O Teatro em Comunidade do Coletivo Estopô Balaio

The Theater in the Community of Coletivo Estopô Balaio

João Rodrigo Vedovato Martins¹

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis/SC, Brasil

E-mail: jrvm punk@hotmail.com

Resumo

Este artigo investiga a relação entre estética e política, conforme proposta pelo filósofo Jacques Rancière (2020), para analisar os processos de produção e criação, bem como as dinâmicas de trabalho, organização e gestão do Coletivo Estopô Balaio, situado no extremo leste da cidade de São Paulo. A pesquisa se apoia em dados etnográficos, provenientes de uma investigação de doutorado em Antropologia Social, para aprofundar a reflexão sobre esse recorte temático. Para o Coletivo, o teatro não se restringe a um espaço físico, mas configura-se como uma relação social que articula trabalho, obra e território/público. Nesse sentido, a comunidade se estabelece como fundamento tanto para a criação e produção artística quanto para a gestão do grupo.

Abstract

This article explores the relationship between aesthetics and politics, as proposed by philosopher Jacques Rancière (2020), to examine the processes of production and creation, as well as the dynamics of labor, organization, and management within Coletivo Estopô Balaio, located in the far east of São Paulo. The research draws on ethnographic data from a doctoral study in Social Anthropology to deepen the analysis of this thematic scope. For the Collective, theater is not merely a physical space but a social relationship that intertwines labor, artistic creation, and territory/audience. In this sense, the community serves as the foundation not only for artistic production and creation but also for the group's management.

Palavras-chave

Teatro. Estética. Política. Comunidade. Antropologia.

Keywords

Theater. Aesthetics. Politics. Community. Anthropology.

¹ Doutorando em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina. Gestor cultural na Associação dos Artistas Amigos da Praça (ADAAP).

Eles passarão, nós passarinho!

Jardim Lapena, Jardim Romano, Jardim Pantanal, Jardim Fiorelo são bairros circunscritos às proximidades do Rio Tietê, entre a estação São Miguel Paulista ao início de Itaquaquecetuba, cidade de grande São Paulo. Esses bairros periféricos são atingidos por inúmeros problemas sociais e ambientais, perante a negligência do poder público municipal e estadual. Frente a esse cenário, um grupo de artistas responde a essas desigualdades estruturais com práticas de solidariedade e autogestão, como diria Mário Quintana (1986), “*eles passarão, nós passarinho.*”

Ali, nas proximidades do Jardim Romano há um grupo de teatro que realiza um trabalho artístico em comunidade. O nome do grupo é Estopô Balaio, e os conheci por meio do rio, por causa da peça *Cidade dos Rios Invisíveis*. O espetáculo aborda, a partir da narrativa dos moradores locais, histórias de enchentes e alagamentos, isto é, desastres socioclimáticos que atingem principalmente populações subalternizadas. O espetáculo acontece em trânsito, com o público percorrendo um trajeto que vai da estação pela linha 12-Safira da CPTM e pelas ruas do bairro Jardim Romano até o córrego Três Pontes, abrangendo quase 40 km, do centro ao extremo leste da cidade de São Paulo.

A cidade na obra não é apenas objeto ou cenário, mas se constrói performativamente (BUTLER, 2003), ao passo que o enredo revela suas dimensões não aparentes. Em outras palavras, parafraseando a autora, não há cidade por trás das ações do grupo, mas a cidade é construída nas ações, que são tidas como seus resultados (Idem, p. 48). Da mesma forma, os moradores não são apenas espectadores passivos, mas protagonistas em um complexo jogo de atores e não-atores em cena.

Essa peça me impactou bastante pelos ele-

mentos expostos e pela sensibilidade que aborda a memória indígena e imigrantes dos moradores, em um espetáculo épico-ancestral. Então decidi investigar o grupo a partir das inquietações sobre as relações entre teatro e as políticas culturais sob a égide do neoliberalismo. Tema este que apenas pincelarei aqui, mas que se desdobra em muitos outros, como por exemplo estética, poética e política ou gestão do grupo e cena artística, que vou abordar com mais detalhes ao longo deste artigo.

É sabido que há vários modos de criar, produzir, organizar e estruturar os grupos de teatro, considerando suas relações de trabalho, vínculo com o público e inserção no território. Para o teatro de grupo – categoria que o coletivo se identifica (Idem) – esses elementos se entrelaçam com os desejos estéticos, éticos e políticos, impactando diretamente a linguagem e a obra. Gestão interna e criação não são esferas separadas, mas dimensões imbricadas no processo artístico para essas coletividades. Trata-se de um teatro que se configura como microcosmo contra-hegemônico, um espaço para ensaiar um outro mundo possível, como dizem nossos companheiros zapatistas.

Jacques Ranciere (2020) ao explorar a imbricada relação entre estética, poética e política propõe o conceito de partilha do sensível (2020). Esse conceito refere-se a um sistema de significados e significação, no qual a palavra partilha comporta dupla sentido: comunhão e distribuição de partes. Essa partilha determina a distribuição de tempos, lugares, atividades, delimitando quem pode participar e de que maneira. Há, portanto, algo que precede essa delimitação, que é justamente onde a política se insere. Para o autor, a partilha do sensível, ao definir quem pode tomar parte em função de sua atividade, tempo e lugar que ocupa, também delinea o que pode ser visível, falável e concebível no espaço comum. Toda política, portanto, tem uma

base estética, afirma o autor.

A poética para Ranciere não se trata de um procedimento, mas de um regime de identificação e visibilidade das artes a partir dos modos e as maneiras de fazer, assim como de apreciá-las. Esse regime é baseado na *mimesis* e ela organiza as maneiras de fazer, analisar, avaliar e ver. É a *mimesis* que estabelece a relação entre distribuição dos modos de fazer e ocupações sociais que as tornam visíveis. Assim, poética e estética pertencem a ordens distintas, mas profundamente conectadas com a política.

Aplicando essa perspectiva ao teatro de grupo, a própria forma de gestão de grupo pode ser entendida como uma dimensão que busca romper com o que é factível, visível e pensável — ou seja a lógica gerencial do modelo empresa (DARDOT; LAVAL, 2016) — ao instaurar uma outra ordem estética de natureza organizativa na esfera pública. Nesse sentido, a gestão não se limita aos meios objetivos e materiais de criação e sobrevivência de um núcleo artístico, mas constitui também um tensionamento, seja por motivos contingências ou político-ideológicos, das relações e das formas de organização do trabalho vigentes.

A partir dessa interpretação, ao analisar as obras e a criação artística, torna-se essencial considerar as relações de trabalho, organização e estruturação na gestão do grupo. A maneira como a gestão é organizada impacta diretamente a estética e a poética, ainda que esse vínculo nem sempre seja evidente. Parafraseando Silvia Rivera Cusicanqui (2021), não se trata de uma estética que represente novas formas de organizar o mundo do trabalho e a vida social, mas de uma que as prefigure por meio das práticas concretas de grupo.

Diego Sztulwark, ao refletir sobre “até que ponto o sensível tem se transformado em campo de batalha” (2023, p.50), adverte que essa dimensão também é disputada pelo neoliberalismo,

que busca forjar "subjetividades da crise". Essas subjetividades são moldadas dentro de um campo estratégico baseado na inovação e no controle, em meio a um estado permanente de exceção. Assim, desemprego, precariedade, flexibilização, instabilidade, intensificação do trabalho, desregulamentação e individualização deixam de ser exceções e passam a ser norma. Então os núcleos artísticos, ao questionarem o modelo de produção teatral pautado no mercado e a lógica concorrencial da empresa, promovem subjetividades em resistência a subjetividades da crise.

Um exemplo desse tensionamento do sensível, que articula estética, poética e política, é trazido por Dunstin Farias, ator e rapper do Coletivo Estopô Balaio:

O teatro em comunidade é um teatro que não isenta a comunidade da sua participação, seja a comunidade formada, seja não formada; seja atriz, seja não atriz; seja ator, seja não ator. Isso não isenta da participação efetiva dentro de um espetáculo, seja na função de produção seja na função de cena mesmo. Porque não é um cenário, é um cenário vivo. É participação viva, desde as cidades invisíveis a outros espetáculos, é trazer a comunidade para próximo desse diálogo da peça. [...] Recentemente, na última eleição, o Estopô, por conta própria, foi até a estação do Romano, montou uma mesa, montou um café e a gente falou: vamos trocar ideia sobre política. Aconteceram situações de trabalhar com pessoas que são do bairro, que não têm vínculo com o teatro, mas que passaram a participar da produção do espetáculo. Em determinadas situações, isso passou a incomodar artistas, que afirmavam que não dava para trabalhar com essas pessoas. Surge a ideia de demití-las. Mas quem é essa pessoa? Essa pessoa vai olhar para a gente e encarar que o grupo de teatro é como qualquer empresa. Quando você trabalha em teatro de comunidade, você não pode agir assim. Por mais que sejam difíceis de trabalhar, não dá para você descartar. É de fato o trabalho mais difícil de se fazer, que é um trabalho que antecede toda a execução, a beleza do espetáculo (Entrevista cedida ao pesquisador,

03 de fevereiro de 2025²⁾

O integrante do grupo ressalta, com essa fala, que a noção de teatro em comunidade é a âncora do coletivo, explicitando que a relação com o território não se resume a representação. Em outras palavras, não se trata de representar o território, seus moradores e as idiossincrasias da vida na periferia. A comunidade, o Jardim Romano e adjacências, e seus moradores são protagonistas nas esferas estéticas, poéticas e políticas, haja visto que a gestão que é calcada em práticas contra-hegemônicas e no processo criativo privilegia a oralidade e a memória dos moradores para discutir identidade e lutas indígenas e migrantes. Ao friccionar a dimensão do sensível, trazendo a comunidade como protagonista da cena, o grupo abre um espaço político que permite pensar e praticar outras formas de organização do trabalho, que rompem com as estruturas hegemônicas de mando e obediência, patrão e empregado. Nesse sentido, estabelece-se uma relação dialética entre a obra, o público e a gestão do grupo e consequentemente entre política, estética e poética.

Além disso, o ator ressalta os paradoxos enfrentados pelo grupo ao questionar a lógica gerencial, pautadas na produtividade, concorrência, eficiência e eficácia, ao mesmo tempo que habitam as condições concretas e materiais desse mundo baseadas na racionalidade neoliberal. É um conflito de ordem prática: o intento de construir novos horizontes, possibilidades de vida e de trabalho, enquanto se vive nas condições materiais e concretas do capitalismo neoliberal.

Outra situação que remete ao atrito entre a dimensão factível, visível, concebível e as formas não hegemônicas do sensível diz respeito à presença do elenco infantil em cena, motivo de alguns conflitos entre grupo e comunidade. Um desses embates ocorreu quando começaram os ensaios para

a peça *Reset Brasil*³ no Jardim Lapena, mas onde o grupo ainda não possuía laços com a comunidade. À medida que os ensaios avançavam, as crianças começaram a participar, gerando tensões e questionamentos.

As crianças eram autorizadas por seus pais e por suas mães a participar das oficinas e, posteriormente, dos ensaios para o espetáculo, recebendo um cachê pelo trabalho, que era repassado aos responsáveis, já que se tratava de menores de idade. Essa participação resultava de um processo contínuo que o Estopô Balaio vinha desenvolvendo com as infâncias no território, seja por meio da adesão a programas municipais, como o PIA, seja pelo oferecimento de oficinas em diversas linguagens artísticas. Tratava-se, portanto, de um processo artístico-pedagógico de formação mais amplo conduzido pelo núcleo artístico com as crianças da região.

No entanto, quando as crianças passaram a integrar a cena, surgiram conflitos não apenas em torno do trabalho infantil – uma prática comum nas periferias de São Paulo, geralmente em condições altamente precarizadas –, mas também em relação a questões de ordem espiritual e religiosa. Grande parte dos moradores do Jardim Romano e Jardim Lapena, assim como de outras periferias paulistanas, é evangélica. Quando alguns familiares das crianças começaram a assistir aos ensaios de *Reset Brasil* nas ruas, diretamente associaram os figurinos e instrumentos musicais utilizados às religiões de matriz africana e, por esse motivo, decidiram retirar seus filhos da participação. Diante disso, o grupo passou a explicar que os figurinos não faziam referência a religiões de matriz africana, mas sim a povos indígenas, além de criar um discurso de valorização do pluralismo religioso.

O sensível partilhado ali estava relacionado à associação imediata dos figurinos e dos instrumen-

2 Entrevista e texto autorizado pelo artista. O autor realizou pequenas alterações no texto para melhor fluência durante a leitura.

3 É uma peça que mergulha a trajetória migrante e na retomada indígena que perpassa a maioria dos integrantes do grupo e o território que habitam, sonhando rotas de fuga anti-coloniais do Brasil.

tos a religiões de matriz africana e à intolerância religiosa. O grupo, então, iniciou um trabalho de reelaboração dessa dimensão sensível com as famílias, buscando um entendimento mais amplo sobre os símbolos presentes na peça e em defesa da liberdade religiosa. Essa reelaboração também se refletia em cena, já que as crianças usavam os figurinos e portavam os instrumentos durante algumas das cenas que protagonizavam. Como salienta Lais, atriz convidada do grupo e moradora do bairro que começou a frequentar a sede do grupo ainda criança:

Quando a gente começou a ensaiar o *Reset* num território novo, o Jardim Lapena, a gente decide ensaiar lá, porque é onde vai acontecer a peça. A gente ensaiava na rua, a gente usava o galpão do lugar, os vizinhos passaram a ver a gente. Fomos construindo uma relação ali para depois vir com a peça. É uma relação que foi construída em um ano para conseguir apresentar. Isso aconteceu aqui no Jardim Romano. Hoje o Estopô Balaio tem o domínio da rua Adobe, a rua Adobe ama o Estopô Balaio. O Estopô tem aval para tudo naquela rua, mas nem sempre foi assim. Então é uma relação construída. (Entrevista, dia 03 de fevereiro de 2025⁴)

Da cena à autogestão, da autogestão à cena.

Chego ao grupo no momento que estão em processo de criação e ensaios para estrear o espetáculo *Reset Brasil*. Era um momento conturbado, de muito trabalho e expectativas. Percebo, ainda nos primeiros encontros, que o grupo realiza a produção da gestão internamente, de forma coletivizada, conforme me apontaria Ana Carol, diretora do núcleo, posteriormente:

João, antes a gente contratava pessoas para fazer as tarefas mais administrativas e de produção. Hoje a gente faz tudo dentro do grupo, tem o Wemerson, tem a Lisa. Foi uma sacada que a gente chamou a Lisa para fazer toda a parte de notas e pagamen-

tos, que é um trabalho. Ninguém faz algo sozinho, estamos sempre trocando, todo mundo faz tudo. Isso tem muito a ver com o colapso da Cooperativa. A gente percebeu que não podia depender da Cooperativa para receber os relatórios de pagamentos dos projetos porque eles começaram a atrasar muito para chegar. A Lisa faz a prestação diária. Acompanhamos todo em tempo real. (Caderno de Campo, 20 de janeiro de 2025).

A produção da gestão é vista como uma necessidade interna ao grupo, ou seja, o próprio núcleo artístico deveria fazê-la, pois não era algo a ser delegado. Os dilemas, dificuldades e resoluções da gestão seriam mais bem pensados por quem vive o cotidiano do grupo e conhece os dilemas das pessoas, incluindo até mesmo problemas financeiros e pessoais.

Nesse sentido, embora as decisões fossem discutidas coletivamente e, na maior parte das vezes, alcançassem o consenso, Wemerson Nunes e Lisa Ferreira, com o apoio de Ana Carol, assumiam a responsabilidade pela operacionalização da produção da gestão de acordo com deliberações do grupo. Em outras palavras, essa forma de trabalho em que a delegação ou coordenação de uma área ocorre com base em decisões coletivas e consensualmente pactuadas, contrapõem-se a lógica em que as lideranças impõem sua posição.

Essa prática tem paralelos com um princípio central do movimento zapatista condensado no oxímoro “mandar obedecendo” (CCRI – EZLN, 2005), expresso na Sexta Declaração da Selva Lacandona. Esse oxímoro põe em xeque as funções políticas do mandar e do obedecer que fundam a política moderna burguesa na separação rígida entre governantes e governados, propondo, em contrapartida, uma nova forma de conceber de cada função e a relação entre elas. No Estopô Balaio, o “mandar obedecendo” (CCRI – EZLN, 2005) presente na produção da gestão, orienta, assim como os zapatistas, a prática “dos assuntos coletivos, da administração dos recursos comuns de uma coletividade qualquer, e das

4 Entrevista e texto autorizado pelo artista. O autor realizou pequenas alterações no texto para melhor fluência durante a leitura.

formas de assunção, exercício e relacionamento” (ROJAS, 2019, p.36). Dessa forma, decisões mais amplas e com impactos significativos são sempre levadas ao coletivo e discutidas em reuniões de gestão.

Essa metodologia dialoga também com o princípio da autogestão. Dito de outra forma, as decisões são tomadas de maneira direta e coletiva, sem a necessidade de lideranças centralizadas e nem de concentração de poder. Essa prática estimula a solidariedade, a cooperação e a autonomia do grupo ao organizar e dirigir suas atividades, embora ainda dependa de recursos financeiros como políticas públicas de cultura ou outros financiamentos, como a imensa maioria dos núcleos artísticos.

O argumento apresentado por Ana Carol sobre a importância de a gestão ser conduzida dentro do próprio grupo se evidenciou durante um encontro em que surgiram duas pautas que conectavam as condições materiais objetivas, ou seja, os recursos financeiros do grupo, à dimensão poética da obra: caso dos aparelhos sonoros e das redes do espetáculo *Reset Brasil*.

No que concerne aos aparelhos sonoros, discutia-se a necessidade de adquirir mais unidades de um modelo específico para serem distribuídas ao público durante as cenas realizadas na CPTM, no trajeto entre as estações Brás e São Miguel Paulista. Durante esse percurso, o elenco interpreta uma série de cenas e o público escuta, por meio dos aparelhos de áudio, vozes de crianças e anciãos que falam em português e em diversos idiomas nativos. Trata-se de uma "dramaturgia de fuga", conforme apontado por João Nyn (Caderno de Campo, 26 de outubro de 2024), que narra a fuga de um grupo de indígenas, liderados por Piquerobi, do cerco colonial de Piratininga (atual centro de São Paulo) até Ururá (atual São Miguel Paulista).

A discussão estava ligada ao fato de que o aparelho sonoro mais adequado para funcionar durante o trajeto no trem em movimento era mais caro devido à sua tecnologia, enquanto modelos mais ba-

ratos falhavam. Como o grupo, tanto elenco artístico quanto as pessoas responsáveis pela produção, reconhecia a importância desse recurso para a poética da obra, sendo essa dramaturgia fundamental para o espetáculo, decidiu-se utilizar uma verba do caixa, dado que a rubrica do Fomento não era suficiente ou o gasto não havia sido previsto no projeto enviado cerca de um ano antes.

Esse episódio traz à tona a incongruência entre a forma edital e as inconstâncias e improvisos próprios da arte e da vida e as inconstâncias e improvisos da pesquisa teatral.

O outro caso foi o das redes de descanso. A cena final do espetáculo ocorre na Praça do Forró, em São Miguel Paulista, ao lado da Capela de São Miguel Arcanjo, onde estão enterrados os indígenas que se revoltaram diante da força colonial. A proposta inicial era dispor de várias redes para acomodar todo ou grande parte do público, promovendo um uso compartilhado e coletivo. No entanto, o grupo não possuía recursos financeiros suficientes para adquirir a quantidade necessária. Nesse momento, emergiu um debate entre produção e direção artística. Wemerson argumentou que, do ponto de vista financeiro, não seria viável adquirir as redes, enquanto João defendeu que eram importantes para a simbologia da cena, pois falava-se de sonhos, de sonhar um outro Brasil.

Após diálogos e mediações, o grupo chegou a um consenso: optou-se por ter um número reduzido de redes, mesmo que isso comprometesse a concepção poética e interferisse na estética, pois havia outras demandas urgentes, como a rubrica destinada ao design contratado para a criação do material visual de divulgação do espetáculo. Esse acontecimento, por sua vez, evidencia como essas dimensões estão profundamente imbricadas na política (RANCIÈRE, 2020), que as soluções não são verticalmente decididas e que há uma série de contradições políticas, poéticas e estéticas entre autonomia política, pautado no “mandar obedecendo”, e dependência de financiamentos, ou seja, ausência

de autogestão econômica. Essa problemática não se restringe apenas ao grupo, mas atravessa, de forma mais ampla, os núcleos artísticos do teatro de grupo.

Durante as longas reuniões de produção, que contavam, na maior parte das vezes, com a participação de todo o grupo, emergiam questões sobre a necessidade de fortalecer os vínculos, construir uma dinâmica orgânica e “evitar uma relação corporativa, baseada apenas no cumprimento de tarefas”, defende Dandara (Caderno de Campo, 11 de dezembro de 2024).

Nesse viés da coletividade, o grupo também trabalha na perspectiva da “arte em comunidade [...] propondo novas relações com a cidade e novas experiências de praticar a vida urbana” (Projeto *Revivendo Ururay: zona leste é terra indígena!* Enviado ao pesquisador, 08 de março de 2022). Sua sede está localizada no Jardim Romano, no extremo leste de São Paulo, e nesse sentido o trabalho territorial do coletivo se baseia em:

A gestão da Casa Balaio se alinha com a ideia de arte em comunidade, na qual as ações de partilha do espaço criam contornos estéticos em forma de ações movidas por artistas e moradores. Dessa forma, fazer arte e cultura é um dos nossos objetivos, mas o diálogo com a urgência de nosso bairro é constante [...]. Com uma programação mensal, a casa é um centro de cultura e referência para os moradores da região, que encontram lá uma nova possibilidade de vida: a arte. A manutenção de um espaço como território de fruição de processos e obras artísticas num bairro periférico da cidade de São Paulo é garantir que equipamentos culturais independentes consigam alinhar-se às demandas locais a partir de uma política do cotidiano construída dia após dia nas ruas, na visitação à sede e à casa dos moradores. Os espaços independentes conseguem através de suas ações e relação com seu entorno o que, muitas vezes, espaços institucionais não conseguem, se amalgamar ao cotidiano do lugar. (Idem, 2022)

Em diversas ocasiões pude notar como a

Casa Balaio se configura como um espaço de referência no bairro, não apenas no campo cultural, mas também nos âmbitos educacionais e sociais. O local comporta um conjunto de oficinas e formações em distintas linguagens reservados para diversos públicos (adultos, jovens e crianças) e conta, inclusive, com uma parceria com o Programa de Iniciação Artística (PIA). Além disso o coletivo utilizava o espaço no polo de articulação política e visibilização de lutas indígenas e periféricas, como a *Semana de Politização Indígena Urbanizada*, *Quebrada Originária*, *Jardim Romano*, *Cine Varal Romano*, *Festival Balaio de Cenas Curtas*.

Em uma dessas ocasiões, enquanto o coletivo gravava vídeos para divulgação de suas atividades, três crianças do bairro se aproximaram com naturalidade e confiança, entrando na Casa e circulando pelo espaço. Elas conversaram brevemente com o elenco e permaneceram acompanhando a gravação até que, em determinado momento, foram convidadas a participar. No entanto, por timidez, decidiram não entrar na filmagem. Após o término da gravação, perguntaram quando as oficinas de teatro seriam retomadas, pois tinham interesse em participar. Ana Carol respondeu que em breve haveria novas atividades. Pela dinâmica da interação, ficou evidente que as crianças tinham um vínculo com o espaço e com o grupo, já que eram conhecidas pelos nomes e se sentiam à vontade no ambiente.

Assim como em diversos espaços culturais localizados na periferia, os usos que os sujeitos fazem desses espaços nem sempre estão voltados a intenções artísticas. Muitas vezes, esses espaços se tornam também ambientes de convivência e sociabilidade, suprimindo a ausência de equipamentos públicos, como praças públicas e centros comunitários. Esse era o caso das crianças que, mesmo sem nenhuma programação prevista no momento, mencionaram que voltariam à Casa Balaio após o almoço para encontrar um amigo. Com frequência, elas retornavam ao espaço, sentavam-se na porta ou brincavam na rua em frente, demonstrando como

o local se consolidava como um ponto de encontro e pertencimento no bairro.

Um outro exemplo desses múltiplos usos do espaço ocorreu no início da pandemia de Covid-19, quando o grupo sentiu que precisava agir em relação a precariedade e vulnerabilidade que atingiram com mais força os trabalhadores de periferia. Com essa intenção, o grupo fez uma parceria com a Ong Feito Formiguinhas, que doava cestas básicas, e, junto ao Coletivo Acuenda, organizaram a distribuição dos alimentos em sua sede para os moradores do Jardim Romano e do Jardim Fiorello (Itaquaquecetuba). Dessa mobilização surgiu a campanha "Jardim Romano contra o Coronavírus", unindo esforços para enfrentar a crise sanitária e social no território.

Usos heterodoxos por parte do público, assim como a realização de trabalhos que borram as fronteiras entre cultura, assistência, educação e saúde, são características comuns nas experiências dos núcleos de teatro de grupo, especialmente daqueles situados em regiões periféricas ou contextos de vulnerabilidade. É nessa intersecção, na qual arte e contingências da vida não se separam, que o Estopô Balaio constrói sua atuação artística e sua relação em comum com a comunidade.

Referências

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Teatro de grupo: um território Multifacético. In: ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Orgs.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo-SP: Itaú Cultural, 2011, p. 42-47.

CARREIRA, André; OLIVEIRA, Valéria Maria De. Teatro de grupo-modelo de organização e geração de poéticas. *Revista O Teatro Transcende*, Blumenau, v. 12, n. 11, p. 95 - 98, 2004.

CCRI – EZLN. Sexta Declaração da Selva Lanca-dona, junho de 2005, apud ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. *"Mandar obedecendo"*: as lições políticas

do neozapatismo mexicano. Tradução coletivo Casa de Taipa. Porto Alegre: Deriva, 2012, p. 39.

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

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

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

FRANZOLIN, Caio Sérgio de Castro Armada Floret. *Territórios de criação: práticas artístico-pedagógicas do teatro de grupo inscritas na construção coletiva da cidade*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/c74868a2-2d9e-4a70-94b5-f95aaebefdb9>.

MATE, Alexandre. Apontamentos fundantes das práxis do sujeito histórico teatro de grupo e às do teatro épico: intensos processos de disputa de narrativas. In: LONDERO, Elen; CABRAL, Ivam; AQUILES, Marcio (org.). *Teatro de grupo em tempos de resignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no estado de São Paulo*. São Paulo: Associação dos Artistas Amigos da Praça, Selo Lúcias, 2023, p. 875.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: Estética e política. Rio de Janeiro: Editora 34, 2020.

ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. Mandar obedecendo: As lições políticas do neozapatismo mexicano. São Paulo: Editora EntreMares, 2019.

QUINTANA, Mário. Baú de espantos. Porto Alegre: L&PM, 1986.

Recebido: 07/02/2025

Aceito: 13/03/2025

Aprovado para publicação: 25/04/2025

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.