrogar Bem como, leva-nos a interrogar o cotidiano das cidades com *outro olhar*, na busca de territórios teatrais e, não mais de “teatros”. São, portanto, outras espacialidades e visibilidades que constroem o imaginário do *lugar teatral* na paisagem das cidades.

PALAVRAS-CHAVE: lugar teatral, espaço teatral, cultura urbana, teatro e cidade.