

39° Encontro Anual da Anpocs

SPG 09 Gosto, hierarquias simbólicas e legitimidades culturais

Coordenação:

Carolina Martins Pulici (UNIFESP)

Dimitri Cerboncini Fernandes (UFJF)

**O movimento *Arte Contra a barbárie*:
gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das
práticas teatrais em São Paulo (1998-2002)**

Simone do Prado Romeo

Setembro/2015

Introdução

A virada dos anos 1990 para os 2000 pode ser considerada um marco para a cena teatral paulistana que, a partir da atuação do *Movimento Arte contra a Barbárie*, vai conformar novos princípios de hierarquização e legitimação das práticas artísticas, chegando por fim a alterar a fisionomia da produção local. A atuação organizada de uma parcela do campo comprometida com um teatro que se opunha aos ditames do mercado, somada à disposição em debater temas mais amplos – como relação do teatro que produziam com a sociedade – aliada, ainda, ao desejo de produzir uma crítica às políticas culturais existentes, culmina com a elaboração e posterior aprovação pelo Legislativo da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo¹ que será tomada aqui enquanto um conjunto de afirmações que expressam a conformação dos novos princípios de legitimidade em matéria de teatro.

Partindo da perspectiva teórica proposta por Pierre Bourdieu, tomamos a noção de *campo* enquanto espaço social de relações objetivas entre as posições que uns e outros ocupam em determinada esfera da vida social. Neste sentido, campo pode ser pensado como a “estrutura que determina a forma das interações” (BOURDIEU, 1996 p.212). Cada campo é caracterizado por estruturar-se mediante uma lógica própria, o que lhe garante autonomia relativa. Assim, o campo artístico, o campo religioso ou o campo econômico obedecem à lógicas e regras diferentes. Tal noção comporta tanto o universo valorativo e simbólico quanto as relações de força e dominação, onde as frações dominantes lutam para manter sua posição – que implica em orientar as regras do jogo – enquanto que as frações dominadas lutam pela aquisição de maior capital² que lhes confira algum poder para arbitrar sobre aquelas regras. Munido deste arcabouço teórico e conceitual, este trabalho pretende produzir uma análise do processo através do qual uma fração do campo teatral de São

¹ A Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo – desenvolvida a partir do movimento Arte Contra a Barbárie – tem por objetivo apoiar a criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da

². Entendido por Bourdieu como instrumento por intermédio do qual operam os processos no interior do campo, ele irá definir quatro espécies de capital, a saber, o capital propriamente econômico, mas também o capital cultural, o capital social e o capital simbólico. A cada um deles corresponde uma espécie de propriedades e lucros para os seus agentes e que só ganham sentido no interior da lógica do campo em questão.

Paulo – o chamado *teatro de grupo* – busca autonomizar-se em relação às demandas do mercado, compreendendo as estratégias de luta empreendidas para tanto em torno ao *Arte Contra a Barbárie*. Para isso, jogaremos luz sobre a trajetória do movimento, focalizando as estratégias de que lançam mão e os deslocamentos que produzem no período correspondente aos anos de 1998 a 2002. Tendo em vista o recorte apresentado e partindo de uma sociologia dos bens culturais, a questão fundamental é compreender como essa parcela do campo – dominada do ponto de vista econômico – se lança ao desafio de legitimar simbolicamente o teatro que produzem, a ponto dele ser reconhecido enquanto digno de receber financiamento público direto (via Lei Municipal de Fomento), na contramão do modelo dominantes das políticas públicas para a cultura. Tal conquista produz alterações na dinâmica do campo, incluindo os critérios que permitem julgar o “bom teatro”.

Partindo, ainda, dos critérios definidos por Bourdieu (1996) para pensar o campo artístico, em que a oposição entre a produção “comercial” e a “não comercial” é um princípio gerador da maior parte dos julgamentos entre o que é arte e o que não o é, não só em teatro, mas nos campos de produção artística de modo geral, (BOURDIEU, 2014. p.30), tomamos a oposição entre um *teatro comercial* e um outro *não comercial* como um princípio estruturante. Quanto a isso, salientamos ainda que no interior do próprio meio teatral (entre artistas e críticos) é comum a categorização que remete à uma contraposição entre o *teatro comercial* – sendo este muitas vezes referido, pejorativamente, sob a alcunha de *teatrão* – e o *teatro experimental (ou alternativo, ou de vanguarda, ou de pesquisa)*. Passaremos, então, a identificar o desenvolvimento de tais posições no contexto do teatro brasileiro.

Notas para uma gênese

Para que se compreendam as origens e caminhos percorridos pelos personagens que irrompem na cena do teatro em São Paulo nessa virada de século, remontamos a uma história que começa a se delinear a partir dos anos 1920, período em que podemos afirmar que começa a haver sintomas de interesse pela modernização das artes cênicas no país. A exemplo disso, podemos citar as peças de Oswald de Andrade, como também as de Flávio de

Carvalho, o GTE (Grupo de Teatro Experimental), *Os Comediantes*, entre outros, todos participantes da atualização histórica em sentido moderno das artes cênicas no Brasil. Tomamos aqui o termo “teatro moderno” em oposição ao “velho teatro” que se fazia nas companhias de atores e que identifica uma postura em relação ao teatro mais afinada com o período de modernização que se abre no Brasil com o segundo pós-guerra e o fim da Ditadura Vargas (COSTA, 1998). De maneira geral, esse “velho teatro” fundava-se em imitar, só que de forma desajustada, o teatro que se fazia nos centros da cultura europeia, refletindo nossa espécie de “torcicolo cultural” (Schwarz, 2005). Até o século XIX, portanto, o que predominava em nosso teatro eram traduções das produções vindas da Europa a partir de onde criamos nosso horizonte de gosto, com seus critérios para definir o “bom teatro”. Assim, copiávamos as conquistas mais avançadas do teatro europeu, porém adaptando-as a uma sociedade onde predominava o arcaísmo das relações sociais. Do ponto de vista da produção, o que prevalecia era o amadorismo.

O campo em formação do teatro moderno no Brasil

Acompanhando os ventos de modernização que se abrem no país na primeira metade século XX, em 1948 temos a fundação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), marco fundamental do teatro moderno no Brasil³ significando, portanto, a gênese de um campo em formação. A própria geração que impulsionou o TBC é ela própria fruto de pelo menos dois episódios importantes da cultura moderna no Brasil, a saber, a Semana de 1922 e a generalização da cultura moderna promovida pela Revolução de 1930, conforme aponta Antônio Cândido (1987). Companhia criada pelo empresário Franco Zampari, o surgimento do TBC vem de encontro ao desejo de modernização de São Paulo, que passava também por dotar a cidade de aparelhos culturais modernos para satisfazer o gosto de uma elite com pretensões cosmopolitas.

³ Ao menos do ponto de vista da produção, de forma sistemática ou economicamente viável, conforme Iná Camargo Costa (1996). Pois, antes do TBC já havia dramaturgia moderna entre nós, conforme atesta a dramaturgia de Oswald de Andrade e de Flávio de Carvalho. No entanto, no caso do primeiro seu conhecido texto *O Rei da Vela* só receberá a primeira encenação na década de 1960, conforme veremos adiante. Já Flávio Império teve seu texto *O Bailado do deus morto* encenado ainda em 1933 pelo CAM (Coletivo de artistas Modernos).

Nesse sentido, a empresa do TBC irá reformar um edifício no bairro da Bela Vista⁴, transformando-o em um confortável teatro, estruturado em moldes industriais de produção. Além de importar diretores e técnicos – da Itália, principalmente – para formar uma equipe de alto nível, com técnicas modernas de encenação, o que pressupunha a defesa e manutenção de um elenco estável formado dentro de padrões profissionais, consolidando assim nossa experiência moderna em teatro.

Quanto ao repertório, no entanto, ainda predominava o ecletismo e a importação de textos da dramaturgia europeia em montagens que pretendiam realizar uma simbiose entre divertimento e cultura. Seguindo essa linha, a escolha das peças, bem como o tempo em que permaneceriam em cartaz, visavam atingir, sobretudo, o sucesso de público e, com ele, a viabilidade financeira da empreitada. Além do sucesso comercial, as montagens pautavam-se pelo virtuosismo dos atores, o luxo da encenação, tudo orientado pela escolha estética do drama enquanto forma. Tal conjunto de características ficou adiante conhecido no Brasil como “modelo TBC”, que consolida a posição do *teatro comercial* e, junto com ele, o padrão de gosto burguês para julgar o teatro bem feito, digno de ser admirado e capaz de produzir *distinção*.

Posições do teatro não comercial.

No decorrer da década de 1950 outras companhias irão surgir e desenvolver uma crítica ao “modelo TBC”, construindo, em oposição à ele, a posição identificada ao *teatro não comercial*. E, dentro desse *subcampo*, duas tendências fundamentais irão se estabelecer, uma mais afinada à *arte social*⁵ e uma outra mais ligada à noção *de vanguarda*. No entanto, salientamos que tais

⁴ Ainda nos dias atuais, a região é conhecida por abrigar diversos teatros, a maior parte deles identificados ao teatrão, em especial aqueles situados na Rua Brigadeiros Luís Antônio, dos quais podemos citar o *Teatro Brigadeiro*; *Teatro Bibi Ferreira* e o *Teatro Renault*, sendo este último dedicado, inclusive, à grandes montagens da Broadway.

⁵ Empregamos o termo em referência ao seu uso por Bourdieu para tratar do campo literário na França, onde o autor localiza, em contexto sociopolítico específico, um deslocamento do centro de gravidade do campo para a esquerda, que exige da arte que ela se incumba de uma função social ou política. E, contra esta posição e contra o comercial surge, ainda, uma terceira, definida como *arte pela arte*, ou *arte pura* que se identifica à posição de vanguarda. (BOURDIEU, 1996).

categorizações não são tão rígidas no caso do campo teatral em questão, conforme demonstraremos a seguir.

Marco da ruptura com o “modelo TBC”, a fundação do *Teatro de Arena de São Paulo* por estudantes recém-formados da Escola de Artes Dramáticas da USP, em 1953, é o ponto fundacional de uma posição em vias de construção. Surgindo a princípio uma versão pobre daquele, que não dispunha da figura do empresário para financiar a empreitada, o *Arena* vai aos poucos consolidar a ruptura, construindo uma posição nova, que vai se tornar referência fundamental às formas de *teatro não comercial* das décadas subsequentes.

Nesse sentido, podemos dizer que a década de 1960 – conhecida por seu caráter transgressor na área cultural – começa dois anos antes para o teatro brasileiro. Isto porque em 1958, a partir da montagem da peça “Eles não usam black-tie” do então jovem dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, pelo *Teatro de Arena*, introduzem-se elementos novos na cena que irão aprofundar nossa experiência moderna em teatro. A saber: a projeção do autor nacional, afastando-se da dramaturgia importada do TBC. E, mais importante que isso, a peça traz – do ponto de vista da hierarquia dos gêneros – a primeira ruptura com o *drama burguês* enquanto forma, ao se introduzir um assunto da ordem do épico em nossos palcos. Estamos pensando aqui a partir da perspectiva da teoria dos gêneros desenvolvida por Peter Szondi (2001) que, grosso modo, apresenta um panorama da dramaturgia moderna a partir da fricção entre convenção do drama e sua crise. E, ainda, das contribuições fundamentais da Prof. Iná Camargo Costa que demonstra, de forma magistral, a maneira pela qual a partir da peça de Guarnieri o teatro nacional deu seu primeiro passo de ruptura com o drama – forma por excelência do *teatro burguês*. E, de lá para cá, nosso palco começa a romper com a hierarquia do gênero dramático, incorporando, paulatinamente, elementos dos gêneros lírico e épico (COSTA, 1996). Desse ponto de vista, podemos situar o *Teatro de Arena* no esteio da *arte de vanguarda*, já que havia para o grupo o interesse no desenvolvimento da linguagem teatral para além da convenção drama e do horizonte estético por ele engendrado, avançando em sentido moderno. Após o inesperado sucesso dessa peça antológica, o Teatro de Arena promoveu importantes Seminários de

Dramaturgia com vistas a promover o dramaturgo nacional, além de desenvolver um sistema de interpretação conhecido como *Sistema Coringa*⁶.

Mas, ao mesmo tempo, em sintonia com o assunto dessa peça histórica, que acaba por cair no “gosto universitário” há o desejo do grupo em produzir um teatro que dialogasse com a realidade sócio-política local, trazendo o campo para a esquerda e produzindo o deslocamento em sentido da *arte social*. Assim, demonstrando que as categorias não são tão rígidas, o Teatro de Arena parece abrir caminho referencial e estruturante para as duas posições do teatro *não-comercial* que tomará corpo a partir dele. As tendências que se desenvolvem posteriormente dialogarão sempre este precursor, seja para afirmar ou para negar suas posições pioneiras, sob diferentes perspectivas.

Por um teatro social

Afirmando a necessidade de um teatro engajado e que deveria, portanto, cumprir uma função social específica, dissidentes do *Teatro de Arena* irão se reunir em torno de uma proposta que pretendia ser a radicalização daquela experiência. A principal crítica que se fazia à ele, dessa perspectiva, era atingir apenas um público universitário e de classe média, em seu pequeno teatro de 50 lugares na Rua Teodoro Baima⁷. Como tentativa de superar essa “limitação” são criados os CPC`s (Centros Populares de Cultura), ligados à UNE (União Nacional dos Estudantes).

Fundado em torno àquela crítica, os CPC`s irão estruturar sua proposta de um teatro militante e itinerante, “em busca do povo”, como se dizia à época. E nessa reivindicação por um teatro popular, os artistas do CPC acabaram por criar também uma nova concepção de texto e de cena, inspirados pela tradição

⁶ Fundamentado na não-identificação entre ator e personagem, princípio que surge com a dramaturgia moderna, o Sistema Coringa consiste basicamente na execução de mais de um personagem por um mesmo ator ao longo de uma peça. No caso do Arena, conta-se que foi uma alternativa de caráter estético mas também econômico encontrada pelo grupo, já que a partir desse sistema abria-se a possibilidade de encenar qualquer texto com um elenco reduzido de atores.

⁷ O edifício, na região central da cidade, ainda leva o nome Teatro de Arena e atualmente abriga ocupações artísticas de diferentes grupos de teatro, por via de edital público, para desenvolver ali, durante determinado período de tempo, suas atividades. O entorno, que abriga a afamada Praça Roosevelt, tornou-se espaço referencial ao teatro de grupo da atualidade, sediando importantes coletivos como *Os Sátiros*, *Os Parlapatões Patifes & Paspalhões*, *Studio 184* etc.

do *agitprop*⁸, que traz em sua base os princípios de criação coletiva. Nesse sentido o teatro cepecista se funda a partir de uma estreita articulação entre cultura e política (PONTES, 2013), promovendo um *teatro social* e engajado, que pretendia, para tanto, romper com os circuitos tradicionais de circulação entre as camadas médias e universitárias e atingir o público popular, levando seus espetáculos à bairros, sindicatos, movimentos sociais etc.

Construindo a vanguarda

Enquanto isso, no centro acadêmico da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, nasce o *movimento oficina*, embrião do *Teatro Oficina*, com o objetivo de fazer um novo teatro, distante um só tempo do “aburguesamento” do TBC, bem como do teatro “nacional-popular” identificado ao *Arena* e aos *CPC’S*. Inspirados pelas ideias existencialistas de Sartre e Camus, bem como pelo movimento concretista em nível nacional, a partir 1959 o grupo irá se lançar na montagem de diversas peças, de início em regime amador, tornando-se influente companhia ao longo dos anos 1960 e constituindo ainda hoje a principal referência do teatro de vanguarda no Brasil.

Dentro de sua trajetória, o ano de 1967 é tomado como marco fundamental já que a partir da montagem inaugural do texto “O Rei da Vela” de Oswald de Andrade - o *Oficina* ganha grande notoriedade, lançando ainda o *tropicalismo* – movimento estético que irá aglutinar setores da música, cinema e artes plásticas, além do teatro, – dando impulso para consolidar a experiência vanguardista no teatro brasileiro. Em 1970 o *movimento oficina* transforma-se em grupo, dando origem ao *Teatro Oficina*, que possui como esteio a figura do afamado e polêmico encenador José Celso Martinez Correa.

Contudo, como é sabido, todas essas experiências foram prematuramente interrompidas com a repressão levada a cabo pela ditadura civil-militar instaurada no Brasil a partir de 1964, e, principalmente, depois do AI-5 em 1968, que interrompe violentamente o processo em curso. O prédio que abrigava o CPC é destruído nesse ano; o *Arena* se vê forçado a encerrar

⁸ O termo – que significa uma junção das palavras agitação e propaganda – tem sua origem na Rússia pré-revolucionária e está ligado à uma forma de arte que se pretende instrumento da luta política.

suas atividades em 1971 e o Oficina em 1973, ambos tendo seus principais expoentes exilados – respectivamente Augusto Boal e o já citado José Celso. Entretanto, se a década de 1970 foi marcada pela dissolução daqueles grupos pioneiros, eles deixam aberta uma posição no campo que será ocupada por novas e inventivas experiências.

Invenção e síntese: origens do *teatro de grupo*

A despeito da onda de repressão e censura e refletindo anseios por mudanças que atravessavam a cultura do período em nível mundial, na década de 1970 assistimos ao aprofundamento e consolidação de novas experiências em torno ao *teatro de vanguarda*. Aqueles anos, caracterizados por alguns críticos como os anos de “desbunde”⁹, marcariam um crescimento expressivo na produção de tendências artísticas calcadas no experimentalismo. No caso do teatro brasileiro tais reflexos tomam corpo naquilo que ficou conhecido como *Teatro Independente*, que se proliferou durante aquela década e que, de maneira geral, irá trazer como marca a união entre o modo coletivo de produção inaugurado entre nós pelos CPC’s, mais o experimentalismo formal do *Oficina*. A partir da atuação de grupos do Rio de Janeiro e São Paulo, como *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, *Pod Minoga*, *Viajou sem Passaporte*, *Ventoforte*, *Teatro do Ornitorrinco*, entre outros, identificamos senão uma estética orientada por um gênero específico, um grande desejo de experimentação formal. Aliado a isso está a vontade de fazer do projeto coletivo um novo modo de posicionar-se na cultura. A apropriação conjunta dos meios de produção do teatro (por meio da cooperativa, por exemplo), a repartição mais democrática das funções artísticas, a pretensão de romper a hierarquia entre os criadores, etc. fornecem aos jovens artistas a possibilidade de criar textos cênicos de autoria comum – desprezando os cânones – misturar os gêneros, e, enfim, fazer teatro contemporâneo, inspirando o modo de produção ligado aos grupos atuais.

Essa tendência que surge nos idos de 1970 e que se tornou conhecida por “Teatro Independente” anuncia desde já um impasse que estará na origem do *Arte Contra a Barbárie*. Ora, essa produção que se pretende independente

⁹ Cf. por exemplo, HOLLANDA, Heloísa Buarque de, 1980.

ou mais autônoma com relação ao mercado terá que criar, para tanto, formas alternativas de existência em relação à ele. Como pequenas ilhas que buscam organizar um modo de trabalho que se distingue do modo de produção e das relações de trabalho em voga na sociedade capitalista, essas ilhas tem que negociar o tempo todo possibilidades de sobrevivência.

É nesse sentido que no ano de 1979 alguns artistas que trabalhavam com produção coletiva se reuniram para discutir a necessidade de uma organização própria e no mesmo ano fundaram a Cooperativa Paulista de Teatro. Entre os objetivos da Cooperativa estavam (e ainda estão) reunir artistas e técnicos criando condições para o exercício de suas atividades, entre as quais produzir, dar condições de difusão, estabelecer contratos, convênios e representar os seus associados. Como também promover cursos, debates e seminários. Assim, a Cooperativa foi criada e existe até hoje em função dos propósitos materiais e conceituais para fortalecer esse segmento da produção teatral, dando voz e representação jurídica a coletivos teatrais. A organização conta hoje com mais de 750 grupos e responde pela maior parte da produção teatral do Estado, reunindo companhias das mais diversas linguagens e carregando hoje amplo reconhecimento de sua excelência cultural. Pode-se compreender, portanto, a importância da criação da Cooperativa Paulista de Teatro para a difusão do que tomamos hoje por *teatro de grupo*, já que facilita a existência material dos coletivos, além de criar uma eficaz rede de interlocução entre eles. O próprio desenvolvimento e reconhecimento da Cooperativa nos permite, assim, inferir uma considerável proliferação do chamado *teatro de grupo* no nas últimas décadas do século passado, contrariando então a conhecida tese de que os anos 1980 se caracterizariam por um “vazio cultural¹⁰” Esse é um debate engendra duas visões sobre o fenômeno dos grupos da atualidade e do movimento que deu origem à Lei de Fomento, nosso objeto de análise.. Uma das quais podemos ilustrar a partir da declaração da Prof. Maria Sílvia Betti, quando julga o *Arte Contra a Barbárie* como uma “(...)retomada de perspectivas históricas de ação cultural e criação artística

10 É bastante comum, mesmo entre estudiosos, considerar-se a década de 1980 um período nefasto para o teatro brasileiro, no qual teria havido um “vazio” na produção teatral de vanguarda quando comparada à efervescência das décadas anteriores. Contrariando essa prerrogativa, C.f. MATE, 2008.

interrompidas pelo golpe militar e pelo AI-5 de 1968”¹¹. Seriam os grupos um teatro da retomada? Não nos parece. A segunda visão pode ser expressada segundo avaliação do crítico, diretor teatral, além de signatário do *Arte Contra a Barbárie*, Sergio de Carvalho, quando nos diz que

Para que se entenda a história desse movimento [referindo-se ao *Arte Contra a Barbárie*], é preciso, em primeiro lugar, dizer que ele nasce de um corte. Tem pouquíssima ou nenhuma ligação com o antigo projeto de arte nacional-popular e de teatro coletivo dos anos 1960-70 (CARVALHO, 2009, p. 157)

Contrariando seja a tese do “vazio”, bem como as visões da retomada ou, ainda, do corte, acreditamos, ao invés disso, que o movimento dos grupos na virada do século dialoga com toda a história anterior do campo – o que implica que não há nem retomada, vazio ou corte. Isso equivale a dizer que, ainda que se reconheçam os abalos na conjuntura da virada dos anos 1970 para os 1980, os laços e as experiências mais significativas não foram completamente “perdidos” ou rompidos, pois consideramos que nenhum movimento artístico pode surgir “como um raio em céu azul”, mas somente em diálogo com o desenvolvimento anterior de um campo de produção em que se insere, ainda que seja para negar o horizonte estético da sua época¹².

Além da Cooperativa, para atestar nossa hipótese, podemos ser citados os trabalhos dos coletivos TUOV (Teatro Popular União e Olho Vivo) e Engenho Teatral, dois grupos que atuaram durante toda a “década perdida¹³” e que se tornaram referências fundamentais para os grupos signatários do *Arte Contra a Barbárie*. Dessa perspectiva, vislumbramos o movimento dos grupos, que passaremos a descrever agora, enquanto uma síntese nova de elementos já trazidos pela história do campo.

Da proliferação dos grupos ao *Arte contra a Barbárie*

A expressão depreciativa do “vazio” ou dos “anos perdidos” que atestaria a suposta vitória do *teatrão* e do padrão de gosto vinculado à ele se justificaria

¹¹ BETTI, Maria Sílvia. **A luta do Fomento: raízes e desafios**. In. Teatro e Vida Pública: o fomento e os coletivos teatrais em São Paulo. DESGRANGES, F. & LEPIQUE, M. (orgs). São Paulo: Hucitec, 2012. (Op.cit. p. 120).

¹² Tomando por base as análises que tanto Bourdieu (1996) quanto Jauss (1994) empreendem a respeito da obra de Flaubert, por exemplo.

¹³ C.f. MATE, 2008.

não só em consequência da onda de repressão e censura no país, mas também através da constatação de que naquela década operam-se amplas transformações sócio políticas, que trarão reflexos e reordenamentos na área cultural. Como, por exemplo, “a invasão do mercado por produções estrangeiras, principalmente àquelas ligadas ao *show-business*” e que seria resultado da feição imperialista assumida nesse período pelo capitalismo mundial (COSTA, 1996). Aliado a isso, passa a imperar uma nova diretriz no que tange às políticas públicas para a cultura. Nos referimos às leis de incentivo fiscal reorientando as políticas culturais de Estado em detrimento do financiamento público direto. Tal fenômeno teve como epicentros a Inglaterra de Margareth Thatcher e os Estados Unidos da era Reagan. De maneira simplificada, as leis de incentivo fiscal consistem no mecanismo através do qual o Estado concede isenção ao pagamento de impostos às empresas patrocinadoras de produções artísticas.

A principal denúncia que se faz a esse mecanismo é que a despeito de se tratar de dinheiro público – que de outra forma seria pago na forma de impostos – a decisão sobre o que merece ser incentivado fica a critério das empresas, que julgam os projetos culturais de acordo com seus interesses corporativos. Sob essa lógica, a arte contemporânea funcionaria como moeda de valor simbólico e material para as corporações. Adentramos aqui no terreno do que ficou conhecido por *marketing cultural*, em que as corporações – como os grandes bancos e as empresas transnacionais – expandem seus negócios para o campo das artes e da cultura como forma de *distinção social*, da qual depende sua condição dominante e as suas aspirações de classe (WOO, 2006). O centro da crítica ao mecanismo consiste, assim, na denúncia de que ele configura uma forma de subordinação do campo cultural ao campo econômico, como bem demonstra o estudo desenvolvido por Fragoaz (2013).

No Brasil, em contexto de redemocratização, o Estado dará seus primeiros passos na criação de mecanismos de financiamento seguindo os exemplos deixados por Thatcher e Reagan. No governo Sarney, temos a criação da Lei 7.505/86 – a Lei Sarney, como ficou conhecida. A partir dela, as empresas podiam financiar produções artísticas realizadas por gestores culturais e aportar recursos usando a renúncia fiscal do imposto sobre a renda.

Em 1990, já sob o governo de Fernando Collor, a Lei Sarney teve seus efeitos fiscais suspensos. Para, em dezembro de 1991 ser promulgada a Lei 8.313 – conhecida por todos como Lei Rouanet – que surge como uma espécie de aprimoramento da Lei Sarney e consagra as leis de incentivo como o “carro chefe” das políticas culturais entre nós. Mas a contestação a esse mecanismo é grande, principalmente pelas frações da produção cultural que possuem maior dificuldade ou mesmo recusa em estabelecer alianças com a lógica empresarial ou de mercado.

Este será um dos pontos aglutinadores em torno ao *Arte Contra a Barbárie*. Pois, em meio a tal conjuntura e a despeito do suposto “vazio” dos anos 1980, chegamos à última década do século passado na cidade de São Paulo contando com a existência de uma diversidade significativa de coletivos teatrais que desenvolvem seus espetáculos a partir de um novo padrão de trabalho, conhecido sob nome de *teatro de grupo*. Primeiro é preciso dizer que não existe homogeneidade com relação aos espetáculos produzidos por esse setor. O fator que permite agregar a diversidade de coletivos sob o termo é o modo de produção a partir do qual eles desenvolvem seus trabalhos, que pode ser caracterizado a partir de da combinação dos seguintes elementos estruturantes: trabalho coletivo ou colaborativo; improvisação; pesquisa; performatividade e inacabamento.

A adoção de princípios coletivos ou colaborativos de trabalho diz respeito ao desejo de romper com a hierarquia de funções, típica da produção industrial. Em contraposição à ela, os grupos produzem dramaturgia coletivamente, onde todos são considerados criadores. Decorrente disso, o princípio de criação coletiva está estreitamente vinculado à improvisação – a dramaturgia que surge a partir desse método vai sendo escrita pelo coletivo de artistas durante seus experimentos na sala de ensaio. Outra característica marcante desses grupos é a importância atribuída à pesquisa, não só de linguagem mas também de conteúdo. A maioria dos grupos combina seus ensaios à encontros teóricos com intelectuais, que contribuem para a produção dos espetáculos subsidiando

essas pesquisas. A esse respeito, Sérgio de Carvalho¹⁴ destaca a vinculação com a universidade como uma característica nova dos grupos, quando comparados às experiências das décadas anteriores. De onde advém um dos critérios da nova legitimidade, que se desdobra sob dois aspectos complementares. A proximidade com setores prestigiados da intelectualidade paulistana confere grande capital simbólico à essas produções, alterando a hierarquia até então vigente. Ao mesmo tempo, essa marca nova provoca alterações no padrão de gosto estabelecido já que, depois dela, o “bom teatro” será aquele capaz de gerar reflexão, segundo prescrição de Beth Néspoli¹⁵ quando nos diz que

Aos poucos, a pesquisa de linguagem que servia sobretudo ao aprimoramento do próprio grupo vai ganhando inserção social. Deixamos de ir ao teatro para ver a “assinatura” de um diretor – atitude comum na década de 1980 – e vamos buscar a reflexão sobre o tempo presente a partir da visão de um coletivo artístico sobre o mundo em que vivemos, com suas contradições, injustiças e diversidade cultural.

Outra característica que merece destaque é a marca da performatividade característica desses trabalhos. Os espetáculos desses grupos podem ser vistos como eventos que se abrem para o mundo, já que todo o entorno visual e sonoro participam dessas peças. O que pode acontecer mesmo em local fechado (como, por exemplo, no Teatro Oficina). Há, ainda, a marca do inacabamento expresso em suas obras. Será muito comum entre esses produtores a apresentação das chamadas “peças-processo”, que consistem em apresentar ao público aquilo que, no campo acadêmico, chamamos de “resultados parciais da pesquisa”. Assim, são apresentados espetáculos que se assumiram como ensaios abertos, deslocando o foco do produto final e chamando a atenção para a processualidade da obra.

Assim, também, as novas inquietações trazidas por esse modo de produção se prolongam pelo seu inacabamento, que reverberam,

¹⁴ C.f. Vimeo – Ensaio Aberto – Fomento ao Teatro. Parte I. Direção de Luiz Gustavo Cruz, disponível em: <https://vimeo.com/21815104>

¹⁵ NÉSPOLI. Beth. A década de renascimento dos coletivos teatrais. Itaú Cultural, texto não datado, disponível em: <http://issuu.com/itaucultural/docs/proximoato/94>

consequentemente, nos atos de sua fruição. Estendendo algumas das análises de Jauss para pensar o nosso assunto, podemos dizer que esse teatro rompe com o “horizonte de expectativa”¹⁶ estabelecido. No lugar da “peça bem acabada”, com seus episódios e cenas bem encadeadas, instaura-se uma cena polifônica e descontínua. O horizonte estético ou o padrão de gosto que surge daí apresenta-se como uma cena difícil, inacabada. Trata-se, assim, de um horizonte que é ao mesmo tempo a quebra de horizonte, onde menos importa a obra e mais importa a leitura, que é ela própria um ato de criação artística. Um efeito da cena contemporânea poderia ser expresso, assim, a partir do deslocamento da pergunta “O que o artista quer dizer?” Para “O que está acontecendo comigo?”

Ainda que esses procedimentos não signifiquem garantias de se chegar a bons resultados, identificamos nele a transformação das relações de trabalho em teatro que sinaliza uma nova disposição e sua conseqüente tomada de posição, consubstanciada através das lutas em torno à Lei de Fomento.

Arte contra a Barbárie: gênese e trajetória

O cenário, então, é uma cidade que comporta um número expressivo de grupos que se interessavam por uma forma de trabalho que se posiciona na contramão do *teatrão* e que se pretendiam, portanto, mais autônomos em relação ao mercado e ao sistema de patrocínios empresariais via leis de incentivo. Todavia, tal cenário aponta para a escassez dos editais públicos e do financiamento direto para as artes.

É então às voltas com esse impasse, que os colocava frente à situação de penúria material, ameaçando a própria existência dos grupos¹⁷, e munidos de profundo descontentamento com as políticas culturais existentes que tem origem a reunião de artistas que viria a configurar o *Arte Contra a Barbárie*¹⁸.

¹⁶ c.f. JAUSS, 1967.

¹⁷ A esse respeito, importa destacar que, diferente das companhias com estratégia empresarial, os grupos assumem estratégias variadas de sobrevivência e financiamento de suas produções, sendo uma característica bastante comum entre eles o fato de que a maioria dos profissionais envolvidos não sobrevivem exclusivamente do fazer teatral, dividindo suas atividades entre o grupo e um segundo trabalho formal – geralmente na área da educação e cultura.

¹⁸ Utilizaremos como fonte privilegiada para reconstituir a gênese e parte da trajetória deste movimento os materiais de arquivo recolhidos e organizados por alguns de seus membros e que

Trata-se de um movimento que congrega basicamente grupos de teatro formados a partir dos anos 1990 em São Paulo – à exceção do veterano TUOV.

Em depoimento de arquivo, Aimar Labaki¹⁹ localiza o embrião do movimento a partir do convite feito por um produtor do Rio de Janeiro para discutir políticas culturais. Labaki afirma estarem presentes à essa reunião basicamente as pessoas que assinam ao Primeiro Manifesto *Arte Contra a Barbárie*. A proposta naquela ocasião era construir uma pauta de reivindicações destinada aos candidatos (tratava-se de um ano em que haveriam eleições para governador e presidente) E, nos dizeres de Labaki, tais reivindicações giravam basicamente em torno do reativamento de programas e editais públicos que teriam sido extintos a partir do governo Collor. Segundo seu julgamento, “a reunião foi um fiasco²⁰”, conclusão que chegou após afirmar “terem sido ditas apenas generalidades”. E também porque, depois de encerrada, teria ficado a “sensação de tempo perdido entre os participantes”. Mas tal sensação, por outro lado, lhes teriam feito chegar à constatação de que, se por um lado aquela pauta era criticável, por outro lado eles não tinham uma outra, que fosse concreta. A partir daí teria vindo a iniciativa de um primeiro encontro para debater o tema. A nova reunião, marcada para a semana seguinte, aconteceu no primeiro andar do “Teatro de Arena Eugênio Kusnet”, onde funcionava então a FUNARTE (Fundação Nacional das Artes). A partir dali, durante os seis meses seguintes, essas pessoas, em sua maioria ligadas a grupos, continuaram se reunindo²¹ e, aos poucos, foram definindo posições, que a princípio giravam em torno a um incômodo com relação ao Estado e ao mercado. Era esse o ponto consensual entre esses artistas e em torno a ele será redigido o Primeiro Manifesto do grupo, assinado sob o ambíguo nome de *Arte Contra a Barbárie* e

hoje encontram-se em posse do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo. Importa destacar que tais documentos ainda não foram a catalogados, fato que nos impede fazer referência precisa à eles . Mas cumpre explicitar que ao dizer “materiais de arquivo” nos referimos sempre à eles.

¹⁹ Aimar Labaki é dramaturgo, diretor, roteirista, ensaísta e tradutor brasileiro, além de já ter atuado como crítico teatral. Foi membro do Arte contra a Barbárie desde o seu início.

²⁰ Depoimento que consta nos Arquivo Multimeios do CCSP.

²¹ — seriam elas: Fernando Peixoto, Umberto Magnani, Hugo Possolo, Eduardo Tolentino, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia e César Vieira

publicado em 07 de maio de 1999²² - data que é tomada, portanto, enquanto origem oficial do movimento. Três dias depois da publicação, o manifesto é apresentado a um público de mais de 300 pessoas no Teatro Aliança Francesa – que sediava, na ocasião, o *Grupo Tapa*.

Diz-se que sua repercussão foi maior que a esperada em meio à categoria, ampliando o contingente interessado em participar das discussões semanais (COSTA & CARVALHO, 2008). Já naquele primeiro texto, caracteriza-se a barbárie como resultado da mercantilização. Contrários à ela, o grupo acena como estratégia disputar e transformar o pensamento sobre arte e cultura no Brasil. Para tanto, o primeiro passo será no sentido de problematizar o papel do Estado em geral e, dele em relação à cultura, em particular. O manifesto situa a cultura como direito fundamental – e, portanto, dever do Estado – caracterizando o teatro enquanto “elemento insubstituível da cultura de um povo [e que] “não pode ser tratado sob a lógica economicista²³”. O texto não apresenta um combate direto às leis incentivo, ainda que postule a necessidade de apresentar uma alternativa em relação à elas, afirmando ser “imprescindível uma política cultural estável para a atividade teatral²⁴” e sugerindo, adiante, ações de Estado no sentido de fomentar a dramaturgia nacional. Outro ponto alto do texto é o questionamento da política cultural destinada à produção de eventos mercantis. Detratando aquilo que julgam como “eventos mercantis”, o movimento qualifica a prática artística em que há o “privilégio do processo sobre o produto”, definindo, assim, um novo critério para julgar o “bom teatro”. Tal aspecto representa a defesa do que Bourdieu chama de *ciclo longo de produção*, privilegiando processos formativos e de pesquisa – a prática instituída pelo modo de produção dos grupos. Lê-se no texto do manifesto que “É inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país, na qual predomina

²² Publicado originalmente no jornal O Estado de São Paulo, de 07 de maio de 1999 – Caderno 2- p D3. sob o título “Artistas promovem debate sobre arte e política”, o jornal, de grande circulação, dedica uma página em seu caderno de cultura ao assunto Assinada por Ana Weiss, a matéria se inicia a sob a constatação melancólica de que “no Brasil não é possível viver de arte”, apresentando o documento como indignação proposta “(...) por grupos teatrais e artistas, que levam agora à discussão pública sua avaliação sobre a atual situação da cultura brasileira e criam propostas de transformação da mesma.” O texto de Weiss, destaca, ainda o “Manifesto é ponto de partida para reformas”.

²³ Idem.

²⁴ Idem.

uma política de eventos.[e, em seu lugar] É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística²⁵. Por fim, eles se definem enquanto os “signatários de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie²⁶”, o que os coloca em posição de vanguarda. Mas, para além da posição que reivindicam, o texto não deixa de apresentar um discurso contraditório, principalmente quando define a cultura enquanto “*elemento de união de um povo, que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação*”²⁷, decorrência do que ele é então defendido como prioridade do Estado. Não nos cabe neste trabalho discutir a problemática contida nessa visão sobre cultura, ao que limitamo-nos, por ora, a explicitá-la²⁸.

Ainda no mesmo ano de 1999 o Arte contra a Barbárie lançaria a seu Segundo Manifesto²⁹, já contando com um quadro mais ampliado de participantes. Labaki conta que depois do Primeiro Manifesto, os grupos aderiram ao movimento e eles, em conjunto, chegaram a uma proposta de estrutura de trabalho para seis meses seguintes, que era dividida entre reuniões públicas semanais – para discutir temas específicos – e reuniões internas para fazer o encaminhamento do que fosse discutido ali³⁰. É nesse momento que tem origem uma lista de e-mails dos integrantes utilizada como importante veículo de comunicação dentre eles e que ficou conhecida como “mailing da Luah” – em referência à atriz Luah Guimarães, que teria sido responsável pela iniciativa. Segundo depoimento de Ana Souto³¹ em materiais arquivo, esta troca de e-mails teria sido responsável pela elaboração do novo manifesto. Este dará continuidade às denúncias de

²⁵ Idem.

²⁶ Idem

²⁷ idem, grifos nossos.

²⁸ A esse respeito C.f., por exemplo, CHAUI, Marilena. 1980; 1984.

²⁹ Publicado no jornal O Estado de São Paulo, de quinta-feira, 18 de novembro de 1999, página d2 do Caderno 2.

³⁰ Em entrevista informal concedida à pesquisadora em 13/01/2015, o ator Aury Porto corroborou tais informações, explicando ainda que dessas reuniões internas participavam o que seria o “núcleo duro” do movimento, em torno aos primeiros signatários. Entretanto, os materiais de arquivo nos mostraram que não se tratavam de reuniões secretas ou “fechadas”, já que constatamos a presença de jovens membros nelas, bem como sua divulgação nas reuniões públicas.

³¹ Ana Souto é atriz e passa a integrar o Arte contra a Barbárie após a publicação do I Manifesto, a partir de convite para uma reunião pública com a presença do afamado geógrafo Milton Santos, Segundo relato da atriz em entrevista informal concedida à pesquisadora em 09/10/2014

desmonte dos programas governamentais que ocorrem desde a era Collor³² e acusará as atuais políticas culturais de “não realizar nenhum papel social de fomento, circulação ou socialização do bem cultural³³”. Depois de acusar o Estado pelo desmonte, o texto conclui reafirmando a necessidade de uma política pública “onde a ação eventual seja substituída pela ação sistemática e contínua que possibilita a qualidade e a excelência³⁴” – legislando, assim, sobre um critério da visão legítima para julgar o teatro.

Esta segunda manifestação pública deu início a uma série de palestras e debates que ampliou ainda mais o quadro dos integrantes do movimento, agora amplamente conhecido como *Arte Contra a Barbárie*, pondo em marcha a estratégia de “disputar o pensamento sobre arte e cultura no Brasil”. E, como resultado do acúmulo de um ano de discussões sistemáticas, no dia 26 de junho de 2000, no Teatro Oficina, foi lançado o do Terceiro Manifesto do grupo³⁵ que apresenta uma espécie de síntese dos anteriores, reiterando as denúncias e posições. Mas que avança propositivamente ao apontar para a necessidade da “(...)criação de Programas Permanentes para as Artes Cênicas no âmbito municipal, estadual e federal, com recursos orçamentários e geridos com critérios públicos e participativos³⁶”. O documento anuncia também o início do projeto “Espaço da Cena³⁷”, que seriam “encontros públicos semanais para o “debate permanente sobre política pública cultural e sobre os fundamentos éticos de nosso ofício, o Teatro”³⁸

Este será um momento importante de inflexão em na trajetória do movimento, em que tomará corpo sua estratégia fundamental em torno à criação de um programa público para as artes cênicas, naqueles termos, mas que se viabilizará apenas na esfera municipal. E, para tanto, seria necessário legitimar esse teatro, a ponto dele ser considerado digno de receber tais recursos, na

³² dos quais o texto cita o “Cena Aberta”; o “Prêmio Mambembe”; o edital Flávio Rangel e Carlos Miranda

³³ O Estado de São Paulo, de quinta-feira, 18 de novembro de 1999, página d2 do Caderno 2.

³⁴ Idem

³⁵ Publicado no jornal O Estado de São Paulo de segunda-feira, 26 de junho de 2000. Caderno 2 página d2.

³⁶ Idem.

³⁷ Idem; tal projeto teve início em 3 de julho de 2000.

³⁸ Idem.

contramão das políticas de incentivo. Nesse marco, a criação do Espaço da Cena pode ser compreendida como enquanto parte da estratégia para estabelecer essa nova legitimidade, ao conferir capital simbólico ao grupo. Coerentes com a ambição de disputar o pensamento hegemônico sobre arte e cultura no Brasil, o *Espaço da Cena* pretende ser um espaço de discussão e divulgação de ideias capazes de, ao detratar o teatro comercial, qualificar como legítima a produção dos grupos. Segundo materiais de arquivo, no ano de 2001 o *Espaço da Cena* teve como tema central “modo de produção”, e objetivava “produzir pensamento a partir de textos sobre temas específicos e desenvolver uma reflexão densa e satisfatória sobre eles”. Dentre esses temas específicos, encontramos “Qual o lugar do teatro?”; “Grupos – modos de produção”; “Como se dão as relações de trabalho dentro das produções”; dentre outros. A cada debate era proposto um artigo para discussão e a composição de uma “mesa” de debatedores, composta quase sempre por intelectuais muito prestigiados, dentre os quais figuram Otília Arantes, Maria Rita Kehl e Iná Camargo Costa. Esta última tornou-se militante ativa do movimento. Desse modo, a atração de renomados intelectuais para sua órbita³⁹, parece ter sido imprescindível para a vitória daquelas lutas. Fato que pode ser atestado a partir das prescrições do renomado filósofo Paulo Arantes ao julgar o episódio das lutas envolvendo os grupos⁴⁰, quando profere que

um fenômeno cultural novo estava em marcha naquela proliferação inusitada de grupos teatrais.[...] não sou por certo o único a reconhecer no atual renascimento do teatro de grupo o fato cultural público mais significativo hoje em São Paulo.

Finalmente, buscando objetivar a necessidade de uma política estável para as artes cênicas anunciado pelo Terceiro Manifesto, forma-se um Grupo de Trabalho para elaborar um projeto de lei naqueles termos. Luiz Carlos Moreira e Marcia de Barros integram o grupo. Esta última havia retornado da Itália recentemente, trazendo para esse trabalho importantes experiências de leis de fomento oriundas naquele país. Além da experiência italiana, foram realizadas

³⁹ Além destas identificamos também a presença de outros tantos, como a psicanalista Maria Rita Kehl, o filósofo Paulo Arantes, etc. Este último se tornou grande entusiasta do movimento dos grupos.

⁴⁰ Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana. Entrevista publicada no Estado de São Paulo - Caderno 2: domingo, 15 de julho de 2007

pesquisas nas legislações argentina e canadense, dentre outras. E as conclusões obtidas a partir daí reforçaram a convicção de que o teatro que produziam era merecedor de financiamento direto e que seria possível ao grupo formular uma lei em âmbito municipal, inspiradas nas legislações daqueles países.

E assim chegamos à elaboração do Programa Municipal de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo, que vincula orçamento da Secretaria Municipal de Cultura com objetivo expresso de “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”⁴¹. Logo no seu primeiro artigo, temos já sintetizado o principal critério que permite julgar os projetos merecedores de fomento e, além deste, o Programa conformará outros princípios da nova hierarquia, em especial quando define os critérios a serem adotados pela comissão julgadora⁴², que devem contemplar, além daquele objetivo, “planos de ação continuada que não se restringem a um evento ou uma obra[...], a contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho; o compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos [e, finalmente] a dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado⁴³”. Coroando a empreitada, o Programa torna-se Lei, instituída em 8 de janeiro de 2002.

Considerações finais

Assim ficaram instituídos os princípios que permitem julgar o teatro merecedor de receber fomentos municipais, de acordo com a nova hierarquia produzida pelo movimento dos grupos na cidade São Paulo. Princípios estes que estão, conforme esperamos ter demonstrado, em conformidade com o modo de produção desenvolvido pelo *teatro de grupo* e excluindo, por oposição, a

⁴¹ Projeto de Lei n. 416/00 – Art. I

⁴² Fundada em princípios paritários e democráticos, ela é composta por 7 membros, sendo que o Secretário Municipal de Cultura indica quatro membros, entre eles o presidente (que tem apenas poder desempate), Os três membros restantes são escolhidos através de votação – cada proponente vota em um dos seis nomes indicados pelas entidades representativas em teatro, sediadas no município há mais de três anos. A partir de tal composição, os grupos teriam autonomia relativa para julgar os projetos artísticos merecedores de fomento, estabelecidos os critérios.

⁴³ Lei Municipal 13.279/02.

produção mais alinhada à lógica de mercado. Não parece demais mencionar que o panorama instituído por esse teatro é deveras diversificado, trazendo a polifonia como uma das marcas da cena contemporânea. O que unifica os diversos grupos é a adoção daquele padrão de trabalho artístico que descrevemos acima e que que prescinde, conforme legisla o Programa de Fomento, de “uma base organizativa com caráter de continuidade [e de pesquisa, definida nos termos da Lei como] práticas dramatúrgicas ou cênicas, [que] não se aplica à pesquisa teórica restrita à elaboração de ensaios, teses, monografias e semelhantes (...)”⁴⁴. Assim, o *teatro de pesquisa* parece sintetizar a marca da nova legitimidade, ao ponto de o filósofo Paulo Arantes, em entrevista já citada, avaliar a respeito da conquista da Lei de Fomento e do movimento que lhe deu origem, que

(...)foram à luta e arrancaram uma Lei de Fomento de governantes embrutecidos pela lex mercatoria, pode-se dizer que um limiar histórico foi transposto, por irrisório que seja.[...] Foi uma vitória conceitual também, pois além de expor o caráter obscuro das leis de incentivo, deslocaram o foco do produto para o processo, obrigando a lei a reconhecer que o trabalho teatral não se reduz a uma linha de montagem de eventos e espetáculos. Nele se encontram, indissociados, invenção na sala de ensaio, pesquisa de campo e intervenção na imaginação pública. Quando essas três dimensões convergem para aglutinar uma plateia que prescindia do guichê, o teatro de grupo acontece.[...] é forte o sentimento de que a tradição crítica brasileira migrou e renasce, atualmente, na cena redesenhada por esses coletivos de pesquisa e intervenção.

Após 12 anos da Lei de Fomento, o balanço que comumente se faz a seu respeito é que ela foi capaz de produzir o fortalecimento do teatro de grupo, a formação de novos núcleos artísticos e a promoção da pesquisa e dos processos colaborativos aliados à experimentações estéticas ousadas. Além, ainda, das consequências originadas pela da proliferação das sedes desses grupos, materializadas no cenário paulistano. Da primazia da sala de ensaios como espaço privilegiado para aquelas experimentações, surge a necessidade dos grupos em constituírem uma sede própria para seus encontros. A partir daí, os grupos se inscreveram no espaço da cidade, capilarizando sua produção pelo espaço urbano e alterando a fisionomia

⁴⁴ Idem.

da oferta de espetáculos bem como dos espaços destinados à sua fruição. Produzindo um deslocamento (aqui até em sentido literal) e uma heresia com relação aos espaços consagrados para a circulação de espetáculos, os grupos aliam a necessidade das sedes à vontade de ativação de um público novo. Essas sedes se tornaram lugares de encontro e forma de enraizamento do teatro de grupo na cidade. Nos últimos anos, observamos o surgimento das sedes de grupos por todos cantos da cidade, entre centro e periferia, e muitas vezes são produzidos espetáculos dialogando com a história ou a dinâmica social dos bairros.

De acordo com Paulo Arantes, parece mesmo ser possível afirmar que algo novo estava em andamento naquela proliferação inesperada dos grupos de teatro em São Paulo. A partir de onde podemos identificar, também, alterações no padrão de gosto estabelecido em matéria de teatro, conforme consagram os 112 prêmios recebidos pelos grupos⁴⁵ durante 22 edições da Lei (período que abarca os anos de 2002 a 2013), e que reconhecem, assim, a qualidade artística do trabalho dos grupos. Por fim, o julgamento que se faz é de que a partir do Fomento a fisionomia da produção foi alterada, ampliando a oferta de teatro e o acesso da população ao mesmo, corroborando com o objetivo expresso no Art. 1º do Programa de Fomento, tal qual legislado pelo *Arte Contra a Barbárie*.

Bibliografia

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

_____. **A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CANDIDO, Antônio. **A Revolução de 1930 e a cultura**. In: A educação pela noite. São Paulo: Ática, 1987.

⁴⁵ Dentre os quais figuram aqueles mais consagrados pelo campo, como Prêmio Shell, recebido repetidas vezes, em diferentes categorias; o prêmio APCA; o Prêmio Bravo Prime de Cultura, oferecido pela Revista Bravo! entre tantos outros, que carregam grande valor simbólico.

CARVALHO, Sergio de . Palestra apresentada no encontro do *Hemispheric Institute*, São Paulo, 17 de janeiro de 2013. O texto está publicado em espanhol na revista cubana *Conjunto*, número 167, disponível no site <http://www.casa.cult.cu/revistaconjunto.php>.) Consultado em 06/10/2014

_____.(org.) **Introdução ao Teatro Dialético – experimentos da Companhia do Latão.** São Paulo: Expressão Popular/Companhia do Latão: 2009.

COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

_____. **Sina o drama.** Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. & CARVALHO, Dorberto. **A luta do grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas: 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 Teatro, 2012.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994

MATE, Alexandre Luis. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando o chão da História: tempo de contar (pré) juízos em percursos de andanças.** Tese de doutoramento em História Social. São Paulo: FFLCH/USP, 2008.

PONTES, Heloísa. **Mariazinha e Verônica: classe e gênero nos palcos da metrópole.** *Novos Estudos: CBRAP* n. 97, novembro 2013. pp. 149-166.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2ªed., 2005

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.