

O FOMENTO É PARA TODOS?

O teatro de grupo paulistano após a usurpação da Lei de Fomento

IS PUBLIC SPONSORSHIP FOR EVERYONE?

São Paulo group theater after the usurpation of the Law 13.279

Rosyane Trotta

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: O artigo se origina de pesquisa sobre o teatro de grupo na cidade de São Paulo que tem como critério a gestão coletiva dos modos de produção e criação. Na presente abordagem, toma-se a questão da formação de público segundo os estudos (Camargo Costa, Pupo e Romeo, entre outros) que se dedicaram à análise dos resultados da política cultural vigente de 2002 a 2012. Busca-se compreender que tipo de teatro e de pedagogia teatral emergiu com a Lei de Fomento e foi estrangulado com adulteração de sua aplicação.

Palavras-chaves: teatro de grupo, política cultural, descentralização.

Abstract: The article originates from research on group theater in the city of São Paulo, which has as its criterion the collective management of production and creation. In this approach, the question of public formation is taken into account according to studies (by Camargo Costa, Pupo and Romeo, among others) that were dedicated to analyzing the results of the cultural policy in force from 2002 to 2012. The aim is to understand what type of theater and theatrical pedagogy emerged with the Law 13.279 and the risks involved in its usurpation.

Keywords: group theater, cultural policy, decentralization.

Recebido em: 29/07/2024

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

Aceito em: 25/08/2024

Como se sabe, o teatro de grupo paulistano ganhou grande impulso com a implementação da Lei Municipal de Fomento ao Teatro, em 2002, que estabeleceu, entre os critérios de avaliação dos projetos concorrentes, a continuidade do núcleo artístico e a democratização do acesso. Os estudos que se debruçaram sobre os resultados dos dez primeiros anos mostram uma transformação profunda no panorama teatral da cidade. Nesse período, as periferias recebem prioridade nas políticas públicas, o que colabora na formação e na consolidação de dezenas de novos coletivos. Depois, a Lei começou a ser atacada pelas gestões municipais – e a ausência de estudos, nos últimos doze anos, mostra no mínimo cautela dos pesquisadores.

Quatro produções bibliográficas tratam dos efeitos daquela política cultural. Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho (2008) analisam os projetos contemplados do ponto de vista, principalmente, da contrapartida social e da formação de público. As coletâneas *Fomento ao Teatro: 12 anos* (2014) e *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais* (2012) reúnem diversas abordagens – de estudiosos, de grupos contemplados, de militantes que acompanharam o movimento que levou à lei. A tese de doutorado *Teatro e políticas públicas: cartografia da cena paulistana através da Lei do Fomento, 2002-2012* (ROMEO, 2022) analisa os pontos em comum entre os textos das propostas dos projetos contemplados.

Embora o tema de suas origens históricas já tenha sido fartamente documentado em diversos estudos, vale lembrar que a Lei de Fomento de São Paulo – única no país – foi resultado de um processo de mobilização da classe artística que levou à concepção, expressa na lei em termos de diretrizes e critérios, da função pública do teatro. Nos primeiros anos, a maioria dos grupos vinha de longa trajetória, desde os mais antigos, como Teatro Oficina, Teatro Ventoforte e Engenho Teatral, até aqueles fundados no início da década de 1990, como o Teatro da Vertigem, passando por Pia Fraus, XPTO, Grupo dos Sete, Ágora, Grupo Folias d'Arte, Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, Companhia do Latão, Companhia São Jorge, As Graças, Companhia Paidéia, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Fábrica de São Paulo, Os Satyros, entre outros. Os critérios de aplicação da lei, definidos em termos de continuidade e pesquisa de um mesmo núcleo artístico, tanto fornecem respaldo aos grupos, que, seja por sua posição geográfica, seja

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

por seu projeto artístico-político, já apresentam um trabalho marcadamente descentralizador, quanto incentivam grupos a criarem linhas em direção à periferia e ao público popular. O resultado foi que “a formação de público foi a meta mais buscada por esses artistas, presente em mais da metade dos projetos por nós analisados” (ROMEO, 2022, p. 112).

Os autores da publicação realizada pela Cooperativa Paulista de Teatro dividem os contemplados em três blocos, segundo sua longevidade – e identificam como a “última geração” as companhias formadas a partir de 2000. Fazem parte desse bloco a Companhia Estável, o Grupo XIX, o Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, a Il Trupe de Choque – a primeira se instala em uma casa de acolhida durante a vigência do projeto aprovado, o segundo em uma ruína, o terceiro em um galpão abandonado, a quarta em uma usina de lixo. Até a última edição analisada pelo livro, ainda não era possível identificar, entre os contemplados, um bloco de grupos formados após a promulgação da lei.

Nos projetos dos primeiros anos, a contrapartida social e a formação de público eram associadas a termos como inclusão, sociabilidade, integração cultural. O grupo teatral buscava se aproximar de entidades de representação social, como sindicatos, associações comunitárias, movimentos sociais, de estudantes e professores, com o objetivo de “promover a difusão de conhecimento”, “oferecer teatro para a população excluída produção” (COSTA e CARVALHO, 2008, p. 86). Os grupos contemplados são aqueles que se voltam para as periferias e seus moradores. Na forma de relação mais rudimentar surge a prestação de serviço em forma de cursos que pretendem transferir o conhecimento. A idealizada relação entre o artista e seu público potencial se estabelece sobre uma diferença em que o outro está em desvantagem e desfavorecimento social – e às vezes o grupo se arvora ao desafio de “romper barreiras socioeconômicas” (COSTA e CARVALHO, 2008, p. 85). Na forma de relação mais complexa, se propõem atividades de pesquisa conjunta – seminários, residências, oficinas técnicas e de criação – que fazem parte do processo criativo de uma nova obra, que terá em sua composição outras subjetividades.

Maria Lúcia Pupo, que se dedicou, a partir de 2010, à pesquisa sobre as práticas formativas de grupos teatrais paulistanos, observa que “é possível observar hoje na cidade de São Paulo uma considerável descentralização das atividades teatrais, cada vez mais

presentes em bairros periféricos”, sendo a cidade o “*locus* privilegiado do teatro de grupo”, e considera que “essas conquistas vêm ocorrendo como decorrência do estabelecimento de novas relações com o público” (PUPO, 2012b, p. 1). Observadoras do panorama teatral contemporâneo como Pupo, Silvia Fernandes, Silvana Garcia, se voltam para o novo fenômeno histórico identificando ali a alteridade reclamada desde os anos 1980⁴². Iná Camargo Costa não esconde seu entusiasmo: “terremotos geralmente provocam reajustes nas camadas terrestres, às vezes simplesmente permitindo a irrupção das que estavam submersas. Foi mais ou menos o que aconteceu na cena paulistana” (2008, p. 118). Quando analisa os elementos desta transformação, Iná trata da criação de novos espaços pela transformação de imóveis convencionais, como o Teatro Fábrica de São Paulo: “uma antiga fábrica de aparelhos de televisão que virou teatro: não podemos desprezar esta simbologia!”. E conclui: “se a Lei de Fomento só tivesse servido para viabilizar os espaços acima (entre os cerca de 30 até agora contemplados), já teríamos muito o que comemorar...” (2008, p.119).

Sete anos depois, o livro publicado pela Secretaria Municipal de Cultura começa com a Diretora do Núcleo de Fomentos Culturais informando os números (372 projetos fomentados de 135 núcleos artísticos) e dizendo que a lei determinou a “constituição e intensificação de uma teia de coletivos que articula processos colaborativos, compartilha espaços e amplifica o fazer artístico no território” (GOMES e MELLO, 2014, p. 11). Mello ressalta a ampliação de programas, projetos e orçamento para afirmar que “a cidade de São Paulo vive um momento especial na área da cultura”.

... a gestão compartilhada dos CEUs; a volta das Casas de Cultura para a Secretaria e o compromisso de qualificá-las como polos culturais no território; a ampliação do Fomento com a criação do Prêmio Zé Renato de Teatro (...) por meio de uma política pública estruturante, possibilitou a disseminação do teatro para toda a cidade. (GOMES e MELLO, 2014, p. 12)

As linhas de apoio são acrescidas do Programa Formação de Público, que levava espetáculos de grupos de teatro às periferias da cidade. Conjuntos como Capulanas Cia de Arte Negra e o Grupo Pandora, que começam a atuar nas unidades do Centro

⁴² Mariangela Alves de Lima, em artigo publicado na Arte em Revista, declara, depois de observar a cena dos grupos em atividade, que não há alteridade no chamado teatro alternativo.

Educacional Unificado (CEU), seguem para o Programa Vocacional, para o programa Valorização das Iniciativas Culturais (VAI) e chegam ao Fomento ao Teatro com uma trajetória marcada pelo esteio das políticas públicas. “Criaram espaços para fazer nos bairros mais distantes do centro da cidade polos de experimentação e pesquisa, fortalecendo as atitudes de tornar a periferia presente” (idem, p. 13). Os grupos já não são constituídos por artistas que vão pesquisar a periferia, residem na periferia e inauguram um teatro “da periferia para a periferia” (idem, p. 49). “Somos filhos de um processo histórico de luta no teatro de São Paulo”, “de discussão estética, ética e política em nossas periferias” (idem, p. 93), escrevem integrantes dos grupos emergentes na primeira década. Clayton Marinho, do *Tablado de Arruar* (2001), considera que os grupos nascidos sob a égide da política cultural de apoio aos grupos e comunidades da periferia têm em comum a aproximação entre arte e política:

Nossa geração que nasceu com o Fomento traz um tipo de produção estética politizada de cara, que não diferencia estética de política, entretanto a produção estética é da mais potente. É sempre lá que a gente tenta se reinventar. A cidade é uma temática que passou por todos os grupos em uma determinada época. A gente não só tematizou de forma discursiva, como a gente se inscreveu nela de forma radical e artística. (MARINHO in GOMES e MELLO, 2014, p. 94)

Valmir Santos considera que “foi dissolvido um bocado da pecha do teatro condicionado somente ao edifício tradicional e àquela gente fina e bem-vestida” (idem, p. 58) e analisa que “artistas-pesquisadores debruçados sobre as técnicas e o pensamento de Bertolt Brecht e Augusto Boal, dois ícones, avançaram a passos largos em direção a experimentos formais que tornaram seus discursos menos lineares do que poderia supor a militância artística ao apontar as contradições da sociedade” (p. 60), e conclui que o desafio deste teatro é “não sucumbir ao assistencialismo em prejuízo da ambição formal” (p. 63).

Nascem, junto com a busca de penetração nas camadas populares da sociedade, projetos de pesquisa e revisão da história política e social aliados à investigação de linguagens de relação entre o teatro e a cidade. Para Costa e Carvalho, a função do Fomento seria contra-hegemônica: “não se trata de ajudar a classe ou a produção teatral, mas de apoiar a criação e manutenção de uma forma de fazer teatro, entendida esta forma

como aquela capaz de engendrar o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo” (2008, p. 137).

Maria Lúcia Pupo, que se dedicou ao estudo das contribuições do teatro de grupo à pedagogia teatral, coloca a questão em outros termos. Tomando os projetos contemplados nos dez primeiros anos, atesta o que o estudo de Simone do Prado Romeo confirma: as variações qualitativas no entendimento e na proposição das oficinas como atividade de formação de público. Pupo identifica dois tipos de pedagogia: a) a oficina como curso, através de um integrante que se propõe a compartilhar o conhecimento já desenvolvido pelo grupo; b) a oficina como parte inicial do processo de criação, com a participação de todo o grupo, que se lança com os convidados a um processo de subjetivação da realidade e da experiência através da arte, de onde “emerge a dramaturgia e os materiais a serem elaborados pelo coletivo nas etapas subsequentes” (PUPO, 2012b, p. 5). A pesquisadora faz uma analogia com o princípio da igualdade das inteligências, em Rancière: “se um determinado sistema de ensino tem como pressuposto uma desigualdade a ser reduzida ou uma igualdade a ser verificada”, esta seria “uma questão política da maior relevância” (PUPO, 2012a, p. 50).

Romeo (2022), em sua tese, observa que 64 dos projetos traziam o termo teatro comunitário referindo-se não a um teatro feito pela comunidade, mas “a um teatro profissional cujo eixo poético se constrói a partir da vontade de vincular-se à determinada comunidade local” (p. 128). Segundo a autora, diferentemente dos anos 1970 e do teatro comunitário latino-americano, não se trata de tomar o teatro como instrumento de atuação social e política: os grupos paulistanos “concebem a busca de linguagem e as atividades teatrais como forma de construção de identidade cultural” (p. 129). A julgar pelos 312 projetos contemplados pela Lei de Fomento em seus dez primeiros anos, a descentralização, até 2012, consistia no deslocamento em direção à comunidade. Quem apresenta os projetos são, em sua maioria, grupos com formação artística institucional que, por meio do Fomento, se propõem a buscar um *outro* supostamente privado de acesso à formação artística, um *outro* que muitas vezes não se conhece – o que explica, por exemplo, a formulação do Engenho Teatral, que propunha o desenvolvimento de uma “pesquisa de linguagem” sem dizer em que consistiria e apontava como público-alvo a “população excluída da produção cultural” (ROMEIO, 2022, p.116).

As pesquisadoras que acompanharam o processo de discussão da política cultural consolidada nos editais de Fomento ao Teatro do município de São Paulo testemunharam e se dedicaram a refletir sobre a transformação que formulam em termos da noção de alteridade. O outro seria o cidadão, o outro seria o sujeito periférico, a camada social alijada de bens de cultura e educação. Se a alteridade, o “outro”, pressupõe um eu de referência, ele seria o artista profissional de classe social privilegiada, especializado por meio de estudos, formado por instituições públicas ou privadas, com amplo acesso à arte. A relação entre este artista e seu público alvo se inicia em uma desigualdade. Terá sido possível sustentar uma pedagogia baseada na igualdade e na participação, tendo como ponto de partida a hierarquia da desigualdade?

O princípio da igualdade parece emergir com maior evidência na prática dos grupos constituídos por integrantes de uma mesma comunidade e cujo trabalho inclui a luta por direitos e “acesso à cultura e aos meios de produção cultural para todos, o que significa também organizar outros grupos de artistas e lutar contra o abandono histórico das margens da cidade por parte do poder público” (COSTA e CARVALHO, 2008, p. 134). Os novos espaços, às vezes obtidos pela ocupação de imóveis abandonados, abrigam, além de espetáculos, atividades pedagógicas, políticas e administrativas voltadas à organização de um coletivo mais amplo que abrange os moradores.

Produto versus processo

Sob o título “Vitória da justiça e da democracia”, a Rede de Teatros e Produtores Independentes comemora em sua rede social, dia 15 de fevereiro de 2021, a derrota impingida à Cooperativa Paulista de Teatro, com relação à mudança operada na Lei de Fomento. Meses depois, com o resultado do primeiro edital em que participa com maioria de votantes, publica o seguinte texto:

O resultado da 37a. Edição do Fomento ao Teatro é histórico e contempla a diversidade e pluralidade da produção teatral da cidade de São Paulo. Isso só foi possível, graças à forte atuação da Rede de Teatros Independentes, com o apoio da APETESP, da Associação São Pedro Pró-Cultura e de uma centena de companhias realmente independentes, que elegeram 03 jurados que não são da instituição que por anos e anos monopolizaram o Fomento. (...) Dos 15 projetos

aprovados, 11 são projetos de cias e produtores independentes, 20% dos projetos aprovados nunca haviam sido contemplados e outros 20% tinham sido contemplados apenas uma vez. (Instagram da Rede de Teatros e Produtores Independentes, 03 de julho de 2021)

O termo “independentes” nasce com a Rede de Teatros, em 2015, e significa não vinculados à Cooperativa Paulista de Teatro. Em carta aberta, a entidade alega que, em 17 anos de vigência, “quase 90% dos projetos aprovados, além de fazerem parte de uma mesma entidade, tinham em comum uma estética e uma ideologia”⁴³, referindo-se aos cerca de quatro mil conjuntos organizados em cooperativa. A rede adota como palavra de ordem a máxima “o fomento é para todos”. Na justiça – e graças ao parecer favorável da Secretaria de Cultura, então presidida por André Sturm – obtém direito a concorrer a três cadeiras entre as seis que compõem a comissão avaliadora dos projetos: com 50% de representação aprova, na 37ª edição do fomento, 73% dos projetos submetidos. A entidade, que alega haver um “monopólio da *Cooperativa Paulista de Teatro* na escolha dos três membros escolhidos por votação”⁴⁴, tem êxito em tomar para si o cobiçado monopólio.

Nas últimas sete edições, em que a Rede votou em seus filiados ignorando os termos da lei e favorecendo produtos em detrimento de processos, foram aprovados projetos produzidos pela própria Rede em parceria com produtoras – como a Cia Ensaio Geral, que destinou a verba à produção de um espetáculo, com temporada no Teatro Sergio Cardoso em 2024. Em seu site, a companhia, cujos integrantes são Esther Goes e seu filho, declara 37 anos de continuidade, com um curriculum de 6 espetáculos, 3 oficinas, 2 seminários e duas *lives*. A página da companhia no Facebook foi criada em 2012 e, no verbete dedicado à atriz, pela Enciclopédia Itaú Cultural, não há menção à companhia, sobre a qual não encontramos menção em nenhum órgão de imprensa ou entidade.

De fato, a Lei de Fomento não foi concebida para ser de todos. Destina-se especificamente aos grupos que investem em processos de pesquisa, de formação de público e de compartilhamento de modos de produção. A Lei Municipal de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo é a única linha de política pública especificamente

⁴³ Documento enviado pela Rede de Teatros à pesquisadora Simone Romeo.

⁴⁴ Tribunal de Justiça de São Paulo. Processo nº 1018067-70.2019.8.26.0053, folha 832.

destinada ao coletivo que, em trabalho de continuidade, se instala em um território onde cria um público próprio e forma dentro das comunidades novos coletivos. Essa política criou um novo panorama de descentralização geográfica na cidade, como mostram os estudos já mencionados e os mapas elaborados (GOMES e MELLO, 2014) após a primeira década de vigência. O discurso supostamente democrata mascara a defesa da perpetuação do privilégio por meio do qual os produtores recebem subsídio público para vender os produtos que agenciam.

Embora o processo de seleção de projetos a serem contemplados pelo fomento tenha sido adulterado – de modo a contrariar a lei e acolher majoritariamente projetos de produção sem formação de coletivo ou enraizamento comunitário – ainda são contemplados projetos nos moldes inaugurados pelo Fomento, embora minoritários. Durante os primeiros meses da pesquisa de campo empreendida no curso do pós-doutorado, busquei estes grupos que se dedicam à continuidade e à descentralização. A primeira constatação foi a grande sazonalidade decorrente da redução da abrangência da política pública. Se, no teatro de produtora (aquele cuja relação entre um projeto e outro se limita ao CNPJ), a sazonalidade significa intermitência de obras, no teatro de grupo significa a intermitência do próprio grupo. A produtora lança diversos projetos, de diferentes autores, para diferentes públicos; o grupo cria um único projeto e em torno dele traça um plano de ações e atividades que envolvem os integrantes e o público. O Fomento garante que o grupo possa realizar na integralidade um projeto de dois anos de duração que abrange pesquisa, formação, difusão, compartilhamento, criação, etc. Mas, acima de tudo, o Fomento permite manter o vínculo dos integrantes com o grupo ao longo de todo o período e na realização de ações que compõem a trama do projeto e do grupo.

Hoje, de acordo com os grupos com que conversei, nenhum dos coletivos exige de seus integrantes dedicação integral, nem mesmo diária – com exceção dos momentos em que se está finalizando uma obra ou uma ação. Aqueles que mantêm uma sede se vinculam com mais continuidade, mas nem o núcleo gestor trabalha exclusivamente para o grupo. Na única cidade do país onde há uma Lei de Fomento voltada ao teatro de continuidade não se evita a intermitência. Parece legítimo aferir que os cronogramas e as agendas dos grupos se estruturam de acordo com os projetos contemplados pela política pública. Quando um grupo não tem nenhum projeto aprovado por um ano, a dedicação de seus integrantes se reduz, em função da busca de sobrevivência.

Sede e continuidade

Em abril de 2024, encontrei em trabalho A Próxima Companhia, Coletivo Estopô Balaio, Companhia de Teatro Heliópolis, Os Inventivos, Brava Companhia, Grupo Pombas Urbanas, Cia Mungunzá, Grupo Pandora de Teatro. Visitei seis deles.



Apresentação da Cia Mungunzá na sede do Coletivo Estopô Balaio. Foto da autora.

Profissionais, amadores e militantes. Assim o ator Gabriel Küster define a diversidade e a contradição do modo de produção e da natureza do trabalho das/dos integrantes do seu grupo, A Próxima Companhia, composto por um núcleo artístico de quatro atrizes/atores gestores, ao qual se agregam diversos colaboradores. Seus integrantes são arte-educadores. Em 2023, inspirada pela peça *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo, a companhia olha para os sete bairros do entorno da sede, nos Campos Elíseos, com projeto intitulado *Tebas, a cidade em disputa*, e realiza ali incursões relacionais. Em cada bairro propõe-se um laboratório de onde se colhe material para uma performance realizada na rua. Finalizada a experiência e realizadas as sete performances, o grupo inicia a criação do espetáculo *Guerra*, cujo prólogo apresenta um panorama da cidade:

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

no portal *gauche* do Arouche estão parindo a fórceps um boulevard francês
na favela do Moinho o medo é do povo criminoso do capital
na Cracolândia, emparedamento, remoção, e a porrada ferve todo o dia na cara do fluxo
no portal Santa Ifigênia é história viva sendo soterrada
na Estação da Luz é corpo feminino sendo negociado
em Higienópolis é a existência da porta de serviço que deve ser destruída
e no Minhocão, a naturalidade com que pneus e sapatos passam por cima de corpos estirados pelas ruas

A casa alugada nos Campos Elíseos foi reformada para abrigar uma pequena sala de ensaios e apresentações cuja lotação não passa de 40 pessoas, um foyer e um mezzanino com bar e banheiro.



Sede d'A Próxima Cia, foto da autora.

A dez quilômetros dali, na Vila Prudente, outra casa, também alugada e reformada, tem estrutura e disposição semelhante. Os Inventivos⁴⁵ ensaiam ali o novo espetáculo,

⁴⁵ Grupo criado em 2004 por estudantes da Escola Livre de Santo André interessados em experimentar o teatro épico na linguagem da rua, é constituído pelos fundadores Flávio Rodrigues, Aysha Nascimento. Na ficha técnica do espetáculo *Maria Auxiliadora* (2024), o grupo assina a função “dramaturgia da cena” e produção. As funções assinadas por indivíduos têm quase sempre mais de um autor.

Maria Auxiliadora, sobre a artista da comunidade do Morro Casa Verde, Zona Norte da cidade, produzido por meio de um edital do Sesc.

O espetáculo estreia na unidade do bairro Casa Verde. Na alternância entre texto e música, entre diálogos e cenas de coro, a linguagem exalta a alegria da comunidade, que tem posição mais protagonista que a personagem título. A preparação da comida, a construção da casa, o mutirão da escola, a reivindicação política, a roda de samba, a festa, o carnaval, o baile black, vão construindo a coletividade e o cenário histórico da biografia de Maria Auxiliadora, que é a história dos negros e das negras migrantes de São Paulo. “No Morro da Casa Verde, o povo dorme em paz”, diz uma das músicas. Através da comunidade-personagem, a companhia coloca em foco a cultura negra, as relações de pertencimento e solidariedade, e levanta reflexões que envolvem o racismo, seja na linguagem, na desigualdade social ou na exclusão cultural. A artista Maria Auxiliadora não encontra espaço no mercado da arte, que taxa seu estilo de *naiff*.

A questão da legitimação da arte popular negra ocupa todo o bloco final da peça. Seguindo a pesquisa histórica, encena-se o episódio em que as obras dos artistas negros são expostas na Praça da República. Sob a marcação gingada do tambor, um ator diz que existem muitas formas de guerrear e que “hoje nós vamos guerrear celebrando”, “exigindo direito às nossas subjetividades”. Ao som do maracatu, o coro brada: “viva a arte preta paulistana”. Ao lado do teatro, há uma sala de exposição com obras do pintor João Cândido, hoje com 90 anos, irmão de Maria Auxiliadora, já falecida. Ambos sobreviviam da força braçal, e suas obras eram feitas no tempo furtivo e guardadas em casa. Foi o poeta Solano Trindade quem fez pela primeira vez uma exposição delas, dentro do seu teatro, em Embu das Artes.



Sede de Os Inventivos, Vila Prudente, foto da autora.

Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos, da Companhia de Teatro Heliópolis, trata do sistema prisional, com foco em quem, do lado de fora, espera a soltura – a mãe, a irmã, a mulher. A prisão se apresenta em sua arbitrariedade, em sua parcialidade social, na dilaceração que promove nas famílias. A sede do grupo está na margem de Heliópolis, considerada a comunidade mais violenta da cidade. A comunidade marginalizada protagoniza a obra, tendo o coro como personagem. A direção, de desenho marcado, toma a dança como principal elemento de linguagem: nas cenas de coro, a coreografia metaforiza a ação; nas cenas em que o texto vem para o primeiro plano, a partitura do corpo traça uma dramaturgia paralela à palavra.

A sede está em um amplo terreno, com uma casa na parte da frente e um grande quintal onde a companhia construiu um teatro de tapumes.



Entrada do teatro na sede da Companhia de Teatro Heliópolis, foto da autora.

Como em *Maria Auxiliadora*, o coro em *Cárcere* é a comunidade, que comenta a situação dramática com músicas de ritmos populares compostas para o espetáculo. Em *Guerra* também há um coro, aqui composto pelos atores que testemunham a cidade e também os cidadãos que sofrem a cidade.

Os três espetáculos estiveram em cartaz no mês de abril de 2024. Neste mesmo período, a Brava Companhia, que aluga uma casa no Campo Limpo, zona sul da cidade, ministrou oficina sobre teatro épico, e se apresentou a 52 quilômetros dali, na sede do grupo Pombas Urbanas, uma imensa lona de circo, no bairro Cidade Tiradentes, zona leste, que oferece programação contínua e gratuita, com apresentações de outros grupos e de outras artes, além de oficinas e apresentações do próprio grupo. Também na zona leste, no Jardim Romano, o Coletivo Estopô Balaio oferece atividades semanal e gratuitamente: cursos livres de técnicas diversas, shows, residência artística, exibição e debate de filmes, mostras de cenas, processos criativos compartilhados. As crianças do bairro frequentam a Casa Balaio. Os moradores atuam no espetáculo itinerante *Reset Brasil*. A comunidade acolhe os grupos que abrem sua sede ao compartilhamento de sua pedagogia e pensamento artísticos.

Os grupos que apresentam continuidade comprovada, na forma de pesquisa, circulação, produção, desenvolvimento de pedagogia, compartilhamento de técnicas e métodos, necessitam de um subsídio que não cabe nos editais restritos à construção e à circulação de produtos, como a Lei de Isenção Fiscal, largamente usada por produtoras e que os pequenos grupos não conseguem acessar. Além de tudo, retirar estes grupos do fomento usurpa o acesso da população já desprivilegiada de bairros onde não há cinema nem teatro. Mas os produtores, que representam obras de orçamento milionário em temporada única, ao invés de lutar por suas próprias causas, acharam mais fácil tomar o que não era seu.

Referências

COSTA, Iná Camargo e CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro.** São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008. 279p.

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

GOMES, Carlos Antonio Moreira e MELLO, Marisabel Lessi de (orgs). **Fomento ao Teatro: 12 anos.** São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2014. 208p.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Alteridade em cena. **Revista Sala Preta**, vol. 12, n. 1, jun. 2012a, p. 46-57.

_____. Ação artística e teatro de grupo. **Anais do VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes (ABRACE)**, Porto Alegre, outubro de 2012b.

ROMEO, Simone do Prado. **Teatro e políticas públicas: cartografia da cena paulistana através da Lei do Fomento, 2002-2012.** Tese de doutorado. Orientação de Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), 2022, 290 p.