

## **Realinhamentos na história do teatro: o sujeito histórico teatro de grupo como espaço para a criação partilhada**, por Alexandre Mate<sup>1</sup>

**Resumo:** Desde fins da década de 1990, na cidade de São Paulo, é possível referir-se à produção teatral, em sua totalidade, como fruto do trabalho coletivo e partilhado dos coletivos que formam o chamado teatro de grupo. De atividade expulsa da *polis* e restrita a número diminuto de sujeitos, a atividade teatral paulistana invade teatros, espaços híbridos e inusitados, ruas e logradouros públicos, intervindo em boa parte das relações sociais. O teatro invade o cotidiano por meio da prática de grupos de sujeitos da periferia, de mulheres, de negros, de pós-dramáticos, de épico-dialéticos, de performáticos... Convivem e constroem um teatro múltiplo, heteróclito, contraditório...

**Palavras-chave:** teatro paulistano; história do teatro; teatro de grupo; teatro experimental

**Abstract:** Since the late 1990s, the city of São Paulo, can refer to the theatrical production, in its entirety, as a fruit of collective work and shared collective forming called the group theater. Activity driven from the polis and restricted to small numbers of subjects, the city of São Paulo theater activity invades theaters, hybrids and unusual spaces, streets and public places, intervening in much of social relations. The theater pervades everyday life through the practice of groups of subjects from the periphery, women, black, post-dramatic, epic-dialectical, the performers ... coexist and build a multiple, heteroclite, adversarial theater...

**Keywords:** São Paulo theater, theater history, theater group, experimental theater

### **No alvorecer do mundo ocidental, a institucionalização do “dom de iludir”**

E se de repente, a gente não sentisse  
a dor que a gente finge, e sente  
Se, de repente a gente distraísse  
o ferro do suplício.  
Ao som de uma canção,  
então, eu te convidaria  
Pra uma fantasia do meu coração. [...]

Chico Buarque de Hollanda (*Fantasia*).

Homens e mulheres, pelas mais diversas necessidades, estão permanentemente a representar. Fingimentos bons e ruins são construídos

---

<sup>1</sup> Professor doutor em História Social (FFLCH-USP), ministra aulas na graduação e na pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, militante e pesquisador da área teatral.

e apresentados, socialmente, com díspares sentidos e necessidades de safar os humanos de problemas; para postergar atitudes e situações, tantas vezes, próximas do insuportável; para conseguir deixar de ser o alvo de gozações; para perpetrar vinganças; para estar no mundo sem ser tão percebido; para dissimular, confundir, convencer, reiterar... Enfim, e não apenas seres humanos (a metamorfose de certos animais também funciona como capacidade de camuflagem) fingem ser o que não são adotando estatuto de verdade absoluta. Fernando Pessoa, em *Autopsicografia* (1930), deixou legado antológico a esse respeito: “O poeta é um fingidor/ finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sempre”.

Mulheres e homens sempre estiveram juntos, ainda que premidos hierarquicamente pelo quase eterno pátrio-poder deles sobre elas. Parafraseando Chico Buarque de Hollanda, sempre atento ao cotidiano dos “pares”, em letra genial de *O casamento dos pequenos burgueses*: “Vão viver sob o mesmo teto até que a casa caia, até que a casa caia. [...] Vão viver sob o mesmo teto até explodir o ninho, até explodir o ninho”, a família, e não apenas a burguesa, se caracteriza em uma espécie de laboratório disseminador do uso e posologia, sem abuso, das fantasias obrigatórias do viver. Até certa idade, sobretudo as mães, obrigam e mantêm o hábito, o quanto podem, do uso de máscaras (tantas vezes danosas), mas confortadoras da imagem que legitima um modelo naturalizado e imposto de família, alicerçado na consanguinidade e nos direitos que garante a perpetuação da propriedade.

Independentemente de tantas regras e imposições, nem sempre sutis e naturalizadas, homens e mulheres, de um modo e de outro, ao longo de suas existências, têm buscado formas de agrupamento e desenvolveram ações conjuntas. Quer dizer: quase sempre, mas não em todos os lugares. Mulheres, por exemplo, sempre estiveram ao lado de homens no teatro popular; entretanto, no teatro erudito as mulheres aparecem na cena apenas no século XVII. De outro modo, antes dessa data, especificamente na Europa, na forma erudita – e desde a Antiguidade clássica grega –, as personagens femininas eram apresentadas por homens. Estes transvestidos. Homens como simulacro de mulheres. Homens fingindo serem/ estarem em condição. Desde aquela data e até hoje, normalmente, quando um homem interpreta uma mulher, e com raras exceções, costuma-se ver reunidos, em um só corpo, diversos tipos de estereótipos. Decorrente ou não de certos preconceitos generalizados,

ainda que dissimulados, divisa-se, por sob a fantasia, corpo/comportamento do homem cuja alma, e sem dissimulações, é feminina.

De volta ao foco que aqui interessa, homens e mulheres, no teatro erudito, e até determinado momento histórico, foram concebidos de modos diferentes, legitimando, também nesse universo, as tantas distinções assemelhadas àquelas da vida social. Homens sempre puderam quase tudo no concernente ao tratamento social, e mulheres sempre foram refreadas em muitos de seus desejos. Por exemplo, mulheres, até determinado momento histórico, e como já apresentado, não podiam ser atrizes; eram obrigadas a assistir tragédias, mas impedidas de assistir às comédias (durante a Antiguidade clássica grega). No filme *Shakespeare apaixonado* (1998), a problemática é apresentada: a personagem Viola De Lesseps quer atuar, mas não pode, então, transveste-se de homem. Sem qualquer tipo de proteção, artistas populares, que viviam em agrupamentos e eram obrigados a deambular para sobreviver, deslocavam-se com suas famílias: pelas dificuldades, não haveria qualquer probabilidade de as mulheres não atuarem.

Mulheres e homens fingem e fingem e fingem: representam, por diferenciadas imposições ou opções, diversos papéis. Mulheres e homens sempre representaram em ambientes privados (normalmente, com total e ampla aceitação social) e públicos (com algumas restrições, sobretudo de natureza moral). Grandes autores, ao longo da história do teatro, sobretudo com relação à dramaturgia de texto, criaram personagens cujo fingimento caracteriza-se em modelar: Nora em *Casa de bonecas*; Rosaura em *A vida é sonho*; Hamlet em *Hamlet*; Faustino em *Judas em sábado de aleluia...* Molière, oscilando em dois agrupamentos ou classes sociais, em momento de dissolvência hegemônica, foi cerceado por todo tipo de censura, então, claro, para sobreviver, como a totalidade dos artistas populares em sociedades vigiadas e cerceativas, dizia-se um *farceur*.

Em razão da eficácia quanto ao alcance de certos fingimentos persuasivos na vida social, no século V, antes de Cristo, o Estado grego organiza uma linguagem simbólica, “ungida” pela representação. Fruto do desenvolvimento da literatura apologética aos detentores do poder e suas conquistas, do desenvolvimento de um sistema político no qual os cidadãos publicamente explicitavam seus pontos de vista sobre a *polis* e aprimoramento dos procedimentos rituais, o Estado institui e “aprisiona” em forma estética os procedimentos de natureza pública. O fingimento ganhou espaço oficial, por meio de linguagem cujo fenômeno acontecia ao vivo e cuja

relação, em tese, deveria compreender a identificação, preferencialmente emocional. A representação estetizada, de certo modo, passou a ter uma função profilática, de depuração do espírito e comportamento tendente ao desregramento.

Instituído pelo Estado, o teatro virou sagrado (principalmente em sua forma dita superior: a tragédia); desamparada e condenada ao esquecimento, a forma popular de representação foi condenada à deambulação, por seu caráter profano (fora do templo). Expulsos da ágora, homens e mulheres, juntos e dividindo a cena, continuaram a espalhar sua irreverência pelo mundo.

### **O desamparo ajudou a promover a existência e aproximação dos expulsos da polis em agrupamentos deambulantes**

Desamparados e sem qualquer tipo de ajuda, os artistas populares tiveram de “cumprir sua sina” e viver de seu trabalho. A necessidade, evidentemente, aproximou muito deles obrigando-os à formação de um grupo, senão coeso, pelo menos, ligado aos objetivos da sobrevivência e de necessidades a transitar e comunicar-se por meio da linguagem instituída por meio do uso de símbolos. E assim tem sido desde então. Se, ao longo da história, determinados agrupamentos de artistas do teatro tiveram diferentes tipos de incentivo econômico e proteção dos poderosos, o mesmo raramente ocorreu com os artistas populares. Desse modo, durante o Renascimento (cujo início, por diferentes e articuladas questões, pode ser encarado a partir do século XIII), surgem os primeiros agrupamentos de coletivos, formados por homens e mulheres que se registram em cartório, legitimando seu direito de receber por seu trabalho. Trata-se da *commedia dell'arte* que, de modo sucinto, se caracteriza na formação de grupos que adotam procedimentos e expedientes cômico-populares, desde a Antiguidade clássica greco-romana. Apesar do registro legal, muitos desses grupos, como não poderia deixar de ser, dão início ao processo deambulante, no qual, vez ou outra, conseguem algum tipo de ajuda, evidentemente, sempre interessada.

A organização de muitos desses coletivos “independentes” ocorre em rede, normalmente, a partir de lastro familiar, e, em tese, tem como um de seus pilares de existência o cooperativismo no processo do fazer. Portadores de tradição familiar e oral, os artistas desses grupos especializavam-se em determinadas máscaras da tipologia da *commedia dell'arte*, misturando virtuosismo pessoal e capacidade de relacionar-se

com o público. Com a criação dos Estados Nacionais e a compreensão potencializada quanto à importância da linguagem para veiculação de ideologia interessante aos detentores do poder, o protecionismo ganha a figura do mecenato: não mais apenas o Estado ou instituições poderosas tutelariam o teatro, mas indivíduos e diversos tipos de grupos.

Desse contexto histórico, as formas de protecionismo, mesmo com a vitória da burguesia, pautaram-se nos mesmos estratégias e expedientes. Com o advento e hegemonia da burguesia, o teatro transformou-se em um (grande) negócio. As necessidades díspares e tantas vezes contraditórias dos artistas confluíram para a mercantilização, em processo crescente e quase irrestrito das artes. Arte, na condição de produto, precisaria submeter-se às leis do mercado.

Em teatro, e de acordo com pressupostos alicerçantes do liberalismo, o cooperativismo, a autonomia, os processos de partilha... precisariam submeter-se às exigência e ideário (absolutamente disseminado), e cujo aforismo poderia ser encontrado na tese segundo a qual: era preciso estar no lugar certo, na hora certa para encontrar-se com a pessoa certa. O fermento potencializador desse perverso corolário, evidentemente, era a arte como mercadoria e o artista-mercadoria. Séculos se passaram e os pressupostos alimentantes de tal normatização permaneceram, com mais e menos esbarrões em seus alicerces. Entretanto, como a classe que depurou os pressupostos mercadológicos continuou na condição de hegemônica (mesmo com algumas revoluções dentre as quais a de Outubro de 1917), a partir de determinado momento histórico, em diversos países e por meio dos mais diversos estratégias, homens e mulheres artista lutaram no sentido de se libertar das malhas e amarras do mercado.

No Brasil, o chamado teatro empresarial sempre teve muita dificuldade de sobreviver, sobretudo pelos artistas – de modo quase absoluto - nunca terem sido inseridos no mercado de trabalho legalizado. Agravado pela “gana destruidora” do chamado neoliberalismo, tendo Margaret Thatcher como emblema e corifeia, a impossibilidade de o titubeante teatro empresarial existir, contaminado por todo tipo de interesse, foi enfrentado de diversos modos por processos de luta contra o Estado-mercadoria. Conscientes das inúmeras lutas a serem desenvolvidas, homens e mulheres, artistas ou não, principalmente a partir dos fins da década de 1970, saem em greve contra a violência, a carestia, a falta de liberdades democráticas. Nacionalmente, a primeira luta política nacional – depois daquela a favor da Anistia (1979) – capaz de levar imenso contingente

de pessoas às ruas foi conhecida pelo nome de Diretas já!, desenvolvida a partir de fins de 1983 a abril de 1984. Dentre outros aspectos, a luta é deflagrada contra o processo de eleição indireta para presidente do país.

O processo das Diretas Já! – de alguma forma – foi derrotado, mas, de qualquer modo, ao saírem das salas de ensaio para os protestos das ruas, número significativo de artistas do teatro, tocado pelos acontecimentos, amplia seu processo de luta contra a ditadura (ou como sabiamente chamam os argentinos, contra o “terrorismo de Estado”) e a perda de direitos da classe trabalhadora, incorporando à sua produção assuntos decorrentes de tantas cenas de rua. Inegavelmente, a partir de tais processos, especificamente na cidade de São Paulo, o teatro se epiciza: a cena, paulatinamente, desinteressa-se dos assuntos individuais premidos pelos conflitos intersubjetivos.

A década de 1980, aos poucos, realinha alguns e alinha outros artistas aos processos de luta e de reconquista de tantas experiências perdidas. Ações intergrupos, seminários, encontros, mostras... passam a ser propostos. Sujeitos aproximam-se para ações individuais e coletivas. De tantos processos de troca e de partilha, da politização das relações – e entendendo o teatro como um experimento de natureza histórico-estético-social –, novos agrupamentos e grupos de teatro surgem na cidade de São Paulo. Depois de expedientes de censura e de cerceamentos por parte do estado ditatorial, o teatro passa a ser assistido novamente. Especificamente, na década de 1980, uma das últimas empresas de teatro a levar mais público ao teatro foi o Centro Experimental de Repertório, sob o comando do ator Antônio Fagundes, que participou da montagem de *Arte final* (de Carlos Queiroz Teles), em 1980, inserido no Projeto Cacilda Becker, cujas atividades gerais previam: Parque da Dramaturgia, Teatro de Repertório, Mostra de Cenário e Indumentária, Ciclo de Leituras Dramáticas, Seminário de Informação Teatral e Assessoria Editorial, com coordenação geral de Antonio Abujamra, José A. Ferrara, Hugo Barreto, Helvécio A. Cardoso e Pedro D’Aléssio. Especificamente como ator (e, em alguns casos como produtor), Antônio Fagundes participou dos seguintes espetáculos: *Carmem com filtro* (1986); *Cyrano de Bergerac* (1985); *Fragmentos de um discurso amoroso* (1988); *O homem elefante* (1982); *Morte acidental de um anarquista* (de 1982 a 1988), segundo dados encontrados em fontes documentais, nas sete temporadas, a obra contou com um público de aproximadamente 700 mil espectadores. Trata-se da montagem com o maior número de espectadores na década; *O senhor dos*

*cachorros* (1980); *Sinal de vida* (1980), *Xandu Quaresma ou Farsa de um cangaceiro, truço e padre* (1984-86).

Evidentemente, outros espetáculos também obtiveram algum sucesso nesse sentido empresarial, mas Fagundes foi o melhor sucedido. Assim como tantos outros atores e atrizes de destaque pela televisão, sobretudo, Fagundes não participou de grupos. Até a atualidade existem atores e atrizes que parecem não se afinar ao espírito gregário e que preferem montar seus espetáculos sozinhos. Trata-se de uma experiência, na cidade de São Paulo, minoritária, e em razão de não existir mais, basicamente, produtores teatrais. À exceção do Centro de Pesquisa Teatral – CPT, mantido pelo Sesc, na unidade Consolação, com montagem de espetáculos antológicos dirigidos por Antunes Filho e sempre sucesso de público, mas não ligado ao conceito aqui buscado, na medida em que o Grupo Macunaíma foi institucionalizado pelo Sesc. O espetáculo que mais público levou, ligado a um trabalho de grupo, na cidade, durante a década de 1980, e cujos expedientes e repertório seguiam bastante as proposições épicas, mas não dialético-brechtianas, foi *Ubu, Pholias Physicas, Pataphysicas e Musicaes* (1985-1987), apresentado pelo Grupo de Teatro Ornitorrinco, com direção de Cacá Rosset. O grupo, com direção de Cacá Rosset, apresentou ainda na década: *O belo indiferente* (1983-1984), *Doente imaginário* (1989-1990), *Happy end* (1981), *Mahagonny* (1983-1984), *Mahagonny songspiel* (1982), *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill* (1982), *Teledium* (1987-1988), *A velha dama indigna* (1988).

**Da crítica ao sistema à busca de caminhos alternativos e estratégicos para a criação teatral não mercantilizada na cidade de São Paulo: surge um novo sujeito histórico**

Este texto [segundo manifesto] é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a idéia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie – oficial e não oficial – que forjaram e forjam um País que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo brasileiro.

*Manifesto Arte Contra a Barbárie* (1999).

Decorrente de processos de luta em prol do reconhecimento da profissão, da criação da Cooperativa Paulista de Teatro e da Anistia aos presos e perseguidos políticos, pela liberação de textos proibidos pela censura, contra a censura, pelas Diretas Já!, pela promulgação da Constituinte, pela eleição

direta à presidência da República e, sobretudo, contra a mercantilização da cultura, surgem movimentos que vão se ampliando.

Reiterando o já apresentado, teatro de grupo existe desde a criação da linguagem teatral. A autonomia dialética do coletivo nos diversos processos de produção, premido por militância e consciência política de seu fazer e do poder de sua intervenção, pelo entendimento e consciência de que o teatro não pode se caracterizar em especulação metafísico-idealista, mas processo de luta cravado e travado em processos históricos determinados, faz surgir na cidade de São Paulo, a partir de década de 1990, um novo sujeito histórico que será batizado de teatro de grupo. Com relação aos artistas-trabalhadores do teatro, e sob o nome de Arte Contra a Barbárie, um coletivo de sujeitos formado por grupos, criadores individuais, professores e intelectuais. Sua principal tarefa consistiu na criação de um fórum de discussão permanente para reflexão e encaminhamento de propostas que se contrapusessem à mercantilização da produção teatral.

Inicialmente, dentre os participantes desse movimento, podem ser destacados nomes como: Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Luiz Carlos Moreira, Márcia de Barros, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa, Umberto Magnani.

O movimento, que era desenvolvido sem caciquismos, um local ou cronograma fixos definiu – à semelhança dos movimentos de vanguarda espalhados pelo mundo no século XX –, algumas de suas linhas de ação e objetivos em alguns manifestos. Em tese, e de modo bastante sucinto, o primeiro manifesto foi lançado em 1999. Nele, batizado de “Manifesto Arte Contra a Barbárie”, ao apresentar a tese mais geral segundo a qual a cultura, em sendo elemento de união do povo, é tão fundamental quanto a educação, a saúde e os transportes, seus propositores, dentre outras questões, afirmam: ser “[...] inaceitável a mercantilização imposta à cultura no País, na qual predomina uma política de eventos.”; denunciam: “A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento da produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma os órgãos públicos em meros intermediários de negócios.”; garantem: “A maior das ilusões é supor a existência de um mercado. Não há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontínua e no máximo gera subemprego” (COSTA & CARVALHO, 2008, p.22-3).

Evidentemente, as manifestações apresentadas no manifesto contrapõem-se à Lei Rouanet e à política de renúncia fiscal que não contemplava o teatro que os artistas ligados ao movimento faziam. Nessa medida, os profissionais de *marketing* das grandes e médias empresas, que investiam parte do imposto devido ao fisco para a cultura, não se interessavam pelo segmento que pensava a arte na condição de experimento estético-social. Assinaram esse primeiro manifesto: Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Márcia de Barros, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa, Umberto Magnani. Especificamente, na condição de grupos, cujos participantes se faziam presentes, podem ser citados os seguintes coletivos: Companhia do Latão; Grupo Engenho; Grupo Folias d'Arte, Grupo Tapa; Parlapatões, Patifes e Paspalhões; Teatro da Vertigem, Teatro Popular União e Olho Vivo.

O segundo manifesto foi lançado em dezembro do mesmo ano do primeiro, e aprofundou as questões anteriormente apresentadas. Nesse manifesto, fazendo alusão ao primeiro, em seu segundo parágrafo, lê-se:

O objetivo do manifesto era dar início a uma ampla discussão que, fugindo do âmbito dos partidos, dos sindicatos, das organizações existentes, fossem elas de produtores e/ou realizadores/ fazedores, envolvesse a sociedade civil evitando o círculo viciosos e viciado dos posicionamentos políticos que se amesquinham na postulação de cargos e de “soluções” imediatistas “solucionam” os efeitos mas não tocam as causas (Idem, ibidem, p.22-3).

Depois de apresentar dados objetivos sobre a inexistente política cultural brasileira, e de deixar claro que os participantes do movimento “contra a barbárie” organizam-se, ampliando suas ações, os signatários do manifesto ratificam:

Voltamos a reafirmar nosso diagnóstico da necessidade de uma “política cultural” estável, democrática e transparente para a atividade teatral. Voltamos a reafirmar a necessidade de se superar o estado de indigência, de guichê, de improviso, da visão economicista para se consolidar uma produção cultural diversa, múltipla e democrática que possa contribuir para a alimentação do imaginário e da sensibilidade do cidadão brasileiro. Uma política pública que tenha suas bases alicerçadas nos princípios igualitários de acesso aos mecanismos de produção e fruição do bem cultural, onde a ação eventual seja substituída pela ação sistemática e contínua que possibilita a qualidade e a excelência (Idem, p. 26).

O terceiro manifesto, de 2000, aprofundou ainda mais as questões apresentadas desde o primeiro, e, segundo Marco Antonio Rodrigues:

O Arte Contra a Barbárie quer ser um movimento referencial no campo das idéias, que só pode ser reconhecido e vislumbrado na medida de sua radicalidade. Neste sentido, não há como dissociar a teoria da prática. Gerar conhecimento para socializá-lo, divulgando as idéias do espectro da sociedade é a única maneira de fortalecê-los, de maneira que, quando forem institucionalizadas, vinguem. Não estamos interessados em soluções imediatas e paliativas: a enorme ambição do Movimento é disputar o pensamento hegemônico de que a cultura é costume, portanto é mercadoria. Cultura aqui é construção do sonho coletivo de uma comunidade. Se não nos aparelharmos teoricamente, como venceremos um corpo de idéias dominantes que há 500 anos nos colonizam? (Idem, p.28).

Paralelamente aos encontros, à escritura, leitura e divulgação dos manifestos, havia em curso um processo de pesquisa de diferentes projetos de fomento à atividade teatral, fora dos alvos do teatro comercial e mercantil, também, de modo mais genérico conhecido pelo nome de teatro experimental, mantida pelo Estado, em andamento pelo mundo.

Desse modo, se desde sempre existiu grupo de teatro, e eles foram fundamentais a partir da década de 1970 no Brasil, tanto em razão de ser quase mito a existência de empresários quanto por ser uma estratégia de luta contra a ditadura civil-militar, a partir da década de 1990, grupos e sujeitos mais politizados tiveram clareza da necessidade da luta e do espaço político que tais coletivos poderiam significar. No programa do espetáculo *Foi bom, meu bem* (1980-81), montado pelo Grupo Mambembe, Luís Alberto de Abreu, então participante daquele coletivo, assim se manifesta no programa do espetáculo, cujo título é “Porque somos um grupo”.

[...] porque gostamos. Todos nós aprendemos a fazer Teatro em grupo. Mesmo os que entre nós freqüentaram uma escola de Teatro começaram a aprender Teatro em grupo. E para nós é a melhor alternativa profissional e pessoal. Nada mais do que isso.

Nós do Mambembe também temos consciência que Teatro importante não é só Teatro de grupo. Respeitamos, e muito, todas as formas honestas de se fazer Teatro. Desde o Teatro empresarial até o Teatro amador.

[...] Aliás, todos nós somos um pouco magnatas da emoção (ABREU apud MATE, 2008, p. 142).

Em 1980, Abreu já usa a expressão teatro de grupo, exatamente como aparece mais adiante no tempo; o que muda, segundo Mariangela Alves de Lima – em entrevista a mim concedida (2008) –, deve-se ao fato de o conceito teatro de grupo lastrear-se nos anos 1990. Afinal, foi a partir da mobilização do projeto Arte Contra a Barbárie que sujeitos e grupos se articulam com consciência em processo de discussão e partilha, ampliando a consciência de setor político e social. Essa consciência práxica é tão estrategicamente construída que, em 2001, fruto de muito trabalho e discussão, constrói-se um programa de fomento que ao ser apresentado pelo então vereador Vicente Cândido (PT), acaba por meio de acordo entre os líderes e é aprovado em assembleia. Aprovado, então, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, sob a Lei 13.279/2002, a cidade de São Paulo passa, a partir daquela data, a contar com um programa na área de teatro, que passará a repassar verbas ao sujeito histórico teatro de grupo, cujo escopo, na condição de objetivo principal, assim aparece no primeiro artigo da Lei: “Apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo”<sup>2</sup>.

A partir da primeira edição do Programa de Fomento – cujos 178 projetos foram analisados por Antonio Januzelli, Gianni Ratto, Lélia Abramo (substituída por Luiz Fernando Ramos), indicados pela Secretaria de Cultura; Alexandre Mate, Clovis Garcia e Fernando Peixoto, foram eleitos por seus pares, e a presidência de Sebastião Milaré –, foram selecionados 23 projetos, tomando o espírito da Lei como caminho e critério<sup>3</sup>. Decorridos 10 anos e até o primeiro semestre de 2013, já passaram pelos processos de análise e foram selecionados 342 projetos (entre os 2.090 já inscritos).

Atualmente, o teatro invadiu toda a cidade de São Paulo, em seus 1.525 km<sup>2</sup> de área. Nas cinco zonas da cidade, há grupos de teatro contemplados pelo Programa Municipal de Fomento, apresentando seus trabalhos; ministrando cursos e oficinas; promovendo mostras e encontros para a reflexão do teatro, articulado ao contexto e imbricado com outras linguagens; publicando livros, jornais, revistas e *fanzines*; documentando suas histórias e produções; sendo responsável pela criação de novos grupos, intervindo junto e com as populações nos espaços de ação ou

<sup>2</sup> <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>. Acesso em outubro de 2010.

<sup>3</sup> Clovis Garcia, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Lélia Abramo e Sebastião Milaré: mestres-artistas, de conduta absolutamente esmeradas, e cuja saudade é infinda.

ocupação. Em levantamento desenvolvido em 2012, consegui chegar aos nomes dos grupos apresentados abaixo, em atividades pela cidade e inseridos na proposição teatro de grupo. Entre parênteses aparece o ano da primeira formação do grupo e F. corresponde aos grupos já fomentados.

Il Trupe de Choque (2000, F.); 3 de Sangue Cia. de Teatro (1994); [PH2]: estado de teatro (2010); A Brava Cia. (1998, F.); Ágora Teatro (1998, F.); A Jaca Est (1979); Algazarra Teatral (2002); Arlequins (década de 1986); Arte Ciência no Palco (1998, F.); As Meninas do Conto (1995, F.); Autojabô's Cia. das Belas Artes (1998); Buraco d'Oráculo (1998, F.); Cemitério de Automóveis (em 1987, F.); Cia. Bonecos Urbanos (1994); Cia. A Cidade Muda (1983); Cia. Anjos Pornográficos (1999); Cia. Antro Exposto (2008); Cia. Arte Degenerada (1996); Cia. Antropofágica (2002, F.); Cia. Teatral Arnesto Nos Convidou (1999); Cia. Artehúmus (1987, F.); Cia. Arte Tangível (2003); Cia. Articularte – Teatro de Bonecos (1999); Cia. Arthur-Arnaldo (1996); Cia. Ator Careca (2003); Cia. Auto-Retrato (2000); Cia. Bendita Trupe (2000); Cia. Casca de Arroz (1994); Cia. Cênica Nau de Ícaros (1992, F.); Cia. Circo de Trapo (2002); Cia. Circo do Silêncio (2007); Cia. Circo Navegador (1997, F.); Cia. Contraponto (2011); Cia. da Revista (1995, F.); Cia. de Teatro Abacirco (1996); Cia. Teatro Balagan (1997, F.); Cia. de Teatro em Quadrinhos (1990); Cia. de Teatro Encena (1997); Cia. de Teatro Heliópolis (1999); Cia. Teatro da Travessia (1999); Cia. Triptal (2004); Cia. do Feijão (1998, F.); Companhia do Latão (1997, F.); Cia. do Miolo (2000, F.); Cia. do Outro Eu Teatro (2006); Cia. do Quintal (2001); Cia. dos Inquietos (2009); Cia. dos Insigths (1992); Cia. dos Insurgentes (2008); Cia. d'Os Inventivos (2005, F.); Cia. dos Outros (2008); Cia. do Tijolo (2008, F.); Cia. Duas de Criação (2005); Cia. Elevador de Teatro Panorâmico (2000, F.); Cia. Empório de Teatro Sortido (2010); Cia. Estável de Teatro (2000, F.); Cia. Estudo de Cena (2005, F.); Cia. Filhos de Olorum – Os Crespos (2005); Cia. Filhos do Dr. Alfredo (2001); Cia. Hiato (2007, F.); Cia. Humbalada de Teatro (2003, F.); Cia. La Mínima (1995); Cia. Le Plat du Jour (1991); Cia. Letras em Cena (1996); Cia. Linhas Aéreas (1998); Cia. Livre (1999, F.); Cia. Lúdica (2003); Cia. Lúdicos de Teatro Popular (2000); Cia. Luis Louis (2003); Cia. Mamba de Artes (2009); Cia. Mungunzá de Teatro (2006); Cia. Nova de Teatro (2001); Cia. Ocamorana de Teatro (1986, F.); Cia. Os Itinerantes (2001); Cia. Os Satyros (1989, F.); Cia. Paidéia de Teatro (1997, F.); Cia. Patética (2000); Cia. Pessoal do Faroeste (1998, F.); Cia. Pic & Nic (1992); Cia. Pic & Nic Núcleo 2 (1999); Cia. Provisório-Definitivo (2001); Cia. Raso da Catarina (1997); Cia. Razões

Inversas (1991); Cia. São Jorge de Variedades (1998, F.); Cia. Satélite (1996); Cia. Teatral As Graças (1995, F.); Cia. Tablado de Arruar (2001, F.); Cia. Teatral Olhos de Dentro (2004); Cia. Teatro da Gioconda (1999); Cia. Teatro Documentário (2006, F.); Cia. Teatro do Incêndio (2000, F.); Coletivo Teatro Dodecafônico (2007); Cia. Troada (1999); Cia. Truks (1990, F.); Clã Estúdio das Artes Cênicas (2001, F.); Capulanas Cia. de Arte Negra (2007); Casa Laboratório para as Artes do Teatro (2004, F.); Circo Grafitti (1989); Circo Mínimo (1988, F.); Circo Teatro Musical Furunfunfum (1992); Círculo dos Canastrões (em 1994); Club Noir (2006, F.); Coletivo Alma – Aliança Libertária Meio Ambiente (2003); Coletivo Bruto (2007); Coletivo Mapa Xilográfico (2006); Coletivo Negro (2011, F.); Coletivo Território B (2012); Coletivo Phoenix (em 1998, F.); Como Lá em Casa (2005); Confraria da Paixão (2001, F.); Digna Companhia de Teatro e Dança (2010); Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes (2000, F.); Engenho Teatral (1979, F.); Fraternal Cia. de Artes e Malas-Artes (1993, F.); Grupo 59 (2010); Grupo Arte Simples de Teatro (2006, F.); Grupo Bolinho (2008, F.); Grupo Caixa de Imagens (1994, F.); Grupo Caldeirão (1988); Grupo Cenas In Canto (1992); Grupo Chão de Teatro (2000); Grupo Folias d'Arte (1995, F.); Grupo dos Sete (2001, F.); Grupo Ivo 60 (2000, F.); Grupo Luz e Ribalta (1982); Grupo Mamulengo da Folia (2004); Grupo Más Caras (2010); Grupo Morpheus de Teatro (2002); Grupo Namakaca (2005); Grupo Pasárgada (1971); Grupo Pombas Urbanas (1989, F.); Grupo Pandora de Teatro (2004); Grupo Redimunho de Investigação Teatral (2003, F.); Grupo Sobrevento (1986, F.); Grupo Tapa de Teatro Amador Produções Artísticas (1986, F.); Grupo Teatral Bico de Lata (2008); Grupo Teatral Parlendas (2007, F.); Grupo Teatro do Óbvio (2005); Grupo XIX de Teatro (2000, F.); Ile Iya Tunde de Teatro (1983); Kiwi Companhia de Teatro (1996, F.); Companhia Teatro Multimídia de São Paulo (1989); Les Commediens Tropicales (2005, F.); Lux In Tenebris (1975); Núcleo de Pesquisa Teatral (2009); Núcleo Pessoal do Victor (em 1984); MiniCia Teatro (2004); Mundana Companhia (2007); Núcleo ESTEP - Estética de Teatro Popular (1985); Núcleo Argonautas de Teatro (1999, F.); Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (2000, F.); Núcleo Caixa Preta (1999); Núcleo Cênico Arion (1995, F.); Núcleo Cênico Projeto BaZar (2001); Núcleo Hana (2008); Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo (1999, F.); Núcleo Teatral Filhos da Dita (2005); Núcleo Vendaval (2001); O Casulo – BonecObjeto (1977); O Pequeno Teatro de Torneado (2006); OPovoemPé (2004, F.); Os Fofos Encenam (1992, F.); Parlapatões, Patifes e Paspalhões (1991, F.); Pia Fraus Teatro (1992, F.); Phila 7 (2005,

F.); Teatro de La Plaza (década de 1980, F.); Teatro do Ornitorrinco (1977); Teatro Móvel de São Paulo (1970); Teatro da Vertigem (1991, F.); Teatro de Narradores (1998, F.); Teatro dos Benditos Malditos (1991); Teatro Kaus Cia. Experimental (1998, F.); Teatro Kunyn (2010); Teatro Macunaíma (1977); Teatro Popular União e Olho Vivo (1966, F.); Teatro Promíscuo (1993); Casa da Tia Siré (2008); Trupe Arruacirco (2006); Trupe Artemanha de Investigação Urbana (1996, F.); Trupe Sinhá Zózima (2007, F.); Uzyna Uzona (1959, F.); Velha Cia. (2003); Teatro Ventoforte (1980, F.); XPTO (1984, F.).

Dos cento e oitenta grupos elencados, se as fontes de informação estiverem corretas, mais de um terço (67) já teve projetos selecionados pelo Programa Municipal de Fomento. Em quase todas as atas de apresentação dos selecionados, as comissões apontaram a necessidade de ampliar o montante econômico direcionado aos grupos, tendo em vista a excelência e pertinência dos projetos.

Atualmente, a atividade teatral atravessa a vida e a experiência de enorme contingente de moradores e visitantes da cidade. Em dados de pesquisa, tem-se acesso à informação segundo a qual aproximadamente 2.3 espetáculos de teatro estreiam na cidade de São Paulo por dia. Impossível assistir a todos eles, mesmo se se dispusesse de tempo integral para isso. No número apresentado acima, não se tem acesso a muitos espetáculos apresentados em lugares mais distantes ou em divulgação. Na quase totalidade dos espetáculos em cartaz, e à exceção de poucos deles que já vieram com planta baixa e critérios de montagem prontos, a cidade de São Paulo e sua gente têm servido de assunto, em perspectiva épica, premida por intensa e visceral teatralidade: ocupação de espaços, gente à margem do sistema, mulheres, negros, explorados, ditadura, tragédias da Antiguidade, religião e fanatismo, questão aborígene, outras e novas versões sobre a história do País, as histórias pessoais imbricadas a outras e tantas histórias... tudo tem se transformado em assunto, em estratégia, em devaneio, em diversão ou entretenimento.

Usando uma expressão que, sobretudo nossas professoras dos primeiros quatro anos do processo de escolarização formal diziam, temos, na cidade de São Paulo, feito nossa lição de casa. “Cansados até os dentes”, é verdade, mas participando das atividades de teatro, das lutas sociais e as da polis. Repetindo expressão de minha primeira mestra Iná Camargo Costa (e a quem este texto é dedicado): tentou-se aqui não incorrer no “deixa que eu deixo!”.

### Referências bibliográficas

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

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec; Cooperativa Paulista de Cooperativa, 2012.

LIMA, Mariangela Alves de. "A crítica teatral", in: *Revista Camarim*. São Paulo, ano VIII, nº 34, jan./fev./mar. 2005.

MATE, Alexandre. *A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*. Tese (de doutorado) apresentada ao Departamento de História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2008.

\_\_\_\_\_. *O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. *1980: Uma década de lutas nas ruas e na cena teatral da cidade de São Paulo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

Sítio sobre o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo

<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>