

O Teatro de Grupo Paulistano
e a encruzilhada: reparações
históricas, epistemológicas e
estéticas no contexto da Lei de
Fomento ao Teatro para a Cidade
de São Paulo

*São Paulo-based Theater Groups
and the Crossroads: addressing
historical, epistemological, and aesthetic
reparations within the framework of
Fomento ao Teatro Law for the City
of São Paulo*

Mariana Vaz de Camargo¹

1. Doutoranda em Arts du Spectacle: Théâtre, na Université Paris Nanterre, França. Mestrado em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestrado profissional em Théâtre Mise en Scène et Dramaturgie pela Université Paris Nanterre, França. Professora no Senac-SP. E-mail: <maricota.vaz@gmail.com>.

Resumo |

Nas últimas décadas, verifica-se nas práticas e discursos de grupos teatrais paulistanos o crescimento de abordagens que desafiam a colonialidade e perseguem reparações históricas, epistemológicas e estéticas. Destacamos aqui algumas dessas propostas, cujos relatos provêm de uma cartografia dos projetos premiados pelas quarenta primeiras edições do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (2002-2022). Inicialmente, apresentamos a metodologia da cartografia. Em seguida, recuperamos as propostas da “encruzilhada”, de Leda Maria Martins (1997; 2021), e da “pedagogia das encruzilhadas”, de Luiz Rufino (2019). O “cruzo” entre esses autores, voltados ao resgate, valorização e promoção das sabedorias ancestrais é aplicado às abordagens de coletivos teatrais paulistanos que desafiam as práticas e discursos hegemônicos. Eles estão organizados em três subgrupos: Teatro de Periferia, Teatro Negro e Teatro LGBTQIAPN+. Por fim, ressaltamos o convívio de dois movimentos antagônicos, evidenciando aspectos da disputa de padrão civilizatório em curso: de um lado, a extrema-direita e seu populismo reacionário (Lynch; Casimiro, 2022), e do outro, o “cruzo” do teatro paulistano, apoiado pelo Fomento ao Teatro, atuando na resistência democrática, em prol de valores dissidentes.

Palavras-chave: Teatro de grupo; Encruzilhada; Reparções; Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

Abstract |

Over the last decades, there has been a growing emphasis on approaches that challenge coloniality in the pursuit of historical, epistemological, and aesthetic reparations in the practices and discourses of Sao Paulo-based theater groups. Some of these proposals stand out, with

accounts drawn from a cartography of the projects awarded in the first 40 editions of the *Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo* (Municipal Theater Funding Program for the City of São Paulo (2002–2022)). Initially, the methodology Applied to the cartography is presented. Subsequently, we revisit Leda Maria Martins' (1997; 2021) notion of the “*encruzilhada*” (crossroad) and Luiz Rufino's (2019) “*pedagogia das encruzilhadas*” (pedagogy of crossroads). The “*cruzo*” (intersection) between these authors, who are dedicated to the recovery, appreciation, and promotion of ancestral knowledge is applied to the approaches of theatrical collectives that challenge hegemonic practices and discourses. These collectives are organized into three subgroups: Peripheral Theatre, Black Theatre, and LGBTQIAPN+ Theatre. The co-existence of two opposing movements is highlighted, revealing aspects of the ongoing struggle over civilizational paradigms: on the one side, the far-right and its reactionary populism (Lynch; Casimiro, 2022), and on the other, the “*cruzo*” of São Paulo's theater scene, supported by the *Fomento ao Teatro* program—acting as agents of democratic resistance and upholding dissident values.

Keywords: Group theater; Crossroads; Reparations; Culture funding; Fomento ao Teatro Law for the city of São Paulo.

1 Introdução

“É possível pensar a existência de uma cena teatral contemporânea brasileira, autônoma em relação aos padrões artísticos importados da cultura erudita europeia?” (Mundu Rodá, 2018, n.p.), pergunta-se o grupo teatral Cia. Mundu Rodá². A questão ecoa nas práticas e discursos de grupos teatrais paulistanos onde, na última década, verifica-se o crescimento de abordagens que desafiam a colonialidade, em busca de reparações históricas, epistemológicas e estéticas.

Nas próximas páginas, destacamos algumas dessas propostas, cuja fonte é a pesquisa de doutorado em curso “O teatro e a cidade: uma cartografia dos vinte primeiros anos do Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo (2002-2022)”³, acerca das modalidades de relação entre teatro e cidade inauguradas (e/ou perpetuadas) pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Este é um acontecimento singular na trajetória do setor cultural do país: um Programa de política pública cultural elaborado e estabelecido a partir de uma mobilização sem precedentes da classe teatral local, o Movimento Arte Contra a Barbárie. Os artistas se uniram contra a “[...] mercantilização radicalizada [...]” e em prol de aprofundar as discussões sobre a função do Estado e de “[...] transformar o pensamento sobre arte e cultura no Brasil.” (Costa, 2008, p.25). O grupo elaborou um projeto de Lei, cuja aprovação, em 2002, instituiu o Programa. Esta política pública permitiu inovações nos modos de fazer e de refletir sobre o teatro, inspirando iniciativas semelhantes não só no estado de São Paulo, mas no país e no exterior. Na capital, percebe-se uma efetiva descentralização do acontecimento

2. Os projetos citados neste artigo estão listados nas referências e foram consultados no acervo da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (vide nota 4). No entanto, as menções não estão paginadas, por ausência dessa informação na maior parte deles.

3. “*Le théâtre et la ville: une cartographie des 20 premières années du 'Fomento ao Teatro' pour la ville de São Paulo (2002-2022)*”, orientado pelo Professor Christophe Triau, realizado na Université Paris Nanterre, na França.

teatral, que reconfigurou de maneira significativa a geografia das artes e da cultura na cidade.

A fonte principal da tese (e deste artigo) são os 573 projetos premiados pelas quarenta primeiras edições do prêmio (2002-2022) e arquivados nos acervos da Secretaria Municipal de Cultura⁴. Elaborados pelos coletivos teatrais para concorrer ao financiamento do edital, os projetos podem ser lidos como “discursos dos grupos”. São suportes onde registram seus aparatos de ideias, valores e princípios, avaliando práticas e projetando futuros.

O artigo está dividido em três partes: inicialmente, apresentamos a metodologia da pesquisa e a rede de proposições formulada a partir da cartografia do conjunto de projetos. Em seguida, recuperamos as propostas da “encruzilhada”, de Leda Maria Martins (1997; 2021), e da “pedagogia das encruzilhadas”, de Luiz Rufino (2019), promovendo o “cruzo” anticolonial desses autores em nome do resgate, valorização e promoção das sabedorias ancestrais, em articulação com as propostas dos grupos teatrais paulistanos. Finalmente, os achados acerca das escolhas dos grupos são organizados em três subgrupos de abordagens que desafiam as práticas e discursos hegemônicos: Teatro de Periferia, Teatro Negro e Teatro LGBTQIAPN+. Como veremos, nos teatros paulistanos, a encruzilhada e as reparações estão na ordem do dia, escancarando faces da disputa de padrão civilizatório em curso na última década.

4. Até a 29ª Edição, os grupos concorrentes submetiam seus projetos à Secretaria Municipal de Cultura (SMC) em versões físicas, em papel. A partir da 30ª edição, as inscrições foram modificadas e os documentos passaram a ser enviados digitalmente. A consulta ao arquivo de projetos físicos aconteceu no primeiro semestre de 2022, na sede da SMC, no centro de São Paulo, e as versões digitais disponíveis foram examinados mediante solicitação à SMC. No primeiro semestre de 2025, descobrimos que os acervos físicos haviam sido removidos da sede da SMC e não estavam mais acessíveis à consulta pública. A situação precária de guarda do acervo do Fomento ao Teatro e o risco decorrente para a memória do programa serão abordados em um próximo artigo.

2 Os editais de Fomento, os projetos e a cartografia

A filósofa e pesquisadora Iná Camargo da Costa, participante ativa do Movimento Arte Contra a Barbárie, define a luta por leis de fomento como uma “[...] tática de enfrentamento com o próprio Estado [...]” (Costa, 2008, p. 26), em virtude dos projetos ultraliberais barbarizantes, estruturados sob a égide de um Estado mínimo implementados no Brasil na década de 1990. O Programa de Fomento ao Teatro, operado por meio de editais, seria “uma alternativa” às leis de incentivo e ao mecenato privado “[...] sem, entretanto, combatê-las diretamente [...]” (Costa, 2008, p. 26). Foi um passo tático, uma solução de compromisso dentro do modelo liberal dos governos dos presidentes Fernando Collor, Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso.

À despeito dos avanços ímpares em direção à construção de uma arte pública e ao fortalecimento e profissionalização da classe teatral paulistana, a forma de concorrência aos fundos via edital⁵ é problemática. Iná Camargo da Costa e Dagoberto Carvalho (2008) destacam o risco de desmobilização do coletivo. O programa, estruturado como “concurso de curto-prazo”, incentiva que os grupos teatrais (antes, membros de uma mesma coletividade) se tornem concorrentes e disputem os mesmos fundos (Costa; Carvalho, 2008, p. 45) . Ou seja, as necessidades e anseios podem individualizar-se. Já o crítico Valmir Santos (2008) detecta o risco de excesso de produtividade diante da demanda de disputa de “fatias do bolo” (os editais) de uma parcela dos grupos paulistanos, assemelhando-se ao modo de fazer dos teatros comerciais cariocas ou paulistanos, cuja consequência seria um excesso de estreias de criações “sem consistência” (Santos, 2008, p. 39). Os sociólogos Ruy Braga e Joana Marques destacam o perigo da “[...] armadilha do consentimento e

5. As questões relativas à formulação, à avaliação e à seleção de projetos via editais e o projeto como materialidade relevante para as artes cênicas serão aprofundadas em artigo subsequente.

do desmanche da crítica [...]” (Braga; Marques, 2017, p.69). Trata-se do fenômeno pelo qual os proponentes, para aumentar suas chances de serem premiados, acabam submetendo seus projetos artísticos aos ditames do edital e aos gostos das comissões.

Não obstante as ponderações e problemas elencados anteriormente, os volumosos projetos formulados pelos grupos para concorrer ao financiamento do Fomento funcionam como espaço para avaliações sistemáticas de ações passadas, assim como campo de proposições de ações futuras e, principalmente, plataforma de registro dos alicerces (em termos de práticas, princípios e conceitos) de seus projetos artísticos. Afinal, “[...] há muitos modos de fazer teatro, há muitos modos de recriar a cidade” (Coletivo Jaca Est, 2020, n.p.), afirma o Coletivo Jaca Est. Como uma parte dos grupos foram premiados diversas vezes pelo Programa, a leitura da integralidade dos projetos elaborados por um mesmo grupo ao longo das duas décadas aqui avaliadas nos permite acompanhar o amadurecimento e as transformações das suas reflexões acerca de sua prática e da relação teatro-cidade.

O conjunto de projetos foi mapeado, categorizado e examinado, resultando em uma **rede de proposições**⁶ acerca do universo de atuação dos grupos teatrais paulistanos em resposta ao princípio do Programa de Fomento: um teatro em benefício à cidade e seus cidadãos. As propostas e conteúdos destacados pela cartografia foram organizadas em três eixos, não excludentes e com transbordamentos: permanência, território e linguagem

Uma ação cultural constante e de alta qualidade seria o principal meio de combate à barbárie (Costa; Carvalho, 2008). Assim, o primeiro eixo - permanência - é encarado como a essência do trabalho executado pelos coletivos do teatro de grupo paulistano, cuja continuidade da pes-

6. Empréstimo-se a expressão “rede de proposições” de Edélcio Mostaço, que recorre a ela para descrever seus achados a partir do material de arquivo (Mostaço, 2016, p. 224).

quisa e produção de uma arte pública dependeria de longos processos de trabalho e grupos estáveis mantidos nesses períodos por meio de recursos públicos específicos e em frequência previsível (Costa; Carvalho, 2008).

O eixo território celebra o encontro da dimensão espacial do lugar teatral com as múltiplas interpretações espaciais/geográficas que podem advir de um programa cuja finalidade é a “cidade”. A maior parte das propostas consagra alguma relação com o espaço urbano, refletindo a tradição do teatro de grupo brasileiro como teatro político-social. Sabemos que “espaço” e “lugar” são categorias centrais para a leitura do fenômeno teatral (Ubersfeld, 1981); porém, o fenômeno aqui analisado ultrapassa essas definições. Assim, recorreremos à categoria “território”, formulada pelo geógrafo Milton Santos, para quem o território está contido no espaço e corresponde “[...] aos complexos naturais e às construções/obras feitas pelo homem: estradas, plantações, fábricas, casas, cidades. O território é construído historicamente, cada vez mais, como negação da natureza natural” (Santos, 1996, p.51). Os fenômenos organizados nessa seção, então, relacionam-se às construções/obras - pela natureza do teatro, tanto perenes como efêmeras - empreendidas pelos grupos na cidade de São Paulo.

Finalmente, o eixo linguagem articula aspectos da semiologia do fazer teatral. As formulações estéticas se dão nas mais variadas formas, configurando diversos “encaixes” de linguagens contemporâneas. Frequentemente, as obras acabadas são recusadas, colocando-se acento e atenção nos processos de criação e pesquisa. Em suas reflexões acerca das artes da cena hoje, sobre a qual desdobra-se a noção de teatralidade expandida, Diéguez e Borges (2014) afirmam sua “[...] estrutura de acontecimentos [...]”, cujas transformações e expansões têm ocorrido “[...] insistentemente pelas demandas e contaminações que os acontecimentos da vida propõem à arte, pela urgência com que nos interpelam as cenas

e teatralidades das polis” (Diéguez e Borges, 2014, p. 129). Sobre essas práticas resultantes da relação com a comunidade, a teatróloga Silvia Fernandes (2013) recupera a ideia dos coletivos relacionais, de Rancière (2005)⁷, “[...] para quem a dimensão política dos coletivos se evidencia em práticas processuais como essas, em que modos de discurso misturam-se a formas de vida e em que cabe aos artistas criar condições para que uma experiência comunitária se exteriorize.” (Fernandes, 2013, p. 7).

São diversas as proposições dos grupos no eixo “linguagem”. Dentre elas, a partir de 2018, os discursos contra-hegemônicos ganharam holofote, alicerçando os projetos estético-políticos dos grupos⁸. Essas ideias não eram novas e, em versões mais tímidas, já alimentavam projetos teatrais uma década antes. Entretanto, a profundidade e contundência desses discursos, em grande parte dos projetos, são originais. Desde o final da década passada, escancaram-se estruturas perpetradoras de violências e dominações multifacetadas, a exemplo da cisão da sociedade brasileira, das heranças da estrutura colonial patriarcal e do racismo estrutural. “Precisamos desapropriar o que é nosso por direito. O que cabe a cada mulher preta, cada lésbica, cada bicha, cada *travesty* periférica que luta na arte!” (Filhas da Dita, 2020, n.p.), grita o Núcleo Teatral Filhas da Dita.

3 [Contra]narrativas: reparações históricas, epistemológicas e estéticas

Em 2019, o jovem pedagogo carioca Luiz Rufino lança o livro *Pedagogias das Encruzilhadas*, obra cuja reverberação nos projetos e na

7. Aqueles que desenham esteticamente as figuras da comunidade (Rancière, 2005).

8. Dedicamos as próximas páginas a um recorte dos discursos contra-hegemônicos. As outras propostas do eixo linguagem, assim como os eixos permanência e território, serão abordados em outras ocasiões.

classe teatral são patentes. Rufino estabelece seu projeto: “[...] é chegado o momento de lançarmos em cruzo as sabedorias ancestrais que ao longo dos séculos foram produzidas como descredibilidade, desvio e esquecimento”. O autor reivindica a invenção da raça como fundamento da “[...] destruição dos seres não brancos [...]” e da desconsideração de sua humanidade como constitutivo do “[...] processo civilizatório colonial europeu no mundo.” (Rufino, 2019, p. 9). Nesse contexto, Rufino resume, a “[...] colonização é uma engenharia de destroçar gente” e a descolonização, por sua vez, “[...] enquanto prática social e luta revolucionária, deve ser uma ação inventora de novos seres e de reencantamento do mundo.” (Rufino, 2019, p.12). O autor, então, convoca para o “[...] movimento de assumir a emergência e a credibilização de outros saberes [...]” (Rufino, 2019, p. 12) e, conseqüentemente, à emergência de sentidos ético/estético, podendo assim combater a “[...] baixa estima [...]” (Rufino, 2019, p. 12) imposta pelos colonizadores. Ou seja, as reparações histórica, epistemológica e estética andam de mãos dadas.

Naquele ano, o primeiro do governo de Jair Bolsonaro, os grupos teatrais ouviram e ecoaram o chamado de Rufino, multiplicado no apelo do Núcleo Teatral Filhas da Dita (2020): “[...] nossa luta é pela igualdade social, racial e de gênero. Somos a quadrilha da educação e da cultura, a quadrilha que tá do lado da coisa que acredita que o teatro é um dos instrumentos mais poderosos de mudança social.” (Núcleo Teatral Filhas da Dita, 2020, n.p.). Como uma quadrilha contra-hegemônica, diversos coletivos se organizaram para abalar o *status-quo*, reconhecido como um “[...] sistema de coisas estabelecidas e determinadas por um viés colonizador [...]” (Núcleo Teatral Filhas da Dita, 2020, n.p.).

O projeto de Rufino (2019), em termos epistemológicos, reivindica a posição da “encruzilhada” com o intuito de deslocar a modernidade ocidental “[...] de seu trono e desnudá-la [...]” (Rufino, 2019, p.18), evidenciando sua parcialidade e as contaminações que, como qualquer

outro sistema epistêmico, produz. O autor recupera as construções seminais da ensaísta e dramaturga Leda Maria Martins (1997) sobre a encruzilhada como a dimensão que tece a cultura e as identidades afro-brasileiras. A obra de Martins é ela mesma uma encruzilhada, pois tem construído pontes e espirais entre cosmopercepções e epistemologias de várias matrizes cognitivas, notadamente, entre as Ocidentais e as das diásporas africanas nas Américas⁹.

Martins também tem lugar nos projetos dos coletivos. Ela proclama a singularidade e valor das filosofias africanas, erigidas em culturas que “[...] não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio principal de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes [, sendo] restituída[s] e repassada[s] por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal [...]” (Martins, 2021, p.23). Em muitas dessas culturas, a ancestralidade é conceito basilar, exprimindo uma apreensão própria do sujeito e do cosmos. No Ocidente, por seu turno, “[...] a escrita, como lugar de memória, é um dos instrumentos mais enaltecidos [...] e privilegiados [...]”, sendo os livros, os museus, as partituras as plataformas preconizadas “[...] para resguardo da memória.” (Martins, 2021, p 29).

O pensamento preconceituoso colonial, por sua vez, “[...] desqualificava África como continente pensante” (Martins, 2021, p. 32), em consequência da “[...] falsa dicotomia entre oralidade e escrita, enfatizada pelo Ocidente” (Martins, 2021, p. 32), que prioriza o modo alfabetizado e linear. Esta operação epistêmica é mais um movimento fundamental na guerra bárbara de poderes e saberes, “[...] instrumento das práticas de dominação e hegemonia” (Martins, 2021, p.34), que almeja o “[...] desaparecimento simbólico ou literal do outro [, por meio do] apagamento dos saberes considerados hereges pelos europeus [, abolindo] outros sistemas e conteúdos.” (Martins, 2021, p. 34).

9. Ou “amefricanas”, na acepção da filósofa e antropóloga Lélia Gonzalez (2021).

Quando se desafia a perspectiva hegemônica do colonizador branco europeu (e os cânones do teatro), abre-se espaço para outras formas emergirem. Grupos teatrais como a Cia. Mundu Rodá investiram em trilhas de investigação, perseguindo “[...] os princípios cênicos representativos de nossas mais importantes matrizes culturais, sejam elas europeias, africanas ou ameríndias” (Cia. Mundu Rodá, 2018, n.p.). Já o Núcleo Teatral Filhas da Dita, organizado como um movimento de “mulheres-mães”, investiga uma proposta teatral coletiva, a partir de influências ecléticas:

Um(a) teatro(a) do Absurdo, que por vezes passa pelo jogo Brechtiano; em outras, não é considerado teatro, assim como o teatro de Eugênio Barba. Um(a) teatro(a) que nasce da precariedade e dela, faz a sua estética. [...] Por vezes se volta ao passado, aos cultos mais ancestrais como o das Iyami-Ajé Oxorongá e Gledés, outras vezes se descobre propositor de uma cenicidade e dramaturgia “pós contemporânea afrofuturista” (Núcleo Teatral Filhas da Dita, 2020).

Na atualidade dos grandes centros urbanos, como São Paulo, as desqualificações de origem colonial - eminentemente, de fundo racial - manifestam-se também geograficamente, mais notadamente, na oposição centro/periferia. A situação periférica e marginal produz corpos marginalizados e determina a fruição da vida, de maneira que a geografia influencia a estética, conclui a Cia Humalada de Teatro (2017): “Quando estamos indo pro centro, nossas mães dizem “Tá indo pra cidade?” [...] Quem faz a cidade? E que cultura faz essa cidade pela perspectiva dos marginais, dos que moram na margem, na beira, nas vielas e nos becos?” (Cia Humalada de Teatro, 2017, n.p.). Cientes disso, grupos como o Humalada escolhem permanecer em seus bairros de origem, onde instalam suas sedes e pesquisam uma estética das margens, diferentemente de momentos anteriores, quando grupos originários das periferias almejavam instalar-se na região central.

4 Rede de proposições:

Organizamos um recorte das encruzilhadas dos grupos teatrais paulistanos encontradas nos projetos premiados pelo Fomento em três grupos, cujas particularidades serão apresentadas a seguir.

- a. Teatro de Periferia: um teatro que “[...] arduamente tenta existir e residir fora do eixo tradicional da cidade [...]” (Dolores Boca Aberta Mecatrônica, 2011, n.p.) e criar a partir de “[...] uma unidade crítica, organizativa e periférica.” (Dolores, 2015, n.p.), no qual teatro e periferia se encontram, não por ser o único caminho, mas “[...] por opção política.” (A Brava, 2019, n.p.).
- b. Teatro Negro: propostas que se inspiram, primordialmente, no Teatro Experimental do Negro (TEN), de Abdias do Nascimento, promovendo o teatro “[...] como um fórum de ideias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante.” (Nascimento, 2004, p. 221).
- c. Teatro LGBTQIAPN+: verifica-se, a partir da 35ª Edição, um movimento novo: aparece um teatro afirmativo LGBTQIAPN+. Apesar das propostas ainda pouco numerosas (em relação aos outros dois grupos), seu destaque se justifica na sua contundência epistêmica e na presença crescente desses sujeitos no cenário atual.

5 Teatro de Periferia

A definição de um teatro *de* periferia, diferente de teatro *na* periferia, tem sido tecida pelos coletivos *de* periferia, tanto nos projetos que elaboram (cuja profundidade de reflexão pudemos constatar¹⁰, quanto

10. As opiniões do texto são da autora. A posição da banca avaliadora relativa à aprovação dos projetos aqui mencionados pode não ser convergente às sustentadas ao longo do artigo.

(e, principalmente) em suas práticas¹¹. Esses coletivos buscam resoluções estéticas - de encenação, interpretação, linguagem e procedimentos de preparação para a cena - coerentes com suas origens periféricas. Um “[...] teatro meu vizinho [...]” (Dolores, 2021, n.p.), feito a partir dos territórios que ocupam; valorizando a história dos moradores da periferia; frequentemente, com vínculos com movimentos sociais, e partidário da escolha “[...] ontologicamente política [...]” (Trupe Lona Preta, 2022, n.p.) de fazer arte em condições sociais, econômicas e políticas determinadas. São agrupamentos que assinalam seu lugar no mapa cultural, no fazer e no pensar teatral, enfrentando os preconceitos e os “custos” de suas origens.

O vínculo da procedência territorial, aliado à procura por uma estética própria, distingue essas iniciativas de projetos *na* periferia. Um exemplo pode ajudar a diferenciar: a II Trupe de Choque (2004) propõe instalar-se em uma casa localizada no bairro de Itaquera, na Zona Leste de São Paulo. Apesar do grupo ser proveniente do centro da cidade, justificam a escolha pelo perfil socioeconômico do bairro, “[...] uma das regiões mais carentes da cidade, tanto social quanto culturalmente, além de apresentar altos índices de desemprego” (II Trupe de Choque, 2004, n.p.). Adicionalmente, o bairro disporia de “[...] casas propícias ao espaço cênico que o grupo imagina para o espetáculo [...]” e seria “[...] um local de fácil acesso para inúmeras comunidades da zona Leste [...]”, o que teria sido decisivo para a escolha do grupo.

Nessa proposta, um grupo originário da área central desloca-se para realizar pesquisa de cunho etnográfico (e militante) na periferia. No caso dos grupos *de* periferia, diversamente, há a origem geográfica do grupo (e dos integrantes) combinada ao desejo de empreender uma pesquisa ética, estética e política a partir dessa realidade periférica. Exis-

11. O Núcleo Teatral Filhas da Dita (2020) refere-se em seu projeto a um “[...] Teatro em Comunidade (com, para e na comunidade)”. Entretanto, a maior parte dos grupos usa o termo “de periferia” e não “comunidade”, por isso escolheu-se adotar o primeiro.

te um “[...] compromisso de natureza política: a gente d’Oráculo escolheu estar junto de sua gente”, afirma o pesquisador Alexandre Mate acerca da prática do grupo Buraco d’Oráculo¹², e que pode ser estendida aos outros coletivos de periferia. (Mate *apud* Gomes, 2013, p. 10). Estar *na* periferia é uma ação deliberada para enfrentar e transformar estigmas e preconceitos dessa origem. “Refletimos o território e somos refletidas por ele [...] existe um custo por sermos de onde somos. Tudo parece que fica mais complicado. Aqui sempre é longe, aí o transporte é mais caro e o cachê mais barato.” (Núcleo Teatral Filhas da Dita, 2020, n.p.), afirma o Núcleo Teatral Filhas da Dita.

Oportunidades, estrutura urbana e cerca de quatro ou cinco horas diárias gastas no transporte urbano separam os extremos da cidade do centro. Na leitura do projeto, seguimos com o Núcleo Teatral Filhas da Dita até a Cidade Tiradentes:

[...] queremos aqui apresentar um pouquinho esse fascinante lugar no extremo leste da capital paulista. Então, saiam do lugar onde se encontram nesse exato momento e venham conosco, através da linha vermelha do metrô, até a Estação Itaquera, desça e faça a baldeação na linha Coral da CPTM e desembarque em Guaianazes. É longa a caminhada, né! Mas calma, estamos quase chegando. Isso mesmo, suba na lotação 3064-10/Cidade Tiradentes. Conseguiu sentar? Agora, relaxe, observe a paisagem que vai se apresentando cada vez mais verde aos seus olhos, o clima mais ameno e em 40 minutos chegamos ao nosso destino, que agora é seu também. (Núcleo Teatral Filhas da Dita, 2020, n.p.)

“De que maneira a geografia influencia nossa estética?” (Cia. Humbalada de Teatro, 2013, n.p.), anuncia a Cia. Humbalada de Teatro, entoando a questão primordial às práticas e pesquisas desses coletivos. Os grupos têm formulado respostas à pergunta em suas práticas e reflexões, conceituando as especificidades de seu modo de fazer teatro. Nesse sentido, destacamos as formulações de três grupos: Dolores Boca

12. Originário e atuante na Zona Leste (São Miguel Paulista), o coletivo “[...] faz do teatro de rua uma ferramenta de interlocução com a população residente às margens da cidade.” (Buraco d’Oráculo, 2005).

Aberta Mecatrônica de Teatro (nos termos da “estética de combate”, das “arenas arbóreas” e do “teatro perene”); Cia. Humbalada de Teatro (nas noções de “teatro à margem” e de “ator-marginal”) e o Coletivo Estopô Balaio (identificados com o “ator como ator-social”, a história oral e o depoimento de moradores como importantes ferramentas de trabalho).

O Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro (ou, apenas, Dolores) foi contemplado pela primeira vez pela Lei de Fomento na 10a. Edição (em 2005), para realizar “[...] atividades artístico-político-comunitária, [combinando] militância dura [e] estética delicada.” (Dolores, 2005, n.p.). O grupo nasceu em 2001, no Jardim Triana/Cidade Patriarca (Zona Leste da capital paulista), destacando-se pelo desenvolvimento de modos de produção bastante peculiares. Um grupo de jovens moradores da periferia, cujo “[...] difícil acesso aos bens culturais, à formação e fruição despertou a pergunta: Por que não aqui?” (Dolores, 2021, n.p.). A inquietação resulta na ideia fundante do “Teatro meu vizinho”, que se refere ao “[...] trabalho de residir, pensar, construir teatro junto às pessoas [...]” (Dolores, 2021, n.p.), a partir de seu território. Essa foi a forma gestada pelo Dolores de fazer seu teatro e enfrentar preconceitos do meio teatral e da crítica especializada, que seriam os piores obstáculos enfrentados pelo grupo em seus primeiros anos. “Um grupo de periferia sem trajetória reconhecida, sem faculdade, sem apadrinhamento, precisava trabalhar em dobro, triplo” (Dolores, 2021, n.p.), explica o coletivo. Mesmo depois da notoriedade dos prêmios, reconhecimento de sua irreverência performativa, críticas positivas e longo percurso, ainda se dizem assombrados pelo “fantasma do preconceito”. O que os membros do grupo parecem descrever são os efeitos e constrangimentos persistentes dos estigmas nas interações sociais, no sentido erigido por Erving Goffman (1980) como atributos e estereótipos relativos às suas condições de pessoas periféricas, pobres e sem oportunidades de estudos. Fazer teatro em sua vizinhança parece ser uma estratégia de fortalecimento subjetivo e coletivo.

Como não tinham acesso a um espaço teatral (convencional ou não), as pessoas artistas do coletivo semearam novas formas de fazer. Para “[...] superar a aridez da realidade cotidiana [...]” (Dolores, 2025, n.p.), ocuparam um terreno público e plantaram - por meio de mutirão, envolvendo artistas e comunidade - seu próprio teatro, erguendo a arquitetura viva da sua “arena arbórea”: um semicírculo de dezesseis metros de diâmetro, composto por árvores da mata atlântica e uma arquibancada esculpida em morros, com pneus servindo como assentos. Desde então, “[...] as árvores florescem e dão frutos. Peças, festas e encontros fervilham em seu meio.” (Dolores, 2025, n.p.).

A partir do primeiro mutirão, o grupo desenvolve oficinas, nomeadas “Iniciação ao Teatro Mutirão”, em que “[...] privilegiam a disseminação de meios que propiciem a multiplicação de fontes de criação artística a serem sustentadas de modo o mais autônomo possível: um *know-how* adquirido ao longo da trajetória dos responsáveis é agora compartilhado.” (Pupo, 2012, p. 53). A pesquisadora Maria Lúcia Pupo (2012) salienta a potência e novidade desse modo de contrapartida social, em que as oficinas ultrapassam os cursos de técnicas ou de modalidades e transformam-se em “[...] ato de experimentar junto [...]” (Pupo, 2012, p. 52). A “Iniciação ao Teatro Mutirão” é um exemplo de um tipo de relação pedagógica mais horizontal (à despeito das relações tradicionais verticais entre mestre e discípulo¹³) experimentada por diversos grupos teatrais em projetos no âmbito do Fomento ao Teatro.

Contemplados pela 13a Edição da Lei de Fomento (em 2008), estavam prontos para “[...] juntar a pulsão artística desenvolvida nesta parte da cidade [...]” (Dolores, 2008, n.p.), por meio da criação e formulação de uma Ópera Periférica, cuja estreia aconteceu no ano seguinte (2009). Almejavam criar “[...] uma grande obra, com 25 artistas de periferia, idealizada e executada por seus fazedores sem a tutela de um

13. A autora refere-se às formulações de Rancière (1987).

‘especialista’ transplantado” do centro para a periferia. Subvertendo o gênero europeu erudito e empreendendo uma criação da/na periferia, feita por artistas periféricos, a ópera seria erigida a partir da “[...] investigação do cotidiano de bairros, unindo essa profusão artística, poética, cênica, plástica e musical num só espetáculo” (Dolores, 2008, n.p.). Seria, assim, “[...] uma manifestação única na cidade, e portanto, elemento simbólico para a construção poética, estética e política capaz de contribuir no processo de emancipação de um povo” (Dolores, 2008, n.p.).

Posteriormente, como parte de outro projeto¹⁴, realizam “[...] contundentes intervenções estéticas, por meio de espetáculos, performances e visitas em espaços públicos e privados [...]” (Dolores, 2011, n.p.), explorando sua estética de combate, ou “[...] possibilidades questionadoras da intrínseca agressividade cidadina.” (Dolores, 2011, n.p.). Essa estética visava incentivar um “[...] estardalhaço formal [...]” (Dolores, 2011, n.p.), por meio da “[...] construção teatralizada do primeiro monumento artístico público da Zona Leste margeando as vias de metrô e trem de modo a ser apreciado por milhares de trabalhadores diariamente.” (Dolores, 2011, n.p.). O grupo denomina “Teatro Perene” a essa prática de construção simultânea entre obras plásticas (esculturais) e obras cênicas ou performáticas (Dolores, 2011).

O Dolores exemplifica uma característica essencial da forma de atuação dos coletivos teatrais de periferia, de instalarem e administrarem sedes que funcionam como verdadeiros centros-comunitários e culturais, participando ativamente do desenvolvimento cultural de seus territórios de origem. Esses equipamentos são, na maior parte dos casos, o único equipamento cultural de seus bairros. A sede é assim descrita pelo Dolores:

[...] o CDC Vento Leste abriga uma estrutura que mistura lazer esportivo com diversidade cultural. Neste local, administrado

14. Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro. Teatro Perene: uma residência pública. 19a edição, 2011.

pela comunidade, existem grupos de Teatro, Capoeira, Dança, Basquete, Futebol, Associações de Moradores Bolivianos e Paraguanos. [...] O CDC Vento Leste, possui espaços para realização de peças teatrais, seminários, atividades culturais, gastronômicas e esportivas. Esse ambiente está dividido em um prédio com um galpão e uma sala, um teatro de arena circundado por árvores, duas quadras de futebol de salão e basquete, uma pista para caminhada, esculturas espalhadas por todo o terreno do CDC, uma cisterna e cinco *containers* usados pelos grupos de teatro. (Dolores, 2021, n.p)

Os projetos do grupo contemplados pela Lei de Fomento aliam a manutenção da sede-centro-cultural-comunitário às atividades de criação, desvelando outra forma de atuar dos grupos periféricos, que dedicam muita energia e trabalho à manutenção desses equipamentos-sede de uso público, mesmo quando o projeto estético concentra-se em outro espaço que não a sede, notadamente no espaço público. No aniversário de quinze anos de “residência/resistência do coletivo”, em 2015, o Dolores celebra sua permanência. Afinal, a “[...] íntima relação entre espaço, história, modos de vida, necessidades é que amalgama métodos e linguagens resultantes em uma arte singular.” (Dolores, 2015, n.p.). O CDC Vento Leste abrigava, então, dez grupos organizados (de teatro, futsal, capoeira, basquete, dança, recuperação de dependentes químicos e ioga), além de ser palco de saraus, oficinas de teatro, vídeo, formações, batucada e seminários.

A Cia Humbalada de Teatro (ou, Humbalada) atua no extremo sul da capital paulista por opção ética-estética. Assumir a periferia, seu local de origem, era fundamental ao fazer teatral do grupo, “[...] não só para sua estética, mas também para sua essência” (Humbalada, 2009, n.p.). Nas palavras do grupo, “O Grajaú é um mundo. O Grajaú é quase uma outra cidade [...] O que pode um distrito tão populoso produzir em termos de cultura? E não apenas populoso, mas distante do centro [...]” (Humbalada, 2009, n.p.). O objetivo do primeiro projeto, então, foi a “[...] ampliação das atividades culturais promovidas pelo Espaço Cultural

Humbalada, alargando por consequência, a participação das comunidades do Jd. Primavera, Grajaú e região.” (Humbalada, 2009, n.p.).

O fortalecimento da sede não exclui a continuidade das ações pelo território mais expandido, com intuito de implementar “[...] uma política cultural de interesse público, extremamente vinculada a este projeto artístico.” (Humbalada, 2009, n.p.), inclusive, atuando na formação de público. Nos projetos subsequentes, o grupo amadureceu as reflexões acerca do significado da sua origem periférica, assumindo que suas “[...] materialidades artísticas nascem entre a tensão de arte e periferia” (Humbalada, 2017, n.p.). As propostas do projeto, premiado na 31ª Edição, partem da “[...] localização geográfica e todas as implicações culturais decorrentes desta ocupação do espaço da cidade criando, portanto, inúmeras possibilidades de estreitamento dos laços entre o teatro e seu potencial espectador.” (Humbalada, 2017, n.p.). Além da “[...] manutenção do Espaço Cultural Humbalada como pólo de criação artística [...]” (Humbalada, 2017, n.p.), realizam ações no espaço público (ruas e praças).

“Estamos à margem! Entre lagos. Interlagos!” (Humbalada, 2017, n.p.), brada o grupo, tecendo reflexões instigantes acerca da origem geográfica e o projeto estético do coletivo. Sediados entre as represas Billings e Guarapiranga, em uma situação literalmente “marginal”, passam a gestar um “teatro entre-margens” e um “ator marginal” (Humbalada, 2017, n.p.). “De que maneira nosso teatro pode criar fissuras e fricções na beira da cidade? O que significa morar e produzir arte no mesmo lugar? Ser um ator marginal é ser o quê? [...] De que maneira a geografia influencia nossa estética?” (Humbalada, 2017, n.p.), o grupo pergunta sobre si e seus pares.

A partir da situação marginal, defendem a investigação de uma poética própria, “[...] que não seja apenas agressiva e imposta, mas, sobretudo uma poética docemente feroz, calmamente potente, comicamente

séria, suavemente gritada” (Cia. Humbalada, 2017). Pesquisa e criação emergem dessa “[...] tensão contínua de arte e periferia [...]” (Humbalada, 2017, n.p.), que gera um estado permanente de inquietude desse atores-marginais, cujos corpos carregam “[...] tantas marcas e histórias, (...) tão diferentes dos corpos desenhados nas revistas e novelas e [...] que não cabem nas roupas sociais” (Humbalada, 2017, n.p.).

Invisíveis para grande parte da sociedade e, portanto, mais frágeis e sob risco de morte, o grupo busca definir “Que corpos são esses ignorados pelo teatro ou subjugado pelas artes do palco?” (Cia. Humbalada, 2017, n.p.). Entre a periferia e a sarjeta, é da margem que falam e sobre a marginalidade que criam símbolos, discursos e poesia:

Quais mapas e cartografias inventamos pra cruzar os territórios, tanto físicos quanto subjetivos? Tudo que cerca os meios e modos de vida da periferia nos interessa e nos atravessa, até porque é uma maneira de entender nossas condições e pensar possibilidades de escapar, de esfumar a fronteira, de ir além das estatísticas que nos esperam. Além de pobres, além de morar no Grajaú, somos mulheres, bixas, somos tudo aquilo que ninguém quer ser, pois não somos mulheres encaminhadas na feminilidade da sociedade, somos estranhas, somos históricas, somos bixas monstruosas que fogem dos padrões de ser gay. Nosso interesse está nas margens das margens. Somos seres de sarjeta [...] quais subjetividades criamos para dar conta da existência? Parafraçando Spivak: “pode a sarjeta falar?” (Cia. Humbalada, 2017, n.p.).

O Coletivo Estopô Balaio (Estopô) foi contemplado pela primeira vez em 2014, na 25a Edição da Lei de Fomento, para manutenção e continuidade da pesquisa e residência no bairro Jardim Romano, bairro do extremo Leste paulistano. No projeto, anunciam a criação de intervenções poéticas no bairro, cujos disparadores seriam as narrativas de memórias dos moradores, e a manutenção da sua sede, um “[...] ponto de cultura da zona leste [...]” (Estopô, 2014, n.p.). A Casa Balaio é, ainda hoje, um espaço comunitário cultural, de convivência e convergência; abrigo para manifestação de artistas locais, grupos teatrais e eventos, tais como saraus, ateliês de criação e sessões de exibição de filmes.

O Estopô erigiu a “Trilogia da Amnésia”¹⁵ a partir desse vínculo territorial com o Jardim Romano. O grupo declara o interesse de tecer “[...] narrativas anticoloniais ou contracoloniais organizadas como trabalhos cênicos itinerantes utilizando a cidade como suporte e cenário” (Estopô, 2016, n.p.), cuja principal matéria-prima é a história de vida de “[...] personagens reais, biografados e levados à cena.” (Estopô, 2016, n.p.). Estruturam-se “[...] a partir da perspectiva de uma cartografia afetiva da memória migrante que compõem a Zona Leste da capital paulista [...]” (Estopô, 2016, n.p.), no qual participam tanto atores e atrizes, como moradores e moradoras do Jardim Romano. O projeto explicita que “O ator aqui é visto como ator social que encarna um papel de luta por reconhecimento de suas questões dentro da sociedade.” (Estopô, 2016, n.p.); notadamente, “[...] o lugar do migrante e da identidade latino-americana [...]” na cartografia afetiva da cidade de São Paulo (Estopô, 2016, n.p.).

O coletivo entende sua relação com o Jardim Romano “[...] como território poético de intervenção e fruição artística no extremo leste paulistano.” (Estopô, 2016, n.p.). Para além das ruas do bairro, aproximam-se de outros espaços públicos bastante presentes no cotidiano daquela localidade, como o trem e a estação Brás da CPTM. São esses os novos “[...] dispositivos relacionais para a pesquisa dramatúrgica do novo espetáculo, bem como, do diálogo artístico com os espaços públicos da cidade.” (Estopô, 2016, n.p.). No projeto, comentam essa busca pela poética e pela dramaturgia do espaço que orientaria a criação da peça *A cidade dos rios invisíveis* (2016):

“A cidade dos rios invisíveis” é um espetáculo teatral itinerante que acontece no trajeto que se inicia na estação Brás e segue até a estação Jardim Romano, onde o público desembarca e segue pelas ruas do bairro. O espetáculo busca, no entrecruzamento de linguagens, a força poética e propulsora do encontro de corpos dentro de um espaço cênico específico caracterizado pela operação da poesia sobre a realidade (Estopô, 2016, n.p.).

15. A trilogia realizada com apoio das seguintes edições da Lei de Fomento: 29a Edição (2016), 35a Edição (2020) e 39a Edição (2022).

A experiência de cidade dos moradores dos bairros periféricos - distantes algumas horas do centro da cidade pelos trilhos do trem - está presente nos três espetáculos da “Trilogia da Amnésia”. O público da área central é convidado a experimentar essa perspectiva a partir da experiência do trem e da distância entre centro e periferia. Aqui, não é o grupo teatral sediado na periferia que se dirige ao centro para apresentar seus espetáculos. Ao contrário, o Estopô convida o público a se encontrar na plataforma do trem na estação Brás. Os espetáculos da trilogia começam sobre os trilhos da CPTM: juntos, espectadores e espectadoras sobem no trem e seguem em direção à Zona Leste, para conhecer o território, sua gente e seu cotidiano.

Em termos temáticos, as peças investigam “[...] o apagamento do nordeste do país e as expressões de ódio à região e, principalmente, à população dali originária” (Estopô, 2016, n.p.). A conotação pejorativa do Nordeste, o grupo avalia, é uma produção “[...] imagético-discursivas, gestada historicamente; é um filho reacionário da modernidade, criado para conter o processo de desterritorialização de seus grupos sociais” (Estopô, 2016, n.p.). Já na última parte da trilogia, o Estopô dedica-se ao passado indígena da Zona Leste e à ancestralidade autóctone dos e das integrantes do grupo. Antes, aquela região era Ururay, terra indígena, mas essa ancestralidade foi apagada. Novamente, o espetáculo inicia-se na estação Brás da CPTM e faz dos trilhos do trem uma máquina do tempo, entre a ancestralidade indígena apagada e o presente periférico também esquecido.

6 Teatro Negro

Em 1941, o jovem Abdias do Nascimento assistiu a uma montagem de “O Imperador Jones”, de Eugene O’Neill, no Teatro Municipal de Lima, na qual um ator branco, tingido de preto, interpretava o herói,

Jones. “Por que um branco brochado de preto?” (Nascimento, 2004, p. 209), inquietava-se o jovem. Apesar da perplexidade, reflete que no Brasil não seria diferente: apesar dos negros serem quase metade da população, ele “[...] jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor” (Nascimento, 2004, p. 209). Se o Brasil fosse mesmo uma democracia racial - como se ostentava naqueles dias - “[...] deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem - Hamlet ou Antígona - desde que possuísse o talento requerido. Ocorria de fato o inverso” (Nascimento, 2004, p. 209). Nascimento conclui que, se a montagem do texto de O’Neil acontecesse no Brasil, certamente, o protagonista seria um ator branco pintado de preto, como na montagem peruana.

Na plateia do Teatro Municipal de Lima, Nascimento decide agir para “[...] ajudar a erradicar o absurdo que isso significava para o negro e os prejuízos de ordem cultural.” (Nascimento, 2004, p. 209) para o país. Ele decide, então, criar “[...] um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse.” (Nascimento, 2004, p. 209), numa ação comprometida com “[...] a defesa da verdade cultural do Brasil e uma contribuição ao humanismo que respeita todos os homens e as diversas culturas com suas respectivas essencialidades.” (Nascimento, 2004, p. 209). Afinal, só a “[...] cegueira ou deformação da realidade [...]” (Nascimento, 2004, p. 209) poderiam excluir ou escantear o negro do centro vital da vida brasileira. O autor recorda o percurso que se desdobra a partir daí:

Engajado a estes propósitos, surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos

pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (Nascimento, 2004, p. 210).

Mais de seis décadas depois da fundação do TEN, a permanência das estruturas denunciada por Nascimento em 1944 (ano de nascimento de TEN) grita, quando a premiação pelo Fomento ao Teatro de um projeto de Teatro Negro tarda quase uma década. Será só na 15a edição (em 2009) que o coletivo Os Crespos, formado por estudantes dos cursos de Artes Cênicas da USP, é premiado para realizar o projeto “A construção da imagem e imagem construída”. A atualidade e pertinência das proposições de Abdias do Nascimento acerca do TEN, contudo, levam-me a supor que não se trata da ausência de projetos semelhantes nas quatorze edições precedentes. E, mesmo que se constatasse tal ausência, a situação só comprovaria a permanência e prevalência do contexto de racismo no teatro já denunciado por Nascimento. Afinal, retomando a proposta do TEN, sabendo que o racismo “[...] revela tão ostensivamente sua impostura como no teatro, na televisão e no sistema educativo” (Nascimento, 2004, p. 221), seria imprescindível “[...] uma ação simultânea, dentro e fora do teatro, com vistas à mudança da mentalidade e do comportamento dos artistas, autores, diretores e empresários, mas também entre lideranças e responsáveis pela formação de consciências e opinião pública” (Nascimento, 2004, p. 221).

Passados sessenta anos, os projetos contemplados pelo Fomento não cansam de afirmar a atualidade ostensiva do racismo estrutural (Almeida, 2021) denunciado pelo TEN. Um caso icônico é o do grupo Carcaça Poéticas, que relata duas situações que remetem diretamente à experiência fundamental de Abdias do Nascimento em Lima: em 2015, um grupo de alunos e alunas da Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT) - inclusive os que viriam a formar o Carcaças - são convidados por uma professora para assistir o espetáculo *A mulher do trem* (2015), en-

cenado pelo grupo do qual ela era integrante, Os fofos encenam. Para a surpresa de todos, o espetáculo recorria ao recurso do *black face*: por que, em pleno 2015, perguntam-se eles e elas, “[...] esse recurso ainda seria utilizado nos palcos?” (Carça, 2020, n.p.). Este acontecimento disparou encontros, debates e discussões públicas fundamentais para que o tema do racismo estrutural do e no teatro - e da classe teatral paulista - viessem à tona

No ano seguinte, em 2016, em outra plateia, os futuros membros do mesmo coletivo tiveram uma experiência diametralmente oposta: ficam perplexos ao assistirem, pela primeira vez, um coletivo formado apenas por artistas e técnicos negras e negros apresentando um espetáculo de teatro profissional, em um espaço público consagrado da cidade de São Paulo. Tratava-se de O Coletivo Negro, que apresentava {Entre}, no complexo da Funarte (2016):

Ficamos boquiabertos, verdadeiramente encantados e perplexos com o que vimos na sala da Funarte. Um espetáculo sendo reconhecido no campo simbólico de sua poesia e financeiramente, ocupando um equipamento cultural tão importante para o país, composto por pessoas negras nas mais amplas funções do ofício teatral; na cena, iluminação, sonoplastia, direção, dramaturgia e etc. Ali nasceu uma esperança tamanha em nossos corações que até hoje escrevendo para vocês nos emocionamos, pouco a pouco nomeamos esse sentimento de Carça de Poéticas Negras (Carça, 2020, n.p.).

Essa epifania, além de inspirar a formação do grupo, energizou os e as integrantes para agirem sobre outra ausência. O grupo de aprendizes inquietava-se com as referências apresentadas para a formação do ator na ELT que, segundo eles, restringiam-se às “[...] obras europeias de conhecimento acadêmico e hegemônico [...]” (Carça, 2020, n.p.). Então, articulam-se para que Jé Oliveira (do Coletivo Negro) fosse o primeiro professor negro contratado pela Escola Livre de Teatro, o que ocorre em 2016. Paralelamente, formam o Carça de Poéticas Negras, com uma pauta político-estética alinhada aos Teatros Negros:

[...] desmitificar as formas e os formatos das produções teatrais hegemônicas, para abrir caminhos as nossas narrativas negras, e ter como referência a poética de autores, encenadores, artistas afro-latinos, e assim reconhecer o tutano e as ferramentas do corpo a partir da genialidade de Abdias do Nascimento, Carolina Maria de Jesus, Zezé Motta, Lázaro Ramos, Elisa Lucinda, Leda Martins, Cristiane Sobral, Conceição Evaristo, Dione Carlos, Salloma Salomão e tantos outros nomes potentes, fundamentais para a luta e história do teatro brasileiro (Carça, 2020, n.p.).

Nos vinte primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, dos 172 coletivos premiados, há apenas oito grupos¹⁶ cujos discursos e práticas aludem um projeto ético-estéticos de um teatro negro. Guardadas as particularidades, são projetos atravessados e inspirados, primordialmente, na proposta do TEN de estabelecer um teatro anti-racista:

[...] como um fórum de ideias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante (Nascimento, 2004, p. 221).

Nas edições mais recentes do programa, em complemento às primeiras abordagens, mais sociológicas, sobre a imagem e presença da pessoa negra nos palcos e na sociedade, notam-se transformações estéticas e epistêmicas nos discursos (e práticas) dos coletivos negros. Os cânones (europeus) hegemônicos estão desafiados pelos grupos, que buscam matrizes descolonizadas do pensamento teatral (Capulanas Cia de Arte Negra, 2021, n.p.) assim como práticas enraizadas em “[...] nossa ancestralidade, nossa cultura e nosso chão.” (Clã do Jabuti, 2022, n.p.).

O Capulanas Cia de Arte Negra (também conhecido como Capulanas) é formado “[...] por jovens mulheres envolvidas nos movimentos ar-

16. Oito grupos fazem menção direta de um projeto ético-estético de um teatro negro: Os Crespos; Capulanas Cia de Arte; Coletivo Negro; Coletivo Quizumba; Clã do Jabuti; Carça de Poéticas Negras; O Bonde e Projeto Crioulos. Não são os únicos a destacar aspectos relacionados à situação da população negra na sociedade brasileira e o racismo estrutural como relevantes para sua prática, caso da Companhia de Teatro de Heliópolis e o Núcleo Teatral Filhas da Dita, entre outras.

tístico-políticos da cidade de São Paulo, [unidas pelo anseio] de dialogar com a sociedade sobre as descobertas, anseios e percepções da mulher negra” (Capulanas, 2010, n.p.) por meio de um projeto estético fundado nas culturas populares. O grupo também reconhece o papel central da sua sede, como centro cultural e referência para “[...] oferecer uma alternativa de lazer para crianças, jovens e adultos” (Capulanas, 2010, n.p.). Em seu projeto artístico-político, “[...] as artes - música, dança, poesia, artes plásticas, teatro - e tantas outras manifestações se fundem naturalmente (para) fortalecer a imagem da mulher negra.” (Capulanas, 2010, n.p.). As integrantes preconizam o papel da oralidade para diáspora africana e valorizam a memória e a ancestralidade.

O projeto das Capulanas “GÈLÈDÉ: para além das sociedades secretas” (2021) apresenta um entrelaçamento entre projeto artístico-estético, mobilização político-social e hermenêutica negra contemporânea. O coletivo inquieta-se pela invisibilidade permanente das mulheres negras, principalmente as periféricas. Elas pontuam

[ainda que estejam] ocupando lugares historicamente a elas negados [...] fica evidente um forte movimento de invisibilização e uma interdição daquilo que produzem, sobretudo em campos dos quais têm sido excluídas desde sempre, entre eles o político, o acadêmico e o artístico. (Capulanas, 2021, n.p.).

Como contraponto, aproximam-se da “[...] força gerida dentro das organizações de mulheres negras, tal como a sociedade secreta GÈLÈDÉ” (Capulanas, 2021, n.p.), buscando - na trilha de Leda Maria Martins - o teatro negro que se tece em tensão com o cotidiano.

O Clã do Jabuti pesquisa o teatro para as infâncias, especialmente as “[...] possibilidades de reinventar o imaginário racial acerca do negro brasileiro, tendo como alicerce metafórico a tradição da oralidade pós diáspora África-Brasil, África-Cuba” (Clã do Jabuti, 2019, n.p.). O grupo atua pela “[...] descolonização do pensamento referencial teatral [...], ins-

pirado nas tradições dos folguedos e saberes dos terreiros, num diálogo com os reisados e as congadas brasileiras, a luta é contra o esquecimento e os muitos apagamentos.” (Clã do Jabuti, 2019, n.p.). A ancestralidade é mencionada, bem como a cultura e o território, que são “[...] outras bases que não os cânones europeus para pesquisar um teatro brincante” (Clã do Jabuti, 2022, n.p.), ao lado da aplicação dos brinquedos tradicionais: a máscara, a manipulação de bonecos, os adereços, as danças e as cantigas. Pretendem, assim, ser intérpretes polivalentes, “[...] como o brincante, que na cultura popular não tem apenas um determinado papel e sim é responsável pela brincadeira como um todo” (Clã do Jabuti, 2022, n.p.).

Almejando “[...] refletir sobre as diferentes infâncias nesses brasis, sobre os ritos de passagem e a ausência desses ritos em grandes metrópoles como São Paulo” (Clã do Jabuti, 2022, n.p.), os e as artistas do grupo dedicam-se à pesquisa da tradição do reisado do Cariri. O reisado, nos termos do grupo, é “[...] um teatro nômade, peregrinal, processional, ambulante, uma grande narrativa desenvolvida por um grupo de brincantes, sem começo ou fim, na busca interminável da utopia.” (Clã do Jabuti, 2022, n.p.). Sua origem remonta às festas da tradição cristã, do Divino (no caso dos Reis Magos), quanto da tradição indígena brasileira, como a “Terra Sem Males” (Clã do Jabuti, 2022, n.p.). Desvela-se na proposta o desejo de reconhecer, revelar e apropriar-se das heranças culturais ancestrais africanas em solo brasileiro, recuperando as tradições dos rituais, festejos e cerimônias como fonte de memória ancestral. Eis, mais uma vez, a influência de Leda Maria Martins:

As artes e os constructos culturais matizados pelos saberes africanos e dos povos indígenas ostensivamente nos revelam engenhosos e árdus meios de sobrevivência dessa herança, durante os séculos de sistemática repressão social e cultural da memória africana trasladada para os territórios americanos por via da diáspora circum-atlântica e por outras rotas e contatos transculturais e transnacionais. [...] Nas Américas, muitos dos princípios basilares da gnose negra, suas epistemes e todo um complexo acervo de conhecimentos e de valores foram reterritorializados,

reimplantados, refundado, reciclados, reinventados, reinterpretados, nas inúmeras encruzilhadas históricas derivadas dessa travessia (Martins, 2021, p. 45).

7 Teatro LGBTQIAPN+

A cena performativa *queer* não é uma novidade do século XXI. Afinal, o que seria do cabaré, do teatro musical e do teatro de revista, sem os corpos *queer*? Mesmo no contexto da Lei de Fomento, a relevância da população trans não começa considerada no novo século, bastando ver sua significância para a pesquisa de dramaturgia em diálogo com o contexto social nas propostas do coletivo Os Satyros¹⁷, onde a temática e as artistas trans estão presentes desde os primórdios do grupo, nos anos 1990.

Contudo, é a partir da 35ª Edição que se faz notar o novo recorte de um teatro que se proclama “LGBTQIAPN+”¹⁸. Não por acaso, trata-se da 35ª Edição que aconteceu durante o primeiro semestre de 2020, no auge do governo Bolsonaro, com forte crescimento das violências físicas e simbólicas contra pessoas homossexuais e transexuais e agravamento dos discursos homofóbicos públicos e escancarados.

No contexto dos projetos aprovados pelas quarenta primeiras edições da Lei de Fomento, há uma incidência menor¹⁹ de grupos voltados às questões de gênero e sexualidade, englobadas no eixo Teatro LGB-

17. O projeto estético-comunitário dos Satyros erige-se da visibilidade do “baldio”. O grupo dedica-se às vivências e questões dos “[...] grupos em situação de vulnerabilidade social, [primordialmente] a comunidade LGBT (em especial, os transgêneros), as mulheres, adolescentes em situação de risco, refugiados estrangeiros e egressos do sistema prisional.” (Os Satyros, 2017, n.p.).

18. Consideramos também suas variações, tais como: teatro LGBTQIA+; teatro *byxa*; teatro *travesty*; teatro *queer* e teatral, dentre outras.

19. Vale citar os fomentos aos coletivos Os Satyros; Núcleo Teatral Filhas da Dita; Rainha Kong e Cia dXs Terroristas. Há muitos outros grupos cujos projetos, em algum momento de suas trajetórias, abordaram temática LGBTQIAPN+, como o Núcleo Experimental no projeto “Baile das princesas - 15 anos de Núcleo Experimental”, contemplado pela 35ª edição (2020). Em outros casos, grupos como a Coletivo Ocupação exploram dissidências de gênero e sexualidade em suas construções cênicas, mas esse aspecto não é salientado em seus projetos.

TQIAPN+, do que o que classificamos como Teatro de Periferia e Teatro Negro. Mesmo assim, o destaque que fazemos aqui justifica-se pela contundência dos discursos e pela presença relevante dessa população no cenário artístico atual. Os projetos ético-estéticos desses coletivos percorrem três eixos: o binômio representação/representatividade; ações artístico-políticas de arte/ativismo e a exploração de novas possibilidades estéticas a partir de modos-de-vida (narrativas, corpos e discursos) fora da normalidade cis-heteronormativa.

“Tú já botou reparo em quanto homem cisgênero fazendo papel de travesty e mulher trans nas telonas, telinhas e teatro?” (Filhas da Dita, 2020, n.p.), pergunta o Núcleo Teatral Filhas da Dita, iluminando situações semelhantes ao *blackface*, do já citado *A mulher do trem* e ao ator branco pintado de preto, no palco do Teatro Municipal de Lima. O núcleo, agora, acrescenta à sua definição “[...] vimos [a mudança social] acontecer na prática [...] nossa luta é pela igualdade social, racial e de gênero.” (Filhas da Dita, 2020, n.p.). Depois de treze anos de trabalho contínuo “[...] na arte preta, pobre, periférica, de qualidade” (Filhas da Dita, 2020, n.p.), o Filhas da Dita quer seguir com o “privilegio” do apoio financeiro do edital e, assim, ser remunerado e sobreviver a partir do trabalho artístico, em suas palavras, com um “[...] fazer cultural sem se preocupar com as contas e o aluguel.” (Filhas da Dita, 2020, n.p.).

A intenção da companhia é “[...] mostrar pro Brasil o tamanho e a potência da arte marginal e periférica realmente diversa, com mulheres pretas, com bicha, com gorda, que acolhe travesty e tem até boy hetero aliado.” (Filhas da Dita, 2020, n.p.). “Queremos nossa parte da pizza [...]” (Filhas da Dita, 2020, n.p.), brada a cia, porque cabe aos corpos queer e trans tomarem para si o espaço que lhes cabe, como uma reparação justa: “[...] nosso assalto é contra a facção de podres poderes brancos e cisgêneros da arte que excluem exatamente as corporalidades das quais muitas vezes se apropriam e ganham prestígio” (Filhas da Dita, 2020, n.p.).

Fazendo um teatro LGBTQIAPN+ de periferia, cuja produção consideram “[...] não comercial e suja” (Filhas da Dita, 2020, n.p.), o coletivo organiza-se a partir das lógicas “[...] do mutirão, da solidariedade, da insistência [...]” (Filhas da Dita, 2020, n.p.), as quais “[...] tensionam o sistema hegemônico de coisas, também dentro do teatro.” (Filhas da Dita, 2020, n.p.). No processo formativo do grupo, pretendem envolver a comunidade local, da Cidade Tiradentes, potencializando o que o grupo denomina “[...] de teatro em comunidade (como, para e na comunidade.” (Filhas da Dita, 2020, n.p.). Seu projeto de constituição de um núcleo teatral visa a “[...] difusão de uma narrativa outra, acerca do território e suas histórias tão estigmatizadas pela mídia.” (Filhas da Dita, 2020, n.p.). No projeto apoiado pela 35ª Edição do Fomento ao Teatro, pretendiam apresentar o espetáculo *“Canto das Ditas: Fragmentos Afrografados de Cidade Tiradentes”* e o documentário *“Cê qué mentir pra Preta Velha?”*, em um espaço na área central da cidade de São Paulo, para “[...] superar os 35km [...]” que os afastam física e simbolicamente do epicentro teatral, artístico, social e econômico da cidade. Adicionalmente, o projeto contemplava ações de “[...] aprimoramento artístico do grupo [...]” e criação e compartilhamento de seis experimentos cênicos (Filhas da Dita, 2020, n.p.).

Se o Estopô Balaio pretendia levar o público da área central para o Jardim Romano para testemunharem seu cotidiano e sua gente, as Filhas da Dita queriam apresentar-se em um espaço reconhecido, na área central da cidade. Há diferentes estratégias para enfrentar estigmas, explorar legitimidade e inquirir notoriedade.

O coletivo Rainha Kong pretende agir para além do binômio representação/representatividade. Oriundo do curso de Artes Cênicas da Unicamp, o grupo “[...] investiga intersecções de diferentes linguagens artísticas a fim de discutir questões LGBTQIAP+ cenicamente.” (Rainha Kong, 2020, n.p.). No projeto, selecionado em 2020, na 36ª Edição da

Lei do Fomento, o grupo se pergunta sobre as transformações estéticas, de linguagem, que os corpos até então marginalizados podem produzir e provocar no *status quo*: “[...] o que corpos emergentes na cena contemporânea trazem enquanto linguagem? Quais discursos políticos e estéticos corpos até então marginalizados são capazes de reproduzir?” (Rainha Kong, 2020, n.p.). A proposta do coletivo incluía a montagem e a circulação de dois espetáculos, além de aulas públicas, oficinas e a criação e produção de uma videoinstalação, intitulada “Fluxos do Rio: Diásporas LGBTQIAP+ na Cidade de São Paulo”. Por meio dessas ações, pretendia-se “[...] traçar um eixo transversal que reflete a historicidade da população LGBTQIA+ brasileira nas artes cênicas e performativas.” (Rainha Kong, 2020, n.p.).

A CiA dXs TeRrOrIsTaS aproxima ação teatral, ativismo político, população LGBTQIAP+ e encarceramento em massa. Apoiada “[...] em uma construção política, epistemológica e anticolonial sobre o fazer teatral” (CiA dXs TeRrOrIsTaS, 2021, n.p.), o grupo entende “[...] as artes da cena enquanto barricada bélico-poética na luta por dignidade de populações minorizadas, com foco especial para a comunidade LGBTQIAP+.” (CiA dXs TeRrOrIsTaS, 2021, n.p.). O grupo dedica-se “[...] às práticas interseccionais entre teatro e prisão, voltando suas energias para debater estética e eticamente o encarceramento de pessoas LGBTQIAP+, com foco nas pessoas trans [...]” (CiA dXs TeRrOrIsTaS, 2021, n.p.). O projeto esclarece o vínculo histórico com o “[...] legado artístico de encenadores e pedagogos do teatro que se debruçaram por décadas em articular as práticas de liberdade, inerentes ao fazer teatral, no embate contra o sistema carcerário”. (CiA dXs TeRrOrIsTaS, 2021, n.p.).

Em termos práticos, pretendiam inaugurar um espaço sede na região do Carandiru, zona norte de São Paulo, região que já abrigou o complexo penitenciário onde aconteceu o evento que ficou conhecido

como “o massacre do Carandiru”²⁰, em 1992. O espaço-sede almejado pelo grupo teria um perfil híbrido, acolhendo ações de assistência social para a população do território (especialmente para a comunidade LGBTQIA+, a população carcerária, os egressos do sistema prisional e seus familiares) e “[...] as pulsões de vida e de resgate da vida [...]” ali produzidas seriam integradas nos processos de criação. Ademais, vislumbravam realizar uma série de ações dialógicas e/ou poéticas tematizando o encarceramento em massa, como rodas-de-conversa, um ato-manifesto coletivo para celebrar os trinta anos do massacre do Carandiru, uma mostra composta por doze peças acerca do “abolicionismo penal” e a criação de um novo espetáculo. (CiA dXs TeRrOrIsTaS, 2021, n.p.).

8 Considerações Finais

Para finalizar, recuperamos o momento em que os discursos contra-hegemônicos dos coletivos teatrais ganharam holofotes: 2018, ano de eleições presidenciais no Brasil. Desde a campanha eleitoral, a retórica belicista do então candidato Jair Bolsonaro animava comícios e invadia as redes sociais, estabelecendo os parâmetros de uma cruzada semiótica na qual artistas, intelectuais e agentes culturais eram os arqui-inimigos. A feroz guerra cultural perpetrada aos valores humanistas e plurais - o dito “marxismo cultural”²¹ - teve uma aderência ímpar e um papel fundamental na coesão ideológica bolsonarista. Artistas e intelectuais foram ridicularizados e humilhados, escalando para ameaças de extermínio.

20. Trata-se de uma chacina ocorrida dentro do sistema prisional brasileiro, quando 340 integrantes da Polícia Militar do Estado de São Paulo adentraram o Pavilhão 9 da antiga Casa de Detenção, resultando no assassinato de 111 pessoas presas.

21. Os valores modernos de laicidade e ciência seriam uma consequência da “ação propositada e contínua de elites pervertidas ao longo dos séculos, a fim de conformá-lo com valores contrários à sua natureza”. Essa dominação seria garantida no presente pelo ‘marxismo cultural’, que empregaria técnicas de manipulação mental para convencer a sociedade a abraçar valores opostos à natureza e à verdadeira cultura (Lynch; Casimiro, 2022, p. 79).

Depois da posse de Jair Bolsonaro como presidente, nas conversas cotidianas e na imprensa, a atuação do governo no campo cultural foi caracterizada por uma multiplicidade de expressões desoladoras - desmonte, terra arrasada, devastação. A cruzada contra a cultura permitiu que Bolsonaro e seu grupo encenassem publicamente seus esforços para proteger os “cidadãos de bem”²². O governo agiu para efetivar seu anti-projeto nacional, de traços fascistas e retrógrados, cuja missão era — segundo os cientistas políticos Christian Lynch e Paulo Cassimiro — “[...] pôr abaixo o mundo que a Constituição criou” (Lynch; Casimiro, 2022, p. 73).

A construção ideológica que orientou o governo (e embasa o bolsonarismo) é o populismo reacionário e o conservadorismo em sua versão brasileira contemporânea (Lynch; Casimiro, 2022). A popularização desses ideais civilizatórios retrógradas aconteceu por meio da obra (e da figura carismática) de Olavo de Carvalho, cuja filosofia caracteriza-se “[...] por uma concepção petrificada de cultura, concebida como um saber verdadeiro e eterno de origem divina, cujo inimigo seria o progresso e a revolução.” (Lynch; Casimiro, 2022, p. 78). No caso brasileiro, a construção ideológica complementava-se por meio de uma “transposição local” do passado mítico: aqui, os conservadores referiam-se “[...] à ditadura militar e ao período monárquico, romantizado pelas lentes medievalistas.” (Lynch; Casimiro, 2022, p. 77).

Carvalho e seus seguidores moviam-se “[...] animados pela utopia regressiva de reviver, ainda que em barris novos, o vinho de um passado colonial dos tempos dos bandeirantes, cuja cultura era rural, agrária, religiosa e patriarcal.” (Lynch; Casimiro, 2022, p. 71). Dessa perspectiva, pode-se entender o combate bolsonarista às “[...] políticas culturais com base em uma noção ampliada de cultura [...]” (Dias, 2021, p. 230), dura-

22. Faz alusão à expressão empregada por Jair Bolsonaro para denominar seus seguidores. Vide: https://diplomatique.org.br/o-discurso-politico-de-bolsonaro-cidadaos-de-bem-seguranca-e-moral/#_ftn10. Consultado em 21/07/2025.

mente erigidas (ainda que de maneira incipiente e precária) nos últimos trinta anos.

Enquanto isso, os grupos teatrais paulistanos encaravam a encruzilhada como fundamento e buscavam reparação histórica. Seguindo a definição do antropólogo Caio Dias (2021), podemos dizer que não se furtaram a enfrentar a “disputa de modelo civilizatório” (Dias, 2021, p. 230) que se revelava no campo cultural.

O temor, entretanto, é que enquanto as artes (e as/os artistas) empreendem formas simbólicas arrojadas de afrontar a morte, as forças de direita vão às vias de fato – e se usamos o presente do indicativo, é para demarcar a disputa ainda em curso (em âmbitos municipal, estadual e internacional). Com Bolsonaro, o universo simbólico e performativo da política uniu-se à ação patente, fulminante, acalentada há tempos. Ainda em 1999, o então deputado Jair Bolsonaro afirmava a necessidade de matar trinta mil progressistas, começando pelo então presidente (Fernando Henrique Cardoso)²³. Era um deputado de baixo clero vociferando em busca de cinco minutos de fama. Contudo, aos olhos de hoje, as hipóboles e figuras de linguagem ganham outra conotação: o ex-deputado tornou-se presidente e, já se sabe, tramou o assassinato de seu sucessor eleito (G1, 2024).

Nessa disputa de modelos civilizatórios, em que colidem narrativas hegemônicas e contra-hegemônicas (a fábrica colonial ocupada em destroçar gente ainda operando), os coletivos teatrais da cidade de São Paulo, apoiados pelo Programa de Fomento ao Teatro, têm participado da resistência democrática, agido em prol dos valores republicanos e performado o direito às expressões das dissidências. Esta afirmação não se resume aos que grupos que participam do recorte aqui apresentado, mas inclui grande parte dos coletivos teatrais já contemplados pela Lei de Fomento.

23. Em entrevista à TV Bandeirantes, citada por Miriam Leitão (2022).

Muito além de um mecanismo de financiamento operado por editais, a diversidade e inventividade dos dispositivos elaborados pelos grupos revela a amplitude e originalidade do Programa de Fomento. Ele atua como vetor de transformação das práticas artísticas, da linguagem teatral (enquanto matéria e objeto), das dinâmicas territoriais e das relações sociais. O Programa dinamizou um teatro negro contemporâneo paulistano, estabeleceu um potente teatro de periferia com as feições das desigualdades do Brasil e permitiu o florescimento de um instigante (nascente) teatro LGBTIAPN+.

Por sua vez, as contrapartidas obrigatórias ora deram origem a projetos que priorizam a oferta e a democratização clássicas, ora a inovadoras práticas criativo-pedagógicas, nas quais a formação de públicos e a criação desenrolam-se harmonicamente. O potencial de transformação efetiva do território comprova-se na nova geografia cultural tecida pela implementação das sedes centros-comunitários e campos de relação, nas refuncionalizações de equipamentos e bairros pelo teatro e na multiplicação das invenções cênicas fronteiriças entre teatro e cidade.

Não obstante, há mais de uma década, detectam-se carências na formulação estrutural do Programa e crescem as insatisfações no âmbito da classe teatral (Costa; Carvalho, 2008). Às contendas internas, adicionam-se perigos externos, a partir do golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff no ano de 2016, quando se inicia uma desoxigenação das políticas culturais em todas as esferas da gestão pública, atingindo o paroxismo no período do governo de Jair Bolsonaro.

Diante desse cenário desalentador, era evidente a relevância de edificar e conservar a memória do Programa de Fomento e esta constatação foi e é o principal motivador da pesquisa de doutorado em curso. A riqueza da vasta rede de proposições resultante será comunicada em artigos futuros, em complemento a este, e poderá inspirar novos estudos, práticos e teóricos.

Por fim, há um vácuo de informações e dados²⁴ quantitativos a serem reunidos. Pesquisas futuras podem (e devem) debruçar-se sobre materialidades adicionais, como os relatórios finais dos projetos, a fim de contabilizar realizações, analisar e averiguar o número de espetáculos encenados, as pessoas atingidas pelas ações artístico formativas, os bairros e comunidades atendidas, entre outros aspectos. Adiante-se que quantificar mais de vinte anos de história, centenas de projetos e milhares de relatórios (cada projeto deve entregar três relatórios parciais para comprovar a sua realização) apresenta desafios metodológicos e materiais significativos, para serem enfrentados por mais de uma pesquisa e várias pessoas pesquisadoras.

Referências

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Jandaíra, 2021.

BRAGA, Ruy; MARQUES, Joana. Trabalho, globalização e contramovimentos: dinâmicas da ação coletiva do precariado artístico no Brasil e em Portugal. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 19, p. 52–80, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/15174522-019004503>. Acesso em: 25 jun. 2024.

COSTA, Iná Camargo. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. **ArtCultura**, Uberlândia, v.9, n. 15, p. 17-29, 2008. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1470>. Acesso em: 29 ago. 2023.

COSTA, Iná Camargo. **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.

DIAS, Caio Gonçalves. **A Cultura que se planeja: políticas culturais, do Ministério da Cultura ao Governo Bolsonaro**. Rio de Janeiro, RJ: Mórula Editorial, 2021.

24. Quando questionada, no início de 2025, a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, instituição gestora do Programa, não dispunha desses dados referentes ao período integral de incidência do Programa.

DIÉGUEZ, Ileana; BORGES, Eli (trad.). Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 125–129, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p125-129>. Acesso em: 7 abr. 2024.]

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3–13, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13>. Acesso em: 6 out. 2024.

G1. Braga Netto aprovou plano para matar Lula, e Bolsonaro tinha ‘domínio’ de trama golpista: as principais revelações da PF. **Portal G1 - Política**, 26/11/2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2024/11/26/tanques-nas-ruas-lula-nao-sobe-a-rampa-e-bolsonaro-tinha-plena-consciencia-as-revelacoes-da-trama-golpista-segundo-a-pf.ghtml>. Acesso em: 14 dez. 2024.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

GOMES, Elizete Aparecida Souza (org.). **Buraco 20 Anos**: da (R)existência na rua à poesia em cena. São Paulo: Grafnort, 2013.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Org. Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

LEI Nº 13.279 DE 8 DE JANEIRO DE 2002. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-13279-de-08-de-janeiro-de-2002/>. Acesso em: 10 maio 2024.

LEITÃO, Miriam. Bolsonarismo e a violência. **O Globo**, n. 32546, 15/09/2022. Economia, p. 14. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/656546/noticia.html?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 dez. 2024.

LYNCH, Christian; CASEMIRO, Paulo Henrique. **O populismo reacionário**: ascensão e legado do bolsonarismo. São Paulo: Contracorrente, 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte, São Paulo: Mazza Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Annablume, 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209–224, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>. Acesso em: 16 abr. 2024.

PUPPO, Maria Lúcia de S. B. Alteridade em cena. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 46–46, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p46-57>. Acesso em: 29 ago. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **Le maître ignorant**: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle. Paris: Fayard, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

UBERSFELD, Anne. Lire le théâtre. **2. L'école du spectateur**. Paris: Éditions sociales; 1981.

VARGAS, Alex L. B et al. O discurso político de Bolsonaro: Cidadãos de bem, segurança e moral. **LE MONDE Diplomatique Brasil** - O que dizem os candidatos, 10/09/2018. Disponível em: https://diplomatique.org.br/o-discurso-politico-de-bolsonaro-cidadaos-de-bem-seguranca-e-moral/#_ftn10. Acesso em: 01 mar. 2025.

Projetos contemplados pelo Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo:

II Trupe de Choque. **Teatro Peripatético, anjos**. 5a edição, 2004.

Brava Companhia. **Brava Companhia** - 20 anos + 1. 34a edição, 2019.

Buraco d'Oráculo. **Circular Cohab's** - O teatro de rua pelas ruas da Cohab's da Zona Leste. 7a edição, 2005.

Capulanas Cia de Arte. **Pé no Quintal**. 16a edição, 2010.

Capulanas Cia de Arte. **(Sã) da cura ao Gozo**. 24a edição, 2014.

Capulanas Cia de Arte. **Ialodês**: Trilogia da mulher negra, uma ficção afrofuturista. 29a edição, 2016.

Capulanas Cia de Arte. **GÈLÈDÉ**: para além das sociedades secretas. 38a edição, 2021.

Carcaça de Poéticas Negras. **Trilogia da Fuga**. 36a edição, 2020.

Cia. dXs Terroristas. **FRACTOS CORPOGRAFADOS**: as vicissitudes de uma teatralidade fractal. 38a edição, 2021.

Cia. Humabalada de Teatro. **Estéticas Monstruosas**. 31a edição, 2017.

Cia. Humabalada de Teatro. **À margem**. 22a edição, 2013.

Cia. Humabalada de Teatro. **1808**: A vinda da família real. 14a edição, 2009.

Cia. Mundu Rodá. **Arigós**. 32a edição, 2018.

Cia. Mundu Rodá. Hileia: manifesto das margens. **E outros gritos**. 36a edição, 2020.

Clã do Jabuti. **Yayás** - Reinado de Festa e encantamento. 34a edição, 2019.

Clã do Jabuti. **Caminhando para um teatro de Encruzilhada, Encanto e Brincadeira**. 40a edição, 2022.

Coletivo Estopô Balaio. **Projeto enchente ou como desaguar na cidade**. 25a edição, 2014.

Coletivo Estopô Balaio. **Nos trilhos abertos de um leste migrante**. 29a edição, 2016.

Coletivo Estopô Balaio. **Estopô Balaio 10 anos**. 35a edição, 2020.

Coletivo Estopô Balaio. **Revivendo Uruuay**: Zona Leste é terra indígena!. 39a edição, 2021.

Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro. **Dolores boca aberta Mecatrônica de Teatro**. 10a edição, 2007.

Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro. **A saga do menino Diamante**. 13a edição, 2008.

Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro. **Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro**. 16a edição, 2010.

Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro. **Teatro Perene**: uma residência pública. 19a edição, 2011.

Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro. **Trama do morro vermelho**. 22a edição, 2013.

Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro. **Dolores 15 anos:** Trilogia da necessidade. 26a edição, 2015.

Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro. **Outra vez trabalho.** 32a edição, 2018.

Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro. **Teatro meu vizinho:** bases de uma teatralidade comunitária. 38a edição, 2021.

Grupo A Jaca Est. **Resiliências.** 35a edição, 2020.

Núcleo Experimental. **Baile das princesas** - 15 anos de Núcleo Experimental. 35ª edição, 2020.

Núcleo Teatral Filhas da Dita. **Insistência Periférica.** 35a edição, 2020.

Os Crespos. **A construção da imagem e imagem construída.** 15a edição, 2009.

Os Satyros. **O Incrível Mundo dos Baldios.** 30a edição, 2017.

Os Satyros. **Distopias de uma metrópole Latino-americana.** 35a edição, 2020.

Rainha Kong. **As histórias vistas de baixo.** 36a edição, 2020.

Trupe Lona Preta. **Brecht e o Palhaço Periférico.** 40a edição, 2022.

Submetido em: 07/03/2025

Aceito em: 02/07/2025