



**O LUGAR TEATRAL E A CIDADE DE SÃO PAULO – APONTAMENTOS  
ACERCA DA INTERFERÊNCIA DO PODER PÚBLICO NA CONSTRUÇÃO  
DO TERRITÓRIO TEATRAL NO PERÍODO DE 1999 a 2004.**

Prof. Dr. José Simões de Almeida Jr.<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo apontar o resultado da interferência das políticas públicas na edificação de lugares teatrais, na cidade de São Paulo, entre os anos de 1999 e 2004. E propor a partir dessa cartografia elementos que permitam investigar, pelo viés do espaço, as relações entre o lugar teatral e a cidade na constituição do território teatral.

**PALAVRAS CHAVE:** lugar teatral, espaço teatral, política públicas, cultura urbana.

A localização geográfica do *lugar teatral*, num dado momento histórico, significa uma fração da totalidade-mundo-teatro <sup>2</sup>. É nela, portanto, que ocorre a singularidade da produção teatral capaz de se renovar, adaptar ou mesmo criar outras formas de ocupação dos *lugares teatrais*.

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 descontinuidades, em uma *inércia dinâmica*. Fixá-lo, portanto, é impossível. Resta-nos refletir sobre um momento, 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 estruturado por meio de verticalidades e horizontalidades.

Destacam-se as formas dos *lugares teatrais* produzidas em virtude do diacronismo, realizadas em ritmo e valores diferentes do conjunto, e segundo Santos seriam a verdadeira base da transformação (2005, p. 45). Pois são elas que “saltam aos

---

<sup>1</sup> Universidade de Sorocaba (UNISO) e Faculdades de Valinhos (FAV). E-mail: p.simoes@uol.com.br

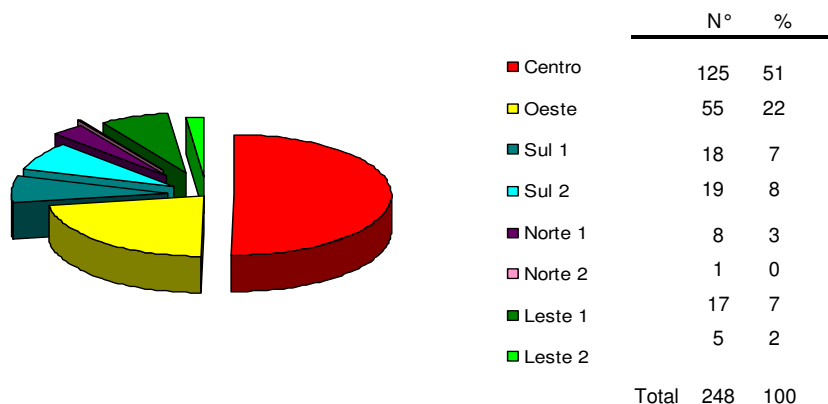
<sup>2</sup> A totalidade-mundo-teatro é o processo no qual o real abstrato se transmuta em real-concreto. E vice-versa. É por intermédio dela que é dado, a qualquer espectador, perceber-se diante de uma atividade teatral.

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 *lugares teatrais* resistentes a mudanças constituem um elemento fundamental para a explicação do processo social, e não são 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 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.

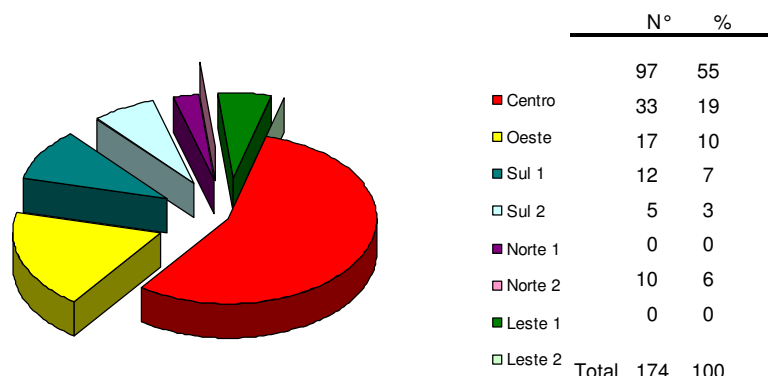
No banco de dados criado em minha pesquisa de doutorado, foram encontrados em São Paulo, até o ano de 1999 (inclusive), 174 (cento e setenta e quatro) *lugares teatrais*. No período de, 2000 a 2004, foram criados 74 (setenta e quatro) novos *lugares teatrais*; totalizando 248 (duzentos e quarenta e oito) *lugares teatrais*. Até 2004, a maioria desses *lugares* ocupava o distrito central da cidade (51%), como podemos verificar a seguir:

**Gráfico 1: Localização por distrito na cidade do *lugar teatral* (total até 2004)**



A situação, entretanto, não era muito diferente em 1999. A maioria dos *lugares teatrais* (55%) também se localizavam no distrito central.

**Gráfico 2: Localização por distrito na cidade do lugar teatral (até 1999)**

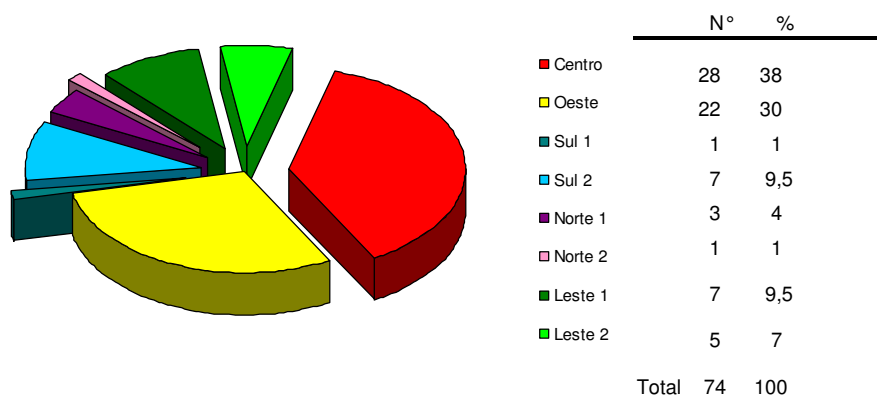


Se observarmos comparativamente os dados obtidos nos anos de 1999 e de 2004, perceberemos uma redução no número de *lugares teatrais*, localizados no distrito centro, no valor de 4% em relação aos números de 1999.

Tal fato é significativo, pois poderia indicar uma tendência à descentralização da atividade Teatro na cidade, por meio de uma distribuição mais homogênea dos *lugares teatrais* nos demais distritos da cidade. O que resultaria, por exemplo, numa maior possibilidade de acesso ao teatro pela população e poderia revelar uma maior penetração do Teatro como instância cultural na sociedade, entre outras possibilidades.

Essa diminuição pode ser compreendida ao observarmos a distribuição dos 74 (setenta e quatro) novos *lugares teatrais*, entre 2000 e 2004, no gráfico abaixo (gráfico 3). Podemos notar que houve um aumento dos *lugares teatrais* em todos os distritos, se comparado à situação de 1999 (gráfico 2).

**Gráfico 3: Localização por distrito na cidade do lugar teatral (2000 a 2004)**



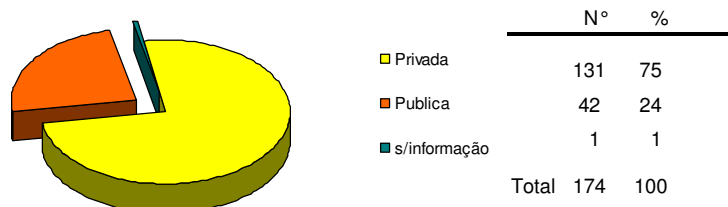
Um dos fatos relevantes para essa orientação na distribuição ocorrida entre 2000 e 2004 foi a criação das *salas de teatro* nos CEUs (Centro de Educação Unificada), proposta pelo governo municipal Marta Suplicy.

Apesar de esses dados quantitativos revelarem a “tendência” de uma ação descentralizadora, ainda assim a região central continuou sendo o local de maior concentração de *lugares teatrais* na cidade. O distrito centro é qualitativamente a região que mais produz Teatro.

O dado significativo é o fato de no período de 2000 a 2004 (gráfico 3) o processo de descentralização dos *lugares teatrais* ter ocorrido por iniciativa do poder público municipal.

A implantação dos *lugares teatrais* nos CEUs também interferiu na questão da propriedade dos *lugares teatrais* na cidade de São Paulo. Em 1999, a presença da propriedade privada atuando no mercado teatral é de 75% (gráfico 4).

**Gráfico 4: Propriedade do *lugar teatral* (até 1999)**



No período de 2000 a 2004, em decorrência da ação municipal, há um crescimento da participação do setor público (10%) na propriedade dos *lugares teatrais*

Os números apresentados, em relação à propriedade, refletem a falta de investimentos públicos específicos em *lugares teatrais*. Ao mesmo tempo, a sua criação pela iniciativa privada é resultado, em parte, do investimento indireto do dinheiro público, via Leis de Incentivo, que se baseiam em renúncia fiscal.

Segundo Helena Katz, as leis de incentivo nesse molde “são mecanismos de repasse de recursos [...] de privatização de recursos públicos via Lei de Incentivo à Cultura (KATZ, 2006)”.

Trata-se, nesse sentido, de uma transferência do dinheiro público para o setor privado. O fato é que não há nenhuma política pública específica para a criação de *lugares teatrais*. O que pode resultar na criação anômala de edifícios teatrais, dissociados da noção de uso, como por exemplo, na situação descrita por Serroni:

É muito comum em qualquer lugar longínquo do interior do Brasil, onde não existe nenhum teatro na cidade os grupos locais [...] solicitarem um espaço alternativo, múltiplo, onde tudo se pode fazer e transformar. Como usar adequadamente esse espaço transgressor sem

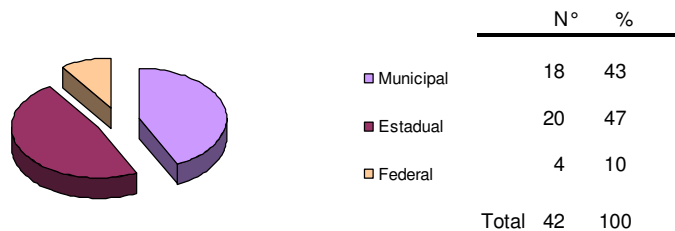
conhecimento dos princípios básicos, por exemplo da arena e do palco italiano?(SERRONI, 2002, p. 32)

A questão não é o tipo de edifício, ou mesmo, se ele atende as especificações dos grupos, mas se esse *lugar teatral* será um *território vivido*).

Essa situação, em relação à criação de espaços sem a noção de uso, não é uma característica exclusiva dos lugares de propriedade privada. O fato também ocorre com os espaços criados pelo poder público<sup>3</sup>.

Já em relação aos investimentos públicos (diretos) em *lugares teatrais* em São Paulo no período, tivemos a seguinte evolução: até 1999, tínhamos 42 (quarenta e dois) *lugares teatrais* públicos, assim divididos (gráfico 5):

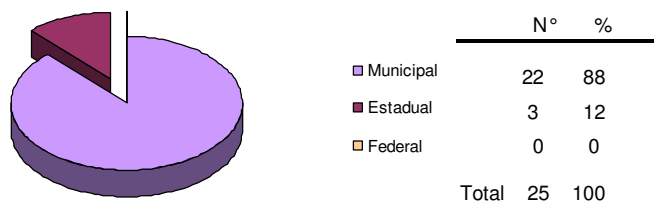
**Gráfico 5: Propriedade pública dos *lugares teatrais* (até 1999)**



No período subsequente, de 2000 a 2004, tivemos a construção de mais 25 (vinte e cinco) novos *lugares teatrais* públicos (gráfico 6):

**Gráfico 6: Propriedade pública dos *lugares teatrais* (2000 a 2004)**

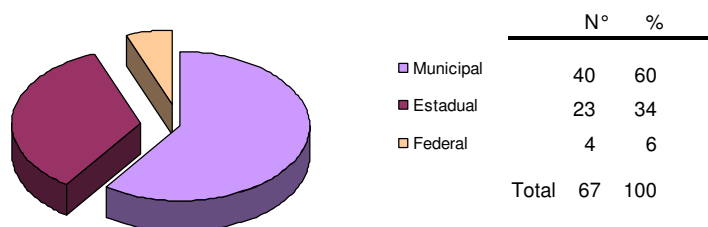
<sup>3</sup> Ver SERRONI, 2002, p.29-30.



Dentre esses 25 (vinte e cinco) *lugares teatrais* públicos, 22 (vinte e dois) foram construídos pela prefeitura da cidade de São Paulo (21 salas de teatro nos CEUs e 01 sala na antiga Galeria Olido). Somente 03 (três) deles foram construídos pelo poder Estadual.

No total, ao final de 2004, temos 67 (sessenta e sete) *lugares teatrais* de propriedade do poder público na cidade de São Paulo. (gráfico 7)

**Gráfico 7: Propriedade pública dos lugares teatrais (total até 2004)**



A questão do público e do privado é complexa. Atualmente (2006) está em curso no Estado de São Paulo a transferência da gestão dos edifícios teatrais públicos, como o Teatro Sergio Cardoso, para as mãos da iniciativa privada, por intermédio das OS (Organizações Sociais)<sup>4</sup>.

Segundo as informações da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo:

<sup>4</sup> As Organizações Sociais (OS) são um novo modelo de gestão, previsto na Lei Complementar nº 846/98 da gestão do governador Mário Covas.

Essa Lei permite transformar instituições sem fins lucrativos, que já atuam na área cultural, em Organizações Sociais, lhes transferindo a responsabilidade da gestão de espaços públicos antes geridos pela Secretaria de Estado da Cultura. Uma OS jamais terá posse de um espaço estatal, ela apenas assume a administração, que terá que ser feita sob a fiscalização de um conselho e com base no contrato de gestão, ambos aprovados pelos respectivos departamentos da Secretaria.[...] Organizações Sociais são mais uma medida no sentido de transformar o Governo do Estado de São Paulo em um aparelho gestor de políticas públicas, deixando a cargo do mercado a atividade de execução, o que flexibiliza a aferição de melhores resultados com menores custos. (SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, grifo nosso)

Vale observar que o poder público está entregando ao mercado a responsabilidade da decisão e gestão das ações teatrais em seus espaços. Talvez seja essa uma das fontes de ação que potencializaram as companhias de teatro a criar seus próprios *lugares teatrais*, mesmo que improvisados, pois o lugar público para a veiculação vem deixando de ser público.

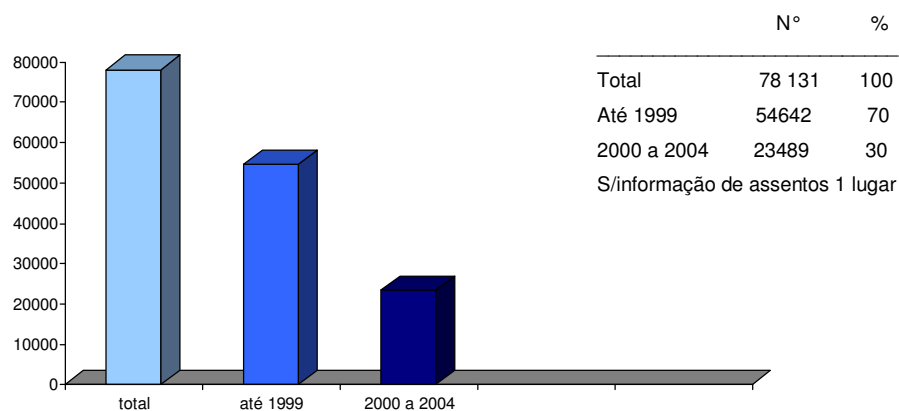
Não que o simples fato de ser público garanta a possibilidade real de veiculação de qualquer espetáculo. No entanto, o conceito de “bem público” envolve uma noção, ao menos, mais coletiva.

A criação de *lugares teatrais* é fundamental para a veiculação e circulação da atividade teatral. À medida que nos descuidamos dessa estrutura, o Teatro deixa de estar presente como instância sociocultural na sociedade.

Outros aspectos relevantes, ainda relacionados com a criação de novos *lugares teatrais*, são a percepção de uma polarização entre lugares grandes e pequenos, e o aumento de 23 489 novos assentos, no período de 2000 a 2004.

Tivemos, portanto, um crescimento considerável na capacidade de público até 2004, em relação ao número de assentos disponíveis em 1999. (gráfico 8)

**Gráfico 8: Lotação dos *lugares teatrais* (total até 2004)**

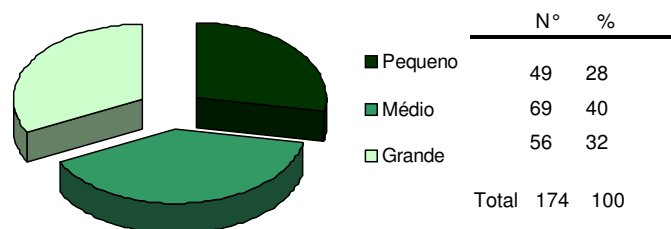


Isto significa que, em um período de quatro anos, o número de assentos disponíveis aumentou em 30%. O que poderia apontar para um forte crescimento da atividade teatral. Entretanto, isso não se revela na prática do cotidiano.

Ao relacionarmos os dados entre, o número de salas criadas no período e o número de assentos, percebeu-se que houve um aumento de salas de grande porte, com capacidade acima de 300 lugares.

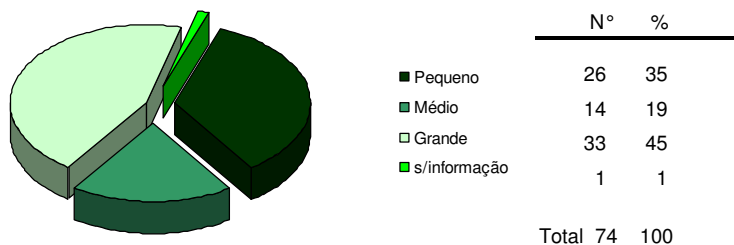
Entretanto, em 1999 (gráfico 9), em relação ao tamanho das salas, havia um equilíbrio entre os lugares teatrais.

**Gráfico 9: Tamanho dos lugares teatrais (até 1999)**



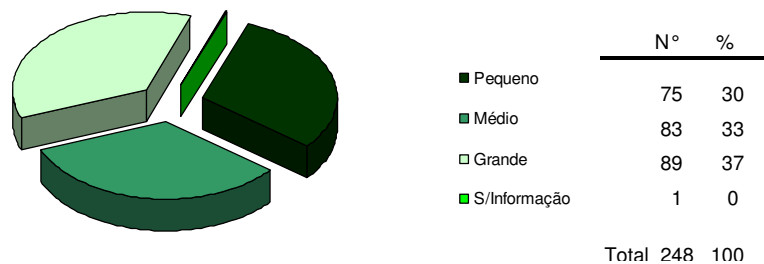
Já no período entre 2000 a 2004, ocorreu um aumento no número de salas grandes e pequenas, com redução dos lugares de tamanho médio (gráfico 10).

**Gráfico 10: Tamanho dos lugares teatrais (2000 a 2004)**



Esses dados, se considerados na sua totalidade, indicam uma tendência à polarização entre os lugares pequenos e grandes no cenário teatral paulistano (gráfico 11).

**Gráfico 11: Tamanho dos lugares teatrais (total até 2004)**



Se essa situação persistir, poderá desdobrar-se no futuro em outras formas de polarização, tais como a divisão em grandes e pequenas produções e a divisão em grandes e pequenos públicos, entre outras possibilidades.

Outra informação obtida para a composição do sistema de objetos dessa pesquisa, além dos já citados, foi o fato de o surgimento de novos *lugares teatrais* normalmente não consistir num processo de substituição dos espaços já existentes, mas, sim, num processo de acumulação. Desse modo, os lugares antigos coexistem com os novos na constituição da paisagem teatral paulistana.

Este é um dado importante, pois é a partir dessas estruturas espaciais, testemunhas do passado e de um modo de produção, que temos a memória visível e concreta da atividade teatral. Não uma memória que aponta para o passado, mas que se revigora dia-a-dia no presente.

A natureza é transformada pela ação humana ao longo de uma série de gerações, e seus modos de apropriação são visíveis na paisagem, reproduzem a história e as concepções do Homem sobre o morar, o trabalhar, o viver (CARLOS, 2004, p. 35).

Portanto, os elementos que constituem a diferença na paisagem 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 existentes na cidade de São Paulo é o resultado da acumulação, e se sobrepõem uns aos outros formando um imenso palimpsesto, no qual atua o complexo movimento cultural teatral.

Desse modo, os arranjos espaciais existentes na paisagem dos *lugares teatrais* da cidade constituem os indicadores da territorialidade teatral. Esses arranjos se organizam, ora por meio de continuidades, ora por discontinuidades.

As formas mais “visíveis” do território são aquelas desenvolvidas pela continuidade, como é o caso do conjunto de *lugares teatrais* da praça Roosevelt (Espaço dos *Satyros*, Teatro Recriarte Bijou, Espaço dos Parlapatões e Teatro Cultura Artística), ou do bairro do Bexiga (Teatro Oficina, Teatro Sérgio Cardoso, TBC, Teatro Imprensa). Já os lugares descontínuos, em geral são mais “invisíveis” no todo da cidade.

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 desses lugares.

Essas ações são oriundas das necessidades, desejos e condições inerentes 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, M., 2004 a, p. 286), de modo a atuar hegemonicamente no lugar (objeto). Assim, é possível encontrarmos na paisagem arranjos espaciais que definem uma época.

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

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.

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

Desse modo, percebeu-se nos dados obtidos pela pesquisa a presença de *lugares teatrais* que foram “engolidos” pela verticalização crescente da metrópole, do que resultou uma aparente “invisibilidade” desses lugares em relação ao conjunto, uma vez que passaram a se encontrar interiorizados em outros edifícios.

Esse tipo de “invisibilidade” arquitetônica distingue-se dos “teatros monumentos”, assim como dos “teatros de fachadas” nas ruas. “Invisibilidade” que

consiste, justamente, na ausência de uma fachada voltada para a rua. Por exemplo, os teatros no interior dos *shoppings centers* (Teatro Folha, Teatro das Artes) encaixam-se nessa categoria. Eles ainda são poucos, mas existe uma tendência para seu crescimento como já foi visto anteriormente.

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.

Nos dias de hoje, apesar da existência dos teatros “invisíveis” ao conjunto urbano, e de poucos edifícios teatrais que interferem visivelmente na paisagem da cidade como “monumentos”, caso do Teatro Municipal de São Paulo ou do Teatro São Pedro, cabe destacar a importância que esses edifícios-monumentos adquirem, não só na paisagem da cidade, como também no imaginário dos habitantes, como referência simbólica do espaço teatral.

Os teatros de fachada, que se abrem para as ruas, ainda continuam a ser abertos, mesmo na contramão do discurso da segurança, da otimização de espaços e funções apregoada pelas possibilidades de criação de *lugares teatrais* em ambientes fechados, tão comuns ao discurso social da atualidade.

O *lugar teatral* pode se incorporar ou mesmo se camuflar e desaparecer na paisagem da cidade, desde que isso não signifique perder a sua função de agente cultural. Artaud, que já preconizava um teatro adiante do seu tempo nos convida a refletir:

Não sou dos que acreditam que a civilização deva mudar para que o teatro mude; e acredito que o teatro, utilizado no seu sentido superior, é o mais difícil possível, tem força para influir sobre o aspecto e sobre a formação das coisas (ARTAUD, 1884, p.103).

Sendo assim, os *lugares teatrais* “mergulhados” na paisagem da cidade (locais múltiplos, distintos e provocadores) devem buscar ser “utilizados” não como depósito, mas devem de fato pertencer à cidade e dialogar com ela. Por fim, a questão da

ocupação e o uso do lugar na cidade revelam um fenômeno significativo nesta cartografia política e cultural dos lugares teatrais.

### **Referências bibliográficas**

ALMEIDA JR, José Simões de. *Processos de Comunicação Teatral: a poética do espaço de Anne Ubersfeld*. 2001. 113 f. Dissertação Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo - 1999 a 2004*. Tese Doutorado em Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007.

ARTAUD, Antonin. Antonin Artaud. Bruxelas: la renaissance du livre, 2006.

\_\_\_\_\_. *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Max Limonad LTDA, 1987.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade*. São Paulo: Contexto, 2004.

CARLSON, Marvin. *Places of performance – The semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University, 1989.

\_\_\_\_\_. *Teorias do Teatro – estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1995.

FERRARA, J A et SERRONI, J C (coord). *Cenografia e indumentária no TBC*. São Paulo: Secretaria de Cultura, 1980.

FERRARA, Lucrécia D´Aléssio. *Os significados Urbanos*. São Paulo : EDUSP, 2000.

\_\_\_\_\_. *Olhar Periférico*. São Paulo : EDUSP, 1999.

LEFEBVRE, Henri. *The production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1991.

\_\_\_\_\_. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Humanitas, 2004.

SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço – Diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

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.

SANTOS, Milton. *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*. 5<sup>a</sup> ed. São Paulo: EDUSP, 2004c.

\_\_\_\_\_. *Por uma Geografia Nova*. 6<sup>a</sup> ed. São Paulo: EDUSP, 2004d.

\_\_\_\_\_. *Território e sociedade*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004e.

\_\_\_\_\_. O papel ativo da geografia; um manifesto. *Milton Santos e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2004 f.

\_\_\_\_\_. *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.