UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

BERNARDO FONSECA MACHADO

ILUMINANDO A CENA

UM ESTUDO SOBRE O CENÁRIO TEATRAL NAS DÉCADAS

DE 1990 E 2000 EM SÃO PAULO

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2012

ILUMINANDO A CENA: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas
de 1990 e 2000 em São Paulo

Dissertação apresentada ao
departamento de Antropologia Social da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para a obtenção de título de
mestre. VERSÃO CORRIGIDA.

Bernardo Fonseca Machado

Orientadora: Profa. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz

São Paulo, 2012

E-mail: bernardofmachado@gmail.com

Para ela.

Um dia, quando tinha cerca de oito, quem sabe nove, deixei de fazer a lição de casa para a escola. Quando ela chegou em casa perguntou se já havia terminado. Respondi, encabulado, que não tinha feito.

O resultado, inesperado, foi uma hora de conversa sobre responsabilidade e necessidade de cumprir nossos deveres – gostaria de ressaltar que uma hora, na cabeça de uma criança, demora muito tempo para passar. No dia seguinte, acordei mais cedo, antes da aula, para fazer a tal lição.

Se posso inventar e recortar minha trajetória, gostaria de vinculá-la a ela: aquela que um dia ensinou-me como ser responsável e aquela que, um dia, chamei de mãe.

AGRADECIMENTOS

Se ao longo da dissertação tentei traçar redes entre os agentes, significados e produção de posições, cumpre aqui apresentar a minha rede, repleta de figuras importantes e que colaboraram, de modo tão variado, para a produção desta pequena reflexão. As contribuições foram fundamentais e todas as deficiências da dissertação não cabem a elas, mas às minhas faltas e falhas como autor.

As instituições que me ofereceram suporte para o estudo e a pesquisa recebem a primeira menção: sem o suporte material teria sido difícil realizar este trajeto. Por isso, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) e à **Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)** que me concederam bolsas de estudo para o andar da carruagem.

Em seguida, à Lilia Schwarcz, ou “Lili querida”. Orientadora que, como diz, “adora desorientar”. Orientadora que bate, mas depois assopra. Orientadora que, em meio a pipoca, bolo, conversas longas, outras curtas, e-mails, aulas, leituras... soube, de modo todo seu, tornar-se uma grande referência, interlocutora e – este privilégio é uma honra para mim – amiga.

Agradeço também a Flávio Pierucci, meu primeiro orientador. Sua paciência ao longo da iniciação científica foi basilar para mostrar caminhos de desenvolvimento de uma pesquisa. Obrigado para esse grande professor.

Devo agradecer aos grupos que foram objeto da pesquisa – sem sua colaboração seria impossível dar continuidade ao trabalho. Do *Teatro da Vertigem* preciso agradecer, em primeiro lugar, a Miriam Rinaldi, a inserção e contato com os outros colegas; a Eliana Monteiro, a conversa franca e a ajuda nas relações com o grupo. A Guilherme Bonfanti, Roberto Audio, Luciana Schwiden e Antonio Araújo a possibilidade de acesso ao material na sede do grupo. A Johana Albuquerque, Daniela Nefussi e Vanderlei Bernadino, as longas entrevistas. Do *Satyros*, meu agradecimento especial vai para Rodolfo Garcia Vázquez que, com extremo humor e generosidade, abriu as portas da companhia, organizou um espaço para que eu pudesse trabalhar com tranquilidade, tratando-me sempre com respeito e atenção.

Agradeço à equipe de funcionários do *Teatro da Vertigem*, Luísa Pereira, Cauê Matias, Mario Silva e Iraci Souza Lopes. Durante os dois anos sempre facilitaram a pesquisa com conversas e gentilezas. Robson Catalunha, ator de *Os*

Satyros, recebe um agradecimento especial por seu cuidado e presteza em todas as informações que me oferecia, e por ser um dos responsáveis pela minha incursão no campo. Não posso deixar de mencionar também Lino Reis e Davi, secretários de *Os Satyros*, sempre atenciosos em todas minhas visitas.

Agradeço muito a Beth Néspoli, as conversas, os textos disponibilizados e as informações concedidas com tanto cuidado. Suas críticas e comentários foram fundamentais no desenvolvimento deste trabalho. Agradeço também a Evaldo Mocarzel, o bate-papo sempre animado e a generosa contribuição com documentos tão preciosos. A Valmir Santos, a entrevista concedida de última hora.

Um agradecimento especial ao professor Jacó Guinsburg, pela conversa rica: repleta de indicações, críticas e comentários.

Agradeço à minha banca de qualificação. Rosangela Patriota e Silvia Fernandes contribuíram de maneira precisa, generosa e não menos crítica para o andamento da pesquisa. Em especial para Silvia que, com muito cuidado e rigor, leu a dissertação e fez críticas preciosas para melhorar o texto.

Devo agradecer a Elizabeth Azevedo, a disponibilidade e a generosidade nas críticas e indicações sobre o assunto.

Agradeço ao Projeto Temático “Formação do Campo Intelectual e da Cultura de Massa no mundo contemporâneo” pelos debates extremamente complexos e profundos.

Um agradecimento especial para a professora Malu Zoega, que compartilhou momentos de indecisão e foi fundamental para a finalização da redação.

Importa destacar a ajuda de Camilo Schaden e de minha querida Tia Lourdes que tornaram possível traduções, ajudando-me a contornar os problemas de comunicação com soluções tão generosas.

Agradeço ao Departamento de Antropologia Social: professores e funcionários permitiram que esta dissertação fosse levada adiante sem qualquer tipo de problema.

Agradeço também ao núcleo de pesquisa Etno-história do departamento de Antropologia Social. Todas as discussões, debates, críticas e comentários possibilitaram que diversos trechos deste texto sofressem grandes mudanças e pudessem ser aprofundados. Em especial, devo carinho a Bruna Della Torre e Eduardo Dimitrov que, aos poucos, tornaram-se interlocutores de café, e debatedores de vida.

Agradeço a Heloisa Pontes, Sergio Miceli e Andre Botelho que participaram do Seminário Aberto do grupo Etno-História em agosto de 2011. Em especial, a Heloisa, cujos comentários auxiliaram em demasia o andamento da pesquisa e foram decisivos na defesa de mestrado.

Aos meus colegas de Pós-Graduação – uma fatia de geração – que compartilharam discussões, disciplinas, ansiedades, cafés, trabalhos, seminários... Obrigado pelas indicações acerca do projeto, logo no início do curso. Devo mencionar aqueles que participaram de perto de minhas loucuras, sempre com soluções ou um ombro: Michele Escoura, Julia Goyatá, Jacqueline Teixeira e Rebeca Campos Ferreira.

Preciso evocar o nome de Bianca Chizzolini e Denise Pimenta que, em um momento específico de desespero e confusão, souberam lançar um olhar generoso sobre o trabalho e acalmar o amigo tão paranoico. Obrigado por tanto carinho e cuidado.

Aos meus amigos feitos na faculdade, mas que já ingressaram naquela categoria de amigos de vida... Gabriela do Couto Rosa, Ana Flávia Baduê, Steevens Beringhs... amigos de papo, filmes, encontros e ajudas dentro e fora do meio acadêmico – dentro e fora do normal. Aos meus amigos de colégio, presentes desde tempos quase remotos na história, acompanhando as facetas inusitadas deste angustiado por saber.

Na fronteira com esse universo do teatro, não posso esquecer de agradecer às duas companhias às quais pertenço. *Qualquer Cia.*, sempre e invariavelmente, engraçada e embaraçada no seu modo de ser; agradeço a Ana Julia Marko, Bianca Muniz, Diogo Spinelli e Lívia Piccolo pela diversão garantida e por compartilharem inquietações artísticas e acadêmicas. E *Cia. Em Versão*, criada no esforço de realizar um algo nosso; agradeço a eles que, sem saber, me ajudaram por demais: Adriana Sá Moreira, Adriano Merlini, Ana Junqueira, Arnaldo Janiak, Bianca Sgai, Gustavo Vellutini, Luis Seixas, Rodrigo Duarte e Vitória Cohn. Parceiros em termos plenos.

Nessa mesma toada, agradeço à Ligia Cortez, responsável por apresentar-me ao palco, essa droga que vicia.

À minha família inventada: meu tio Sergio Lucena, minha tia Lourdes, minha Avó Inidir e toda a grande família de Campinas. Almoços, jantares, brincadeiras, gozação e carinho sempre estiveram misturados de uma maneira toda própria e deliciosa. Obrigado a Ichi e Miuza, presenças semanais que, com uma dedicação toda

singela, ajudaram a superar angústias, apenas por me contarem de suas vidas, oferecendo, como parâmetro, a existência de outros mundos para além da dissertação.

E para amigos que não são mais de lugar nenhum, mas que me atravessam, sem saber. Entenderam minhas inseguranças, brincaram com elas, gozaram e reclamaram delas. André Goldfeder, Beatriz Accioly, Erica Martinelli, Fernando Rossine e Gustavo Nagib sempre por aqui, por dentro e por fora.

Ao meu pai, Francisco Machado, pelos atos sem palavras.

À minha tia, Simone Fonseca. Ela leva o acento no “a” porque é mais do que simples “tia”. Não escondeu o carinho nos detalhes, nas ligações, nos almoços. Ela esteve, sempre, extremamente forte e incrivelmente perto... Agradeço por me fornecer uma sensação de certeza em um anuviado mundo todo incerto.

Por último, agradecimento especial para Claudia Abramo Ariano... a ela, faltam palavras. Difícil dizer, depois de tudo e tanto, como foi – e ainda é – tão presente neste trajeto que se fez. Obrigado por ser a única pre...

RESUMO

Ao final do século XX, o “teatro de pesquisa” – como prática artística – tornou-se teatralmente verossímil, culturalmente aceitável e economicamente possível na cidade de São Paulo. Esta dissertação de mestrado procura investigar que condições possibilitaram a consolidação de tal expediente teatral. Uma geração de criadores – jovens formados no final dos anos 1980 – contribuiu para instaurar novos modos de produção cênica na cidade. Para realizar a análise da cena paulistana na década de 90 do século XX, detenho-me em dois grupos formados no período: o *Teatro da Vertigem* e a *Cia. de Teatro Os Satyros*. Analiso a trajetória de cada um dos grupos e busco evidenciar como contribuíram, cada um a seu modo, para a organização de determinadas práticas teatrais na capital paulistana: o *Teatro da Vertigem* como grupo originado na universidade, e a *Cia de Teatro Os Satyros* engajada na manutenção empresarial de suas atividades. Ao longo dos anos 1990 e 2000, foi elaborada uma estrutura de modo a assegurar o “teatro da pesquisa”: políticas de financiamento público; criação de universidades em artes cênicas; definição de uma agenda para pesquisa de linguagem... Experiência social e convenções teatrais misturaram-se, então, num sistema que se modifica constantemente, gerando novos padrões de criação e de produção artística.

Palavras Chave: teatro de pesquisa; universidade de artes cênicas; *Teatro da Vertigem*; *Cia. de Teatro os Satyros*; história do teatro.

ABSTRACT

At the end of the 20th century, the “research theater” – as an artistic practice – became theatrically plausible, culturally acceptable and economically viable in the city of São Paulo. This master’s dissertation tries to investigate what were the conditions that enabled the consolidation of such theater resource. A generation of creators – young people graduated at the end of the 1980s – helped introduce new scenic production techniques in the city. To analyze the São Paulo scene in the last decade of the 20th century, I focus on two groups from the period: *Teatro da Vertigem* and *Cia. de Teatro os Satyros*. I analyze the trajectory of each group and try to show how they contributed, each in its own way, to the organization of certain theater practices in the capital city of São Paulo: the theater group *Teatro da Vertigem*, coming from the university environment, and the theater group *Cia de Teatro os Satyros*, engaged in the business management of its activities. Over the years 1990 and 2000, a structure was developed so that research could be done: public funding policies; creation of colleges in performing arts; definition of an agenda for language research and so on. Social experience and theatrical conventions were then combined to form a system that is continuously changing and generating new patterns of creation and artistic production.

Keywords: research theater; performing arts university; *Teatro da Vertigem*; *Cia. de Teatro os Satyros*; history of the theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 - A cidade e os grupos	16
1.1 <i>São Paulo, cidade teatral</i>	16
1.2 <i>Delimitação dos objetos de pesquisa</i>	18
1.3 <i>As fontes de pesquisa</i>	24
1.4 <i>Permanências e mudanças</i>	27
1.4.1 <i>Anos 1980</i>	27
1.4.2 <i>A universidade em cena</i>	38
1.4.3 <i>Teatro e seus modos de produção</i>	46
1.5 <i>Fim do primeiro ato</i>	54
CAPÍTULO 2 – Uma estética gestada na academia: <i>Teatro da Vertigem</i>	56
2.1 <i>Uma sede, um grupo, diversas pesquisas</i>	56
2.2 <i>Uma peça é uma pesquisa</i>	58
2.3 <i>Um release é uma tese – e um escândalo</i>	67
2.4 <i>Êxito na recepção: O Livro de Jó</i>	77
2.5 <i>A formalização da pesquisa: o processo colaborativo</i>	86
CAPÍTULO 3 – Uma estética na boêmia: <i>Cia. de Teatro Os Satyros</i>	93
3.1 <i>Uma festa, um grupo, muitas histórias</i>	93
3.2 <i>Um release é uma matéria</i>	95
3.2.1 <i>Fortuna crítica: editando a história</i>	98
3.3 <i>O Teatro Veloz</i>	116
3.4 <i>A Praça Roosevelt – uma nova cartografia teatral</i>	125
CAPÍTULO 4 – Convenção em Cena	139
4.1 <i>Vertigem e Satyros, uma comparação</i>	139
4.2 <i>A pesquisa: uma convenção</i>	154
4.3 <i>Uma certa crítica, ou destinos mistos</i>	160
4.4 <i>Publicando e editando: o teatro está a se apalpar</i>	171
4.5 <i>Diversos palcos, uma geração – e, em seguida, descem as cortinas</i>	185
Epílogo	200
BIBLIOGRAFIA	202
<i>PERIÓDICOS REFERENTES AO SATYROS</i>	202

<i>PERIÓDICOS REFERENTES AO VERTIGEM</i>	206
<i>PERIÓDICOS GERAIS</i>	208
<i>REFERÊNCIAS</i>	210
ANEXOS	219
<i>ANEXO I – Linha Cronológica</i>	219
<i>ANEXO II – Grupos de teatro contemplados pela Lei de Fomento de São Paulo – 2002 a 2011</i>	220
<i>ANEXO III – Ensino Universitário de Teatro</i>	224
<i>ANEXO IV – Palavras-Chave em revistas acadêmicas</i>	228
<i>ANEXO V – Conselhos Editoriais e Científicos de Revistas Acadêmicas</i>	239
<i>ANEXO VI – Banco de dados dos lugares teatrais de São Paulo (a partir de dados levantados por José Simões de Almeida Junior em sua tese de Doutorado).</i>	244
<i>ANEXO VII – Sedes de grupos teatrais contemplados pela Lei de Fomento até a 13ª edição.</i>	255

“Ao dar a uma coletânea de artigos o título *O olhar distanciado*, o senhor tinha a intenção de manifestar seu distanciamento da sociedade em que vivemos?

É um título que tomei de empréstimo do japonês, que me ocorreu ao ler Zeami, o criador do teatro nô. Ele diz que para ser um bom ator é preciso ver a si mesmo da mesma forma que os espectadores nos observam, é sua a expressão olhar distanciado. Achei que ele interpretava muito bem a atitude do etnólogo ao observar sua própria sociedade, não como a vê como membro dela, mas como a veriam outros observadores postados longe dela no tempo e no espaço.”

Claude Lévi-Strauss em entrevista a Didier Eribon.

“O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direito de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum.”

Beatriz Sarlo

INTRODUÇÃO

Nomear: conferir um nome a algo ou alguém. No processo de criação de um grupo teatral, seus integrantes deparam-se, logo de início, com dúvidas sobre os nomes que podem dar a seu trabalho, a seu grupo, a seu processo. O nome, dizem eles, definirá as práticas, a “cara” dos participantes e de sua estética. Segundo Pina Cabral:

A etimologia *per sonae* deverá alertar-nos para o facto de o conceito de pessoa implicar chamar e ser chamado – a ideia de “apelo”, que tem tão fortes ressonâncias legais. Trata-se essencialmente da ideia de que, convocando e sendo sujeito a convocação, eu sou reconhecido como actor no todo social. Sou, pois, chamado a agir e decidir no interior da socialidade através do meu nome [...]¹.

Um grupo de teatro pode ser também pensado como um agente que muitas vezes é reconhecido como ator social: chamado a agir, atuar e decidir por meio de seu nome. Um grupo teatral, nestes termos, é sujeito de suas práticas. Nesta dissertação procuro lançar luz, analisar e descrever a prática de dois grupos paulistanos: *Cia. de Teatro Os Satyros* e *Teatro da Vertigem*.

O primeiro nome, “Cia de Teatro Os Satyros”, possui o termo “companhia” como uma forma de primeira apresentação de suas atividades. A palavra em si alude tanto à união de diversas pessoas, como à formação de uma sociedade comercial – voltada para fins econômicos. Mas mais do que isso, parece estar em sintonia com as antigas companhias teatrais presentes no Brasil a partir das décadas de 1950 em diante.

Já o segundo termo – *Satyros* – é um nome personalizado, que se refere a uma entidade da natureza que faria parte do cortejo de Dionísio – deus do Teatro no mundo grego. Segundo os integrantes da Companhia, os Satyros eram demônios da natureza, metade homens, metade bodes, com longa cauda e membro viril

¹ Cf. João de Pina-Cabral. “O Limiar dos Afetos: algumas considerações sobre Nomeação e a Constituição Social de Pessoas.”, 2005, p.10. O texto, escrito a pedido de Chiara Pussetti, foi apresentado pela primeira vez como Aula Inaugural do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UNICAMP (Universidade de Campinas), São Paulo, Brasil, em abril de 2005. A versão presente foi apresentada no evento Sexta-Feira do Mês do Programa de Pós-Graduação da USP em 28/06/2010.

exageradamente grande. Maliciosos e lúdicos, os Satyros seriam adoradores do vinho, da dança e da música:

Queríamos o teatro visceral, o ator visceral, um público que não reagisse de forma pacífica às nossas propostas. Quando surgiu o nome Satyros, imediatamente sacamos que havíamos encontrado o que queríamos. Eles, os Satyros, abriam o cortejo de Dionísio.”(GUZIK, 2006, p.60).

A escolha do nome, feita em 1989, já definia os interesses do grupo na produção de seus espetáculos: escandalizar. *Satyros* personifica, nos membros da companhia, as figuras de acompanhantes de Baco. O nome traz para o corpo dos membros a atividade teatral, faz com que os participantes assumam, na própria pele, a personagem “dionisíaca”. O termo *Companhia de teatro*, por sua vez, revela dois lados: primeiro, o caráter de reunião para fins econômicos voltados para a manutenção objetiva das práticas teatrais realizadas; segundo, o sentido de parceria, camaradagem. São consortes que partilham a administração do grupo...

Por sua vez, *Teatro da Vertigem* é outro nome composto, cujos elementos não supõe indivíduos ou agentes, tal como no *Satyros*. O primeiro termo, “Teatro”, endereça o receptor para uma esfera específica de entendimento: “Teatro” é, e será, o assunto por excelência a ser tratado – espaço simbólico defendido. Contudo, a forma de tratamento está imbricada em uma *Vertigem* estética e de conteúdo, lançando o receptor para outro espaço inusitado de percepção. O *Teatro da Vertigem* não está no corpo de seus membros, mas na sensação física que joga o espectador a outro lugar. O nome indica um espaço, embora abstrato, no qual se vivencia a *vertigem*.

Prestes a estrearem a primeira peça – *Paraíso Perdido*, em 1992 –, os membros do grupo, depois de levantadas outras possibilidades, escolheram por votação o nome “Teatro da Vertigem”.², que, na época, evocava o modo como eles se referiam a uma das cenas que ensaiavam no espetáculo – o “Monólogo da Vertigem” – na qual pesquisavam o limite entre o equilíbrio e o desequilíbrio.

Frente a isto, pode-se dizer que a *Cia. de Teatro Os Satyros* corporifica nos membros as práticas artísticas – o nome seria uma das evidências dessa característica. Já o *Teatro da Vertigem* indicaria um lugar – um “teatro” – no qual se produziria a

² A votação teve, como placar final, o seguinte resultado para a escolha: “Teatro da Vertigem” (4 votos); “Teatro do Atrito” (2 votos); “O Ensaíador” (2 votos) e “Projéteis Teatrais” (1 voto). Para saber mais, ver Araújo (2002).

sensação física de falta de equilíbrio: na busca pela *vertigem teatral*, gostariam de lançar o espectador para novos espaços de realização de teatro.

A nomeação é, no caso desses grupos teatrais, uma das portas de entrada sobre a qual se pode pensar a operacionalização de suas práticas e de suas características no cenário teatral paulistano da virada de século.

É hora, agora, de iluminarmos a cena sob outros refletores.

CAPÍTULO 1 - A cidade e os grupos

1.1 São Paulo, cidade teatral

– [...] De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.
– Ou as perguntas que nos colocamos para nos obrigar a responder, como Tebas na boca da Esfinge.
Ítalo Calvino

Inspirado, e inventando nas dobras das palavras de Ítalo Calvino, aproveito da cidade de São Paulo não apenas seus elementos objetivos e concretos, mas, sobretudo, as questões que elaboro a partir dela: perguntar como mecanismo do pensamento.

Portanto: quais foram as condições culturais e econômicas que possibilitaram a existência de um teatro de “pesquisa”, ao final do século XX, na cidade de São Paulo?³ Defendo que houve uma inflexão no modo de criação teatral dos coletivos formados no início da década de 1990 – e tais mudanças estiveram em diálogo tanto com convenções estéticas quanto com práticas objetivas que surgiram nesse contexto⁴. Se já existiam “investigações” realizadas por diretores – como Antunes Filho, Renato Cohen e Gerald Thomaz, por exemplo⁵ –, os jovens grupos acabaram por trazer novas referências: a pesquisa tornou-se “rotina”⁶.

³ A noção de “teatro de pesquisa” não é um conceito apriorístico e tampouco será definida por mim. Utilizo esse termo pois faz parte do discurso produzido pelos grupos para falar de suas práticas. Geralmente é empregado dentro das universidades para referir-se ao tipo de teatro desenvolvido a partir de experimentos de linguagem estética.

⁴ O termo “convenção” pode sugerir diversas interpretações acerca de seu significado. Em determinados ramos do campo teatral entende-se por convenção modos estéticos de produção de espetáculos. Pode-se dizer, por exemplo que a existência da 4ª parede em peças dramáticas é uma convenção ou mesmo o monólogo (ou aparte) em uma comédia é uma convenção, e assim por diante. Nessa dissertação, o termo “convenção” não está referindo-se à estes tipos de definição. Convenção é tomado como uma prática social que se torna tradição em determinados circuitos e passa a orientar a condutas sociais e estéticas dos agentes. Adiante, no capítulo 4, aprofundo a discussão sobre a convenção (tratada muito menos como conceito e muito mais como noção). Para saber mais, conferir GOMBRICH, Ernest. **Arte e Ilusão**. São Paulo, Martins Fontes, 2007. Esta nota foi criada após sugestão de Silvia Fernandes na defesa de mestrado.

⁵ Antunes Filho é considerado por seus pares um dos grandes responsáveis pela criação de uma linguagem estética específica. Alicerçado em pesquisas variadas, Antunes seria um dos precursores do “teatro de pesquisa” em São Paulo. Para saber mais, ver. MILARÉ, 2007. Renato Cohen foi um dos responsáveis, no Brasil, por pesquisar a performance como manifestação artística. Sua dissertação de mestrado “Performance como Linguagem”, defendida no final da década de 1980, aponta para a entrada da pesquisa performática no Brasil, buscando estabelecer uma análise estética do que seria “performático” dentro das convenções teatrais. Para mais informações, conferir COHEN, 2007. Silvia Fernandes, por outro lado, em sua tese de doutorado sobre Gerald Thomas, conta que foi “depois de

A prática do teatro de “pesquisa” alargou-se nos palcos, nas coxias e nas salas de estudo nos últimos vinte anos. Antes peculiar, a investigação assumiu a cena e consolidou-se em uma estrutura racional de manutenção, tornando-se presente em diversas esferas: políticas de financiamento público destinadas exclusivamente à pesquisa teatral⁷; emergência de universidades em artes cênicas⁸; e consolidação de uma agenda de pesquisa de linguagem defendida por diversos grupos. Experiência social e convenções teatrais misturam-se, então, num sistema que se modifica constantemente, gerando novos padrões de criação e de produção artística.

São Paulo, cenário teatral do final do século XX, configurou-se como paisagem urbana distinta daquela que existia até os anos 1980: o momento pós-ditadura militar possibilitou a existência de novos padrões de sociabilidade e de relação⁹. Por exemplo, parte dos grupos que se formaram, utilizam em seu discurso muitos termos característicos da nova situação política – a democracia –, chamando a atenção para produções “horizontais” e “colaborativas”¹⁰.

A cidade foi palco para a criação de novos espaços sociais: sedes de grupos teatrais, oficinas em bibliotecas municipais, criação de SESCs, abertura de locais que

assistir a *Electra* com Creta [espetáculo estreado em abril de 1987] que decidi estudar o teatro de Thomas. Acredito que ele sintetiza uma série de procedimentos criativos de teatro contemporâneo, que chegaram ao Brasil principalmente através de seu trabalho”. Para saber mais, verificar FERNANDES, 1996.

⁶ A respeito de “rotinização”, diálogo com Antonio Candido e a leitura que fez de Max Weber quando este estudou as transformações de tipos de dominação. O alemão utiliza a noção de “rotinização” para analisar o modo como a dominação carismática – uma forma legítima, porém efêmera, de controle – pôde se perpetuar e se tornar perene em determinadas situações. De acordo com Weber, o suposto da “rotinização” é a eliminação de seu caráter peculiar e a adaptação para uma estrutura racional de manutenção. Nessa esteira, Antonio Candido entende que certos fenômenos culturais, antes ligados à transformação, tornaram-se normais, como fatos da cultura com os quais a sociedade aprende a conviver e, em muitos casos, passa a apreciar; a esse processo de transformação, Candido dá o nome de “rotinização” (CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura”. In: **A educação pela noite e outros escritos**. São Paulo: Ática, 2000; e WEBER, Max. **Economía y Sociedad**: Esbozo de Sociología *Compreensiva*. Mexico: Fondo De Cultura Económica, 1944.)

⁷ É ao longo da década de 1990 e anos 2000 que se criam as seguintes leis para o teatro e outras práticas culturais: Lei Mendonça, nº 10.923 de 1990, Lei Rouanet nº 8.313 de 23 de Dezembro de 1991, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro criado lei Nº 13.279, 8 de Janeiro de 2002 e o Programa de Ação Cultural (PROAC) Lei 12.268, de 20 de Fevereiro de 2006.

⁸ Até 1990, existiam 11 cursos de artes cênicas em universidades e faculdades; nos últimos 20 anos, esse número saltou para 55. No capítulo 4, detenho-me nesse tópico.

⁹ O Rio de Janeiro, embora relevante para a análise desse momento, não foi esmiuçado na dissertação. Em parte, por falta de tempo – seria necessário debruchar-me sobre todos os grupos e espaços existentes na capital carioca –, em parte porque o cenário paulista constituiu-se como referência para a produção teatral nacional. Isso ficará claro ao longo deste texto.

¹⁰ Há também uma tradição de continuidade daquilo que se entendia como “criação coletiva” dos anos 1960 e 1970. Adélia Nicolette (2005) destaca que no dito “processo colaborativo” – prática desenvolvida pelo *Teatro da Vertigem* – busca-se “como na criação coletiva, um espaço de *igualdade* que garanta a todos os envolvidos terem suas idéias expostas, debatidas e dirigidas à produção da obra” (NICOLETE, 2005, p. 33. Grifo meu).

recebem espetáculos ditos “experimentais” – sem a necessidade de um palco italiano¹¹. Portanto, salas, galpões, corredores, casas e galerias passam a receber peças, performances e assim por diante.

Por isso, a geografia simbólica foi produtora e produto desses agentes – intelectuais e artistas –, gerando impacto em seus processos de criação. As novas sedes dos grupos – especialmente na Praça Roosevelt – construíram um território de circulação e de sociabilidade próprio para artistas, público e frequentadores de bares. Desse modo, o entorno desses espaços se transformou e surgiram novas ações e expectativas dos agentes envolvidos.

O objetivo de minha pesquisa reside justamente na compreensão de duas indagações básicas. Primeira: quais convenções teatrais, quais procedimentos da prática, possibilitaram que o teatro de “pesquisa” produzisse uma cidade? Segunda: quais experiências sociais, quais geografias simbólicas e quais instituições, presentes na cidade, produziram esse tipo de teatro¹²?

No decorrer desses últimos vinte anos, eles, os artistas, tiveram de processar – inclusive na própria biografia – as mudanças de padrões de comportamento e de padrões estéticos que a cidade e suas práticas acabaram por lhes apresentar. Por outro lado, esses artistas e intelectuais concretizaram seus projetos – leis de fomento, oficinas culturais, escolas de teatro, revistas especializadas – em negociação constante com o poder público e os espaços da cidade. O diálogo entre cidade e agentes resultou em novos aparelhos urbanos e em uma cartografia específica de circuito de teatro em São Paulo.

1.2 Delimitação dos objetos de pesquisa

A cena teatral paulistana da virada do século XX para XXI é vasta e complexa. Há uma quantidade significativa de grupos teatrais, produtoras de musicais, atores de *stand-up comedies*, diretores, atores, dramaturgos independentes e assim por diante. Nesta dissertação não dou conta das várias dimensões desse cenário;

¹¹ No palco italiano a plateia está frontalmente disposta ao tablado, delimitado pela boca de cena e cortina. Trata-se de uma espécie de caixa cênica com urdimento, coxias e varandas.

¹² Estou em diálogo metodológico com Adrian Gorelik (2010) que analisa a relação entre Juan José Sebreli e Buenos Aires do século XX.

ao contrário, detenho-me – como já especifiquei antes – em dois grupos formados no período: o *Teatro da Vertigem* e a *Cia. de Teatro os Satyros*.

Como o objetivo é compreender a formação do sistema teatral de grupos baseados em teatro de pesquisa na cidade, não analiso outras áreas e seus respectivos artistas. Escolhi o que pode ser chamado de “teatro de grupo”¹³, parcela específica do campo teatral.

Ainda assim, há uma quantidade significativa de grupos teatrais existentes na cidade – cerca de 750, se levarmos em conta os associados à Cooperativa Paulista de Teatro¹⁴. Diante do vasto número, estabeleci alguns critérios de seleção. Mas, como é patente, toda edição não passa de uma arbitrariedade.

Em primeiro lugar, interessavam-me grupos formados no início dos anos 1990 e que estivessem, até 2010, produzindo espetáculos – só assim poderia examinar as peculiaridades das últimas duas décadas (1990 e 2000). De início, não havia formulado a hipótese a respeito da existência de um “teatro de pesquisa”: procurava apenas compreender quais as diferenças – se é que havia – entre os anos 1990 e 2000 e o período anterior, anos 1980 e 1970.

No Anexo I deste texto, há uma linha cronológica na qual apresento alguns grupos de teatro formados nos anos 1990 e 2000¹⁵. Como o interesse residia em núcleos que tivessem atravessado as duas últimas décadas, foquei os primeiros três anos do período: 1990, 1991 e 1992. Nesse intervalo, os grupos formados foram: *Cia.*

¹³ Sobre o fenômeno do “teatro de grupo” no Brasil, ver. CARREIRA, André & OLIVEIRA, Valéria M. “Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas”, In **O TEATRO TRANSCENDE**, ano 12, n. 11, 2003. pp 95-98.; CARREIRA, André. “Teatro de Grupo: a busca de identidades”. *Subtexto*, v. V, p.11-20, 2008.; FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

¹⁴ A Cooperativa Paulista de Teatro, fundada em 1979, é a associação de grupos teatrais da cidade de São Paulo. Seu objetivo é reunir atores, diretores e grupos para que possam defender seus interesses políticos e econômicos em coletivo. Nenhum artista ou grupo de teatro é obrigado a ingressar na cooperativa para produzir espetáculos, por isso, não é possível quantificar com precisão quantos são os grupos de teatro que produzem peças na cidade. Mesmo assim, considerando as informações presentes no site da Cooperativa, há cerca de 750 núcleos e 3800 associados à entidade. Disponível em http://www.cooperativadeteatro.com.br/2010/?page_id=5 Acesso em 30/06/12.

Para saber mais sobre a Cooperativa Paulista de Teatro, cf. MATE, Alexandre. **Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro** – uma história de tantos (ou mais quantos, sempre juntos) trabalhadores fazedores de teatro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

¹⁵ Não são considerados todos os grupos formados nesse intervalo de tempo, apenas aqueles selecionados pela Lei de Fomento do Município de São Paulo entre 2002 e 2012 (Lei 13.279/02). Ao escolher os núcleos contemplados pela lei, evidencio quais os grupos cujo trabalho é considerado relevante por seus pares – haja vista que a comissão julgadora é formada por membros da dita “classe teatral” –, bem como quais são os núcleos que desenvolvem um projeto continuado de pesquisa e intervenção pública na cidade – justamente porque um dos critérios para seleção é o engajamento investigativo e político dos grupos. Adiante esse assunto será melhor tratado.

Truks (1990); *Cia. Razões Inversas* (1990); *Parlapatões, Patifes e Paspalhões* (1991); *Teatro da Vertigem* (1992); *Pia Fraus* (1992); *Nau de Ícaros* (1992).

Todos continuaram suas atividades até 2010. Decidi, então, escolher um grupo formado dentro da universidade, para compreender suas peculiaridades. Uma vez feito isso, identifiquei especificamente dois núcleos: *Cia. Razões Inversas* e *Teatro da Vertigem* exatamente por serem formados na universidade e interessados na pesquisa de linguagem. O *Teatro da Vertigem* foi selecionado por ser um grupo de maior repercussão nacional e internacional do que a *Cia. Razões Inversas* (adiante a relevância do *Vertigem* ficará evidente).

Em seguida, desejava comparar o *Teatro da Vertigem* com um grupo organizado fora dos portões da universidade, pois desse modo compreenderia as diferenças entre tipos de produção e de concepção cênica. Enquanto pensava qual outro grupo poderia ser relevante para a comparação, vi-me em meio à Praça Roosevelt assistindo ao espetáculo com uma amiga – **120 dias de Sodoma**, da *Cia de Teatro Os Satyros*. Era maio de 2009. Estava eu diante de uma quantidade significativa de pessoas circulando pela Praça – bebendo nos bares, fumando nas calçadas, assistindo a espetáculos.

Passei a prestar atenção nas companhias que possuíam sedes de teatro na região: *Os Satyros*; *Parlapatões, Patifes e Paspalhões* e *Teatro 184*. Deles, *Os Satyros* chamou minha atenção exatamente por contar com três peças em cartaz, simultaneamente – **Filosofia na Alcova**, **Justine** e **120 dias de Sodoma**. Extremamente associado ao espaço da cidade – pela sede na Praça Roosevelt e a festa *Satyrianas* –, com uma quantidade significativa de peças no currículo, entendi que seria um grupo pertinente.

Desse modo, valendo-me de *Os Satyros* poderia comparar, por contraste, modos de produção universitários – *Vertigem* – com modos de produção de uma companhia fora da universidade: a história da constituição de cada um deles permitiria observar diferentes elementos presentes na cena teatral dos anos 1990 e 2000. O *Teatro da Vertigem* é um exemplo claro de grupo oriundo da academia¹⁶: seus procedimentos de trabalho informam como a universidade – mais especificamente a universidade pública – contribuiu para a conformação de uma

¹⁶ Os primeiros integrantes e fundadores do grupo são todos alunos do curso de Artes Cênicas da USP. São eles: Antonio Araújo, Johana Abulquerque, Lucia Romano, Daniela Nefussi e Sérgio de Carvalho.

prática específica de criação artística na área teatral. Já a *Cia. de Teatro Os Satyros* possibilita entender como um coletivo, formado fora da universidade, pôde se estruturar e sobreviver na cidade de São Paulo ao longo de vinte anos: escolhas administrativas e estéticas foram fundamentais para sua consagração e trajeto¹⁷. Nesses termos, *Os Satyros* constituem um grupo peculiar, pois a lógica de manutenção financeira aproxima-se de uma empresa: lidam com a administração de contas, quadro de funcionários, peças de repertório, aluguel de salas e assim por diante. Como o grupo foi formado em 1989, não entendi que a escolha fugiria de meus critérios iniciais.

Feita a seleção, comecei a procurar as peculiaridades de cada núcleo. O *Teatro da Vertigem* foi criado em 1992, por alguns alunos recém formados no Departamento de Artes Cênicas da USP. O grupo é hoje composto por Antonio Araújo, Eliana Monteiro, Guilherme Bonfanti, Roberto Audio e Luciana Schwinden. Dentre eles, somente Antonio fez parte dos membros fundadores.

Financiado pela Petrobrás desde 2006 – garantindo o pagamento do aluguel da sede, na rua Treze de Maio, número 240, 1º andar –, o *Vertigem* conseguiu dar prosseguimento, de maneira relativamente estável, ao seu trabalho de pesquisa. Ao longo de sua trajetória, até 2010, realizaram oito espetáculos: **Paraíso Perdido** (1992), **O Livro de Jó** (1995), **Apocalipse 1,11** (1999), **BR-3** (2006), **História de Amor (últimos capítulos)** (2007), **A Última Palavra é a penúltima** (2008), **Dido e Enéas** (2008), **Kastelo** (2010). Entre 1992 e 2010, receberam 22 prêmios de crítica¹⁸

¹⁷ O coletivo tentou, desde os primeiros anos de formação, encontrar uma sede para administrar e realizar seus espetáculos. A existência de uma sede estabiliza a trajetória de coletivos. Além disso, sempre estiveram presentes nas escolhas de *Os Satyros* peças que pudessem atrair público e imprensa – exemplo disso é o evento **Satyrianas**, realizado no segundo semestre do ano, desde 2002. Nessa festa reúnem-se diversos grupos teatrais e artistas para atividades culturais ininterruptas por 78 horas.

¹⁸ Em 1993, o *Teatro da Vertigem* recebeu os seguintes prêmios: Prêmio Especial APCA na categoria “Pesquisa de Linguagem” e “melhor iluminação”; e Prêmio Shell na categoria “melhor iluminação”.

Em 1994, com **O livro de Jó** receberam os seguintes prêmios: Shell, nas categorias “melhor espetáculo”, “melhor diretor”, “melhor ator”, “melhor figurino”, “melhor iluminação”; Prêmio APCA, nas categorias “melhor espetáculo”, “melhor diretor”, “melhor iluminação”; Prêmio Mambembe, nas categorias “melhor espetáculo”, “melhor diretor”, “melhor ator”; Prêmio APETESP, nas categorias “melhor espetáculo”, “melhor diretor”.

Em 2000, a peça **Apocalipse 1,11** recebeu os prêmios: Shell, nas categorias “melhor direção”, “melhor iluminação” e prêmio especial pela pesquisa de linguagem cênica e dramática.

Em 2006, o espetáculo **BR-3** recebeu os prêmios: Shell de “melhor direção”, “melhor iluminação” e categoria especial pelo projeto **BR-3**.

– Antonio Araújo ameahou seis deles como diretor – e participaram de 18 festivais diferentes – dos quais, sete internacionais¹⁹.

A *Cia de Teatro os Satyros* foi fundada em 1989 por Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez. Atualmente possui três espaços de apresentação e uma sede administrativa na Praça Roosevelt. Entre 1989 e 2010, a Cia. realizou 40 peças²⁰, participou de 18 festivais – dos quais 11 internacionais²¹ – e recebeu 33 prêmios de crítica pelos diferentes espetáculos²². Além disso, Ivam é hoje o diretor artístico da SP

¹⁹ O *Teatro da Vertigem* apresentou-se nos seguintes festivais: Festival de Teatro de Curitiba (1993, 1995, 2000), V Festival de Teatro Ibero Americano de Bogotá (1996), III Festival Porto Alegre em Cena (1996), Festival Latino-Americano de Artes de Århus (Dinamarca, 1997), Festival Internacional de Teatro Anton Tchekov (Rússia, 1998), Encontros ACARTE Brasil 2000 (Portugal, 2000), XIII Festival Internacional de Teatro de Caracas (Venezuela, 2001), Festival Internacional Theater der Welt (Alemanha, 2002), Festival Internacional de Londrina (Paraná, 2002), Festival Internacional de São José do Rio Preto (2003, 2007), Festival Porto Alegre em Cena (2003), Festival Internacional de Wrocław (Polônia, 2003), Festival Internacional de Teatro de BH (2004), X Festival de Recife de Teatro Nacional (2007), Festival Internacional Cena Contemporânea de Brasília (2007), 8º Rio Cena Contemporânea (2007) Festival Santiago a Mil (2008) Festival Nacional de Teatro do Maranhão (2008).

²⁰ Há números variados de peças se considerarmos as leituras e espetáculos que entraram e logo saíram de cartaz. Elencados no livro de fotos **Os Satyros**, publicado pela Imprensa Oficial em 2010, constam 40 espetáculos, já no livro **Um Palco Visceral**, também da Imprensa Oficial, estão listados 45 espetáculos. Indico aqui as peças presentes no livro de fotos por considerar que essas foram relevantes na trajetória do grupo – pelo tempo em cartaz e pela repercussão que tiveram, em detrimento de leituras e espetáculos com rápidas apresentações. Portanto, as peças produzidas pelo grupo foram: **As aventuras de Arlequim** (1989); **Um corpo santo dois – revisitado** (1989); **Sades ou Noites com os Professores Imorais** (1990); **A proposta** (1991); **Saló, Salomé** (1991); **A filosofia na Alcova** (1993); **De profundis** (1993); **Sappho de Lesbos** (1995); **Valsa nº6** (1995); **Quando você disse que me amava** (1995); **Woyseck** (1996); **Prometeu Agrilhado** (1996); **Electra** (1997); **Divinas Palavras** (1997); **Killer Disney** (1997); **Urfaust** (1998); **Os cantos de Maldoror** (1998); **Medea** (1998); **Coriolano** (1999); **A Mais forte** (1999); **A dança da morte** (2000); **Retábulo da avareza, luxúria e morte** (2000); **Quinhentas vozes** (2001); **Romeu e Julieta** (2001); **Kaspar** (2002); **A filosofia na Alcova – remontagem** (2003); **Antígona** (2003); **Faz de conta que tem sol lá fora** (2003); **Transex** (2004); **Cosmogonia** (2004); **A vida na praça Roosevelt** (2005); **Os 120 dias de Sodoma** (2006); **Inocência** (2006); **E se fez a praça Roosevelt em 7 dias** (2007); **Vestido de Noiva** (2008); **Liz** (2009); **Monólogo da Velha Apresentadora** (2009); **Justine** (2009); **Cansei de tomar fanta** (2009); **Hipóteses para o amor e a verdade** (2010).

²¹ O grupo *Os Satyros* participou dos seguintes festivais: Mostra de Teatro de Sertãozinho (1992 e 2004), I Encontro Nacional de Teatro de Rua, em Campinas (1992), Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (Portugal, 1992), Festival Interceltico do Morrazo (Espanha, 1992), Festival Castilho de Niebla (Espanha, 1992), VII Mostra de Teatro de Sertãozinho (1993 e 2007), Festival Avignon Public Off (França, 1993), The Kirin Internacional Arts Festival (Inglaterra, 1993), Eddinburgh Fringe Festival (Escócia, 1993), British Festival of Visual Theatre (Inglaterra, 1993), Festival de Curitiba (1997, 1998, 2000, 2004, 2005, 2008), Festival Internacional de Rio Preto (2004), Festival de Teatro de Recife (2005), Mülheimer Theater Tafe (Alemanha, 2006), Bunny Hill (Alemanha, 2006), Autoren Tage (Alemanha, 2006), Play Off (Alemanha, 2006), Mostra de Referências Teatrais (Suzano, 2006)

²² *Os Satyros* receberam os seguintes prêmios: Troféu APCA nas categorias de “melhor ator” e “melhor atriz coadjuvante” em 1989 pelo espetáculo **Arlequim**; Troféu Galha Azul (Curitiba) nas categorias “melhor atriz” e “melhor figurino” em 1997 pelo espetáculo **Electra**; Troféu Galha Azul nas categorias “melhor espetáculo”, “melhor ator”, “melhor diretor” e “atriz revelação” em 1997 pela peça **Killer Disney**; Prêmio Café do Teatro – Troféu Poty Lazarotto – nas categorias “melhor ator” e “atriz revelação” em 1997 pelo espetáculo **Killer Disney**; Troféu Galha Azul na categoria “melhor atriz coadjuvante” em 1998 na peça **Os Cantos de Maldoror**; Troféu Galha Azul na categoria “melhor ator” em 1999 pela peça **A farsa de Inês Pereira**; Troféu Galha Azul na categoria “melhor ator

Escola de Teatro – projeto da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, cujo orçamento anual é de R\$ 8 milhões ao ano – enquanto Rodolfo ministra aulas de direção para os “oficineiros” da escola.

Cada um dos grupos ilumina um dos aspectos do teatro realizado na capital paulista. O *Vertigem* indica a existência de uma geração universitária, *Os Satyros*, evidenciam como alinhar espetáculos artísticos com modelos de administração de empresa. Desse modo, afasto-me da abordagem que geralmente se lança para ambos os grupos. O *Teatro da Vertigem* diversas vezes foi pensado somente a partir daquilo que se denomina como “processo colaborativo”, ou ao uso de espaços não convencionais em suas peças²³. E a *Cia. Os Satyros* costuma ser abordada apenas como uma das responsáveis pela “Revitalização da Praça Roosevelt”²⁴.

Não é pretensão deste trabalho dar conta das coxias, dos urdimentos e cenários dos palcos paulistanos. Interessa apenas lançar um refletor para uma pergunta que norteou a pesquisa e que move este texto, para além dos grupos: o que houve nos anos 1990 e 2000 que permitiu uma produção teatral específica calcada na pesquisa?

coadjuvante” em 1999 no espetáculo **Coriolano**; Troféu Gralha Azul na categoria “melhor ator” em 2000 pela peça **Retábulo da avareza, luxúria e morte**; Troféu Gralha Azul nas categorias “melhor espetáculo”, “melhor direção”, “melhor autor”, “melhor atriz”, “melhor cenário” e “melhor sonoplastia” em 2001 para o espetáculo **Quinhentas Vozes**; Prêmio Shell na categoria “melhor iluminação” em 2001 para o espetáculo **Sappho de Lesbos**; Troféu Gralha Azul na categoria “atriz revelação” em 2004 pelo espetáculo **Sobre Ventos na Fronteira**; Troféu Gralha Azul na categoria “melhor cenário” em 2005 pelo espetáculo **Cosmogonia**; Prêmio Shell na categoria “melhor figurino” em 2004 pelo espetáculo **Transex**; Prêmio Shell na categoria “melhor diretor” em 2005 pelo espetáculo **A Vida na Praça Roosevelt**; Prêmio Qualidade Brasil na categoria “melhor diretor” em 2005 pelo espetáculo **A Vida na Praça Roosevelt**; Troféu APCA na categoria “melhor espetáculo” em 2006 na peça **Inocência**; Prêmio Shell na categoria “melhor figurino” em 2007 no espetáculo **Divinas Palavras**; Troféu Gralha Azul nas categorias “ator coadjuvante”, “atriz coadjuvante”, “figurino” em 2007 pelo espetáculo **O Burguês Fidalgo**; Prêmio APCA na categoria “prêmio especial da crítica” em 2007 pela festa Satyrianas; Prêmio Villanueva (Cuba) em 2008 de melhor espetáculo para **Liz**; Prêmio Shell na categoria “melhor direção” em 2010 pelo espetáculo **Roberto Zucco**.

²³ A maioria dos trabalhos acadêmicos apresenta esse tipo de abordagem exemplo:

REBOUÇAS, Ana Maria. **Poética Cênica na Dramaturgia Brasileira Contemporânea**. Dissertação de mestrado do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, 2001. SILVA, Marli de Fátima. **A poética do espaço urbano : a trajetória da vertigem**. Dissertação de Mestrado, Departamento de Artes Cênicas ECA/USP. 2002. RINALDI, Miriam **O ator do teatro da vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1,11**. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2005. SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A Encenação do Coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. Tese de doutorado, Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.

²⁴ É nesses termos que a *Cia Os Satyros* é pensada em grande parte das publicações em jornais e revistas. Alberto Guzik, por exemplo, apresenta o grupo no livro **Um Palco Visceral**: “Ao mesmo tempo em que eu mergulhava na criação de espetáculos e eventos, pude testemunhar a transformação que Os Satyros propiciaram ao seu entorno, a combalida e decrépita Praça Roosevelt” (Guzik, 2006, p.15).

1.3 As fontes de pesquisa

O desenvolvimento deste trabalho baseou-se em três tipos de fonte: os *clippings*, a observação etnográfica – aliada a entrevistas – e escritos produzidos pelos próprios grupos teatrais. Cada um desses materiais ofereceu não só novas potencialidades, mas também limites para o encaminhamento desta pesquisa.

Durante boa parte do período do mestrado – de maio de 2010 a dezembro de 2011 – realizei o levantamento de material produzido tanto *pelos* grupos quanto *sobre* os grupos, nos diversos veículos de imprensa da cidade – revistas e jornais, fundamentalmente.

Para a apreciação desse material, visitei as sedes de cada grupo ao menos uma vez por semana. Nessas ocasiões, observava as práticas dos agentes e coletava documentos: lia o *clipping* dos grupos; ou seja, material impresso veiculado na imprensa sobre os coletivos e suas peças. Pude analisar, igualmente, a recepção dos primeiros espetáculos e a inserção de cada companhia no campo teatral. A partir desse material, tracei permanências e mudanças nas práticas dos agentes – percebi como determinadas escolhas definiram a conduta desde o princípio, assim como outras foram abandonadas ao longo da trajetória.

Pensando no *clipping* como documento de pesquisa, é interessante atentar para o fato de que ele apresenta características específicas: é, simultaneamente, um arquivo pessoal e público da trajetória do grupo. Trata-se da constituição de um “arquivo de si” que permite tanto construir uma história, como editá-la. O *clipping* também pode ser utilizado como moeda de troca para a negociação com patrocinadores e programadores culturais: isto é, valendo-se dos materiais publicados em jornais e revistas (críticas, reportagens, etc.), o grupo consegue evidenciar sua importância e comprovar sua relevância e qualidade.

Cada um dos grupos estudados possui uma forma de arquivar seus *clipping*: o *Vertigem* destina duas pastas e uma caixa de papelão para aglomerar matérias antigas; não apresentam uma organização formalizada. Já *Os Satyros* separaram onze pastas para organizar matérias de jornais, reportagens, críticas, flyers, filipetas, ingressos ... Pode-se arriscar dizer que a forma de organização do *clipping* define como os grupos vão construindo seu passado: seja pelo modo como montam o arquivo, seja pela

seleção daquilo que foi publicado. O fato é que todo arquivo representa a seu modo uma seleção, e ambos os grupos perpetuam uma imagem para a posteridade.

Além disso, realizei pesquisa de campo e algumas entrevistas. Dentre as atividades com os *Satyros*, assisti, por exemplo, às peças: **120 dias de Sodoma**, **Jusitne**, **Filosofia na Alcova**, **Hipóteses para o amor e a verdade** e **Roberto Zucco**. Desse coletivo, também acompanhei uma reunião de balanço dos espetáculos de 2010 realizada em 26 de janeiro 2011; assisti a três palestras proferidas por Rodolfo Garcia Vázquez – uma, na Casa do Saber e outras duas, na sede da companhia; etnografei a festa **Satyrianas**, realizada em novembro de 2010, e fui ao lançamento de dois livros do grupo.

Estive em contato com os membros do *Teatro da Vertigem* em algumas circunstâncias: nos dois ciclos de palestras que realizaram a respeito do bairro do Bom Retiro, em maio de 2010; nas leituras de algumas peças que serviram de estudo para o projeto “Bom Retiro”; na peça **Kastelo**, realizada no SESC Paulista em Janeiro de 2011; nas sessões dos dois filmes feitos sobre a Cia.; e nas aulas ministradas por Antonio Araújo na pós-graduação oferecida pela Escola Superior de Artes Célia Helena. Entrevistei também quatro ex-integrantes do grupo: Miriam Rinaldi, Vanderlei Bernardino, Daniella Nefussi e Johana Abulquerque.

Por último, dediquei parte da pesquisa para a leitura do material que os próprios grupos produziram sobre si mesmos. Foram estes os documentos analisados: um livro de entrevistas, três dissertações de mestrado, uma tese de doutorado, quatro livros de peças de teatro e um livro de fotos. O que há em comum entre esse material todo é justamente o fato de os responsáveis pela organização, seleção e finalização do conteúdo serem membros dos próprios grupos. Trata-se, assim, de uma produção não só *sobre* o grupo mas também feita *pelo* grupo.

Da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, pela “Coleção Aplauso”, foi publicado o livro **Cia. de Teatro Os Satyros**: um palco visceral, organizado por Alberto Guzik. O autor, já pertencente aos *Satyros* na época de publicação da obra (2006), realizou longa entrevista com Rodolfo e Ivam. Há um tom confessional no relato concedido, que contribui para compreender a trajetória do grupo em seus primeiros 17 anos de existência.

No entanto, para evitar depender somente desse tipo de fonte, contrastei essas informações com aquelas oriundas de dados jornalísticos. Entre verdades, meias

verdades, simulações e insinuações, os registros todos evidenciam uma reconstrução interessada na carreira em cena e fora de cena²⁵. Um tom de sucesso “apesar dos percalços”, acompanha toda a narrativa, fazendo crer que o coletivo foi vitorioso apesar das dificuldades iniciais.

Algumas dissertações de mestrado e uma tese de doutorado constituem outro tipo de registro. Ivam Cabral, Antonio Araújo e Miriam Rinaldi²⁶ estudaram os processos de desenvolvimento de suas próprias peças, em suas companhias²⁷. O que há em comum entre esses textos é a descrição pormenorizada das atividades desenvolvidas: Miriam comenta detalhes e caminhos no processo de constituição da peça **Apocalipse 1,11**. Ivam descreve as oficinas realizadas que levaram à formalização do que entende ser um “Teatro Veloz”; Antonio, no mestrado, apresenta as etapas de criação de **Paraíso Perdido** e, no doutorado, analisa o processo colaborativo como forma de criação do *Teatro da Vertigem*.

Há também as publicações dos textos das peças de teatro escritas por Ivam, Rodolfo, Alberto Guzik e o *Teatro da Vertigem*. Essa leitura contribuiu para a percepção de como esses agentes escrevem, e qual o imaginário que circula em seu horizonte criativo.

Por último, há o livro de fotos dos *Satyros*, organizado por Aimar Labaki e Germano Pereira²⁸. Nele, constam fotos de todas as peças do grupo, bem como um resumo das atividades e da fortuna crítica da Companhia. É interessante destacar como a edição selecionou belas fotos e críticas de modo a favorecer os próprios criadores, valorizando sua forma de criação e estética.

Esses documentos variados possibilitaram a construção de uma trajetória biográfica dos grupos. Ou seja, procurei realizar a construção de uma biografia

²⁵ Heloísa Pontes também comenta como os registros sobre a atividade teatral sofrem com a sua efemeridade e devem ser matizados com fontes contrastantes. Para saber mais, cf. PONTES, 2010.

²⁶ Atriz que participou do *Teatro da Vertigem* entre 1994 e 2005.

²⁷ As dissertações são:

CABRAL, Ivam. **O Teatro Veloz: técnicas e procedimentos para um interprete contemporâneo**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Cênicas: ECA/USP, 2005.

RINALDI, Miriam. **O ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1,11**. 2005. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, São Paulo, 2005.

SILVA, Antonio Carlos de Araújo. **A Gênese da Vertigem: O Processo de criação de O Paraíso Perdido**. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes Cênicas. ECA/USP. São Paulo, 2002.

_____. **A encenação do coletivo: desterritorialização da função do diretor no processo colaborativo**. Tese de Doutorado – Departamento de Artes Cênicas / ECA/USP. São Paulo, 2008

²⁸ LABAKI & PEREIRA. **Os Satyros**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

coletiva, atento para o modo como os grupos relacionam-se internamente e com outros coletivos. Esse é o eixo que atravessa o texto.

1.4 Permanências e mudanças

A análise a seguir tenta contextualizar alguns elementos fundamentais para a compreensão das circunstâncias que possibilitaram a constituição dos novos grupos de teatro na cidade de São Paulo. Não se trata de construir uma história calcada em eventos ou datas, mas sim de pensá-la como fluxo de significados e como rede. Não uma história linear, progressiva, evolutiva, mas sim uma história com elementos que se interligam, gerando novos, assim como outros significados dependendo dos modos de abordagem.

1.4.1 Anos 1980

O teatro produzido entre 1940 e 1980²⁹ difere sobremaneira do teatro que se construiu a partir dos anos 1990 em São Paulo. Alexandre Mate (2008) escreveu tese de doutorado com o objetivo de compreender quais movimentos teatrais coexistiram nos anos 1980 no cenário paulistano³⁰. Segundo ele, havia quatro elementos fundamentais no período: a produção de uma dramaturgia ainda sob censura; a presença forte dos encenadores – tais como Antunes Filho, mas especialmente Gerald Thomas; as grandes produções comerciais; a existência de grupos e coletivos que conseguiram produzir espetáculos, mesmo em situações de dificuldade.

Em primeiro lugar, Mate chama atenção para o temor da censura que poderia impedir a publicação e encenação dos textos dos dramaturgos. O autor aponta para o

²⁹ Chamo a atenção para o fato de que, entre o período de 1940 a 1980, houve também profundas mudanças na prática teatral. Aqui quero apontar para fenômenos peculiares dos anos 1990 e anos 2000 de modo a destacá-los, por comparação. Para tratar com mais cuidado das décadas de 1940 a 1970, verificar Alberto Guzik (1986), Silvana Garcia (1990), Silvia Fernandes (2000) e Heloisa Pontes (2010); para uma análise dos anos 1980, Alexandre Mate (2008) e para um panorama do período, Sábato Magaldi (1999) e Décio de Almeida Prado (2007).

³⁰ O interesse de Alexandre era valorizar a existência de grupos teatrais que sobreviveram durante os anos 1980, muitas vezes fora do circuito artístico consagrado da cidade – isto é, sem atenção de críticos, imprensa e mesmo público especializado. Atualmente Alexandre é professor de teatro na UNESP de São Paulo, membro do prêmio Shell de crítica da cidade e um dos grandes interlocutores da Cooperativa Paulista de Teatro, sendo, nesse sentido, um agente fundamental na luta pela consolidação de dispositivos formais que contribuam para a expansão do teatro de grupo na cidade. Seu texto, portanto, é filtrado por esses interesses.

fato de que é a ditadura militar, entendida aqui como experiência social de geração, que pauta a produção cultural de 1964 até início dos anos 1980 no Brasil. Por conta disso, os procedimentos cênicos sob os quais os agentes lançaram mão para a criação de espetáculos foram engendrados por essa condição. A possibilidade de censura e de restrições econômicas determinava limites ao ato de escrever, encenar e atuar em peças.

Nota-se, ainda, a coexistência de dois vetores de criação. Se a década de 80 do século XX se apresenta como um período de criação de dramaturgos³¹, vemos também que “práticas censórias”³² foram internalizadas por uma série de autores, na experiência social que a ditadura militar acabou por impor. Mesmo com o processo de abertura iniciado no final da década de 1970 e com a diminuição das práticas de censura, manteve-se essa experiência geradora do medo quanto à possibilidade de exposição do pensamento.

Sobre este assunto, em entrevista para **Arte em Revista** de 1981, Gianfrancesco Guarnieri atesta:

Estas minhas duas peças [*Um grito parado no ar* e *Botequim*], por exemplo, não chegaram a ter problemas com a censura, mas esta não é a regra. Cortaram algumas palavras, mudaram outras, mas no fundamental a coisa ficou como foi escrita. Mas a censura realmente cria um clima de impossibilidade de trabalho. A gente sabe perfeitamente, e de cara, que determinados temas são vetados.³³

Yan Michalski, crítico e teórico importante do período, no livro **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**, lançado em 1985, chamava a atenção para a situação ainda instável no cenário nacional, no que se refere à produção e

³¹ De acordo com Mate, houve produção relevante de dramaturgia no período: “Então, pelo desconhecimento de produção e de manifestações mais gerais, é impertinente afirmar que nos anos de 1980 não teria surgido uma dramaturgia qualitativa e significativa; afinal a década trouxe à tona produções de Luís Alberto de Abreu, Alcides Nogueira, Flávio de Souza, José Antônio de Souza, Naum Alves de Souza, Zeno Wilde. Na linha das comédias: Jandira Martini, Marcos Caruso, Juca de Oliveira, entre tantos outros. Assim, além dos recém-iniciados, muitos veteranos atravessaram a década, produzindo obras intensamente, como: Plínio Marcos, Maria Adelaide do Amaral, Carlos Alberto Soffredini.”. (MATE, 2008, p.88).

³² MATE, 2008, p.89

³³ “Um grito parado no ar”. Entrevista de Gianfrancesco Guarnieri. **Arte em Revista**, ano 3, nº6, São Paulo: outubro de 1981. Coordenação Otília Beatriz Fiori Arantes, Celso Fernando Favaretto e Iná Camargo Costa.

apresentação de espetáculos³⁴. A existência da censura ainda repercutia no imaginário paulista.

Ainda assim há de se reconhecer que a situação do teatro havia melhorado muito no que diz respeito à liberdade de expressão, em comparação com a longa e negra fase anterior a 1979. [...] o fato é que não se tem notícia de uma só obra de alguma importância que, nos anos 80, não conseguisse completar o seu ciclo vital no palco; e isto em boa parte graças à atuação do Conselho Superior de Censura que, mesmo depois de ter a sua composição alterada pelo governo com o objetivo de endurecer a sua orientação, continuou surpreendentemente mantendo uma linha de ação independente e liberal. (MICHALSKI, 1985, p. 84-5).

A censura, como vimos, havia infligido um medo coletivo de produção de espetáculos e escrever tornara-se um problema difícil de ser superado. Não obstante, uma série de autores ainda continuavam produzindo suas peças e trabalhando no sentido de criar seus espetáculos. Contudo, como comenta Michalski:

O que positivamente não era esperado foi que justamente no momento em que se livrava das restrições que tanto limitavam o alcance da sua ação, às quais se tendia a atribuir a quase totalidade dos seus males e falhas, o teatro fosse ingressar na mais grave e demorada crise de criação e de qualidade da sua recente história. (MICHALSKI, 1985, p. 85)

³⁴ Jan Majzner Michalski nasceu em Czeszów na Polônia 1932 e faleceu no Rio de Janeiro em 1990. Foi teórico, crítico e ensaísta de teatro. Formado em direção teatral pela Fundação Brasileira de Teatro – FBT, diplomou-se com a primeira turma da escola em 1958, e teve como professores os diretores estrangeiros Adolfo Celi, Gianni Ratto e Ziembinski.

Dentre suas principais atividades destaca-se sua coluna no **Jornal do Brasil**, de 1963 a 1982, suas traduções de livros importantes (**O Teatro Engajado**, de Eric Bentley, em 1969; e **A Linguagem da Encenação Teatral**, de Jean-Jacques Roubine, em 1982) e as alunas ministradas no Conservatório Nacional de Teatro (atual Escola de Teatro da Uni-Rio), onde permanece por 12 anos. Além disso, editou a revista *Ensaio/Teatro*, de 1978 a 1982, integrou várias comissões julgadoras do Concurso Nacional de Dramaturgia e do Troféu Mambembe entre 1979 e 1984 e foi um dos fundadores da CAL – Casa das Artes de Laranjeiras (importante escola de teatro do Rio de Janeiro).

Na década de 1990, após sua morte, foram publicados dois livros: **Teatro e Estado**, 1992, finalizado pelo próprio autor, e **Ziembinski e o Teatro Brasileiro**, 1995, trabalho realizado para o CNPq, sintetizado por Fernando Peixoto. Também deixou inconclusa a obra **Pequena Enciclopédia do Teatro Brasileiro**, com 115 verbetes redigidos, e ainda material de pesquisa coletado, fruto de seus três últimos anos de trabalho. Essa obra, recuperada por Johana Albuquerque em 1998, tornou-se matéria-prima fundamental, fomentadora daquilo que se tornou a enciclopédia Itaú Cultural.

Fonte:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=863&lst_palavras=&cd_idioma=28555

Acesso em 04/07/2012.

Diagnóstico similar é aquele apresentado por Roberto Lage, diretor que se consagrou ao longo dos anos 1980. Em entrevista concedida a Alexandre Mate (2008, p.64) em 17/01/2008, Lage diz:

O que teria havido nos anos 1980 que a sobrevivência teria ficado tão complicada? Esse assunto ainda vem à baila até hoje. O que teria acontecido? Era uma das coisas que a gente mais ouvia. O que eu acho muito significativo no anos 1980, porque, de certa forma, criou-se aí uma orfandade. Quer dizer, muita gente ficou absolutamente desacreditada de um modelo marxista de organização da sociedade, digamos assim, e era contra a sociedade capitalista. [...] Com relação a mim, foi um momento de grande desorganização e perturbação política interna. Eu precisava entender novamente todas as coisas. Estava confuso, mas tenho certeza de que não foi uma perturbação particular minha. Foi de todo um coletivo.

Aqui importa pensar no discurso que foi veiculado na época e a *posteriori* sobre a maneira com que os produtores de teatro³⁵ estavam encarando a criação teatral do período. Nesse sentido, a partir desse depoimento de Roberto Lage, que destaca uma certa “perturbação” e “confusão” acerca de como produzir e escrever espetáculos, percebe-se que se abriu espaço para a presença de novos autores: para que uma nova geração se firmasse. A antiga, embora ainda em ação, dizia e sentia não saber se organizar frente aos novos padrões de experiência social que então se configuravam. Desse modo, um hiato aberto foi ocupado pelos jovens recém-saídos das universidades, no final da década. Foram eles que, diante da geração que se entendia como “estagnada”, acabaram por produzir práticas teatrais “renovadas”.

Mais uma vez recorro a Michalski:

Com efeito, em matéria de idéias novas, sejam elas dramatúrgicas ou cênicas, o teatro acusou um nítido retrocesso em relação à efervescência que reinava nos anos anteriores, nos piores momentos de pressão. Nesta primeira metade da década os autores já consagrados não fizeram chegar à cena nada que representasse um acréscimo significativo ao que haviam criado antes; e, com exceção do caso especial de Naum Alves de Souza, os novos que se revelaram no período (Paulo César Coutinho, com *A lira dos 20 anos*; Luís Alberto de Abreu com *Bella, ciao*, etc.) foram em número reduzido e por enquanto não passam de talentosas promessas. (MICHALSKI, 1985, p. 92)

³⁵ Por produtores de teatro entendo diretores e diretoras, atores e atrizes, autores e autoras, etc., isto é, todos os envolvidos na prática teatral.

Houve a coexistência de dois elementos no período. Produziram-se vários espetáculos novos. Tal movimento pode ser atestado por meio do exaustivo levantamento de peças apresentadas realizado por Alexandre Mate³⁶. Ao mesmo tempo, continuava a vigorar um sentimento difuso, por parte de Yan Michalski, Roberto Lage e outros³⁷, de que essa teria sido uma década perdida. Na percepção deles a criação estética fora pífia nos anos 1980.

Todos esses agentes – Mate, Michalski, Lage e Guarnieri, cada um em sua respectiva época – fazem parte de uma esfera do campo teatral que valorizava o engajamento político e encarava o teatro como um dos espaços diletos, e por excelência, de batalha política. Por esse motivo, mostram-se sempre combativos no diagnóstico que realizam sobre sua época.

Não interessa aqui, no entanto, fazer um juízo de valores sobre se havia ou não uma produção “pertinente” – leia-se “politizada” – e volumosa de teatro, no período. Importa mais compreender como existia um discurso que atentava para o fracasso de um projeto político e o desconhecimento de quais seriam os próximos passos a serem dados. Claro que esse não era um monopólio da cena teatral; a própria experiência política e econômica criava um sentimento de instabilidade e de desconhecimento quanto aos rumos do país e suas possibilidades no novo cenário que se conformava pós-ditadura.

José Murilo de Carvalho (2005) e Marcelo Ridenti (2010) são dois autores, de uma vasta bibliografia, que nos ajudam a pensar nesse contexto de passagem da ditadura para a democracia. Carvalho realiza uma reconstituição histórica da construção da *cidadania* como direito no país ao longo de 178 anos (1822-2000)³⁸. Ao final do livro **Cidadania no Brasil**, o historiador aponta um certo desencantamento da população com os rumos que o país tomava, especialmente no primeiro governo Sarney, em plena década de 1980, bem como com os problemas políticos enfrentados no processo de redemocratização do país:

³⁶ Conferir Mate (2008.)

³⁷ João Roberto Faria, na disciplina “Teatro e Política”, ministrada pelo departamento de Literatura Brasileira na Pós-Graduação da USP, disse, no dia 12/05/11, que “pularia rapidamente” os anos 1980 porque nada de muito significativo teria ocorrido nesse período. Miriam Rinaldi e Vanderlei Bernardino, em entrevista concedida a mim em 26/04/11, apontam para a existência quase que exclusiva do “teatrão” na cidade durante os anos 1980, o “teatro mais comercial”.

³⁸ Para José Murilo de Carvalho houve, no Brasil, uma inversão da sequência lógica de direitos descritas pelo teórico T.A. Marshall. Se, na Europa, os direitos formulados foram civis, políticos e sociais, no Brasil, ocorreu uma ordem inversa – direitos sociais, em seguida políticos e civis – o que teria causado a fragilidade da noção de cidadania no Brasil. Para saber mais cf. Carvalho, 2005.

a prática política posterior à redemocratização tem revelado a força das grandes corporações de banqueiros, comerciantes industriais, das centrais operárias, dos empregados públicos, todos lutando pela preservação de privilégios ou em busca de novos favores. Na área que nos interessa mais de perto, o corporativismo é particularmente forte na luta de juízes e promotores por melhores salários e contra o controle externo, e na resistência das polícias militares e civis a mudanças em sua organização. (CARVALHO, 2005, p.223).

Já Ridenti, especialmente no último capítulo do livro **Brasilidade Revolucionária**, reflete sobre papel dos intelectuais na sociedade brasileira dos anos 1980, tentando pensá-los em um momento no qual “[...] se foi esmaecendo a brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento”³⁹. Mais à frente no livro, prossegue:

Na sociedade brasileira, do final dos anos 1970 à década de 1980, no turbilhão da transição da ditadura à democracia, entravam em crise tanto a idéia do intelectual que encarava as leis da História como militante de um partido de vanguarda, como a do intelectual engajado em ensinar aos trabalhadores ou ao povo ignorante as verdades do seu saber. (RIDENTI, 2010, p.162).

Um sentimento de instabilidade pairava nesse período. Os anos 1990 e 2000 são marcados pela conformação de novos padrões de criação artística e reivindicação política. Nesse contexto, formam-se os jovens da geração que entravam na universidade na segunda metade da década de 1980. Neste caso, o processo de redemocratização oferece um novo horizonte de possibilidades, a partir do qual a criação artística começa a se organizar.

De acordo com Michael Baxandall (1991, 2006) – dentre outros autores que se preocuparam com uma história social da arte –, não é possível pensar a arte, seja ela qual for, sem se referir à experiência cultural em questão. Nesse sentido, é preciso observar os sistemas de percepção e de convenções sociais que estão sendo manipulados pelos agentes. Não parece coincidência o fato de os grupos criados no novo período democrático darem enorme importância ao aspecto processual e à dimensão coletiva da produção teatral que criam.

O segundo elemento presente na década de 1980 – no quadro de produção teatral do período – foi a presença dos encenadores. Gerald Thomas e Antunes Filho

³⁹ RIDENTI, 2010, p.145.

personificavam a expressão mais acabada desse *metiê*⁴⁰. Sobre o assunto, Silvia Fernandes (2010, p.62) declara:

Nesse período [1980], mesmo dirigindo produções em equipe, eles [os diretores] funcionavam como principal eixo de concepção dos espetáculos e concebiam uma escritura cênica autoral, de grafia inconfundível, às vezes altamente formalizada, como nos casos de Antunes e Thomas.

A presença dos encenadores trouxe uma nova reflexão estética ao cenário teatral paulista. Eles começaram a servir de referência para os novos alunos das universidades. Exemplos dessa nova atitude podem ser encontrados nas entrevistas que Miriam Rinaldi e Vanderlei Bernardino me concederam em 26 de abril de 2011⁴¹. Eles afirmaram que as peças de Gerald Thomas eram passíveis de discussão estética, pois faziam refletir como fazer teatro. Bete Coelho, a atriz dos espetáculos de Gerald Thomas, era tida como referência fundamental para os jovens intérpretes.

O discurso que circula, então, é o de que esses encenadores representavam uma inovação no campo estético da arte teatral; apontavam para novas referências estrangeiras e sobre a prática cênica de modo “inédito”. Crítica e imprensa acumulam certo olhar sobre esses produtores, de modo a ver neles a tradução nacional de uma corrente internacional de encenação teatral.

Com Thomas a cena brasileira não conquistou apenas uma brilhante estética de *metteur en scène*; muito mais do que isso, o que temos agora é um pensador do teatro, e um pensador prático e criador de uma Poética, ou seja, de um modo de produzir o novo. (“Thomas muda o sentido do teatro clássico e faz o avesso de Carmem”, Gerd Bornheim, 24 de Fev. 1989. Folha de São Paulo – in. **Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas**. Silvia Fernandes e J. Guinsburg (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 1996).

Assim, Gerald Thomas catalisava, em suas peças, a nova literatura e teoria teatral que era desenvolvida principalmente na França. Por exemplo, entre os teóricos franceses do período que começavam a entrar no Brasil, Bernard Dort se destacava⁴².

⁴⁰ Para conferir a trajetória dos encenadores: FERNANDES, Silvia. **Memória e invenção: Gerald Thomas em cena**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1996. & MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

⁴¹ Ambos ex-integrantes do *Teatro da Vertigem*.

⁴² Bernard Dort (1929-1994), nascido na França, foi um teórico e pesquisador de teatro. Formado pelo *Institut d'Etudes Politiques*, em 1953, no mesmo ano codirigiu com Roland Barthes a revista **Théâtre Populaire**, participando da primeira à última edição da revista (1953-1964). Foi professor de estudos

Este autor entendia que a figura do encenador fora fundamental para a mudança de convenções teatrais: o espaço para o diretor encenador, que concebe a obra como elemento estético, configurou-se e organizou-se no século XX, tornando-se uma convenção estética que passou a permear discurso e prática teatral.

Por outro lado, ao longo dos anos 1980, continuava funcionando o teatro comercial e estourava um fenômeno que foi posteriormente denominado como “besteirol”⁴³. Mais uma vez, Michalski chama atenção para a dificuldade inerente à produção de espetáculos nesse contexto, devido à própria condição econômica do país.

Não é de estranhar que os produtores se mostrem prudentes diante da perspectiva de investir em textos de autores desconhecidos. Não é de estranhar, aliás, que eles se mostrem prudentes em todos os seus investimentos. A crise econômica que se abateu sobre o país a partir do fim da utopia do “milagre brasileiro” apanhou o teatro em cheio. A especulação imobiliária projetou os aluguéis dos teatros particulares para a estratosfera, fazendo com que só um grande sucesso pudesse viabilizar economicamente uma temporada em qualquer dessas salas; enquanto os teatros estatais, cedidos em condições mais acessíveis, são em número insuficiente para atender à demanda. Os custos da produção subiram numa proporção que não pôde ser repassada aos preços dos ingressos sob pena de torná-los proibitivos. (MICHALSKI, 1985, p.88)

Esse é o diagnóstico que define esse momento da produção teatral em São Paulo e no Rio de Janeiro. Portanto,

talvez a única tendência que tenha surgido nos últimos anos com algum vislumbre de continuidade tenha sido aquilo que os seus detratores chamam depreciativamente de ‘teatro besteiro’, espetáculos em geral interpretados por uma dupla de jovens comediantes, compostos de pequenos esquetes escritos sob encomenda por diversos autores, ou mesmo pelos próprios intérpretes, e que comentam, através de um humor rasgado e com toques de absurdo, flagrantes do cotidiano atual. Tendo como iniciativa precursora Bar, doce bar, criado em 1982 por Felipe Pinheiro e Pedro Cardoso e pelo músico Tim Rescala, estes espetáculos têm alcançado considerável sucesso; e as diferentes equipes que os têm criado possuem em comum uma apreciável

teatrais na Paris III entre 1962 e 1981; em seguida ingressou no *Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris* onde permaneceu até 1988. Entre 1988 e 1989 foi diretor de teatro pelo Ministério da Cultura Francês. Os escritos de Bernard Dort para o teatro foram traduzidos no Brasil pela editora Perspectiva por indicação de Fernando Peixoto.

⁴³ Para uma análise mais detida sobre a produção do gênero “besteirol” conferir WASILEWSKI, Luis Francisco. **Isto é Besteiro! A obra dramática de Vicente Pereira no âmbito do Teatro Besteiro!**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH/USP. São Paulo, 2008.

unidade estilística, entre cujos ingredientes figuram elementos de um teatro de revista modernizado, do café-teatro, que há muito se confirmou na Europa mas ainda não vingou no Brasil, e de influências do tipo de humor grotesco, consagrado pelos trabalhos do Asdrúbal Trouxe o Trombone. Mas é cedo ainda para saber se se trata de um modismo da juventude ou de um filão criativo capaz de crescer e aprofundar os seus, por enquanto superficiais, impulsos de análise satírica da realidade que está em volta. (MICHALSKI, 1985, p.90).

Luis Francisco Wasilewski (2008) reconstitui parte do debate, realizado por críticos da época, sobre a qualidade estética e crítica do teatro “besteirol”. Macksen Luiz e Sábato Magaldi o consideravam um gênero menor no teatro brasileiro. Já Cleise Mendes e Bárbara Heliodora entendiam essa produção como manifestação genuína e possível nesse contexto do teatro pós-ditadura. Além disso, era responsável por reconquistar um público desaparecido das poltronas dos teatros.

É, em parte, em oposição ao dito “teatro comercial” e com o “besteirol” que os jovens oriundos da universidade vão começar a se organizar com o fito de constituir novos espetáculos. O “teatro comercial” é o chamado “teatrão”, feito por grandes figuras do cenário que não se preocupam com as questões estéticas e sociais do país. O “besteirol”, embora “bacana”, nas palavras de Vanderlei Bernardino⁴⁴, não articulava em si os modos de fazer teatro desejados pela nova geração universitária.

Por último, Alexandre Mate chama a atenção para a existência de grupos teatrais que não figuram nos chamados “anais da história” por ficarem à parte do registro documental, dando a impressão de que não existiram. De acordo com Mate, o discurso de que “a década de 1980 fora perdida” deveria ser desarticulado, uma vez que, segundo ele, houve “muita mobilização e expressivo, mas sempre contraditório, trabalho estético de inúmeros grupos teatrais” (2008, p.131).

[...] de acordo com o levantamento realizado em praticamente sete fontes de modalidades distintas, compreendendo um significativo número de fontes documentais foram encontrados aproximadamente 250 nomes diferentes de grupos de teatro na década. Esse total corresponde, de acordo com o encontrado – à luz de determinados indícios cujas referências são apresentadas em entrevistas; em releases dos grupos aqui apontados fazendo alusão a mudanças de nomes do grupo anterior – a pouco mais de 50% do total. Desse plantel, é seguro afirmar, aproximadamente 50 deles apresentaram-se com pelo menos 3 espetáculos no período em epígrafe. Desses grupos, aproximadamente 20 deles, com os

⁴⁴ Ator do Teatro da Vertigem, em entrevista de 26 de abril de 2011.

mesmos ou outros nomes, continuam em atividade até o presente momento (MATE, 2008, p.175).

Esses dados apontam para as dificuldades – que muitos artistas experimentam – de seguir carreira solo. Segundo Mate, os problemas econômicos do período acabaram por induzir os agentes a fazer parte de um coletivo: só assim conseguiam produzir um espetáculo.

Vale pensar com quais elementos a geração dos anos 1990 – leia-se os integrantes da *Cia. de Teatro Os Satyros* e do *Teatro da Vertigem* entre outros – estavam em diálogo.

Havia, nesses termos, uma série de elementos que coexistiam no cenário teatral da virada dos anos 1980 para os anos 1990: o retorno às práticas dramatúrgicas antes desmobilizadas devido à atividade censora da ditadura; a existência de grandes encenadores que produziam espetáculos grandiosos, considerados importantes do ponto de vista estético e formal; e a presença das produções importantes⁴⁵ e do teatro

⁴⁵ Diversas produções de grande porte lotavam os teatros da cidade no final dos anos 1980, como evidenciam as tabelas a seguir:

Bilheteria	
Peças	Total de Público durante a semana•
Elas por Ela	3.467
O Mistério de Irma Vap	3.240
O País dos Elefantes	3.239
Onde Canta o Sabiá ••	3.112
Dores de Amores	2.733
Além da Vida	1.124
O Preço	1.025
Lua Nua	899
Jogo de Cintura	430
Esta Valsa é Minha	412
• Período: de 28/06 a 02/07/89	
•• Entrada Gratuita	

Fonte: **DataFolha**, a partir de dados coletados junto à SBAT.

Lotação			
Peças	Teatro	% •	Capacidade da Sala
O Mistério de Irma Vap	Procópio Ferreira	100	650
Onde canta o sabiá ••	Popular do SESI	93	477
Dores de Amores	Bibi Ferreira	93	420

besteirol que levava grande parte do público às casas de espetáculo. Em meio a esse ambiente, alguns grupos continuaram suas atividades – como atesta Alexandre Mate – para, em seguida, desaparecem do cenário⁴⁶.

Compreende-se também que um novo influxo formal e estético estava presente com a entrada de Gerald Thomas no cenário teatral. Transformado em referência, Thomas passa a ser visto como ícone na realização de um certo tipo de “teatro arte” na cidade. Servindo como uma espécie de contraexemplo, o “teatrão”, o “teatro comercial” e o “besteirol” aparecem como elementos com os quais se busca certa distância – por motivos diferentes. E, por último, as práticas de diversos grupos que circulavam, mesmo que sem muito sucesso, talvez servissem não como referência direta, mas como possibilidade prática de realização teatral em uma São Paulo que ainda conhecia leis de incentivo ou outro tipo de financiamento. Esse é o contexto em que vivem os jovens da geração que entrava na universidade pública de teatro (no caso de São Paulo, a USP), na segunda metade da década de 1980.

Uma vez apresentadas certas permanências e mudanças no panorama teatral dos anos 1980, cabe, agora, observar alguns elementos que começam a produzir práticas distintas. Talvez o mais significativo seja a universidade. Ela é o novo agente

Elas por Ela	Jardel Filho	88	789
O País dos Elefantes	Sérgio Cardoso (S. S Cardoso)	67	961
Um Qorpo Santo	Bixiga	59	100
O Preço	Maria Della Costa	54	383
Além da Vida	TBC	48	386
Lua Nova	Imprensa	48	372
Esta Valsa é Minha	Cultura Artística (S. Rubens Sverner)	30	338
• Porcentagem de lugares ocupados por sessão • Entrada Gratuita Período: de 28/06 a 02/07/89			

Fonte: DataFolha, a partir de dados coletados junto à SBAT

Evidente como, por exemplo, o espetáculo *O Mistério de Irma Vap*, lotou, entre 28/06 a 02/07/89, todas as 650 cadeiras do **Teatro Procópio Ferreira**, revelando-se um grande sucesso de público. Informações retiradas da matéria “Ranking”, em 12/07/1989, elaborada a partir de dados coletados pelo recém-criado **DataFolha** presentes no caderno *Ilustrada* da **Folha de São Paulo**.

⁴⁶ Para saber quais são os grupos do período de modo pormenorizado, cf. MATE, 2008.

que se fortalece e produz um espaço importante para a prática teatral dos anos 1990 e 2000.

1.4.2 A universidade em cena

Os cursos de formação universitária, surgidos no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, criam um novo padrão de produção teatral. A pesquisa – presente antes em grupos em torno de diretores como Antunes Filho e José Celso Martinez Corrêa⁴⁷ – formaliza-se então em quadros acadêmicos. Conforma-se, aos poucos, uma bibliografia obrigatória⁴⁸ que passa a se comportar como exigência prévia para a produção de espetáculos.

Novas revistas acadêmicas são lançadas. A necessidade de consolidar o debate se estabelece a partir dos anos 1990 e 2000⁴⁹. Em 1992, é publicada a revista **Percevejo** do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Em 1997, a Universidade Federal da Bahia (UFBA) lança a revista **Repertório**, e a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) publica a **Urdimento**. Em 2001, sai a primeira edição da revista **Sala Preta** do departamento de Artes Cênicas da USP. A Escola Superior Célio Helena cria a revista **Olhares** em 2009, e a revista **A[I]berto** da SP Escola de Teatro é lançada em 2011⁵⁰.

O sistema acadêmico começa a se espalhar entre os círculos teatrais: a produção constante de teses e dissertações que versam sobre as próprias práticas em

⁴⁷ Ambos os encenadores realizavam certo tipo de pesquisa em seus grupos, embora elas não fossem formalizadas em modelos acadêmicos: datas, cronogramas, palestrantes, debatedores, bibliografia obrigatória, etc. Para saber mais a respeito das pesquisas realizadas por Antunes Filho, conferir: MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 2007. Sobre José Celso e o Teatro Oficina, cf. SILVA, Armando Sergio da. **Oficina: do Teatro ao Te-Ato**. São Paulo, Perspectiva, 1981.

⁴⁸ Na bibliografia de certos cursos contavam leituras de Aristóteles, Renato Cohen, Bernard Dort, Diderot e outros. Ver também o livro de Jacó Guinsburg sobre as aulas que ministrava no curso Estética do Teatro na ECA/USP. PATRIOTA, Rosângela & GUINSBURG, Jacó (org.). **J. Guinsburg, cena em Aula** – itinerários de um professor em devir. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. Atualmente há outros textos obrigatórios na bibliografia das disciplinas oferecidas pelo departamento. Este tema, entretanto, não será abordado aqui.

⁴⁹ Aos poucos, constitui-se uma história do teatro: um universo de discussão sobre ele. Formulam-se, nos diálogos travados e nas publicações desenvolvidas, um universo de consenso e de dissenso que serve de referência para os pares. Por exemplo, a revista **Sala Preta**, do CAC/USP, está interessada no “teatro de pesquisa” realizado pela universidade, na performatividade, e na discussão acadêmica de um modo geral.

⁵⁰ No Capítulo 4 analiso mais detalhadamente as revistas e sua relação com o sistema universitários de teatro em construção.

teatro é um exemplo do funcionamento e da abrangência crescentes desse sistema⁵¹. Além disso, diferentes artistas e críticos são atraídos para dentro da universidade⁵² – exigindo que o debate se dê a partir dela, dentro dela e com ela.

Uma nova geração de alunos/atores/diretores constitui-se dentro da academia e passa a consolidar novos procedimentos de produção de teatro, pensados na “pesquisa cênica”. Agora a produção não se realiza mais nas famílias teatrais – como sucedia até os anos 1930⁵³; tampouco dentro do próprio teatro, com procedimento de companhias profissionais – como em 1940, 1950⁵⁴ – no *TBC* e *Arena*; e também não entre os diferentes grupos amadores que se especializavam aos poucos – como em 1960 e 1970⁵⁵.

Não digo com isso que o teatro realizado fora da universidade tenha sido extinto. Muito pelo contrário, continuou e continua acontecendo. Há inúmeras produções teatrais distantes do “teatro de pesquisa” realizado dentro da universidade. Exemplos disso são os musicais que ocupam as grandes salas de teatro na cidade⁵⁶, os comediantes do *stand-up comedy*⁵⁷ e os grupos de teatro infantil⁵⁸. Costumeiramente,

⁵¹ Por exemplo, Newton Moreno, diretor do grupo *Os Fofos Encenam*, finaliza em 2011, na USP, sua tese de doutorado sobre as pesquisas que realizou como diretor: **Teatro de uma saudade** – experiências de memória brasileira em Assombrações do Recife Velho e Memória da cana. Sua orientadora foi Silvia Fernandes. Leonardo Moreira, diretor da *Cia. Hiato*, defendeu sua dissertação de mestrado na USP em 2008; como tema, estudou a constituição do texto **Escuro**, o segundo espetáculo de sua autoria – **A Escrita Cúmplice**: a criação do hipertexto dramático através da corporeidade do ator-dramaturgo. Sua orientadora foi Elisabeth Silva Lopes.

⁵² Diferentes críticos, como Béth Néspoli e Valmir Santos, oriundos do jornalismo, entram em programas de pós-graduação para pesquisar teatro. A primeira estuda teorias da recepção no espetáculo do *Teatro da Vertigem*: **Bom Retiro, 958**. O segundo estudou o teatro de grupo na Universidade de Campinas nos anos 1990.

⁵³ Luiz Carlos Maciel, em texto intitulado “Quem é quem no Teatro Brasileiro” define a geração pré-TBC e pré-Comediantes da seguinte forma: “Os antigos saltimbancos aceitavam plenamente essa marginalidade em troca de um ganha-pão. Provinham das camadas mais baixas da classe média e, embora estigmatizados pela profissão, ficavam satisfeitos com a fama nacional e o dinheiro no bolso que o teatro lhes dava. Seu mundo privado não aspirava estender pontes para o ocupado pelas melhores famílias. Casavam entre si, esperando que os filhos seguissem suas pegadas, como faz a gente de circo.” (MACIEL, 1979, p.71).

⁵⁴ Para conferir com maior cuidado os procedimentos de trabalho e as relações sociais presentes no cenário teatral entre as décadas de 1940, 1950 e 1960, conferir Décio de Almeida Prado (2007), Heloísa Pontes (2010) e Tania Brandão (2009)

⁵⁵ Para uma análise mais detida dos grupos teatrais formados nos anos 1970 e de suas práticas, conferir FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

⁵⁶ Exemplos de musicais são: *Sweet Charity* (2006), *A Noviça Rebelde* (2008), *O despertar da primavera* (2009), todos montados pela dupla Charles Möeller e Claudio Botelho. Para saber mais sobre os musicais produzidos no período, cf. CARVALHO, Tania. **Charles Möeller e Claudio Botelho**: os reis dos musicais. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

⁵⁷ A título de exemplo, em 2005, foi idealizado o *Clube da Comédia Stand-up*, com seis humoristas – Marcelo Mansfield, Rafinha Bastos, Marcela Leal, Oscar Filho, Marcio Ribeiro e Henrique Pantarotto. Lançado oficialmente numa noite de quarta-feira, em Pinheiros, São Paulo, o show perdura até hoje na noite paulistana.

esses grupos não estão atentos ao trabalho realizado dentro dos departamentos da Academia. Mas há o diagnóstico de que fazer “teatro de grupo” e “teatro de pesquisa” é quase sinônimo de praticar teatro como “arte” ou “teatro de verdade”.

Em seis de abril de 1995, Pedro Alexandre Sanches, no caderno *Ilustrada*, do jornal **Folha de São Paulo**, escreve: “Grupos revitalizam o teatro em São Paulo – Após período de culto a diretores e atores, cresce o reconhecimento da companhia como força”. A matéria traz uma análise do momento, indicando uma suposta mudança na prática teatral do período: novos grupos surgem e o olhar que se lança a eles também se modifica. Coletivos jovens, oriundos das universidades, começam a se destacar:

Após um longo período de culto à personalidade de diretores e atores, o teatro brasileiro mostra indícios de revalorização do teatro de grupo. Nesse panorama, as escolas de teatro despontam como celeiros de formação de novos grupos.

[...]

Com experiências diversas, os grupos concordam quanto à importância da universidade para o desenvolvimento de grupos teatrais. (SANCHES, 1995. grifos meus).

Interessante destacar que Sanches elenca agentes diferentes que reforçam a hipótese de mudança no panorama do teatro da década de 1990. Professores, professoras, atores, atrizes, diretores, diretoras, dramaturgos e dramaturgas não só aparecem ao longo da matéria, confirmando, pela sua produção em grupo, tal tese, como também reiteram, com suas próprias palavras, o mesmo diagnóstico⁵⁸.

Chamo atenção para dois elementos fundamentais dessa matéria. Em primeiro lugar, a importância que se atribui para a universidade, sobretudo pública, nessa nova produção de grupos teatrais. E, em segundo lugar, a afirmação do valor de grupos teatrais como aqueles que, por excelência, realizariam “um teatro mais genuíno”.

⁵⁸ Dentre os grupos e artistas envolvidos em teatro infantil na cidade, escolho a *Cia Le Plat du Jour* por sua relevância no cenário. Formada por Alexandra Golik e Carla Candioto, o grupo surgiu em 1992, buscando desenvolver uma linguagem cômica física, ligada às técnicas de palhaço. Desde então, acumulou diversos prêmios: **Chapeuzinho Vermelho** recebeu o APCA (2001) de melhor espetáculo Infantil; **Os três porquinhos** recebeu o APCA (2003) de melhor texto adaptado e FEMSA (2003) de melhor direção e melhor atriz; **João e Maria** ganhou o prêmio FEMSA (2007) de melhor cenografia; e **Peter Pan e Wendy** ganhou os prêmios APCA (2007) de melhor atriz e FEMSA (2007) de melhor atriz.

⁵⁹ Em outro trecho, Sanches destava: “Professora da Unicamp e integrante do núcleo original do Razões Inversas (...), Verônica Fabrini trabalha com alunos de primeiro ano, procurado enfatizar a importância do trabalho de grupo. ‘É muito menos glamoroso que a grande estrela ou o diretor tirano, mas é o que faz o verdadeiro teatro’, diz.”. (SANCHES, 1995, grifo meu).

Cabe, pois, uma leitura mais detida da história da universidade. O *Curso de Teatro da Universidade de São Paulo* foi inaugurado em 1966, fruto do esforço dos professores da Escola de Arte Dramática – especialmente de Alfredo Mesquita, o próprio fundador da EAD⁶⁰. Em 1967, ficou decidido que caberia à Escola de Artes Dramáticas a formação de atores, enquanto outras habilitações teatrais (como Teoria, Crítica, Dramaturgia e Cenografia) passariam a ser ensinadas no novo curso superior. Em 1968, a própria EAD foi transferida para a Cidade Universitária, o que gerou maior proximidade entre a escola técnica e o curso universitário.

Simultaneamente a fundação do curso de Artes Cênicas da USP, a ditadura perseguia diversos autores, coletivos e atores que realizavam teatro – dentre eles Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, José Celso Martinez Correa, entre outros⁶¹.

Primeiramente, em 1966, foi criado o curso de “bacharelado em teatro” (com habilitação em Dramaturgia, Crítica e Cenografia); em 1969, organizou-se o curso de “Professorado em Artes Dramáticas”; em 1970, inaugurou-se a habilitação em Direção Teatral e apenas em 1972 é que se incluem a habilitação em Interpretação no currículo do curso – uma vez que, até então, a formação de atores e atrizes ficara reservada à EAD. Assim, a marca inicial desse curso universitário é a produção teórica de profissionais e não a formação de técnicos.

No ano de 1970, o *Curso de Teatro* tornou-se parte de um novo departamento, o DTCRT (Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão). Enquanto o curso de teatro não dispusesse de um quadro de professores com titulações e produções acadêmicas não poderia ser autônomo. Assim, a corrida por essas produções e titulações acabaria intensificando o caráter teórico do curso que, a essa altura, possuía uma produção artística muito pequena; aliás, muito menor do que a da EAD.

O caráter teórico do curso também pode ser verificado pelo quadro docente e

⁶⁰ Dados retirados do trabalho de três alunos do departamento de Artes Cênicas da USP, realizado em 2008 com apoio FAPESP. **CAC em cena - A produção Artística do Departamento de Artes Cênicas da USP entre os anos de 1966 e 2005**. Relatório Final de Iniciação Científica destinado à Fapesp Orientadora: Prof^a Dr^a. Elizabeth Azevedo (Processo FAPESP 06/59203-4), escrito em conjunto por Sofia Boito, Luiz Paulo Pimentel de Souza e Tiago Luz de Oliveira.

⁶¹ Décio de Almeida Prado (2007, p.119) destaca: “Com o desaparecimento quase simultâneo do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, ocorrido por volta de 1972, terminava um ciclo histórico. Durante três décadas, havíamos tido uma companhia-padrão, que encabeçava a vanguarda e pela qual se julgava tudo o que se fazia no momento. Primeiro, no Rio, Os Comediantes, Dulcina, Mme Morineau. Depois, em São Paulo, o TBC, o Arena, o Oficina. Em meados de setenta, abalado o consenso que fizera a força daquelas companhias, entrávamos numa fase de tateamento e indecisão.”.

pelas disciplinas oferecidas. Os professores que saíram da EAD e ingressavam no curso universitário, foram Jacó Guinsburg, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado. A partir de 1974, estes professores tornaram-se hegemônicos do Departamento, interessados na reflexão teórica e crítica do teatro, e não necessariamente preocupados com a produção prática da atividade cênica. Quanto ao currículo, é possível verificar o maior número de disciplinas teóricas em relação às práticas: são 9 disciplinas práticas para 16 teóricas.

Em 1978, o curso de graduação em Teatro da Universidade de São Paulo passou a se chamar *Curso de Artes Cênicas*⁶² (CAC). O Departamento começou a lutar por um curso no qual fosse possível incluir disciplinas voltadas para a técnica – como iluminação e cenografia –, além de disputar espaços de apresentação dos alunos ao público.

Nesse mesmo período, outra mudança importante ocorre: a inclusão de exercícios direção I, II e III no currículo da habilitação em direção. Nesses exercícios, os alunos começavam a experimentar suas habilidades práticas em pequenas montagens. Enquanto isso, a luta por espaços de apresentação resultou positivamente em dois convênios: primeiro, a abertura de um local no Parque Ibirapuera, chamado de “bolota” e, posteriormente, a criação do próprio TUSP (Teatro da USP) no bairro do Itaim. Essas parcerias facilitaram a estreia de muitas montagens que a partir de então, eram feitas em maior quantidade, ganhando notoriedade na imprensa. Aos poucos, a universidade começava a colocar seus atores em cena.

A autonomia completa, entretanto, ocorreu apenas em 24 de maio 1986 – momento em que o curso de arte dramática da USP deixa de compor o DTCRT (Departamento de Teatro, Cinema e Rádio e Televisão) e ganha autonomia enquanto *Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes*, conhecido como CAC.

A grade que constitui a formação do CAC, depois da autonomia administrativa,

⁶² Foi neste mesmo ano, 24/05/1978, pela Lei Federal nº6533, que se dispôs sobre a regulamentação das profissões de artistas e técnicos em “espetáculos de diversões”. A lei dispõe sobre contrato de trabalho, direitos autorais, jornada de trabalho, porcentagem de remuneração para os artistas envolvidos com o teatro. Trata-se de uma lei que versa sobre o teatro realizado por grandes companhias e produções nas quais os atores, atrizes e diretores eram contratados por produtores para executar um espetáculo. O modelo de trabalho em grupo fica necessariamente fora das disposições gerais. Até esse momento, a profissão não era regulamentada pelo Estado de modo que esse posicionamento, ao invés de um incentivo a alguns modelos que se constituíram na história – como *Teatro de Arena*, *Opinião*, *Oficina*, *CPC da Une*, etc. –, acabava por indicar que o caminho legítimo seria aquele definido, em certa medida, pelo TBC.

é a seguinte:

MATÉRIAS TEÓRICAS	MATÉRIAS PRÁTICAS
Estética Teatral Folclore Brasileiro Teatro Infanto-Juvenil Fundamentos da Expressão e Comunicação das Artes Cenografia Direção Teatral Teatro Aplicado à Educação Evolução do Teatro: Literatura Dramática Teatro Brasileiro Ética, Legislação e Produção Teatral Crítica Teatral Teoria da Dramaturgia Sociologia do Teatro	Interpretação Maquiagem e Caracterização Improvisação Direção Teatral Desenho Cenográfico/Técnicas de Montagem Teatral Expressão Vocal Expressão Corporal/Técnicas de Dança Formação Musical Prática de Dramaturgia

Fonte: AZEVEDO, 2006.

Aos poucos, entretanto, com a contratação de novos professores ligados à dita “prática teatral” – entre eles, Antônio Januzelli, professor de interpretação e José Eduardo Vendramini, professor de dramaturgia – bem como com a elaboração de uma nova disciplina – o PT (Projeto Teatral), o Departamento começou a se direcionar para uma produção simultaneamente prática e teórica.

O Projeto Teatral, por exemplo, visava incentivar justamente a prática no Departamento. Após o período de formação, os estudantes de todas as habilitações confrontar-se-iam com a tarefa de produzir um espetáculo teatral. A disciplina pretendia integrar pesquisa e prática: todos os alunos oriundos da habilitação de Direção Teatral, Cenografia, Interpretação e Teoria do Teatro participariam. Para os PT's de interpretação, por exemplo, eram geralmente convidados diretores de fora do Departamento. Além do convite, esses diretores recebiam uma pequena verba destinada ao aluno para realizar seus espetáculos de formação.

Assim também, novos elementos de incentivo ao teatro universitário começam a tomar força. Por exemplo, o *Festival de Teatro da USP* foi realizado durante seis anos (de 1991 a 1996), tendo como espaço principal de apresentação o TUSP. Durante dez dias, eram apresentados espetáculos teatrais, de diversos estilos e concepções

artísticas, com duas sessões diárias, além de palestras e oficinas abertas ao público – nelas atingia-se cerca de 10 mil espectadores. Participavam também desse festival, espetáculos profissionais convidados. O caráter do encontro era essencialmente pedagógico e visava o diálogo de grupos de teatro universitários com grupos de teatro profissionais.

Nesse momento, poucas peças eram montadas e apresentadas pelos alunos, pois o Departamento carecia de infraestrutura para a produção simultânea de muitos espetáculos. Além do mais, todos alegavam a dificuldade de duas escolas operarem no mesmo espaço que mal suportava uma. O fato é que EAD e CAC acabavam criando rivalidades justamente quando a questão era a utilização do espaço físico disponível.

Em 1995, um novo prédio, composto por dois teatros, foi entregue. O edifício também passou a abrigar uma sala de figurinos, uma cenotécnica, um galpão de carpintaria, uma sala de luz e som e uma sala de adereços.

O período que se segue, de 1995 a 2005, apresenta um aumento nas produções do CAC, feitas pelos alunos e professores, uma vez que a infraestrutura permitiu aliar produção teórica e prática.

Dito isso, é considerável como no projeto pedagógico do Departamento havia a preocupação com a criação de um curso superior em teatro, distinto de um curso técnico, já oferecido pela Escola de Arte Dramática (a EAD, fundada em 1948). Essa linha teórica foi um dos fatores que levou a produção artística do CAC a ser considerada pequena na época, enquanto a produção acadêmica crescia, como consequência da busca por titulação de professores, como Sábato Magaldi, Jacó Guinsburg⁶³ e Décio de Almeida Prado⁶⁴.

⁶³ O professor Jacó Guinsburg deixa clara sua posição sobre a importância do conhecimento teórico na prática teatral no seguinte excerto: “[...] o ator, o homem de teatro moderno, tem necessariamente que ser senhor dos conhecimentos e não apenas dos procedimentos necessários ou julgados de importância para se fazer teatro. Estes conhecimentos teóricos e críticos são vitais à sua arte, e isto decorre da própria necessidade intrínseca do fazer teatral num tempo como o nosso. Ele pode, é claro, dizer: ‘Não vou estudar, não me interessa, não é isso o que eu quero’. Mas o que vai ser posto fora pela janela entrará pela porta e vice-versa” (PATRIOTA, 2009, p.51). Este trecho foi extraído de uma das aulas do curso ministrado pelo professor no departamento de Artes Cênicas da USP em 1985. A partir da leitura delas é possível vislumbrar o forte conteúdo teórico na formação dos estudantes bem como as leituras realizadas por seus alunos. Para saber mais ver PATRIOTA, Rosângela & GUINSBURG, Jacó (org.). **J. Guinsburg, cena em Aula** – itinerários de um professor em devir. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

⁶⁴ Décio de Almeida Prado, ao contrário dos dois primeiros, não pertencia ao departamento de Artes Cênicas, mas sim ao de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/ USP. O professor ficou responsável, então, pela cadeira de Literatura Brasileira. Para saber mais sobre os cursos ministrados por Décio de

Essa origem teórica e acadêmica estimulou de modo específico a produção dos agentes que se formaram pela Universidade de São Paulo. É o caso do *Teatro da Vertigem* (1992), da *Cia. do Latão* (1996) e da *Cia. Livre* (2000) que – formados na universidade por alunos ingressantes no curso de artes cênicas – desenvolveram sua pesquisa utilizando sempre debates teóricos⁶⁵.

Diante disso, Antônio Araújo, Sergio de Carvalho, Cibele Forjaz⁶⁶, e outros, compõem a primeira geração de professores formados no Departamento, e que retornam a ele como docentes no início dos anos 2000. Fazem também parte dessa experiência de grupos teatrais nos anos 1990: são os representantes de uma geração de jovens nascidos e criados durante a ditadura militar, mas que, ao adentrarem a universidade, veem o panorama político alterar-se – a ditadura perde sua força, e o horizonte democrático se estabelece.

O fato é que a universidade pública configura-se como um terreno propício para a constituição desses grupos⁶⁷. De um lado, porque foi o período em que os departamentos de artes começam a se estruturar e constituir uma agenda pedagógica clara e definida, contando com professores que incentivavam seus alunos a novas teorias e práticas cênicas. De outro, porque em contraste com a ditadura que se extinguiu, a geração do período produzia uma forma de expressão possível, calcada em coletivos organizados de modo horizontal⁶⁸.

Almeida Prado cf. BETTI, Maria Silvia. “Na trilha do mestre: Décio de Almeida Prado como Formador”. in: FARIA, João Roberto, AREAS, Vilma & AGUIAR, Flávio (Org.) **Décio de Almeida Prado: Um Homem de Teatro**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

⁶⁵ Antes de iniciarem o novo espetáculo sobre o Bom Retiro, por exemplo, os membros do *Vertigem* realizaram, ao longo de 2010, três ciclos de palestras sobre os assuntos em que estavam interessados. Neles, participaram pesquisadores oriundos de diversas áreas: antropólogos, sociólogos, arquitetos, artistas plásticos, urbanistas.

⁶⁶ Diretores respectivamente das seguintes companhias: *Teatro da Vertigem*, *Cia. do Latão* e *Cia. Livre*. Todos formados na Universidade de São Paulo no começo da década de 1990 e hoje professores do Departamento de Artes Cênicas da USP.

⁶⁷ Silvia Fernandes (2010) também destaca a presença, na UNICAMP, de uma nova geração conformada com padrões de produção teatral específicos. “Desde sua origem, portanto, o Curso de Interpretação em Artes cênicas da Unicamp não se destinava a uma formação eclética e técnica, que instrumentalizasse o ator para uma atuação individual no mercado teatral. Ao contrário, o que se pretendia era formar atores coletivos, reunidos em um grupo ideológica, técnica e esteticamente afinado na consecução de um projeto comum” (FERNANDES, 2010, p.199). As universidades públicas constituíram uma geração de criadores teatrais novos, endereçados a um tipo de teatro específico: o teatro cooperativado e de pesquisa de linguagem.

⁶⁸ Antonio Araújo defende que a direção de espetáculos no *Teatro da Vertigem* não ocorre de modo vertical, como o fazem diretores centralizadores do trabalho, nem como ocorria com a criação coletiva durante a década de 1970. No processo colaborativo, procedimento utilizado por seu grupo: “[...] essa questão de liderança parece ser menos problemática no processo colaborativo. Em primeiro lugar porque, desde o início, o papel do diretor já se encontra assumido pelo grupo. Depois, as opções e os

Nesse sentido, pela experiência universitária dos alunos, nada mais coerente do que os agentes compreenderem que o modo de fazer teatro mais genuíno seria o teatro de grupo, uma vez que ele seria pautado pela colaboração entre colegas de uma mesma geração, em um ambiente de estudo e experimento. A universidade oferece tempo e espaço para os experimentos cênicos e de linguagem. A garantia institucional que ela representa conforma, por outro lado, uma situação objetiva e mais estabilizada para a pesquisa.

A geração do final dos anos 1980, formada nos padrões universitários, vê diante de si a demanda pela pesquisa e teoria, além da possibilidade de experimentação dada pelo espaço e pelo tempo alargado que a universidade começava a disponibilizar. Esse grupo de jovens queria também dialogar com o influxo de novos criadores teatrais e de influências estéticas diversas – dentre elas Gerald Thomas e Renato Cohen⁶⁹.

Aos poucos as demandas por tempo e financiamento extrapolam os muros da universidade e contaminam a busca por novos espaços na própria cidade de São Paulo. Houve uma sintonia com as expectativas criadas dentro da universidade e uma certa tradição teatral que ambiciona um espaço para o trabalho.

1.4.3 Teatro e seus modos de produção

Os *modos de produção teatral* nos anos 1990 e 2000 sofreram grande inflexão se comparados aos modelos existentes nas décadas anteriores. É o primeiro momento no qual o teatro brasileiro dispõe de diversas leis de incentivos públicos para se produzirem peças, bem como de uma nova forma de compreender a prática teatral. Não havia, nas décadas anteriores, leis que consolidavam de modo perene os incentivos a grupos teatrais⁷⁰.

caminhos dentro do grupo são sempre discutidos por todos – com várias das escolhas sendo feitas através de votação” (ARAÚJO, 2008, p.36).

⁶⁹ Gerald Thomas, por exemplo foi mencionado em todas as entrevistas que realizei com membros e ex-artistas do *Teatro da Vertigem*, como Vanderlei Bernardino, Miriam Rinaldi, Daniela Nefussi e Johana Albuquerque. Para eles, Gerald era uma referência fundamental quando estavam se formando na universidade. Renato Cohen, por sua vez, é muito citado nas teses de mestrado de Antonio Araújo, Miriam Rinaldi e Silvia Fernandes, pois é considerado um dos principais artistas e pesquisadores brasileiros de performance.

⁷⁰ “Durante o período de proposição do [teatro] moderno, isto é, de 1938 a 1948, as novas propostas foram financiadas pelo mecenato, pelos próprios agentes e em certo grau pelo Estado, mas a

As três tentativas de constituição de uma companhia teatral brasileira, organizada e gerida pelo Estado, por exemplo, tiveram vida curta. Foram elas a Comédia Brasileira (1940-1945), a Companhia Dramática Nacional (1953-1954) e o Teatro Nacional de Comédia (1956-1967). Devidamente analisadas no livro *Teatro e Estado* (1992) de Yan Michalski e Rosyane Trotta, tais exemplos atestam como o incentivo público ao teatro não se constituiu de maneira estável e com um projeto estruturado até os idos de 1990.

Na década de 1950 e 1960, as companhias particulares ganharam forma – TBC (1948-1964), Maria Della Costa (1948-1974), Cia. Cacilda Becker (1958-1969), entre outras – e instituíram um procedimento teatral específico, definido e esmiuçado por Tania Brandão (2009). Segundo a autora, é possível compreender esse período como aquele da consolidação de companhias que se autoadministram, com um perfil de “comerciantes do teatro”, “mascates da cena”⁷¹.

Em 1970 e nos anos 1980, o padrão de produção entrou em outro sistema operativo: essa é a época dos pequenos grupos teatrais. Silvia Fernandes (2000) apresenta parte dessa forma de criação pautada em agrupamentos de jovens que não dispunham de qualquer capital para realizar suas peças. A organização desenvolvia-se a partir de um trabalho cooperativado, em que todos os custos e benesses eram distribuídos de maneira similar. O padrão cooperativo ganhou força ao longo dos anos 1980 e 1990, até sua consolidação como uma das possibilidades de trabalho de grupos pequenos e/ou jovens⁷².

Nos anos 1990 e 2000, os modos de produção se alteram mais uma vez. A Lei Sarney (1986), a Lei Mendonça (1990), a Lei Rouanet (1991), Lei de Fomento (2002)

participação do Estado se deu sob uma óptica muito peculiar, na realidade, pois o que moveu o Tesouro foi muito mais a relação pessoal, o jogo de influências, do que uma concepção estruturada ou mesmo a adoção de um projeto formulado no jogo social.” (BRANDÃO, 2009, p.142).

“Ao estudar as ações culturais desenvolvidas na década [de 1980], é possível se deparar com as mais desbaratadas e contraditórias propostas. Essa profusão, vale insistir, caracteriza a criação de propostas momentâneas, ligadas a eventos, e que são simplesmente eliminadas dependendo do político de plantão. Não se criam lastros por não haver consulta àqueles a quem as manifestações culturais se destinam.” (MATE, 2008, p. 65).

⁷¹ De acordo com Brandão, da década de 1940 em diante o mecenato burguês adquiriu, em São Paulo, uma amplitude inédita, acompanhando as mudanças do perfil da cidade. A postura cultural da burguesia paulista alterou-se e conformou uma atitude de investimento na cultura. Já Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001) defende que na década de 1950 foi à burguesia decadente que restou o espaço da cultura: “À burguesia decadente restou, finalmente, a fuga para os redutos da cultura, a prosa, a poesia, o teatro, onde, outra vez, encontrar-se-á com os novos chegados, por vezes, encarnados no papel de mecenas, não raro colegas de ofício.” (ARRUDA. *op. cit.*, p.60).

⁷² Durante esse período a produção de espetáculos de grupos diversos se dá através da Cooperativa Paulista de Teatro.

e o Programa de Ação Cultural (Proac, 2006) alteram a maneira de produzir espetáculos na cidade de São Paulo. E não se pode deixar de compreender o período sem a análise, mesmo que abreviada, desses incentivos fiscais e fomentos à cultura.

Em 2002, a cidade de São Paulo ganhou uma lei municipal de fomento às artes cênicas. O Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, Lei 13.279/02, foi resultado da reivindicação e pressão de alguns grupos teatrais, que consideravam “inaceitável a mercantilização imposta à cultura no País, na qual predomina uma política de eventos”⁷³.

Reunidas desde 1998 em debates e discussões, as companhias teatrais *Tapa*, *Parlapatões*, *Cia. do Latão*, *Teatro da Vertigem*, *Folias D’Arte* e *Pia Fraus*, juntamente com Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Umberto Magnani, Aimar Labaki e Tadeu de Souza, escreveram documentos e passaram a reivindicar novos modos de produção teatral para a cidade.

O objetivo era se contrapor às leis de renúncia fiscal que pautavam parte da produção cultural do período. São elas, a Lei Sarney, Lei Mendonça e Lei Rouanet.

A Lei nº 7.505, de 02 de julho de 1986, popularmente conhecida como Lei Sarney, pois sua promulgação se deu no governo do Presidente José Sarney, foi criada com a intenção de disponibilizar mais verbas para custeio das produções culturais, permitindo que o próprio mercado realizasse a escolha da atividade cultural que seria patrocinada. Ela previa a concessão de benefícios fiscais federais para as empresas que investissem em cultura, numa modalidade que foi denominada mecenato. (OLIVIERI, 2004, p.71).

A Lei Mendonça, Rouanet e o Proac ICMS estão em consonância com os padrões apontados pela Lei Sarney: afinal, todas se baseiam no modelo do mecenato e regulamentam a renúncia fiscal como forma para incentivo à cultura. A classe teatral manifestou-se, em diversas ocasiões, contra esse tipo de política cultural:

O poder miraculoso da Lei de Incentivo Rouanet nasce da simplicidade de um mecanismo em que o Estado, no intuito de fortalecer os agentes privados, estimula o privatismo: é uma lei que autoriza a que as empresas destinem valores de impostos às produções culturais. A idéia parece boa, mas contém um movimento nefasto: verbas públicas passam a ser comandadas pela vontade privada, isto é, pelo desejo auto-referente das grandes corporações, aquelas com lucro suficiente para se valer da renúncia

⁷³ Extraído do documento **Manifesto Arte contra a barbárie** presente em COSTA & CARVALHO. **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.

fiscal e investir na área. Dito de outro modo, os diretores de marketing dos conglomerados econômicos passam a ter mais poder de interferir na paisagem cultural do que o Ministro da Cultura. E o exercem segundo os critérios do marketing empresarial. (RODRIGUES & CARVALHO, 2008, p. 26)⁷⁴.

Após alguns anos de negociações e mobilização de parte da classe teatral nos debates para a obtenção de uma lei perene e de financiamento estável, consolidou-se a Lei de Fomento para o Teatro – incentivo inédito no panorama paulista a partir de 2002. Sua presença no campo teatral produziu novos tipos de prática e garantiu a continuidade de outras. A São Paulo Teatral modificou-se sobremaneira com o resultado da luta.

Conforme destacam Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho no livro **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura**, ao proporem uma Lei de Fomento, estava em andamento uma estratégia de luta por três objetivos:

- 1 assegurar a simples sobrevivência física e organizada de grupos teatrais que, entre outras razões, como simples vontade de fazer arte, se juntaram em um movimento por não haver outra alternativa;
- 2 quebrar a ditadura do pensamento neoliberal sobre o papel do Estado em relação à cultura e, conseqüentemente, propor alternativas às leis de incentivo fiscal que só favorecem o capital e a mercantilização da cultura; e
- 3 instaurar e aprofundar o debate sobre a função da arte, assimilando o diagnóstico enunciado por Brecht no início dos anos 30 do século XX: o avanço do capital sobre as forças produtivas da arte (mais antigo do que se costuma supor) corresponde ao progressivo aprisionamento dessas forças produtivas; confinada aos interesses da mera acumulação, a arte foi obrigada a renunciar a seu próprio conceito, que envolve a crítica ao existente e o sonho com tempos melhores; dada esta situação, que o neoliberalismo levou às últimas conseqüências, cabe aos artistas lutar, na prática e na teoria, pela refuncionalização de todas as formas de arte. (COSTA & CARVALHO, 2008, p.21-22)

A busca por uma política oficial de manutenção dos grupos revela um novo panorama para a cidade. Diferentemente das companhias estatais – geradas e administradas pelo Estado –, das companhias privadas – mantidas exclusivamente por dinheiro empresarial – e das cooperativas – responsáveis pela manutenção financeira

⁷⁴ A **Revista Camarim**, da Cooperativa Paulista de Teatro, no primeiro semestre de 2008, número 41, reservou grande espaço editorial para tratar da Lei de Fomento e as críticas às leis de incentivo. Além do artigo de Marco Antonio Rodrigues e Sergio de Carvalho, constam textos de Kil Abeu, Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho sobre o mesmo assunto.

de grupos pequenos –, os novos coletivos da década de 1990 exigem do Estado a participação direta na constituição de uma cultura teatral.

A Lei de Fomento é resultado das lutas de uma geração específica, criada e amadurecida no Brasil pós-ditadura, com estabilidade política razoável, e que surgia exigindo estabilidade econômica para experimentos artísticos variados. Somente contando com condições de manutenção de quadros administrativos e do pagamento das contas básicas é que os grupos se permitiriam estudar e realizar aquilo que denominavam como “teatro de pesquisa”.

A nova lei passou a fomentar, durante cerca de dois anos, os grupos selecionados: todos receberiam uma verba para desenvolver uma pesquisa cênica. Podendo contar com esse tipo de recurso, os grupos começam a montar suas sedes, realizar *workshops*, apresentar peças, publicar revistas, isto é, aprofundar e continuar seu trabalho em grupo. Desse modo, garante-se, fora do ambiente acadêmico, a existência de um teatro que exige tempo para pesquisa. Por exemplo, o próprio texto do 19º edital, lançado em 2012, exige a pesquisa como pré-requisito para a inscrição:

1 - OBJETO

1.1 - O presente edital tem por finalidade, nos termos do artigo 1º da Lei no 13.279/02, selecionar e apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral.

1.2 - A pesquisa mencionada no item anterior se refere às práticas dramatúrgicas ou cênicas, mas não se aplica à pesquisa teórica restrita à elaboração de ensaios, teses, monografias e semelhantes, com exceção daquela que se integra organicamente ao projeto artístico. [Grifo meu].⁷⁵

A universidade, de certa maneira, contamina o modo de produção teatral na cidade, contribuindo para a formação de uma geração que exige tempo para a elaboração de pesquisas e de peças. Fora da universidade, os grupos começam a reivindicar esse tipo de possibilidade criativa.

Além disso, na primeira comissão de julgamento de projetos para a Lei Municipal de Fomento ao Teatro do município de São Paulo, a presença de professores universitários foi relevante. A Cooperativa Paulista de Teatro (CPT) e a Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (Apetesp) indicaram três nomes – Alexandre Mate, Antônio Januzelli e Clóvis Garcia – e quatro

⁷⁵Disponível em http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/EditalFomentoTeatro_1308673259.pdf. Acesso em 08/03/2012.

membros foram nomeados pelo secretário de Cultura⁷⁶ – Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Sebastião Milaré e Luiz Fernando Ramos.

Nesse corpo comissionado, esteve presente uma parcela significativa de professores universitários; Alexandre Mate, Antônio Januzelli, Clóvis Garcia e Luiz Fernando Ramos fazem parte dos quadros acadêmicos das universidades públicas de São Paulo. Alexandre Mate é professor da UNESP desde 1993; Antonio Januzelli, Clóvis Garcia e Luis Fernando Ramos são professores da USP desde 1977, 1969 e 1998, respectivamente.

A própria cultura universitária contribui para a formação de uma geração que exige tempo. Dentro de uma sala de aula na universidade há tempo e espaço disponíveis para a elaboração de pesquisas e peças cuja temática ou forma estética não estejam exclusivamente em consonância com os valores do mercado – isto é, não vendem ingressos ou lotam suas diminutas salas.

De outro lado, a agenda das convenções estéticas internas do próprio teatro passa a exigir estudos para a realização de espetáculos. A “agenda de pesquisa”, demanda tempo para aprofundar a estética dos procedimentos teatrais⁷⁷. Assim, vão se definindo aos poucos novas necessidades objetivas para a realização desse teatro que então surgia. O que está em pauta para todos esses grupos contemporâneos é a busca de uma estabilidade administrativa que lhes permita experimentar esteticamente. A demanda por leis que assegurassem tal condição foi uma das respostas possíveis. Essas características ficam claras no diagnóstico de Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho:

[...] Não se trata, aqui, de um ajuntamento de artistas e técnicos contratados para realizar um trabalho temporário, característica predominantemente de qualquer produção empresarial. O que caracteriza também a organização empresarial é a clara divisão de funções (o diretor dirige, o ator atua, a produção executiva vai à luta...) e a necessidade de lucro ou, no mínimo, de equilíbrio entre receita e despesa, o que implica mídia, publicidade, bilheteria, produto rentável, investimento inicial com riscos, etc., etc. Como o Programa não se destina a essas opção empresarial (a lei coloca como critério de julgamento a dificuldade de sustentação no mercado), ele usa recursos públicos para estruturar, de forma contínua, núcleos e trabalhos contínuos. Isso implica relações de

⁷⁶ O secretário da gestão era, no momento, Celso Frateschi – ator, diretor e professor da Escola de Artes Dramáticas da USP (EAD).

⁷⁷ Vide os trabalhos de Renato Cohen, Bob Wilson, Gerald Thomas, referências no início dos anos 1990 e ao longo dessa década. Cada um, a seu modo, exigia tempos longos de pesquisa e trabalho para a realização de um espetáculo.

trabalho mais horizontais, democráticas, revisão das formas rígidas de divisão do trabalho, criação do espetáculo que não se assemelhe à linha de montagem ou à produção industrial, que têm planejamento antecipado do produto final ou onde o tempo é dinheiro e a montagem tem de ficar de pé até ... (COSTA& CARVALHO, 2008, p.60).

A proposta do programa visa justamente uma nova forma de produção teatral:

O sistema de produção teatral ganhou considerável alento, seja com uma explosão de jovens artistas amalgamados com o teatro de grupo, seja com o amadurecimento de linguagens de grupos artísticos.

O conjunto de ações e espetáculos teatrais fomentados busca atender às mais importantes exigências da estética teatral e da experiência artística do século XXI, neste momento de extremada diversidade qualitativa e quantitativa da representação e da comunicação.(COSTA& CARVALHO, 2008, p.150).

Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho levantaram quais grupos haviam recebido os incentivos da lei até a 13ª edição, em 2008. Nesta dissertação atualizei os dados até a 18ª edição, de 2011.

Entre 2002 e 2011, 111 núcleos teatrais da cidade de São Paulo foram aprovados pelas comissões julgadoras do programa. Desses núcleos, há grupos que foram selecionados diversas vezes – no Anexo II da dissertação estão discriminados todos os grupos contemplados.

TABELA I – NÚMERO DE VEZES QUE GRUPOS DE TEATRO FORAM CONTEMPLADOS PELA LEI DE FOMENTO DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – 2002 A 2011.			
NÚMERO DE GRUPOS	NÚMERO DE VEZES CONTEMPLADO	PORCENTAGEM EM RELAÇÃO AO N° TOTAL DE GRUPOS	PORCENTAGEM ACUMULADA
Um grupo	Oito Vezes	0,9%	0,9%
Três grupos	Sete Vezes	2,7%	3,6%
Quatro Grupos	Seis Vezes	3,6%	7,2%
Nove Grupos	Cinco Vezes	8,1%	15,3%
Treze Grupos	Quatro Vezes	11,7%	27%
Quatorze Grupos	Três Vezes	12,6%	39,6%
Vinte Grupos	Duas Vezes	18%	57,6%
Quarenta e sete Grupos	Uma Vez	42,4%	100%
111 Grupos	285 Projetos contemplados	100%	-

De acordo com a tabela acima, fica evidente como mais da metade dos grupos (64 ou 57,6%) foi contemplada mais de uma vez pela Lei de Fomento, como sinal de

que a continuidade de seus projetos é considerada bem sucedida pelas comissões julgadoras.

TABELA II– NÚMERO DE PROJETOS CONTEMPLADOS PELA LEI DE FOMENTO DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO POR NÚMERO DE GRUPOS DE TEATRO – 2002 A 2011.				
NÚMERO DE GRUPOS	NÚMERO DE VEZES CONTEMPLADO	NÚMERO DE PROJETOS CONTEMPLADOS	NÚMERO ACUMULADO DE GRUPOS	NÚMERO ACUMULADO DE PROJETOS
Um grupo	Oito Vezes	8	1	8
Três grupos	Sete Vezes	21	4	29
Quatro Grupos	Seis Vezes	24	8	53
Nove Grupos	Cinco Vezes	45	17	98
Treze Grupos	Quatro Vezes	52	30	150
Quatorze Grupos	Três Vezes	42	44	192
Vinte Grupos	Duas Vezes	40	64	232
Quarenta e sete Grupos	Uma Vez	47	111	279
111 Grupos	279 Projetos contemplados	279	111	279

A segunda tabela deixa claro como 30 grupos (27%) foram contemplados por 150 projetos (53,7%). Há, portanto, uma concentração nos recursos recebidos para alguns grupos específicos da cidade – especialmente aqueles que receberam o prêmio quatro vezes ou mais.

A maior parte desses grupos formou-se após 1990, como pode ser verificado na tabela do Anexo II. Dentre eles, estão a *Cia Livre*, a *Cia. do Latão*, o *Teatro da Vertigem* e o *Teatro de Narradores*, formados em ambiente universitário. Além disso, constam a *Cia de Teatro os Satyros* e os *Parlapatões, patifes e paspalhões*, ambos sediados na Praça Roosevelt.

O que há de comum entre esses 30 grupos é a manutenção de um trabalho continuado de pesquisa e um engajamento político significativo. Todos eles inscrevem seus projetos pautados na lógica da pesquisa de sua estética – seja ela qual for⁷⁸ – e buscam cumprir sua “função social”, discutindo política, espaço público e assim por diante⁷⁹.

Esse é o caso do *Folias D’Arte*, que mantém o “Projeto Escola – formação de público” cujo objetivo é “trazer ao Galpão do Folias estudantes do ensino público e de

⁷⁸ No capítulo 4 exploro algumas pesquisas desenvolvidas por alguns dos grupos da cidade.

⁷⁹ A discussão sobre o que seria teatro político é vasta e complexa. Para saber mais, cf. GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.; PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha*: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999. PATRIOTA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

outras entidades de ensino para assistir aos nossos espetáculos em cartaz”⁸⁰; e o Projeto Morador, que entrega carteirinhas aos moradores do bairro Santa Cecília – local da sede do grupo – para que assistam a espetáculos, filmes, palestras de modo a “estabelecer uma aproximação com a comunidade para possibilitar a formação de novos públicos não só para o Galpão do Folias, mas para a arte e seus vários segmentos⁸¹”.

Além disso, os 30 grupos pertencem à rede dos agentes importantes no cenário teatral, conformam-se como uma geração comum. Sergio de Carvalho, Marco Antonio Rodrigues, Antonio Araújo, por exemplo, são todos de uma mesma geração – atualmente na faixa dos quarenta anos – e, cada um ao seu modo, realiza teatro de pesquisa e engajado na cidade. Dos grupos responsáveis pelos primeiros debates que deram origem à lei, vemos que deles, todos foram contemplados mais de uma vez: *Tapa*, três vezes; *Cia. do Latão* e *Teatro da Vertigem*, quatro vezes; *Parlapatões* e *Pia Fraus*, 5 vezes; e *Folias D’Arte* oito vezes.

Diante do que foi até aqui exposto, pode-se encarar a Lei de Fomento de diversos modos. Primeiro, ela foi concebida por uma geração que exigia tempo e espaço para a gestação e gestão de espetáculos, e estavam acostumados com esse tipo de procedimento. Segundo, as convenções estéticas teatrais exigiam uma pesquisa que demandava tempo para sua imersão: produzir teatro passou a ser atividade que se alongava em um ou mais anos de experimentação. Uma vez elaborada a Lei e aplicada, seu resultado foi justamente a criação de condições objetivas para a manutenção e produção desses coletivos e dessas convenções estéticas novas – inclusive, com uma agenda a ser seguida.

1.5 Fim do primeiro ato

São Paulo arregimentou em seu repertório teatral inflexões importantes na década que vai de 1990 a 2000. No campo das convenções artísticas encontrou na universidade uma portadora da prática do teatro de pesquisa. Segundo essa nova agenda, para realizar teatro é fundamental refletir com profundidade sobre seus

⁸⁰ Disponível em <http://www.galpaodofolias.com.br/site/projeto-escola-formacao-de-publico/>. Acesso em 12/07/12.

⁸¹ Disponível em <http://www.galpaodofolias.com.br/site/projeto-morador/>. Acesso em 12/07/12.

procedimentos. A cidade também contribuiu de modo peculiar na constituição de novas leis que permitiram uma composição objetiva e propícia para a consolidação do teatro de pesquisa.

Além dessa contribuição, a noção de geração também ajuda a pensar⁸². São os jovens recém formados na faculdade em meados dos anos 1990 aqueles que produzem o teatro das próximas duas décadas. Em oposição aos grandes encenadores dos anos 1980, reposicionando o teatro cooperativado da década de 1970, investigando padrões artísticos novos, essa geração tenta conformar uma prática eminentemente própria de fazer teatro.

Esses são agentes que inscrevem em sua biografia os modelos que adotaram e que poderiam ser adotados nesse contexto. A busca por estabilidade financeira e pela investigação perene moveu, em grande parte, esses intérpretes, empenhados em garantir, via aparelhos públicos, sua produção artística. Interessados em criar uma sede – um espaço com tempo apropriado para a investigação cênica –, as lutas desses grupos marcam os anos 1990 e 2000 e legam ao teatro paulistano atual uma configuração nova. Essa meta inicial estaria em consonância com os novos padrões que a experiência social brasileira abria. O Brasil democrático tentava consolidar sua economia e, em paralelo, parecia vigorar um sentimento geracional que pretendia estruturar uma relação estável entre seus pares e para o trabalho.

Por um lado, as convenções teatrais exigiam tempo e espaço para a investigação cênica, por outro, na experiência social da cidade pairava a urgência de uma vida estável. Ambos os elementos foram articulados pela geração em questão, que produziu parte do teatro que existe hoje em São Paulo: o denominado “teatro de pesquisa”.

⁸² Estou aqui informado pela noção de geração de Carl E. Schorske. Para saber mais, ver. SCHORSKE (1988).

CAPÍTULO 2 – Uma estética gestada na academia: *Teatro da Vertigem*

2.1 Uma sede, um grupo, diversas pesquisas

A sede do *Teatro da Vertigem* – rua Treze de Maio, 240, 1º andar – consta de uma sala grande com piso de madeira, destinada aos ensaios. Há também uma pequena cozinha e um escritório, cujo piso de concreto confere aspecto bastante ascético e limpo ao local. Frequentei esse espaço, entre 2010 e 2011, ao menos uma vez por semana⁸³. Enquanto coletava dados de matérias de jornais e revistas, poucas vezes cruzei com os atuais membros do grupo (Antonio Araújo, Eliana Monteiro, Guilherme Bonfanti, Roberto Audio ou Luciana Schwinden); geralmente era recebido pelos secretários da companhia, responsáveis pela parte administrativa.

Somente no ciclo de debates sobre o Bom Retiro – realizado no início de 2010 –, estive no mesmo ambiente com todos, apenas porque assistiam ou mediavam as palestras⁸⁴. Embora tenham sido sempre muito solícitos, permitindo que eu manuseasse o material do arquivo à vontade (sem qualquer restrição), o grupo em si, me pareceu bastante recluso. Quase todos os pedidos que fiz para acompanhar ensaios e reuniões foram negados – com muita educação e com argumentos plausíveis. Ficou evidente, porém, que meu acesso ao grupo seria limitado⁸⁵.

⁸³ Entre maio e setembro de 2010, Luisa Pereira era a secretária; entre outubro e dezembro, Cauê Matias assumiu o posto; e de janeiro de 2011 a março de 2012, Mario Silva. Iaraci Souza Lopes, responsável pela limpeza e cuidado da sede, sempre esteve presente e auxiliou-me na pesquisa.

⁸⁴ O ciclo de palestras denominava-se “**Bom Retiro**: sociabilidade urbana e segregação”. Foi realizado entre 03 e 24 de maio de 2010, contando com quatro encontros diferentes às segundas-feiras. Professores diversos de universidades de São Paulo compareceram para ministrar palestras: Vera Telles (FFLCH/USP), Heitor Frúgoli Jr. (FFLCH/USP), Raquel Rolnik (FAU/USP), Sarah Feldman (Escola de Engenharia de São Carlos/USP), Silvia Dantas (UNIFESP) e Oswaldo Truzzi (Universidade Federal de São Carlos).

⁸⁵ A única exceção ocorreu em 02 de junho de 2010. Eliana Monteiro permitiu-me assistir ao ensaio da instalação **Mauísmo**, realizado pelo grupo na rua Treze de Maio; pude conferir também o debate interno realizado no final. No entanto, quando, em fevereiro, começaram efetivamente os ensaios para a peça **Bom Retiro**, perguntei se poderia assistir a eles, Antonio disse que seria complicado. Alegou que já havia outros três pesquisadores e que era um ambiente de exposição para os atores: uma presença externa poderia comprometer o trabalho.

Quando se fala do *Vertigem* no meio teatral, percebe-se uma espécie de aura de prestígio. Por exemplo, Aimar Labaki, no texto que introduz o livro **Trilogia Bíblica**, uma publicação a respeito dos três primeiros espetáculos do grupo, afirma: “O Teatro da Vertigem é o mais importante grupo de teatro que surgiu no Brasil nos anos 90 (NESTROVISKI, 2002, p.24)”. Silvia Fernandes endossa:

Talvez por isso [Antonio] Araújo seja, ao mesmo tempo, herdeiro e profanador de tudo que o precedeu no teatro brasileiro recente. Certamente não é por acaso que as vertentes mais importantes da cena contemporânea, representadas por Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa e Gerald Thomas, de certa forma têm continuidade nesse trabalho, que é uma síntese e uma transformação daquilo que seus antecessores criaram nas últimas décadas. (FERNANDES, 2010, p.62).

O tom desses dois textos é aquele que circula em jornais, revistas, teses e dissertações de mestrado⁸⁶: neles, está a certeza de que o *Teatro da Vertigem* é uma companhia fundamental para “a história” do teatro brasileiro⁸⁷. Para além de avaliar se tal qualidade é um fato, ou uma realidade criada pelo grupo e seus críticos irmanados, importa investigar os motivos que levaram a esse tipo de afirmação, pela análise de como tais frases repercutiram e ecoaram no imaginário paulista da cena teatral e por quê.

Minha hipótese é que o grupo teria aliado dois elementos: o teatro de pesquisa e a mobilização de público, crítica e imprensa. Por isso, construíram uma trajetória peculiar de sucesso em quase todas as esferas de consagração em que atuaram: o teatro, a universidade, os festivais internacionais ...

Todas as quatro peças principais foram contaminadas/atravessadas pela preocupação em realizar uma pesquisa: em **Paraíso Perdido** (1992), desenvolveram um estudo vinculado à física de Newton; em **O Livro de Jó** (1995), preocuparam-se

⁸⁶ Exemplo disso são os escritos que circulam. Aimar Labaki continua: “O Teatro da Vertigem é o mais importante grupo de teatro a surgir no Brasil nos anos 90 [...] à parte a qualidade excepcional de suas três montagens até agora [2002], é o mais sintonizado com os temas e procedimentos do teatro contemporâneo e o que mais impacto causa nas platéias nacionais ou estrangeiras.” (Aimar Labaki, na introdução ao livro **Teatro da Vertigem: Trilogia Bíblica**. In. NESTROVISKI, 2002).

Stela Fischer (2010, p.163) também endossa: “A participação em diversos festivais de teatro nacionais e internacionais, e as muitas premiações concedidas às suas encenações, asseguram ao Teatro da Vertigem status crítico e historiográfico preciso na cultura nacional, e não de maneira superficial ou temporária. A companhia é hoje um dos mais representativos grupos de teatro nacional.”.

⁸⁷ Trata-se, evidentemente, de história produzida e editada por uma geração específica que está pensando em si e em diálogo com determinados padrões de convenção estética que delimitaram as práticas do teatro paulistano.

com a elaboração do texto e com a temática – a doença na medicina; em **Apocalipse 1,11** (1999), aprofundaram o processo colaborativo; por último, na peça **BR-3** (2004), fizeram uma pesquisa de campo próxima aos parâmetros da antropologia, de modo a constituírem uma “interpretação do Brasil”.

Além disso, o *Vertigem* tornou-se, com o tempo, uma espécie de exemplo a ser seguido entre os pares teatrais, assim como sua geração compreendeu que o grupo falava de anseios artísticos comuns. Não pretendo afirmar que eles “inventaram a roda”, mas serviram de espelho e inspiração para ela. Aos poucos, outras companhias, outros teóricos, jornalistas... construíram peças, artigos, teses, dissertações de mestrado, reportagens, teorias em uma mesma frequência, caracterizando um momento específico na história do teatro paulistano.

Conhecer, portanto, a trajetória do grupo é fundamental para a compreensão da dimensão da experiência teatral do *Vertigem*. Mas não só: ela exemplifica um experimento icônico de geração.

2.2 Uma peça é uma pesquisa

No final de janeiro de 1992, em pleno verão paulistano, um grupo de jovens na faixa dos 25 anos começou a se encontrar todas as manhãs para ensaiar⁸⁸. De segunda a sexta, iniciavam a prática às 8h e seguiam até às 13h. No primeiro dia – 27 de janeiro –, fizeram um aquecimento de “contato-improvisação”; depois, um treino de “observação ativa”, um jogo, uma improvisação livre e, por último, um jogo de perguntas e respostas. Não havia, no horizonte, a preocupação com a escolha de um texto prévio para montagem; os componentes do grupo preferiam ler textos e livros de Newton e Galileu – os físicos. Recém-formados na ECA/USP, não almejavam, a princípio, montar uma peça, mas desenvolver uma pesquisa.

Antonio Araújo, Daniella Nefussi, Johana Albuquerque, Lúcia Romano e Sérgio de Carvalho eram todos colegas de faculdade que, ao final do curso, sentiam necessidade de “continuar estudando”. Segundo os relatos, na época não existiam

⁸⁸ No quarto capítulo detenho-me sobre o perfil social desses agentes para realizar uma comparação com os membros dos *Satyros*. Destaco apenas que todos os membros do *Vertigem*, nesse período, conseguiram cursar a faculdade de artes cênicas, pois contavam com auxílio financeiro de sua família – eram membros de uma classe média que havia cursado universidade.

textos prévios a serem montados, tampouco um tema inicial sobre o qual desejassem se debruçar.

Antonio⁸⁹ e Daniella compartilhavam discussões nas aulas de Fausto Fuzer: faziam a disciplina “Direção II” e estavam muito interessados, de acordo com o relato de Daniella⁹⁰, em pesquisar o corpo do ator, inspirados em Pina Bausch e sua dança. Lúcia Romano e Sérgio de Carvalho eram também colegas de faculdade. Assistiam aulas juntos com os dois primeiros e, a cada exercício cênicos demandado pelos diferentes professores, revezavam-se nas diferentes funções do teatro: intérpretes, produtores, iluminadores, dramaturgos e diretores. Johana foi transferida da Unirio para USP no meio de 1989, começando a frequentar as aulas de Sábato Magaldi e Jacó Guinsburg, com essa mesma turma.

Das discussões e interesses em comum, surgiu a vontade de trabalharem juntos fora dos portões da universidade. Contudo, conforme relatei antes, não buscavam montar um espetáculo, mas sim realizar pesquisa de corpo. Após diversos encontros, chegaram à seguinte conclusão: o caminho básico para tentar compreender o corpo do ator no espaço estaria no estudo aprofundado da física clássica de Newton. De acordo com Antonio: “Em nossos valores artísticos, fruto indiscutível da recente formação universitária e da influência crítica de muitos de nossos mestres, o teatro experimental ou de pesquisa ocupava o posto principal.”⁹¹. Afinal de contas, era a época em que “a gente queria aprender”, conta Johana⁹².

Antonio, em sua dissertação, comenta que, embora o termo *teatro de pesquisa* lhes soasse obscuro, desgastado, e vazio de conteúdo, enfim, um “clichê”, não conseguiam distanciar-se desse tipo interesse. Não fica claro, contudo, o porquê de caracterizarem o “teatro de pesquisa” com tais adjetivos. Talvez esse comentário na dissertação, escrita 10 anos após a montagem do espetáculo, seja antes maneira “de

⁸⁹Entre 1990 e 1992, Antonio dirige dois espetáculos, **Oberosterreich** e **Clitemnestra**, que lhe conferem certa repercussão entre críticos e imprensa, especialmente o último, pois a atriz Marilena Ansaldi recebeu o prêmio APCA de melhor atriz em 1991. Marilena já era uma atriz consagrada no período: foi a primeira bailarina do Teatro Municipal de São Paulo; a partir de 1968, tornou-se uma das diretoras da Sociedade de Ballet de São Paulo; até 1991 já havia recebido sete prêmios de reconhecimento por seu trabalho, entre eles, dois da APCA e dois Molière. Provavelmente tenha conhecido Antonio por meio do marido, Sábato Magaldi, então professor do Departamento de Artes Cênicas da USP.

⁹⁰ Entrevista concedida em 10 de maio de 2011.

⁹¹ ARAÚJO, 2002, p.14.

⁹² Entrevista concedida em 02 de maio de 2011.

edição da história”, por parecer que um “teatro de pesquisa”, hoje, pudesse ser considerado pretensioso para um grupo de jovens inexperientes⁹³.

A esse grupo inicial, agregaram-se outros estudantes: Evandro Amorim, Lucienne Guedes, Marcos Lobo, Mônica Guimarães e Vanderlei Bernardino – todos formados pelo Departamento de Artes Cênicas da USP⁹⁴.

O projeto inicial era montar um “grupo de estudos” para a pesquisa. Para tanto, antes mesmo de entrarem em esquema de ensaios, criaram uma “Equipe de Pesquisa” da qual participavam Antonio, Lucia e Daniella. Os três levantaram a bibliografia básica a ser estudada: **Método Experimental** de Galileu Galilei, **Discurso sobre o Método** de René Descartes e **Os Fundamentos da Física**, organizado por Ivan Ramalho. O objetivo desse “grupo de estudos” era, para Antonio, investigar a natureza, o sentido e as metodologias de uma pesquisa em teatro, aprofundando, na prática de ensaios, os procedimentos específicos aprendidos na universidade. Por esse motivo, passaram a se considerar “artistas-pesquisadores”.

Delimitaram, então, uma metodologia – chamaram-na “observação ativa” – baseada em princípios que poderiam orientar o trabalho prático e teórico do grupo: dirigir a atenção e o pensamento para o movimento; penetrar atentamente nos detalhes; descobrir as causas; dialogar com os fatos; usar a máxima suspeita sobre si mesmo...⁹⁵. Além disso, definiram a necessidade de desenvolver instrumentos básicos para o trabalho, entre eles, observação, experimentação intensa, repetição, intervenção nos fatos, produção de novos fatos, comparação, precisão, planejamento, contínua

⁹³ Boa parte das informações que aqui constam foram retiradas da dissertação de mestrado de Antônio Araújo, defendida em 2002 no CAC/USP, denominada **A Gênese da Vertigem: O processo de criação de O Paraíso Perdido**. É preciso considerar que se trata de um documento retrospectivo, isto é, Antonio desenvolve um texto no qual analisa o processo de constituição da primeira peça do grupo em 1992, portanto, seleciona, edita, e organiza o pensamento de um modo peculiar, formalizando em palavras, elementos que talvez, na época, não fossem tão claros. No entanto, não deixa de ser curioso o fato de ser através de uma dissertação que sintetiza, dez anos depois, o caminho de constituição inicial do grupo.

⁹⁴ Cabe aqui uma pequena digressão: entre todos os integrantes do grupo, somente Vanderlei Bernardino esteve nas três primeiras peças – saiu entre **Apocalipse 1,11** e **BR-3** – e, atualmente, apenas Antonio Araújo se mantém desde a fundação do *Teatro da Vertigem*. Por esse motivo, mas não só, acompanho grande parte do trajeto de Antonio – que se confunde com a formação, consagração e consolidação do *Vertigem* na cena teatral paulistana e brasileira. Além disso, seu texto organiza, de modo sistemático, certa biografia a ser seguida. Por mais que eu tenha realizado entrevistas com outros membros do grupo, a força do texto corrido e concatenado é significativa para a construção dessa trajetória inicial. O único relato que, por vezes, atrita com a versão oferecida por Antonio está na entrevista concedida por Daniella a mim. Suas considerações apontam para elementos outros que não constam na escrita de Araújo.

⁹⁵ São elencados nove traços e procedimentos característicos do método de observação ativa. Para saber mais, conferir ARAÚJO 2002, p.15.

seleção de conhecimentos, imparcialidade, não aceitação das coisas como verdadeiras; uso da máxima suspeita de si mesmos⁹⁶. Tratava-se, acima de tudo, de uma apropriação – ou tradução – dos procedimentos oriundos da ciência física para o teatro: o “método científico” tornava-se o modelo de pesquisa a ser seguido⁹⁷.

É conveniente atentar para o fato de que, entre inúmeros temas possíveis, decidiram pela física de Newton. Embora evidente a preocupação com o corpo do ator em cena, entendo haver outro elemento significativo nessa escolha: por desenvolverem *pesquisa* na área teatral – procedimento, na época, pouco claro dentro do sistema de convenções que então operava –, nada mais concreto, ou mesmo, objetivo que a aproximação com a física. Isto é, o flerte com uma área conhecida como *hard science* justificava-se, afinal, da “física” não se duvida. A objetividade e a seriedade ofereceriam espaço fértil e seguro para a consolidação de uma pesquisa em seu terreno⁹⁸ e mostravam igualmente a pretensão elevada do grupo.

Para esses jovens, “a ciência” tornava-se o *outro* – distante e ideal – que deveria ser alcançado e compreendido para o desenvolvimento estético. Era pela imagem que produziam desse *outro* que pautavam as expectativas a serem alcançadas. O *outro* – “a ciência” – era objetivo, investigativo, comparativo, exigia estudo e implicava uma lógica de causa e efeito evidente. Era racional. Por esse vislumbre distante, pautaram suas práticas e definiram uma agenda rigorosa que possibilitaria atingir uma pesquisa “genuína”. Por outro lado, criavam uma identidade de grupo, distanciando-se dos demais experimentos teatrais existentes até então.

Além da “Equipe de Pesquisa”, constituíram uma “Equipe Temática” que seria a responsável por levantar, selecionar e organizar o material teórico e literário relativo às mitologias sobre o “paraíso e a queda”. O tema – a queda do anjo após Deus tê-lo banido – foi escolhido em função da possibilidade de aproximação com a noção de gravidade (a queda física) defendida por Newton. Segundo Johana, “Antonio trouxe o livro do paraíso. Foi ele quem trouxe a proposta. É sempre ele quem traz a proposta.

⁹⁶ São listados 30 pontos importantes para os artistas envolvidos desenvolverem durante o trabalho. Para saber mais, consultar ARAÚJO, *op. cit.*, p.16-7.

⁹⁷ Evidentemente não se pode definir “a ciência” ou “a física” como uma categoria universal e totalizante. No entanto esse é o modo como aparece no texto de Antonio. Evidentemente o grupo não estava preocupado em delimitar e compreender correntes científicas, debates e lutas internas no campo e tampouco sua construção histórica – tomavam “física” e “ciência” como categorias genéricas e totalizantes.

⁹⁸ Deixo claro que é possível relativizar todo o processo de objetividade existente nas ciências naturais, mas essa não é a discussão que interessa aqui. Para saber mais, conferir LATOUR, 2009.

A cabeça pensante que concebe, que idealiza é sempre ele”. É notável como a temática relacionada ao que entendem por sagrado – pela via católica de reflexão sobre o paraíso, a queda, Jó e o apocalipse – fará parte da trajetórias dos primeiros dez anos do *Teatro da Vertigem*. Aos pouco, esse universo do “sagrado” ficará cada vez mais evidente.

A “Equipe Temática” era constituída por Sérgio de Carvalho, Johana Albuquerque e Antonio Araújo. Na bibliografia para o trabalho constavam:

Paraíso Perdido – John Milton
Paraíso Reconquistado – John Milton
Gênesis – Bíblia
Cântico dos Cânticos – Bíblia
O Trabalho e os Dias – Hesíodo
Prometeu Acorrentado – Ésquilo
A Divina Comédia – Dante
A Humanidade e a Mãe-Terra – Tynbee
Mistério e Surgimento do Mundo – Eudoro de Souza.

Não acreditavam que dariam conta de todo o material, mas a predisposição para a leitura revela uma característica definidora do projeto: a organização pautada pela lógica da pesquisa – é ela que define a configuração de todos os encaminhamentos formalizados.

Ao final dessa primeira fase, antes mesmo de entrarem em sala de ensaio, já estavam munidos de um referencial vasto. Segundo Antonio: “parecia estarmos mais próximos daquele ideal do artista-pesquisador”⁹⁹.

Em 27 de janeiro de 1992, iniciaram-se os ensaios, os quais, como já visto, seriam encontros diários, de cinco horas de duração, de segunda a sexta. Começaram, então, a colocar em execução a parte prática do que vinha até então sendo elaborado teoricamente. Antonio seria o diretor e organizador dos ensaios; Sergio de Carvalho seria o dramaturgo; e os outros participariam como atores e atrizes.

No tocante à pesquisa científica, todos os ensaios seguiriam certas etapas para seu desenvolvimento: 1^a) leitura do conceito; 2^a) discussão e/ou esclarecimento; 3^a) exploração individual (usando o corpo para tentar compreender o conceito); 4^a) exploração em dupla; 5^a) ampliação dessa exploração com utilização de materiais; 6^a) realização de exercícios físicos; 7^a) discussão; 8^a) levantamento de dúvidas e; 9^a) seminário teórico do conceito seguinte a ser desenvolvido no próximo ensaio.

⁹⁹ ARAÚJO, 2002, p.21

Os membros organizaram também um cronograma detalhado para a “pesquisa expressiva”, ligada à dimensão “artística” do projeto¹⁰⁰: 1º) realização de jogos que oferecessem um diálogo com o conceito científico estudado; 2º) improvisações livres; 3º) exercício de perguntas e respostas (elaborado a partir da estética de Pina Bausch); 4º) improvisações expressivas (elaboradas com situações dramáticas); 5º) desenvolvimento de partituras de ação a partir do conceito estudado no dia; 6º) workshops desenvolvidos por cada um dos atores sobre o conceito do dia (consistiam em cenas “mais elaboradas”, trazidas de casa).

Outros profissionais foram convidados para colaborar no treinamento dos atores: Cibele Cavalcanti ficou responsável pela execução do Método Laban¹⁰¹; Tica Lemos desenvolveu o método do contato improvisação¹⁰²; e Maria Thaís (futura colega de Antonio como professora da ECA/USP) ensinava técnicas de acrobacia e “dança egípcia”. Com essas diferentes profissionais, o grupo pretendia aprofundar os modos de relação do corpo do ator com a física clássica.

Na segunda semana de ensaio, a “Equipe de Pesquisa” entendeu que seria necessário o desenvolvimento de um conjunto de seminários, que possibilitaria oferecer mais subsídios teóricos relevantes ao trabalho. Segue a escolha dos temas desenvolvidos em cada um dos seminários:

As primeiras concepções ou noções de movimento
A história da física
Física – Aristóteles
A mecânica clássica
Galileu Galilei: vida e obra
O ensaiador – Galileu Galilei
Diálogos sobre os dois máximos extremos do mundo – Galileu Galilei
As duas novas ciências – Galileu Galilei
Ciência e Fé – Galileu Galilei
Leitura e discussão de **A vida de Galileu** – Bertold Brecht

¹⁰⁰ Araújo comenta que nesse primeiro momento dividiram de forma estanque o que pertencia ao “científico” e o que era da seara do “artístico”. Em sua dissertação, chama a atenção para o fato de que essa divisão era artificial e pouco contribuía para os primeiros caminhos do trabalho. Compreendo que essa separação fazia parte exatamente do olhar que os integrantes do grupo lançavam para esse “outro” distante – “a ciência” – praticamente inalcançável ainda.

¹⁰¹ Rudolf Laban (1879-1958) desenvolveu uma série de estudos teóricos e práticos que versavam sobre coreografia e movimento. Suas inteverções foram importantes para o desenvolvimento da dança moderna no século XX. Para saber mais ver. FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.

¹⁰² O contato improvisação é uma técnica de dança em que pontos do corpo são os propulsores para a exploração do movimento improvisado. Sem uma origem determinada, a técnica foi desenvolvida nos anos 1970 nos Estados Unidos.

Texto “Galileu e a nova concepção de natureza”, in *A Filosofia do mundo novo* de J.T. Desanti.
Isaac Newton: vida e obra.
Princípios matemáticos da filosofia natural – Isaac Newton
Óptica – Isaac Newton
O peso e o equilíbrio dos fluidos – Isaac Newton.
Textos Religiosos de Isaac Newton.
Texto “Isaac Newton e a criação da mecânica”, in. **Pensando a Física** de Mário Schenberg.
A mecânica quântica
A Teoria da Relatividade.
(Extraído de ARAÚJO, 2002., p.36)

É flagrante o ímpeto e o entusiasmo para determinadas pesquisas e como elas configuram-se como carros chefes que guiam, orientam e conduzem o trabalho do grupo. Todos os dias durante os ensaios realizavam exercícios amalgamados a essa perspectiva de pesquisa. Por exemplo, na terceira semana de ensaio – 4ª feira, dia 12 de fevereiro de 1992 –, discutiam como realizar um movimento que permitisse “ir contra a gravidade ¹⁰³”: sair do chão. Na quinta semana de ensaio – 6ª feira, dia 28 de fevereiro – realizaram um jogo de atração gravitacional: o grupo inteiro, parado, perceberia a força da gravidade e, após um tempo, apenas uma pessoa ficaria imóvel, enquanto o restante se movimentaria; o objetivo era explorar a atração do corpo para a terra e entre os corpos que se deslocavam. Essa retomada da discussão cênica sobre a gravidade serve de exemplo para o fato de que as investigações não cessavam rapidamente: eram constantes, na ânsia por aprofundar cada vez mais os conceitos.

O afã pelo rigor acadêmico foi tamanho, que resultou em uma apresentação do grupo na 44ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), realizada em 15 de julho de 1992. Nessa ocasião, seis atores¹⁰⁴ apresentaram uma parte do trabalho para uma plateia repleta de cientistas. O título era **Demonstração Teatral: os princípios da Mecânica Clássica (Galileu e Newton) aplicados ao movimento expressivo**. Na ocasião, o grupo expôs diversos exercícios elaborados em sala de ensaio. Por exemplo: utilizando um elástico, realizaram uma improvisação expressiva com vetor de força – cada ator puxava outro, preso ao elástico, de um ângulo distinto; a partir de materiais como salto alto, patins, sapatilha de ponta, exploraram o equilíbrio.

É fato que o grupo buscava o diálogo não com os pares teatrais, mas sim com a área da ciência, construindo uma expectativa de interlocução com membros da

¹⁰³ ARAÚJO, 2002, p.45.

¹⁰⁴ Foram Daniella, Evandro, Johana, Lucienne, Marcos e Vanderlei.

esfera científica a partir do material elaborado em sala de ensaio¹⁰⁵. A constatação é que o “processo trouxe uma prática metodológica de pesquisa em arte”¹⁰⁶. Para Antonio:

Se uma das maiores contribuições de Galileu foi a criação do método científico, o estudo da Física, em *O Paraíso Perdido*, nos contaminou e nos estimulou na busca de um método próprio de pesquisa teatral. Apenas por isso essa experiência já teria valido a pena. (ARAÚJO, 2002, p.79).

O balanço da empreitada confirmou as expectativas: é como se a *hard science* pudesse contaminar a pesquisa do teatro e conceder a ela a legitimidade igual ou similar de seriedade e objetividade pretendida. Aos poucos, com o desenvolvimento de teses, dissertações, revistas, artigos, a pesquisa na área de teatro, os pesquisadores puderam se distanciar da necessidade de consagração via o “outro”, “rotinizando” suas próprias práticas e compreendendo sua atividade como uma pesquisa como qualquer outra: autônoma, com objetividade estabelecida entre pares e racionalidade própria.

É significativo, aqui, comentar o tom confessional que atravessa esse primeiro trabalho acadêmico de Antonio¹⁰⁷. Em todo momento, ele cita como os caminhos escolhidos foram atravessados por dores, crises e pressões.

Vivemos uma experiência esquizofrênica, pois realizávamos duas pesquisas paralelas, ambas igualmente estimulantes, mas que pouco se tocavam. Ou quiçá, pouca tenha sido nossa/minha capacidade de entrecruzá-las. Várias vezes, durante a construção do espetáculo, tínhamos a sensação de que interrompíamos a pesquisa da mecânica para iniciarmos a do tema, e vice-versa. Essa duplicidade de foco foi geradora de angústia e insatisfação, tendo sido um dos elementos de desestabilização do processo. (ARAÚJO, 2002, p.80).

Aos poucos, ao menos no relato de Antonio, o número de experimentos científicos cai e aumentam as “improvisações expressivas”. Os atores decidem que era no campo da criação que genuinamente se sentiam mais confortáveis e

¹⁰⁵ Embora tenha procurado a recepção que receberam no evento na época, não foi possível encontrá-la. Como esse dado ficou perdido, não é possível contrastar qual foi, de fato, o diálogo travado com os “membros da ciência” e se essa intervenção foi considerada pertinente pelos membros da SBPC.

¹⁰⁶ ARAÚJO, 2002, p.79.

¹⁰⁷ Em sua tese de doutorado, o estilo da escrita sofre grande inflexão: perde o tom confessional de partilha e assume um distanciamento mais acadêmico, como se buscasse uma análise mais objetiva dos procedimentos realizados durante o processo colaborativo.

estimulados a dar prosseguimento ao trabalho, afinal: “equações de física podem gerar ou solucionar problemas teatrais”¹⁰⁸. Esse passará a ser um dos procedimentos corriqueiros do teatro de pesquisa em São Paulo; isto é, a partir de um tema, investigam elementos que instigam a busca de matéria teatral.

Se, no início dos “estudos”, o desejo era a recusa da formalização do material levantado em uma peça teatral, ao final das cinco primeiras semanas de ensaio, desejavam a concretização do trabalho em um espetáculo. E a “queda do homem”, no sentido oferecido pela Bíblia cristã, conferia o eixo a partir do qual poderiam estabelecer pontes entre o trabalho científico e a pesquisa temática.

Em seguida¹⁰⁹, iniciaram um trabalho mais atento aos atores, utilizando o que denominam como “depoimento pessoal” – uma metodologia de trabalho específica que propõe ao ator construir uma cena baseado em suas próprias referências pessoais: “Além de se constituir em um exercício interpretativo de caráter investigatório, ele também conclama o ator a assumir um papel de *autor e criador da cena* [...]”¹¹⁰. Esses depoimentos acabam servindo, por sua vez, de material bruto para o levantamento de cenas posteriores.

A título de exemplo, a partir desse momento, os artistas começaram a trabalhar usando *workshops* (cenas mais elaboradas, preparadas por cada ator em sua casa). Elenco alguns dos temas que serviam de inspiração para trabalhados nessa época: primeira sensação de queda; a primeira queda; as consequências positivas da queda; a desobediência de Adão e Eva; os sete dias da criação; cair dentro de si; abismo; fruto proibido; o medo da morte, entre outros.

Com o tema em mente, o grupo partiu para a estruturação dramatúrgica; ou seja, realizaram a seleção do material que já haviam levantado na primeira etapa de trabalho, e o editaram. Construíram, então, um roteiro que vingou logo na primeira versão do texto. Essa metodologia fará parte do que o grupo vai denominar “processo colaborativo”.

O coletivo elabora, então, uma peça que envolvia a dimensão do sagrado, partindo justamente do mito de “Queda”. Por esse motivo, entenderam que o espetáculo não poderia ser realizado em um palco convencional: partiram em busca de edifícios religiosos dos mais variados credos, pois queriam apresentar-se em um

¹⁰⁸ ARAÚJO, *op. cit.*, p.54.

¹⁰⁹ Não foi possível precisar a data de início dessa etapa.

¹¹⁰ ARAÚJO, 2002, p.84.

“espaço sagrado”, que fosse assim considerado por razões institucionais, simbólicas ou de crença pessoal daqueles que o frequentavam. Acabaram encontrando a Igreja de Santa Ifigênia no centro de São Paulo.

Esse é um período em que os integrantes do coletivo oscilam entre contar linearmente uma história – com princípio, meio e fim – ou assumir o caráter fragmentário e estilhaçado do processo e deixar tudo evidente para o público. Sergio de Carvalho foi o responsável por alinhar, na dramaturgia, a estrutura da peça, enquanto Antonio concentrava-se na encenação do espetáculo. Estrearam a peça em 05 de dezembro de 1992.

Portanto, entre janeiro e dezembro de 1992, o grupo esteve imerso no processo de criação. Inicialmente, desejavam criar apenas um grupo de estudos, mas, ao final, montaram um espetáculo. De pronto fica evidente o tempo alargado para a produção do espetáculo, bem como o comprometimento desses artistas com sua composição. E essa fase de pesquisa irá ser determinante para as próximas peças. Na trajetória do *Teatro da Vertigem*, essa verve pela investigação esteve aliada à repercussão que as peças tiveram na mídia, lançando o grupo para debates além do mundo estrito, seja do ambiente teatral, seja do acadêmico .

2.3 Um release é uma tese – e um escândalo

O *Vertigem* apareceu pela primeira vez nos meios impressos de circulação da cidade, em 03 de Novembro de 1992, mais explicitamente no caderno *Ilustrada* da **Folha de São Paulo**: “Paraíso Perdido, traz Milton para uma Igreja – Adaptação lembra tradição dos autos medievais”. O artigo, anuncia o início do espetáculo: “a partir de quinta-feira, na Igreja de Santa Ifigênia”.

O jornalista Álvaro Machado chama atenção justamente para a dificuldade que o *Teatro da Vertigem* teve em encontrar espaços para a sua apresentação. É sob o tom das adversidades e de obstáculos sucessivos que o discurso se configura:

O espaço do tradicional templo católico da região central de São Paulo foi conquistado a duras penas pelo diretor Antônio Araújo (de ‘Clitemnestra’ e ‘Oberosterreich’) para essa encenação em parte baseada no poema épico homônimo do inglês Milton (1607-1674.) (MACHADO, 1992, grifo meu).

Nota-se que o termo “conquistado” remete à noção de “vitória” do grupo sobre os problemas que lhe foram impostos. Antônio comenta as dificuldades em encontrar um espaço de apresentação: tentaram templos budistas, sinagogas, o centro cultural islâmico e igrejas protestantes¹¹¹. Não obtiveram sucesso em nenhuma dessas empreitadas e acabaram por recorrer à igreja católica, considerada a menos afeita a receber uma peça de teatro. No entanto, D. Paulo Evaristo Arns, então Cardeal Arcebispo de São Paulo, teria gostado muito do projeto e se disposto a escrever uma carta, recomendando a peça para os padres responsáveis pelas igrejas. Não poderia, contudo, obrigar nenhum deles a receber o grupo. Depois de um longo período de procura, encontraram o Pe. Paulo Homero Gozzi, pároco da Igreja Santa Ifigênia, que aceitou de bom grado a realização do espetáculo em suas dependências.

Após encontrar o espaço, relata Araújo, o coletivo também teve dificuldades em adaptar-se a ele: o local constrangia atores e diretor – não conseguiam falar alto, tinham dificuldade de andar livremente pelo espaço e estavam com receio de tocar nos objetos. Sentiam-se desconfortáveis e inibidos.

A matéria na *Ilustrada* faz uma curta resenha da peça:

Lúcifer, o célebre anjo caído, é o personagem central de ‘Paraíso Perdido’. À maneira do ‘teatro ritual’ de Eugênio Barba (e Grotowski), os 30 espectadores que adentrem à noite a igreja de Santa Ifigênia serão conduzidos um a um, num primeiro momento, pela figura do anjo. Com ele – e mais sete figuras e quatro músicos – vão percorrer ‘estações’ dramáticas à maneira de uma via crucis.” (MACHADO, 1992, grifo meu)

A alusão a Barba e Grotowski¹¹² indica a tentativa de filiar o grupo a certo circuito simbólico. Ainda desconhecido, o *Teatro da Vertigem* começa a ser vinculado a correntes teatrais do teatro experimental, oferecendo ao leitor alguma referência sobre o tipo de espetáculo que poderia esperar¹¹³.

¹¹¹ Interessante o fato de que embora a temática da peça estivesse completamente relacionada à cosmologia cristã, o grupo procurou, antes, outros templos religiosos. E, aparentemente, somente por uma conjunção accidental o espetáculo foi realizado em um espaço cristão.

¹¹² Eugenio Barba (1936) é um diretor de teatro italiano responsável pelo desenvolvimento de uma pesquisa denominada “antropologia teatral”. Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um diretor de teatro polonês conhecido por realizar experimentos cênicos em suas salas de ensaio.

¹¹³ Em 26 de abril de 2011, na entrevista concedida a mim, Vanderlei Bernardino e Miriam Rinaldi comentavam que Grotowski e seu teatro físico eram fundamentais para a produção teatral no final dos anos 1980 e início dos anos 1990.

Na matéria há uma grande foto de Matheus Nachtergaele¹¹⁴, como um anjo deitado no chão do altar, diante da nave da igreja, coberto somente com faixas de pano. Essa será a fagulha usada como mote para o Movimento da Renovação Carismática interpelar a peça e exigir que ela não aconteça.

A segunda reportagem a respeito do grupo aparece na capa do caderno *Revista do Diário Popular*, no dia de estreia (05 de novembro de 1992) – “Igreja tem missa e peça” – matéria de Edgar Olímpio de Souza. Segundo o texto, a produção gastou Cr\$100 milhões¹¹⁵: o ingresso custaria Cr\$40 mil e apenas 30 pessoas seriam admitidas por sessão, portanto, o espetáculo, para se pagar, deveria ser apresentado cerca de 80 vezes com casa lotada (figurando, ao final, um público de 2.520 pessoas¹¹⁶).

Em 07 de novembro, O **Jornal da Tarde** publica a matéria “Paraíso barrado na Igreja – fanáticos religiosos protestam contra encenação da peça ‘Paraíso Perdido’ na Igreja de Santa Ifigênia.”. Um grupo de “fanáticos” da Renovação Carismática – ala da Igreja que tentaria resgatar o valor da oração e do Espírito Santo na vida cristã – realizou um ato que forçou o grupo a quase suspender a estreia de **Paraíso Perdido**. Na quinta-feira, cerca de 20 pessoas entraram para a missa das 18h30 e, depois, recusaram-se a sair: afirmavam que iriam passar a noite em vigília na igreja, rezando. Como o espetáculo só poderia ser visto por 30 pessoas de cada vez, estavam previstas duas apresentações, uma às 21h e outra às 22h30. Quando souberam que as apresentações seriam canceladas, os manifestantes foram embora. Mas a peça acabou tendo uma sessão tardia, apresentada a alguns espectadores que lá permaneceram.

No segundo dia, sexta-feira, praticamente o mesmo grupo voltou à igreja. E seis deles, de acordo com a reportagem, mostraram-se muito intransigentes,

¹¹⁴ Matheus passa a ser integrante do grupo em agosto de 1992, depois de participar de uma oficina que ofereceram sobre a mecânica clássica na *Academia de Ginástica Olímpica Yashi*. Foi o primeiro exercício pedagógico do grupo direcionado para atores e bailarinos após o início do processo de pesquisa.

¹¹⁵ De acordo com o site da Fundação de Economia e Estatística, o valor atual de custo da peça seria de R\$ 66.029,80. Além disso, o salário mínimo em dezembro de 1992 equivalia a Cr\$522.186,92, o que quer dizer que o grupo utilizou cerca de 190 salários mínimos para produzir o espetáculo.

Dados disponíveis em

http://www.fee.tche.br/sitefee/pt/content/servicos/pg_atualizacao_valores.php?ano=1992&mes=dezembro&valor=100.000.000%2C00. Acesso em 06/05/2012.

¹¹⁶ A título de comparação, a peça **O mistério de Irma Vap** – grande sucesso teatral da virada dos anos 1980 para os anos 1990 e protagonizada por Marco Nanini e Ney Latorraca, sob direção de Marília Pera – teve um público de 3.240 pessoas em apenas uma semana, entre 28/06 e 02/07 de 1989. Fonte: Data Folha a partir dos dados coletados junto à SBAT e publicados na *Ilustrada* da **Folha de São Paulo** em 18 de Julho de 1989. Para conferir a tabela dos maiores sucessos do período, ver nota 41 do Capítulo 1 desta dissertação.

recusando-se a dialogar com os religiosos ou com o pessoal de produção do grupo. Liderados pelo comerciante Carlos Borges, um padeiro português de 50 anos, os manifestantes rezavam e cantavam em voz alta, negando-se a sair do templo. Borges, por sua vez, dizia estar representando o Movimento Carismático. Contudo, o padre João Luiz Buzani, um dos líderes do movimento, vigário paroquial da igreja São Judas Tadeu, afirmou desconhecer o comerciante e o grupo que o acompanhava, além de desaprovar suas atitudes.

Pouco depois das 21h da sexta, dia 06 de novembro, horário previsto para o início do espetáculo, Antonio resolveu levar os atores, vestidos com suas roupas normais, para os espaços da igreja, cantando músicas do programa da peça. Houve, então, um duelo de vozes, presenciado por um grupo de espectadores que fora assistir ao espetáculo. O grupo de Carlos Borges teria afirmado que não seriam “enganados” como na “quinta-feira”, quando a sessão se realizou após saída deles: se fosse preciso, permaneceriam na igreja até a madrugada.

Os manifestantes mostravam-se indiferentes ao fato de o espetáculo ter o aval do cardeal arcebispo de São Paulo, D. Paulo Evaristo Arns, e o apoio direto do padre Paulo Gozzi. De acordo com os participantes do movimento, a montagem de um espetáculo de teatro na igreja seria uma profanação.

No texto do **Jornal da Tarde**, Antonio relata que os protestos representaram o ponto alto das ameaças recebidas durante toda a semana: telefonemas e telegramas – alguns assinados, mas a maior parte anônimos – pediam a suspensão da apresentação. O grupo manifestante também compareceu à sede da Cúria Metropolitana, em Higienópolis, pedindo “que algum bispo proibisse o espetáculo”. Na própria sexta-feira, os atores diziam ter recebido mais de 30 telefonemas, alguns chegando até a fazer ameaças, dizendo que as manifestações não seriam “tão pacíficas”, como as do dia anterior.

O grupo de “fanáticos” reclamava contra “a comercialização do templo”, “o fato de levarem satã para os domínios da igreja” e “as cenas de sexo e nudez”. Na reportagem, Geraldo Petean, o produtor da peça afirmava: “Não estávamos blasfemando, tampouco vendendo a casa de Deus, queremos mostrar a problemática do homem em relação a Deus”. Antônio emendou: “Os manifestantes são fanáticos loucos e estão criticando o que não viram, preferimos optar pelo diálogo”.

O padre Gozzi dizia que a manifestação não procedia: “Eles [os manifestantes] argumentaram que a igreja deve ser utilizada unicamente para fins litúrgicos, mas o artigo 1.211 do Código de Direito Canônico expressa que o templo sagrado pode abrir espaço para outros eventos não diretamente ligados ao culto”.

É significativo o tom do momento: a paixão. O *Teatro da Vertigem* participou de uma disputa religiosa, em um país religioso¹¹⁷. Iniciando a trajetória por uma via, digamos assim, acadêmica, o grupo viu-se em meio a uma disputa de poder entre correntes da igreja católica. Esse evento acabou por lançar o núcleo para as capas de jornais, para matérias em revistas semanais e até programas de TV. A agenda do *Vertigem* foi contaminada por fatos que não tinham sido planejados inicialmente, mas acabaram sendo fundamentais para sua trajetória.

O barulho das manifestações chegou aos ouvidos dos bispos auxiliares de D. Paulo, que convalescia de um acidente. Na ausência do cardeal, os auxiliares decidiram suspender a realização da peça na sexta. Diante do ocorrido, os atores, teriam, então, passado a noite em claro, alguns chorando, e pensando em estratégias para reverter a situação. Pela manhã, começaram a ligar para vários intelectuais, artistas, dentre eles, Paulo Autran e Marieta Severo¹¹⁸, pedindo para que intermediassem as relações com a Cúria e para que intercedessem junto aos bispos reunidos em Itaici para uma conferência. No meio da tarde, os bispos voltaram atrás e decidiram convocar várias pessoas da pastoral, padres, freiras e teólogos para assistirem ao espetáculo naquela noite e julgarem se ele poderia ou não ficar em cartaz. Isso foi no sábado, terceiro dia da peça.

O **Diário Popular**, em 08 e 09 de novembro de 1992, acompanhava de perto o caso com as respectivas matérias: “Cúria Estuda destino de O Paraíso Perdido – peça corre sério risco de ser suspensa em definitivo” e “Paraíso Perdido vira um inferno”, ambas assinadas por Adriano Catozzi. A equipe de reportagem de o **Diário Popular**

¹¹⁷ Segundo dados do IBGE (coletados em 10/12/10 no site http://www.ibge.gov.br/seculox/arquivos_xls/palavra_chave/populacao/religiao.shtm), a população brasileira em 1991 constava de 146.825.475 indivíduos, dos quais declaravam-se católicos 122.366.692 (aproximadamente 83%), evangélicos, 13.189.284 (aproximadamente 9%), espíritas 2.292.819 (aproximadamente 1,5%), sem religião ou não declararam a religião 7.542.246 (aproximadamente 5%) e outras religiões 1.424.758 (aproximadamente 1%).

¹¹⁸ Paulo Autran completara 70 anos naquele ano; já possuía em seu currículo 83 peças de teatro e acabara de receber o prêmio Apetesp especial em 1989 por 40 anos de profissão. Marieta Severo, por sua vez, realizara 20 peças até o momento, e, em 1986, recebera um prêmio no Festival de Gramado por sua participação nos filmes: **O homem da capa preta**, de Sérgio Rezende, **Com licença, eu vou à luta**, de Lui Farias, e **Sonho sem fim**, de Lauro Escorel. Eram, portanto, referências consagradas da área artística da cidade e do país.

documentava as manifestações que ocorreram nas portas da igreja de Santa Ifigênia, dando destaque, mais uma vez, para o evento, e concedendo a primeira página inteira do caderno *Revista*. Padres, bispos, fieis, artistas mobilizaram-se e posicionaram-se sobre o assunto. A segunda matéria configura um bom espelho da tensão criada nesse momento: Carlos Borges, o líder dos carismáticos, D. Paulo Evaristo Arns, Monsenhor Beltrami e Marieta Severo estão estampados, com fotos, na capa do caderno.

Um grupo de padres e leigos foi convidado pelo Monsenhor Arnaldo Beltrami para assistir à peça. Beltrami havia sido convocado pelos bispos da Arquidiocese de São Paulo para emitir seu parecer, mas resolveu dividir a responsabilidade com outros – o grupo era formado por professores de Moral e Teologia e as irmãs e padres paulinos, ligados à comunicação da Igreja. A comissão não viu motivos para que a peça não fosse encenada no interior da igreja: “Pelo contrário, destilaram elogios à montagem e chegaram a compará-la a um ato litúrgico.”

Houve uma mudança nos códigos do discurso que estavam sendo veiculados: a peça passa a ser entendida, pelos membros da igreja ligados à Cúria Metropolitana, como um “ato litúrgico”, permitindo encará-la não como uma ofensa ao espaço religioso, mas sim como uma obra próxima das produções rituais da própria igreja:

‘Vim aqui achando que seria uma peça chata e intelectual, mas não. Nunca senti tão forte o clima de angústia e desespero que toma conta do homem como nessa obra. Para mim ela só pode ser encenada na igreja, pois é uma liturgia.’ disse a professora de Religião Margarida Oliva, após a peça. [...]
‘O que vimos aqui hoje foi uma celebração penitencial com imagem e linguagem impressionantes. Não é possível que não seja realizada’, opinou o monsenhor Arnaldo Betrami. (CATOZZI, 1992).

No polo oposto, os fiéis da Renovação Carismática valiam-se de argumentos igualmente cristãos, sempre buscando a expulsão do *Vertigem* de dentro da igreja:

‘Dom Paulo [Evaristo Arns] e os bispos devem estar loucos. O altar do Santíssimo Sacramento é sagrado. Tem muitos lugares e salões paroquiais para fazer essa peça, por que encená-la onde Jesus está sacramentado?’ Perguntava Ozita Edite Leão, uma das que protestavam e rezavam do lado de fora da igreja no sábado à noite.
‘Isso é um ultraje a Deus, isso chama o fogo de Deus. Vocês estão comprando o inferno’, sentenciava no megafone o líder Carlos Borges, de terço na mão e olhar no vazio. [...]

‘Estão profanando o templo de Deus, transformando-o em um covil de ladrões, cobrando Cr\$ 40 mil pelo ingresso da peça. O povo sofrido de São Paulo construiu a Igreja de Santa Ifigênia para honrar e glorificar a Deus e não para que fosse comercializada’, berra Carlos Borges no protesto de sábado à noite. Lá dentro, o produtor Geraldo Petean e o diretor Antônio Araújo anunciavam que apresentariam a peça de graça, apenas pedindo contribuições para pagarem as despesas. (CATOZZI, 1992).

Pode-se notar a atmosfera de conflito que se desenvolvia diante da igreja, cujo foco de ação era o *Teatro da Vertigem*. Também os discursos reiteram a dimensão de “batalha” e “luta” que se desenvolvia. O grupo teatral aparecia como a figura central – um certo pretexto – a partir do qual se discutia, de algum modo, o espaço da igreja e os modos de utilizá-lo. De alguma maneira, estavam em questão as maneiras de pensar a igreja diante (e a partir) dessa intervenção artística; o que levava os elementos disputados às capas de jornais¹¹⁹.

Contudo, como relata Araújo em sua dissertação e na entrevista concedida à revista **Folhetim**, nº20 em 2004, a situação não se resolveu com a visita da comissão. O diretor recebeu, na terça-feira daquela semana, carta anônima com ameaças de morte por conta das apresentações; nela chamavam-no de “assassino” e “porco”. Após comunicar o fato, os produtores e Padre Paulo entraram em contato com Monsenhor Arnaldo Beltrami. Procuraram a Comissão de Justiça e Paz de São Paulo, que indicou ao advogado criminalista José Carlos Dias¹²⁰. Antonio recebeu então a orientação da polícia para, juntamente com sua família, deixar temporariamente o apartamento em que morava. O advogado entrou em contato com o secretário adjunto da Segurança Pública do Estado de São Paulo, Paulo de Tarso Mendonça, que determinou a imediata abertura de inquérito e o policiamento no interior e nas cercanias da igreja de Santa Ifigênia.

A segunda semana foi tumultuada, porque os espectadores eram revistados por policiais femininos e masculinos, antes de começar o espetáculo, assim como a igreja era inteiramente rastreada pelo comando antibomba. Além disso, cinco viaturas circulavam em volta da igreja, antes e durante a peça.

¹¹⁹ Em um país no qual o folhetim literário e depois televisivo aciona o imaginário nacional, a história de um grupo teatral apresentando um espetáculo dentro de uma igreja e tendo como adversário um movimento “fanático” chamava, no mínimo, alguma atenção.

¹²⁰ Nascido em 1939, José Carlos Dias é um advogado criminalista formado pela Universidade de São Paulo. Entre 1983 e 1987 foi secretário de justiça do Estado de São Paulo durante o governo de Franco Montoro.

A carta anônima contendo ameaças traz outra dimensão para o conflito, levantando a necessidade de interferência do Estado e da polícia. Cria-se assim uma nova experiência para o público e para os agentes envolvidos na controvérsia. A revista, os carros de polícia, a possibilidade de bomba, acabam por produzir uma experiência de teatro e de cidade que ultrapassa a simples presença física em uma sala fechada, ou diante do palco italiano. Ir assistir ao espetáculo **Paraíso Perdido** passa a significar uma série de coisas: primeiro, estar diante de um grupo novo de teatro de pesquisa; segundo, presenciar um espetáculo que se realiza em uma igreja – espaço eminentemente sagrado e livre de produções pagãs; terceiro, ser testemunha de um conflito político e religioso pelo território da igreja e pela disputa de posição entre correntes católicas – quem seriam os mais legítimos para proferir a palavra de Deus – os bispos e padres ou os integrantes do Movimento de Renovação Carismática; quarto, correr o risco de sofrer um atentado apenas por assistir a uma peça de teatro. Esses elementos reunidos conformam uma experiência peculiar sobre a cidade e sobre a entrada do *Vertigem* em cena. De um grupo acadêmico, tornam-se, em menos de uma semana, o nó de um conflito no qual estão imersos o teatro – seu espaço –, a religião, a arte, o Estado e a própria cidade.

Na sexta-feira, 13 de novembro, uma semana após a estreia da peça, o **Jornal da Tarde** apresenta a matéria: “Delegado garante o ‘Paraíso’ – Líder do grupo que protestava contra a peça na igreja foi convencido por delegado a deixar o espetáculo ser encenado”, assinada por Valdir Sanches.

De acordo com Sanches, o delegado do 3º Distrito, Dr. Jorge Carrasco, na quinta-feira, dia 12, teria convidado o líder do grupo, Carlos Borges, para uma conversa. O tema girava em torno das cartas e telefonemas recebidas por Antonio, contendo as ameaças de assassinato e de colocação de bombas no espetáculo. O padeiro, mostrando-se horrorizado com tais práticas, teria prometido deixar a igreja quinze minutos antes de a peça começar, às 20h45. Saiu, e atrás dele foram os demais manifestantes.

Borges teve seus quinze minutos de glória diante de fotógrafos e câmeras de tevê. Glória, é verdade, de um cristão casmurro em defesa da Igreja. Em um discurso veemente, ofereceu as justificativas já conhecidas: a bronca toda é a encenação ‘em um santuário’. ‘Uma profanação à casa de Deus’. Repelimos qualquer ameaça de bomba ou tiro. A nossa única bomba invencível é a Imaculada Conceição. E nossa arma de 50 tiros, o santo rosário’. Dentro da Igreja, o diretor musical Laércio Rezende ensaiava o coro. (SANCHES, 1992)

A única matéria sobre **Paraíso Perdido** presente no *clipping* da Cia. que versa sobre o conteúdo da peça e seu valor artístico foi publicada na revista semanal **Isto é**, de 18 de novembro de 1992¹²¹: “O diabo entra no templo – encenação de uma peça da igreja de Santa Ifigênia, na capital paulista, gera revolta de fiéis”. No entanto, o fragmento é pequeno e apenas aparece após três páginas que recontam a história do conflito na igreja.

Na verdade, essa montagem de O paraíso perdido, que continua em cartaz de quinta a domingo, às 21h, após o fechamento da igreja para cultos e orações, usa e abusa dos espaços internos do templo. Bancos são removidos, o altar serve de berço para a personagem de Satanás, ‘o anjo caído’, e os tubos do órgão utilizado para acompanhar os hinos litúrgicos são transformados em grades de uma prisão. Mas não há cenas de nudez nem palavrões. O espectador pouco consegue ouvir o texto, que enxerta em Milton o argentino Jorge Luis Borges e o poeta anglo-americano T.S. Eliot. Trata-se mais de um espetáculo de luz, música (a peça termina ao som de rock paulista) e expressão corporal. O protestante Milton provavelmente não gostaria da miscelânea, mas, esteja no paraíso ou no inferno, ele deve estar apreciando a cizânia católica. (PAVAM, 1992. grifos meus).

Portanto, de acordo com as sugestões, presentes no texto, trata-se de um espetáculo que dá pouco valor ao texto consagrado de Milton, que abusa do espaço do templo (o que justificaria o incômodo dos fiéis) e que nem seria uma “peça propriamente teatral”, pois usaria em demasia luz, música e expressão corporal.

É possível perceber que, nesse primeiro momento de inserção do *Vertigem* no *campo teatral*, o que faz girar e mover o argumento discursivo dessa reportagem é a controvérsia entre três agentes distintos, a Igreja, o *Teatro da Vertigem* e os fiéis manifestantes. Fica de fora o trabalho artístico propriamente dito, reservado para o último parágrafo da reportagem, no qual juízos de valor são usados para “deslegitimar”, em alguma medida, o próprio espetáculo. Parte do lançamento do *Vertigem no campo teatral* deu-se por meio desse elemento político.

A grande mobilização da imprensa para a peça do *Teatro da Vertigem* em 1992 não se deu, como se vê, pela qualidade artística da encenação, mas sim pela

¹²¹ Matéria assinada por Rosane Pavam.

repercussão religiosa que envolveu o grupo. Afinal, ao menos no *clipping* do grupo, não foi guardada qualquer crítica à peça.

Em um país eminentemente católico, a divisão entre o profano – vinculado à arte – e o sagrado – vinculado à igreja – teve seu ápice com a inserção de um espetáculo dentro do templo. Certamente a repercussão ganhou potência frente à própria *experiência teatral* que o espetáculo produzia – os relatos dos padres e dos espectadores remetem justamente a essa direção – e a qualidade artística do produto teatral reverberou mais ainda a dimensão da *experiência social* que estava em pauta.

Aqui chamo a atenção para o caráter não premeditado que alguns elementos tomam. Se algum templo budista, sinagoga, mesquita ou igreja protestante tivesse aceitado sediar o espetáculo em detrimento de uma Igreja Católica, talvez a repercussão tivesse se dado de modo distinto. O grupo buscava apenas um espaço para a sua apresentação. Entretanto, de forma não premeditada, a seleção do local definiu, de modo inequívoco, a trajetória, do grupo.

Contrastando os textos de jornalistas, em diferentes matérias, com o próprio discurso de Antônio Araújo, busquei enfatizar o tom de “cruzada” que perpassa as diferentes narrativas. Na verdade, usei a ideia de evento, tal qual Sahlins a introduz, para mostrar como um acontecimento – com repercussão cultural e social – ganha uma nova dimensão, além do que a sua, original. Nesse sentido, é possível contar um pouco a história desse grupo a partir dos meandros do “evento” da Igreja¹²². Esse tom colaborou para a produção do primeiro olhar que se lança ao *Teatro da Vertigem* e que o acompanha até a estreia do próximo espetáculo: **O Livro de Jó** (1995) . Sob essa perspectiva o grupo todo será lido e definido: aquele que enfrentou os “fanáticos”. Com o **Livro de Jó**, o discurso sofre uma forte inflexão: passa-se a pensar o *Vertigem* também por sua qualidade artística.

A imprensa, portanto, informou a recepção do grupo e ofereceu o espaço necessário para a divulgação e consagração de seus integrantes e de sua estética.

¹²² Sahlins está interessado em desenvolver uma possível teoria da história na qual haveria uma relação entre o plano da estrutura e o plano do evento. De acordo com antropólogo, as formas culturais tradicionais abarcam um evento extraordinário e recriam a partir dele, assumindo novos valores funcionais. Desse modo, Sahlins tenta compreender como é possível que significados culturais (ou estruturas) podem ser alterados e transformados a partir de eventos conjunturais. Essa não é discussão que pretendo fazer, exatamente porque esse não é o escopo da análise. No entanto, de certo modo, o evento na igreja alterou a trajetória do *Teatro da Vertigem*, influenciando o modo como seus membros passaram a se compreender e as escolhas que passaram a realizar, afetando a “estrutura interna” de seus participantes. Para saber mais sobre a noção de estrutura e de evento em Sahlins, conferir Sahlins (2003; 2007).

Assim, indiretamente, conferiu prestígio para o trabalho de pesquisa desenvolvido; com tamanha repercussão, o grupo associou a pesquisa e a consagração estética, alimentando e direcionando os próximos passos de seu trajeto.

De um pequeno “grupo de estudos”, o *Vertigem* foi catapultado para o cenário teatral e ganhou o espaço da mídia, de modo ascendente. Além do mais, e diante disso, experimentaram a evidência de se comportar como epicentro de um evento significativo para a cidade. A escolha do espaço foi decisiva na repercussão da peça; assim como a própria estética de pesquisa passou a ser justificada por conta da força das manifestações: espaço não convencional e pesquisa teatral alinham-se, então, no discurso e no pensamento do grupo.

2.4 Êxito na recepção: O Livro de Jó

Paraíso Perdido permaneceu nove meses em cartaz: de dezembro de 1992 a agosto de 1993. Em meio ao conflito gerado, o grupo conseguiu, além de repercussão na mídia, o reconhecimento de seus pares: dois prêmios APCA¹²³ – “Prêmio Especial na categoria ‘pesquisa de linguagem’” para o grupo e “melhor iluminação” para Guilherme Bonfanti e Marisa Bentivegna¹²⁴. Além disso, em 1994, ganhou o Prêmio Estímulo da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo para espetáculos teatrais em espaços não-convencionais, essa quantia seria usada na produção do próximo espetáculo: **O Livro de Jó**¹²⁵.

¹²³ Associação Paulista de Críticos de Artes tem suas origens na Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT). Em 1951, oito críticos de teatro criaram as bases da ABCA. Em 1972, realizaram uma nova reestruturação: surgiu a Associação Paulista de Críticos de Arte, que incorporava os setores de Artes Visuais, Cinema, Literatura, Música Popular e Televisão. No ano seguinte, são incorporados os setores de Dança e Música Erudita. Em 1979, incorpora-se o Teatro Infantil, e, em 1980, o setor de Rádio. Disponível em: <http://www.apca.org.br/historico.asp> ; acesso em 23/11/11.

¹²⁴ Os membros do júri, na época, foram: Alberto Guzik, Carmelinda Guimarães, Dirce Lorimier Fernandes, Afonso Gentil, Hélio Silveira, Maria Lúcia Pereira, Maria Lúcia Candeias, Mário Garcia Guillén, Othoniel Fonseca Mottas, Ricardo Faria e Sebastião Milaré. Destaco como Alberto Guzik era membro importante no teatro paulistano desde esse período. Esse dado será significativo para compreender a trajetória de *Os Satyros*.

¹²⁵ O *Vertigem* recebeu da Secretaria Estadual de Cultura, em 1994 o valor de R\$25 mil para fomentar o trabalho – o salário mínimo na época, de acordo com a Medida Provisória 637/94, era R\$70,00. A peça tinha um custo mensal de R\$6 mil, grande parte gasto com a iluminação; na época, os 14 atores do grupo trabalhavam praticamente de graça. Com o valor recebido, poderiam pagar os custos da luz por quatro meses e cada ator receberia R\$71,00. Não estou contabilizando outros gastos, como figurino, cenário, adereços, divulgação... na produção do espetáculo, não sobrou verba para a confecção de cartazes ou de um programa. Por último, eram vendidos somente 60 ingressos por sessão a R\$12,00.

Logo após o final da temporada, portanto, com os subsídios da crítica e um prêmio de estímulo, o *Vertigem* estruturou melhor os próximos passos: reavaliaram as dificuldades, definiram vontades para a continuidade e traçaram uma agenda para o futuro trabalho¹²⁶.

O resultado foi a criação da peça **O Livro de Jó**, da qual participaram: Luís Alberto de Abreu na dramaturgia¹²⁷; Daniella Nefussi, Matheus Nachtergaele, Miriam Rinaldi, Sergio Siviero, Siomara Schröder e Vanderlei Bernardino como atores¹²⁸; Marcos Lobo, ator em *Paraíso Perdido*, tornou-se assistente de direção; e Antonio Araújo continuou na direção e concepção geral da obra.

Em relação à pesquisa desenvolvida, **O Livro de Jó** distanciou-se do ímpeto científico presente no espetáculo anterior. O caminho para a criação foi invertido: ao invés de ir da pesquisa para o tema, decidiram que o tema definiria a pesquisa. No entanto, segundo Araújo em sua tese de doutorado, “permanecia no grupo o interesse de continuar investigando possíveis aproximações daquele universo [da ciência] com o campo da arte¹²⁹”. Acerca do assunto, Antonio comenta, em 2008¹³⁰:

[...] após um tempo de trabalho, e percebendo como a doença de Jó se constituía no elemento fundamental para a concepção do espetáculo, chegou-se à ideia de recorrer à Medicina como o pólo científico ideal para aquele diálogo interdisciplinar. Começamos a estudar manuais de sintomatologia clínica e, ainda que de maneira menos extensa do que aquela realizada na Física Clássica,

¹²⁶ Daniella Nefussi comenta, na entrevista, que o grupo inicial formado por ela, Antonio e Lúcia Romano, já teriam definido a existência de uma trilogia logo nas primeiras reuniões, ainda em 1991. Na época, queriam ocupar um galpão que pertencia ao teatro Sérgio Cardoso: o objetivo era ter uma sede para a continuidade da pesquisa fora da universidade. Afim de justificar o uso do espaço frente à secretaria municipal de cultura – responsável pela administração do teatro –, escreveram um projeto que duraria dois ou três anos, que culminaria na montagem de uma trilogia bíblica. Por esse motivo, a escolha de **O Livro de Jó** teria sido tão clara ao final da primeira temporada de **Paraíso Perdido**.

A versão de Antonio é um pouco distinta. Segundo ele, o grupo todo – durante o processo de pesquisa de **Paraíso**, em 1992– decidiu que o tema comum que os unia era “a questão do sagrado no mundo contemporâneo” (ARAÚJO, 2002, p.83). Este teria sido o único tema que mobilizaria a todos naquele momento; por esse motivo ele, Antonio, teria trazido o livro **Paraíso Perdido** de John Milton para iniciarem os trabalhos. A princípio, sem uma trilogia em mente.

¹²⁷ Luís Alberto de Abreu (1952) era um dos dramaturgos brasileiros mais requisitados na época. Já havia recebido três prêmios APCA, um prêmio Mambembe e um prêmio Molière. Durante a década de 1980, coordenou o núcleo de dramaturgia do Centro de Pesquisa Teatral de Antunes Filho no SESC/SP.

¹²⁸ Posteriormente Daniella Nefussi se afasta do grupo e Mariana Lima assume seu lugar.

¹²⁹ ARAÚJO, 2008, p.96

¹³⁰ Como não tive acesso aos documentos de ensaios (cadernos e anotações) do período, precisei recorrer a diversos tipos de registro: de matérias de jornal até a tese de Antonio. Evidentemente fiz esforço para reconstituir parte da trajetória do grupo, mas sem a ilusão de que esta seria a “verdadeira” ou “única” versão da história.

retraçamos uma trajetória similar de pesquisa. (ARAÚJO, 2008, p.96)

Dessa vez, a medicina tornou-se o par de diálogo artístico que orientou, estimulou e inspirou a criação. A partir de descrições médicas começaram a investigar, por exemplo, o que seria o “calafrio” no corpo, na voz, na interpretação dos atores: como se movimentar em cena, como falar um trecho de um texto, e assim por diante¹³¹.

Portanto, na época, decidiram que discutiriam a doença e a fé no mundo que os cercava. Em matéria publicada em 07 de junho de 1994, no *Caderno 2* de **O Estado de São Paulo**, Maria Elisa Arruk¹³² entrevista Antonio e comenta quais seriam os temas do novo espetáculo: “Tenho a leitura de um momento difícil, de doença, desesperança e relações deterioradas. Todos os dias vejo amigos meus morrerem de AIDS e chacinas acontecerem”¹³³. Assim, **Livro de Jó** seria uma forma de o grupo continuar a discussão a respeito do valor do sagrado na atualidade – iniciado com o primeiro espetáculo –, mas debatendo um tema comum para os jovens da época: a AIDS como doença do momento.

Antonio continua: “O que nos interessa no texto é a situação de peste, pois Jó só questiona depois que fica doente. Não queremos aquele Jó conhecido por nós, paciente e passivo, mas um Jó modificado: revoltado e questionador. Por isso a escolha do hospital: um lugar que trabalha com a dor e a possibilidade de morte. Quase um purgatório”¹³⁴. No texto, Jó passaria por diversas provações de sua fé até o momento final. As grandes questões discutidas na peça eram as doenças que assolavam o corpo da personagem e a colocavam em estado de dúvida sobre a existência de Deus.

¹³¹ De acordo com Antônio, dos manuais de medicina pesquisados, extraíram os seguintes conceitos: febre; tremor; câibra; vômito; dor de cabeça; dificuldade de respirar; sufocamento ou falta de ar; respiração ofegante; tontura; dor de ouvido; paralisia de um membro; tosse; zumbido no ouvido; dores nas articulações; enrijecimento das articulações; convulsões; cólica; dor abdominal; espirro; coceira; dificuldade para engolir; cansaço; azia ou gosto amargo na boca; soluços; formigamento; enjôo ou náuseas; dor de dente; pontadas; sensação de areia nos olhos e fotofobia.

¹³² A matéria chamava-se “Grupo encena ‘Jó’ em hospital – Teatro da Vertigem, que já se apresentou em igreja, prepara montagem do texto bíblico ‘Livro de Jó’”. Publicada em junho, trata-se de um registro do momento: já ensaiavam desde agosto de 1993, mas estrearam apenas em fevereiro de 1995. O texto corresponde, portanto, ao último terço dos ensaios, no qual boa parte dos elementos do espetáculo já estavam definidos.

¹³³ ARRUK, 1994.

¹³⁴ *Ibidem*.

A agenda delimitada para o desenvolvimento de **Jó** foi a seguinte: entre agosto e dezembro de 1993, Luis Alberto de Abreu e Antonio, definiram e discutiram as questões centrais de adaptação do texto bíblico; entre outubro de dezembro de 1993, atores e diretor realizaram estudos teóricos e análise do livro bíblico; em janeiro de 1994, ocorreram os ensaios práticos, com livre-exploração do tema; em fevereiro de 1994, aconteceu a apresentação para o grupo da primeira versão do texto, com discussão e debate.

Após essa primeira etapa, o desenvolvimento seguiu do seguinte modo: o período de março e abril de 1994 foi dedicado à experimentação da peça e à definição dos papéis; de abril a outubro de 1994, ao levantamento do material cênico, e à produção de novas versões do texto; entre julho e outubro de 1994, aprofundaram o trabalho das interpretações e o esboço das marcações; em novembro de 1994, entraram no Hospital Umberto Primo com ensaios de exploração do espaço; entre dezembro de 1994 e janeiro de 1995, finalizaram o trabalho de encenação, e refinaram a espacialização das cenas; de 6 a 8 de fevereiro de 1995, realizaram ensaios abertos para público; em 9 de fevereiro de 1995, estrearam o espetáculo; e, por último, entre fevereiro e abril de 1995, tiveram um novo período de ensaios para modificações da estrutura. A peça permaneceu em cartaz de 09 fevereiro de 1995 a 08 setembro de 1996, com apresentações de quinta a domingo (sessões duplas aos finais de semana).

Fica evidente como as etapas de desenvolvimento dos ensaios assemelharam-se à estrutura desenvolvida em **Paraíso Perdido**. No entanto, houve uma diferença significativa na repercussão: **O Livro de Jó** obteve grande êxito de público e de crítica, alterando o modo como o grupo passou a ser encarado no circuito teatral da cidade.

O material que orientou essa observação foi encontrado na própria sede do *Vertigem*. Em uma caixa de papelão grande, no interior de uma pasta de arquivo e numa pasta para cartolinas, estão guardadas as matérias e críticas de jornais e revistas publicadas a respeito do grupo ao longo de sua história – o *clipping*. Os documentos estavam escondidos¹³⁵, desorganizados, e se mostraram incompletos – há críticas sobre os espetáculos que não constavam no arquivo. Esses elementos evidenciam que não estavam atentos a esse tipo de material. Veremos, no próximo capítulo, como a

¹³⁵ Luisa Pereira, a secretária em 2010, gentilmente me ajudou encontrá-los.

Cia Os Satyros é diferente: os membros do grupo dão especial atenção para as publicações em jornais e revistas, pois fazem delas suas interlocutoras privilegiadas.

Do material presente no clipping acerca de **O Livro de Jó**, extrai quatro categorias: matérias de estreia, críticas, reportagens e matérias comparativas. No primeiro agrupamento, constam as matérias escritas antes mesmo de o espetáculo entrar em cartaz: pude observar que o processo foi acompanhado por jornalistas que discutiam o hospital, a história de Jó e assim por diante – trata-se de uma categoria à parte, justamente porque o espetáculo não havia estreado, portanto não havia recepção propriamente dita. A segunda categoria foi denominada “Crítica”. Nela me detive em quatro críticas publicadas sobre a peça. Em seguida, reuni as reportagens sobre o grupo: elas versam sobre a história do *Vertigem*, as entrevistas com os integrantes ... Por último, percebi a existência de três matérias que comparavam o espetáculo e o *Vertigem*, com outras peças, grupos e manifestações artísticas. Entendo que essas comparações ofereceram-me uma perspectiva privilegiada, pois elas introduziram a Companhia na órbita de uma constelação peculiar de artistas – tais como Antunes Filho, José Celso, etc¹³⁶.

TABELA III – NÚMERO DE MATÉRIAS DE JORNAIS REFERENTES AO <i>TEATRO DA VERTIGEM</i>				
	MATÉRIAS ANTES DA ESTRÉIA	CRÍTICAS	REPORTAGENS	MATÉRIAS COMPARATIVAS
NÚMERO	5	4	5	3
JORNAIS	Estado de São Paulo (2), Jornal da Tarde, Folha de São Paulo e Diário Popular	Revista Veja, Folha de São Paulo (2), Estado de São Paulo	Jornal da Tarde, Revista Isto É, Veja São Paulo, Estado de São Paulo (2)	Estado de São Paulo (2), Revista E – SESC/SP

Não é o caso de evidenciar como cada uma das matérias, críticas e reportagens tratou da peça, mas, antes, elencar os elementos comuns que levaram à produção de um discurso sobre o espetáculo. Ficou evidente como **O Livro de Jó** obteve recepção favorável e ótima repercussão.

Nas matérias antes da estreia, os diferentes jornalistas trazem as seguintes informações sobre o espetáculo: a história do grupo; os artistas envolvidos; a história da peça; e o local em que seria realizado (a maternidade do Hospital Umberto Primo). Sobre este último elemento, Antonio contou, na época:

¹³⁶ A lista completa encontra-se na bibliografia ao final desta dissertação.

‘Nos interessa essa discussão sobre o sagrado’, diz Tó. ‘O espaço provoca uma espécie de estranhamento que pode causar reações diferentes’, pondera. Ele concorda que a encenação em hospital, lugar onde a sociedade ‘isola’ a dor, pode afastar o espectador. ‘Mas quem vier participará de uma experiência muito particular’, diz. (MEDEIRO, Jotabê. “Saga sofrida de Jó será montada em hospital – a peça estréia em janeiro e relaciona o texto bíblico com os tempos de AIDS”. **Estado de São Paulo**. São Paulo. 17 de Dez. 1994).

Entre as críticas, duas foram publicadas no jornal **Folha de São Paulo**, em cinco e dezessete de março. Na primeira – “AIDS rouba força do ‘Livro de Jó’: Montagem do Teatro da Vertigem numa ala vazia de hospital restringe o alcance da história original” – Mario Vitor Santos¹³⁷, o autor, considera que o espetáculo se distanciou da “história original”, mas considera-o “profissional” e “envolvente”

Na segunda, Nelson de Sá não poupa adjetivos e críticas à montagem. Trata-se, de certo modo, do tom que percorre a maior parte de sua produção, como pode ser verificado nos textos publicados na coletânea da editora Hucitec¹³⁸. O jornalista inicia o argumento contextualizando o que entende pela “lenda de Jó” para, em seguida, apontar como o coletivo deu conta dela. Comenta que Antonio é “um jovem de grande sensibilidade”, mas “se deixa levar pela estrutura, pela exterioridade”. A montagem teria um “efeito óbvio, como o pendurar-se em janelas e o subir-e-descer de escadas de um hospital – em prejuízo de outras exigências essenciais, como a interpretação”.

Nelson de Sá despende boa parte de seu texto tratando da interpretação – dedica oito dos treze parágrafos para comentar o trabalho dos atores¹³⁹ –, reserva três para apresentar o enredo do espetáculo e outros dois para analisar, brevemente, a

¹³⁷ “Mario Vitor Santos, 53 anos, jornalista, formado em Jornalismo pela Universidade Federal Fluminense (1979), mestre em Letras Clássicas pela Universidade de Exeter (Inglaterra), doutorando pela Universidade de São Paulo. Foi jornalista da **Folha de S.Paulo** de 1984 a 1999, onde exerceu as funções de redator, editor, diretor da Sucursal de Brasília, secretário de Redação, ombudsman, repórter especial, editor da **Revista da Folha**, entre outras. Professor, crítico de teatro e diretor de A Casa do Saber.” Disponível em http://images.ig.com.br/blig/blogdoombudsman/pop_perfil.html. Acesso em 27/07/2010.

¹³⁸ Nelson de Sá está há cerca de 24 anos no conglomerado **Folha de São Paulo**. Ingresso em 1987, foi crítico de teatro por cerca de dez anos no caderno *Ilustrada*. Em 1997, publica um livro pela Hucitec com suas principais críticas: **Diversidade – um guia para o teatro dos anos 90**. Atualmente escreve no blog **Cacilda blog de teatro**.

¹³⁹ Há trechos como: “Há um descontrole geral da interpretação. Deus, por exemplo, um exemplo extremo, exigia um ator mais expressivo do que Sérgio Siviero.”; “A cena de Jó com o primeiro amigo, interpretado por Miriam Rinaldi, uma atriz capaz de uma paixão comovente, arrebatadora, é a chave que abre a segunda melhor metade de ‘O Livro de Jó’”; “‘Deus está morto’, diz e repete a mulher chata de Jó, tão chata que quase desmoraliza a própria afirmação, para o espetáculo.”; “Em compensação, existe o diabo e depois o segundo amigo interpretado pelo firme Vanderlei Bernardino.”.

encenação. Dramaturgia e direção de arte, elementos importantes, ficaram de fora do texto.

Assinalo como essas duas primeiras críticas debruçam-se exclusivamente numa dimensão estética e técnica do espetáculo, fazendo o que se pode denominar de leitura “internalista”, sem remeter o debate para qualquer outro plano. Em **Paraíso Perdido**, a atenção da imprensa não foi direcionada para o trabalho artístico, mas para os eventos que envolveram as apresentações – bombas, ameaças, passeatas contra a peça. Em **O Livro de Jó**, ao contrário, as pautas concentraram-se no “elemento artístico”, isto é, na encenação, nos atores, na iluminação e dramaturgia.

Exemplo disso é a reportagem de Ivan Claudio da revista **Isto É**, de 29 de março de 1995: “Sem anestesia – encenada num hospital a peça *O livro de Jó* comove o público”¹⁴⁰. São apresentados casos de desmaio e de espectadores que sofreram emoções “fortes” durante as apresentações. Segundo a revista, o espetáculo “tem comovido o público paulistano”, porque seria “uma tragédia de impacto visual e de texto de tirar o fôlego até daqueles acostumados aos devaneios explícitos de José Celso Martinez Corrêa ou aos incompreensíveis falatórios bem iluminados de Gerald Thomas.” A comparação entre o espetáculo e os diretores, Zé Celso e Gerald Thomas, é significativa, pois alça o grupo para o patamar de consagração, uma vez que são comparados com atores e diretores de irrefutável valor artístico. Aliás, Ivan Claudio considera **O Livro de Jó**, superior às produções Zé Celso e Gerald Thomas: “A experiência é rara. Ninguém sai imune à força poética do texto.”

Há também um parágrafo que se refere à recepção de certas pessoas sobre o espetáculo:

A escritora Maria Adelaide Amaral, autora da peça *Um relação tão delicada*, por exemplo, é uma das pessoas que saíram extremamente tocadas pela beleza do espetáculo. ‘Estou cansada de montagens bonitas, mas de conteúdo pífio’, diz. ‘O Araújo conseguiu uma grande façanha. Seu trabalho é visualmente deslumbrante, mas em nenhum momento, você se distancia da força do texto.’ O diretor Fauzi Arap, ganhador do Prêmio Shell de 1994 com a peça *Adorável desgraçada*, acredita que com *O livro de Jó* o teatro paulista está vivendo o surgimento de um grande diretor. ‘Há muito tempo eu não assistia algo que me impressionasse tanto’, resume. (CLAUDIO, 1995)

¹⁴⁰ A repercussão da peça se expande para fora o território comum do teatro – jornais como **Folha de São Paulo** e **O Estado de São Paulo** – sendo citada também revistas semanais.

São expressivos os elogios de Maria Adelaide Amaral e Fauzi Arap¹⁴¹, pois já eram membros consagrados da “classe teatral”. Aos poucos, um discurso sobre a qualidade artística constitui-se em torno do grupo. Isto é, logo nos primeiros dois meses de peça, há quantidade relevante de publicações, denotando dois elementos: o espaço que o grupo consegue na imprensa e a reverberação da peça.

Na revista semanal **Veja São Paulo**, os comentários evidenciam o êxito do espetáculo: “Um dos maiores sucessos da temporada teatral é um peça pesadíssima, sem atores globais no elenco, dirigida por um profissional quase desconhecido. A plateia fica simplesmente chocada com o que vê.¹⁴²”. A peça foi um “tremendo sucesso de público e crítica” que precisou “esticar” a temporada por mais dois meses. Antonio Araújo “firmou-se como um dos diretores mais talentosos da nova safra”¹⁴³.

As dificuldades financeiras, os desmaios, a potência simbólica da encenação, a interpretação de Matheus Nachtergaele, o sucesso de crítica e de público são os elementos veiculados que, somados, dão um caráter único ao espetáculo, produzindo um discurso de sucesso da montagem, do *Teatro da Vertigem* e de Antônio Araújo.

Logo após entrarem em cartaz, o *Vertigem* também participou do Festival de Curitiba e foi bem recebido por público e crítica. No dia 27 de maio de 1995, o *Caderno 2* de **O Estado de São Paulo** publicou uma matéria denominada “Curitibanos se encantam com Jó e Jesus”, nela Evandro Fadel, o jornalista, destaca o sucesso de **Rua da Amargura** dirigida por Gabriel Villela e **O Livro de Jó**. Segundo a pesquisa realizada pelo festival, cada uma das peças recebeu as maiores médias de nota dos espetáculos assistidos: 9,63 e 9,61 respectivamente.

Ao longo de todo o ano de 1995, o *Vertigem* esteve em cartaz, com praticamente todas as sessões lotadas. E, em 31 de dezembro de 1995, o editor do *Caderno 2* de **O Estado de São Paulo**, Evaldo Mocarzel, escreveu um texto de

¹⁴¹ Maria Adelaide Amaral (1942) é dramaturga portuguesa radicada no Brasil. Nos idos de 1995, já havia escrito 15 espetáculos de teatro; participado, como colaboradora, de quatro novelas da Globo; escrito uma – **Deus nos Acuda** (1992-1993) – e, em 1995 era uma das principais colaboradoras da novela **A Próxima Vítima**.

Fauzi Arap (1938) é autor e diretor de teatro. Recebeu os prêmios Molière de melhor autor e Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA – e melhor diretor por **O Amor do Não**, em 1977. Mais tarde, em 1983, obteve o prêmio Mambembe de melhor autor em **Quase 84**, peça dirigida por Ivan de Albuquerque.

¹⁴² SCAVONE, Miriam. “**Choque no Hospital** – peça encenada em maternidade é surpresa do ano”. **Veja São Paulo**. 22 a 28 de maio de 1995.

¹⁴³ *Ibidem*. 1995.

balanço das artes na cidade¹⁴⁴, comentando como **O Livro de Jó** seria “um dos espetáculos mais importantes da década de 90” e “um divisor de águas nas artes cênicas brasileiras”.

Em 1996, **O Livro de Jó** concorreu em cinco categorias para o prêmio Shell, e levou quatro: melhor diretor, para Antonio Araújo; melhor ator, para Matheus Nachtergaele; melhor iluminação, para Guilherme Bonfanti e melhor figurino, para Fábio Namatame. Na ocasião, não ganhou apenas o prêmio de melhor autor, cuja vencedora foi, justamente, Maria Adelaide Amaral pela peça **Querida Mãe**. Receberam também os prêmios APCA de melhor iluminação, melhor espetáculo, melhor direção; os prêmios Mambembe¹⁴⁵ de melhor espetáculo, direção e ator; e o Prêmio Apetesp¹⁴⁶ de melhor espetáculo e direção.

Fica evidente como o *Vertigem* obteve unanimidade nas considerações sobre a peça, entre os pares teatrais. Na cidade existiam, na época, quatro espaços de consagração possíveis: justamente os prêmios Shell, APCA, Mambembe e Apetesp. Por esse motivo, é significativo notar como a peça amealhou para si troféus de todos eles. Antonio Araújo foi o artista da vez, recebendo, de todos os jurados envolvidos nas quatro premiações, o título de melhor diretor.

Mas o reconhecimento da peça não ficou restrito ao plano municipal. Pelo contrário, o *Vertigem* passou a ser convidado para apresentar-se em diversos festivais internacionais. Representou o Brasil no 5º Festival Ibero-Americano de Teatro, que ocorreu em Bogotá em março de 1996 – nele estiveram presentes membros do circuito internacional de teatro como Pina Bausch, Ariane Mnouchkine e o cineasta polonês Andrzej Wajda. Além disso, receberam convites para apresentar a peça em Paris e para uma encenação em Montreal. Foram para o Festival Latino-Americano de

¹⁴⁴ O texto chamava-se “Uma euforia nas artes – Cultura do país inaugura período de renascimento, principalmente na produção de filmes”. MOCARZEL, 1995.

¹⁴⁵ O prêmio Mambembe foi criado em maio de 1977, associado ao MEC (Ministério da Educação). Foi extinto no governo Collor, em 1990, e restituído em 1993, sob competência do MINC (Ministério da Cultura). Em 1999, por falta de verbas, é suspenso em definitivo.

¹⁴⁶ Criado em 1984, o primeiro Prêmio Apetesp de Teatro homenageava o Senador Teotônio Vilella. Contudo a origem do Prêmio Apetesp remonta a 1979, ao Prêmio Zimba, primeira promoção da Associação destinada a escolher e homenagear os melhores do Teatro em cada temporada. Conferido pela Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais de São Paulo, a escolha é feita pela dita “classe teatral”, abrangendo diversas categorias profissionais, tanto no teatro para adultos quanto no para crianças. Disponível em <http://www.apetesp.org.br/premio.php> ; acesso em 23/11/11.

Artes de Århus/Dinamarca em agosto de 1997, e para o Festival Internacional de Teatro Anton Tchecov em Moscou em 1998¹⁴⁷.

Ao final de 1996, Antônio Araújo recebeu uma bolsa de estudos *Fellowship of the Americas*, pelo *Kennedy Center for de Performing Arts*, para estudar em Nova York – e destaque que ele foi o único brasileiro classificado entre candidatos da América Latina e Canadá. Na *Big Apple*, entrou em contato com o trabalho de encenadores como Andrei Serban, Bob Wilson, Anne Borgart e Joanne Akalaitis. Essa troca acabou por influenciar sobremaneira o trabalho posterior de Antonio.

A partir desses dados, evidencia-se a inflexão presente na trajetória do *Vertigem*. Antes eram jovens recém-formados cujo objetivo era organizar um grupo de estudos para entender as leis da física no corpo do ator. Depois disso, em apenas duas peças, transformaram-se no único grupo brasileiro a ser convidado para representar o país no festival de Tchecov em Moscou, para ficarmos apenas com um exemplo.

Esse subsídio da crítica contaminou a trajetória do *Teatro da Vertigem* e de Antonio. Não eram mais apenas um punhado de estudantes, mas sim o grupo de teatro “divisor de águas” da “história do teatro brasileiro”. A reboque e, em sintonia, a pesquisa caminhava na mesma direção. O tipo de teatro produzido pelo *Vertigem* passa a ganhar fôlego na produção teatral paulistana – fazer teatro de pesquisa começou a ser associado a teatro de qualidade.

2.5 A formalização da pesquisa: o processo colaborativo

Em agosto de 1997, o elenco chegou ao Festival de Artes de Århus na Dinamarca com **O Livro de Jó**. Antonio foi de Nova York – onde estagiava com a bolsa do *Kennedy Center* – para acompanhar a adaptação do espetáculo no hospital da cidade. Nesse momento, o diretor expôs a proposta para um novo projeto de montagem do grupo: a discussão sobre o Apocalipse.

¹⁴⁷ O festival foi realizado para comemorar o centenário de fundação do Teatro de Arte de Moscou, criado por Stanislavski. Entre as atrações constavam: Ariane Mnouchkine (do *Théâtre Du Soleil* de Paris), Joseph Strhler (do *Piccolo Teatro* de Milão), Lee Breuer (do *Mabou Mines* de Nova York). Na época, de acordo com o Ministério da Cultura do País, **O Livro de Jó** foi o primeiro espetáculo brasileiro a ir para Moscou e *Teatro da Vertigem* foi o único grupo latino-americano a participar de um evento tão importante.

Não acredito em transformações milagrosas, nem em recompensas de Eleitos. Mas me intriga essa ideia de um Julgamento Final, de uma Punição Final e todos os temores por ela provocados. E é curioso que se tal ideia instiga o desejo e a Purificação e conseqüente Salvação, ao mesmo tempo, vê-se uma crescente onda de barbarismo e violência. Atoos terroristas, crimes em massa, guerras étnicas estão na ordem do dia. E guardo até hoje o sentimento de perplexidade e horror quando li, numa banca de jornal, sobre a “queima” de índio em Brasília por um grupo de classe média. A violência gratuita, sem causa ou justificativa, nos lança numa região absolutamente incompreensível e nos confronta com a questão do mal. Decadência de valores?¹⁴⁸

Escrito por Antonio, o texto evidencia a posição do diretor e aquilo que o teria motivado a realizar a peça. Acima de tudo, desejava realizar um questionamento acerca da “realidade brasileira”, à luz do texto bíblico apocalíptico. O diretor já definira, inclusive, o local para a apresentação: Casa de Detenção do Estado de São Paulo – mais conhecida como *Carandiru*.

Os atores gostaram do projeto e, em outubro de 1998, começaram os ensaios. Escolheram um dramaturgo que poderia acompanhar com frequência a construção da peça e desenvolver, ao longo do tempo, diálogo profícuo com o coletivo. Fernando Bonassi foi o nome selecionado.

Nos processos de **Paraíso Perdido** e **O Livro de Jó**, o *Vertigem* experimentou procedimentos diversos de como criar espetáculos. Foi, no entanto, especificamente na criação de **Apocalipse 1,11**, que começaram a organizar, na prática, a estrutura de pesquisa responsável pela constituição da identidade artística do grupo: o dito “processo colaborativo”.

Dez anos depois, em 2008, Antonio defende sua tese de doutorado no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, denominada **A encenação do coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. Aqui o pesquisador estava preocupado em investigar a função do diretor no âmbito de um processo colaborativo: realizou uma análise histórica, teórica e um estudo de caso na busca de compreensão de seu tema. Interessante notar como o objeto de estudo da tese é o processo de constituição das peças no *Teatro da Vertigem*: analisa **O Livro de Jó, Apocalipse 1,11 e BR-3**.

¹⁴⁸ Texto extraído do projeto enviado ao Prêmio Estímulo Flávio Rangel de Artes Cênicas em 1997 – Área de Pesquisa de Linguagem Cênica, em 10 de agosto de 1997. Retirado da revista **Sala Preta**, nº1, p.117

É o primeiro momento em que Antonio formaliza, em texto, as características daquilo que denomina “processo colaborativo::

Atitude autoral e propositiva;
Vontade e capacidade de cooperação;
Existência e potencialização de funções artísticas específicas, definidas antes do início dos ensaios;
Tempo indeterminado de ensaio;
Interesse em pesquisa e experimentação;
Realização de pesquisa teórica e de campo;
Prática baseada em improvisações e workshop;
Construção cênica ancorada na tensão entre depoimento pessoal e depoimento coletivo;
Ênfase no caráter processual, incorporando o precário e o inacabado à própria construção da linguagem;
Criação de dramaturgia inédita;
Encenação processual e aberta;
Processo continuado de *feedback*;
Perspectiva de compartilhamento pedagógico;
Abertura de processo de ensaio a estagiários, convidados e público interessado;
Interferência dos espectadores na construção da obra.
(ARAÚJO, 2008, p. 63. Grifo meu).

Notável como esses elementos estão em sintonia com princípios que advêm da universidade e com os modelos de experimentação e produção de uma pesquisa, tais como experimentação, pedagogia, diálogo entre pares... Além disso, constata-se a preocupação em compartilhar, entre todos os membros, o processo de criação estético e artístico – em consonância com o vigor democrático dessa geração.

O *Vertigem* está interessado em uma experimentação estética originada da pesquisa teórica e da pesquisa de campo, isto é, a pesquisa torna-se a baliza para levantamento do material cênico e para o prosseguimento do processo. Além disso, dedicam atenção especial para a partilha pedagógica daquilo que produziram em sala de ensaio. Em **Apocalipse 1,11**, por exemplo, ofereceram oficinas de teatro na biblioteca Oswald de Andrade, formando um grupo de estagiários que os acompanhou em boa parte do processo de desenvolvimento da peça. Nesse mesmo período, Antonio, em 1998, entrou para o quadro de professores da ECA/USP. Já era professor de teatro na escola Célia Helena e na Escola Livre de Teatro de Santo André¹⁴⁹ –, e passou a ministrar aulas para jovens universitários.

¹⁴⁹ Escolas técnicas de teatro. A primeira, privada, foi fundada pela atriz Célia Helena (1936-1997) em 1983 e oferece cursos regulares para atores e atrizes. A segunda, foi criada em 1990 pela prefeitura do município de Santo André, na gestão de Celso Daniel (1989-1993). Ambas funcionam até a data de finalização desse texto – 2012.

Em relação ao processo do espetáculo, Antonio considera que em **Apocalipse**, o grupo teria realizado o processo “mais equilibrado” até o momento, no qual conseguiram aliar os procedimentos investigados em **Paraíso** e **O Livro de Jó**. Na época, dividiram os ensaios em duas grandes fases: a primeira, dedicada à escritura do texto, e a segunda, ao levantamento das cenas, trabalho de interpretação e construção do espetáculo.

Já nas primeiras reuniões, idealizaram um esquema de trabalho que consistiu em encontros preparatórios, nos quais definiram o dramaturgo, estabeleceram a estrutura e o cronograma do processo, levantaram o material bibliográfico e realizaram leituras – estudos teóricos e discussões concernentes ao tema do apocalipse¹⁵⁰. Esse período correspondeu ao intervalo de agosto a outubro de 1998, em que os ensaios foram realizados no espaço da Oficina Oswald de Andrade¹⁵¹.

Em seguida, executaram três “*workshops*” e três “intervalos criativos”. Nos *workshops*, começaram o desenvolvimento do trabalho prático em sala de ensaio, a partir das principais referências de textos apocalípticos selecionados pelo grupo. Nos intervalos de trabalho, Antonio encontrava-se com o novo dramaturgo escolhido, Fernando Bonassi, na tentativa de descobrir um eixo estrutural para a peça. Além disso, também selecionavam as cenas montadas pelos atores para a produção de uma primeira versão da dramaturgia. De fevereiro a março de 1999, Bonassi escreveu duas versões do texto, e em seguida as discutiu com atores e diretor. A primeira leitura dramática foi realizada no Festival de Curitiba, em 26 de março de 1999; a segunda, no Auditório da **Folha de São Paulo**, em 30 de março do mesmo ano.

Encerrada essa primeira etapa, que durou de agosto de 1998 até março de 1999, passaram aos ensaios de montagem da peça. Nesse período, participavam todos os criadores envolvidos (cenógrafos, iluminadores, figurinistas, etc.), além do próprio dramaturgo que comparecia à sala de ensaio ao menos uma vez a cada quinze dias. Entre abril e setembro de 1999, passaram a oferecer oficinas para estagiário não só no

¹⁵⁰ Os livros foram: **O Apocalipse** de São João; o **Livro de Daniel**; **Os apocalipses apócrifos**; **Profecias e Adivinhações** de Leonardo da Vinci; e **Considerações sobre o Apocalipse de São João** e o **Livro de Daniel**, de Isaac Newton.

¹⁵¹ Em 2000, a secretaria do município de São Paulo ofereceu aos grupos de teatro um projeto de residência na sala da biblioteca Oswald de Andrade. A proposta consistia em abrigar, durante alguns meses, uma companhia teatral estabelecida em uma das salas da Oswald de Andrade, com sede na Rua Três Rios, 363, no Bom Retiro. Esse elemento eliminava um dos problemas das companhias sem sede própria: o aluguel de um local para ensaios. Adiante, no capítulo 4, verifico como esse espaço acompanha uma mudança no perfil de incentivo ao teatro na cidade.

Projeto de Residência Artística na Oficina Cultural Oswald de Andrade, como também para presidiários do Carandiru.

Na Oficina Oswald, estiveram envolvidas cerca de cem pessoas – entre artistas e estagiários – divididos nas áreas de iluminação, dramaturgia, cenografia, figurino, música, produção, interpretação e direção. Esta última começou a destinar um estagiário para acompanhar cada um dos atores em suas “pesquisas de campo” – dando suporte para a observação do material cênico e para a viabilização de instrumentos de pesquisa.

Nesse momento, o grupo começou a desenvolver seu caráter pedagógico. Na época, as oficinas com detentos, por exemplo, foram justificadas como parte da “pesquisa de campo” dos atores para criação de personagens. Desejavam sentir-se familiares com o local e com os detentos, pois pretendiam que os presidiários participassem na construção e na temporada do espetáculo. Estavam realizando o que chamavam de “pesquisa de campo”.

O capítulo 5 da tese de Antonio, denominado “Para uma poética do processo colaborativo no Teatro da Vertigem”, é dedicado às etapas que compreendem o processo colaborativo. Interessante atentar para o fato de Antonio preocupar-se em definir, com uma forma acabada, os procedimentos de trabalho. Não há, segundo o pesquisador, a pretensão de anular as características de cada processo e tampouco o desejo de que o procedimento se transformasse em um “receituário metodológico¹⁵²”. No entanto, procura definir o “processo colaborativo” como um procedimento de trabalho em que haveria pouca – ou ausência – de hierarquia entre os elementos de construção da peça, isto é, nem texto, nem ator ou encenação teriam caráter epicêntrico, todos participariam do desenvolvimento do espetáculo de modo simétrico.

Dentre as etapas existentes no desenvolvimento do processo de trabalho¹⁵³, chamam a atenção duas especificamente: a “pesquisa teórica” e a “pesquisa de campo”. Na primeira, o grupo informa-se, teoricamente, a partir de leituras,

¹⁵² ARAÚJO, 2008, p. 147.

¹⁵³ As etapas descritas são: definição do projeto, definição do dramaturgo e da equipe de pesquisa, pesquisa teórica, pesquisa de campo, atividades pedagógicas correlatas, treinamento direcionado, depoimento pessoal e coletivo, exercício de vivência, improvisações e jogos, pergunta/resposta, escrita automática, workshop, seleção do material, canovaccio, improvisação do canovaccio, feedback, roteiro, primeira versão do texto, análise ativa, pesquisa de interpretação, investigação e apropriação do espaço, ensaios abertos e, por último, ensaios durante a temporada. Para saber mais sobre o que cada etapa significa, conferir ARAÚJO, idem, p.147-178.

seminários e palestrantes, sobre o assunto escolhido. Realizam um mapeamento do tema que pretendem abordar. Se em **Paraíso Perdido** (1992), esses elementos foram definidos de modo incipiente, a partir de **Apocalipse 1,11** (2000)– mas sobretudo em **BR-3** (2006)– ganham uma importância que acaba por nortear o trabalho e oferecer um filtro a partir do qual o grupo começa a ler o assunto sobre o qual irá se debruçar. Na pesquisa de campo – por meio de visitas de investigação a determinados locais ou comunidades –, passam a construir as personagens: conversam com moradores, frequentadores, realizam entrevistas, levantam histórias orais, fazem registro de fotos e vídeos, observam traços linguísticos, sociais, culturais e materiais.

Além do conteúdo evidente que ambas as pesquisas trazem sobre a referência universitária, é flagrante a preocupação acadêmica de objetividade e de organização imbricada nos próprios modos de concepção artística do *Vertigem*. Nada mais sintético do que uma tese de doutorado que versa sobre a metodologia utilizada na produção de espetáculos que possuem preocupação acadêmica.

O processo colaborativo foi, aos poucos, sendo formalizado. Há registros de estudos sobre o procedimento em algumas dissertações e teses desde o início dos anos 2000. Stela Fischer é uma das primeiras autoras a tratar do tema em sua dissertação de mestrado denominada **Processo Colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**¹⁵⁴. O texto evidencia a existência do procedimento em quatro grupos diferentes: *Ói nós Aqui Traveiz*, *Lume*, *Teatro da Vertigem* e *Cia. do Latão*. Adélia Nicolete, em 2005, defende dissertação sobre a dramaturgia em processo colaborativo. Antonio escreve seu doutorado em 2008. Miriam Rinaldi, em seu mestrado (2005), dedica boa parte do argumento na explicação daquilo que foi o processo colaborativo para a peça **Apocalipse 1,11**.

¹⁵⁴ Stela Fischer é bacharel em Artes Cênicas, com habilitações em Interpretação (1998) e Direção Teatral (2000), pela Faculdade de Artes do Paraná. Tornou-se Mestre em Artes/Teatro pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob a orientação de Renato Cohen. Sua dissertação foi publicada pela Hucitec em 2010 e consta com a apresentação de Antonio Araújo: “Stela Fischer se propõe nesta obra um projeto corajoso: realizar o mapeamento histórico do processo colaborativo no Brasil, a discussão conceitual sobre esse termo e o estudo das práticas coletivizadas de criação de quatro grupos teatrais contemporâneos [...]. Tais objetivos, que nas mãos de um outro pesquisador poderiam conduzir a resultados enciclopédicos, ganham uma abordagem sensível e uma execução de qualidade. Aliás, antes de tudo, devo dizer que o convite à escritura deste prefácio provocou-me sensações ambíguas, quase paradoxais. Por um lado, a felicidade de introduzir uma das primeiras publicações sobre o tema do processo colaborativo [...]. Por outro, o inevitável constrangimento de ter de apresentar uma obra na qual, em parte dela, também me encontro na condição de objeto da investigação. As ponderações que se seguem nascem dessa condição ambivalente e devem ser lidas – linhas e entrelinhas – a partir desse contexto.” (FISCHER, 2010, p.11). O trecho evidencia a relação endogâmica existente entre a produção de conhecimento na área de teatro e a crítica a ela endereçada, no caso, o objeto e o analista misturam-se de modo contundente.

Ao final, nota-se como a *pesquisa* articulou as ideias e escolhas do grupo. Primeiro, a investigação sobre a queda gravitacional levou o *Teatro da Vertigem* para a temática do sagrado – passaram a estudar os assuntos que gravitavam ao redor da “queda do anjo”; segundo, a *pesquisa* também informou o modo como abordar o estudo em um espaço não convencional; e, terceiro, tendo a *pesquisa* como horizonte a ser alcançado, definiram modelos que possibilitaram a sua manutenção de modo eficaz.

Desde **Paraíso Perdido** – atravessando **O Livro de Jó**, mas sobretudo em **Apocalipse 1,11** –, o *Teatro da Vertigem* aprofundou os elementos que fizeram parte da primeira peça: a pesquisa, a presença da temática do sagrado, o espaço não convencional e procedimentos “colaborativos” de ensaio. Tais fatores não devem ser pensados como elementos paralelos que convergem, ao contrário, é como se derivassem *da pesquisa*: ela é origem a partir da qual os outros são constituídos. Por esse motivo, compreendo-a como espinha dorsal que alimenta o grupo e o informa para a continuidade de sua produção artística.

CAPÍTULO 3 – Uma estética na boêmia: *Cia. de Teatro Os Satyros*

3.1 Uma festa, um grupo, muitas histórias

Ao longo de dois anos, entre 2010 e 2011, acompanhei o grupo de teatro *Os Satyros* em suas tarefas cotidianas. Pude, assim, conversar com integrantes, estudar o *clipping*, assistir a peças e ensaios de espetáculos.

Uma das fontes importantes para a pesquisa é o livro de entrevistas *Um Palco Visceral – Cia de Teatro Os Satyros*. Rodolfo Garcia Vázquez e Ivam Cabral, em 2006, concederam a Alberto Guzik, um longo depoimento sobre a trajetória de *Os Satyros* que acabou sendo a base desse livro. Rodolfo e Ivam são os fundadores da companhia; Alberto, crítico de teatro já renomado na época, acabara de ingressar no grupo.

Dos diversos eventos, casos, catástrofes, problemas e outros fatos presentes no livro, chamou-me a atenção o relato de origem da festa *Satyrianas*. De acordo com Rodolfo e Ivam, a história começa com uma demissão em setembro de 1991. Um dos membros do grupo, que no momento trabalhava na Apetesp, foi mandado embora da associação. Como reação, roubou a agenda da secretaria e nela constavam diversos contatos de artistas, entre eles, Silvio Santos, Gugu Liberato, Antonio Fagundes, entre outros.

De volta à sede da companhia – na época, no Teatro Bela Vista – o ator presenteou Ivam com a agenda de telefones. Com ela em mãos, Ivam não sabia o que fazer: “Eu abri a agenda meio aleatoriamente e caiu no número da Eva Wilma. [...] ‘Mas o que eu vou fazer com o número de telefone da Eva Wilma?’. Imediatamente me ocorreu uma molecagem e eu sugeri a ele [Fauze El Kadre, outro ator do Satyros]: ‘Vamos passar trote nesse pessoal.’¹⁵⁵”.

A primeira reação de Ivam – com grande malícia e irreverência – foi pensar num modo de brincar ou escandalizar: “Então a gente começou a passar trote,

¹⁵⁵ GUZIK, 2006, p. 94-5

começamos na letra A, e fomos passando trote em todo o mundo que encontrávamos ali: Dercy Gonçalves, Eva Wilma, Raul Cortez, Ruth Escobar.”¹⁵⁶.

O conteúdo dos trotes era, por vezes, ofensivo:

Pra Dercy, lembro até hoje do trote. Eu liguei, era no Rio de Janeiro, ela atendeu [...] Eu perguntei: ‘É do açougue?’ E ela: ‘Não’. Eu: ‘É que eu passei aí em frente e vi uma porca na janela’. E desliguei o telefone, morri de rir, porque, imagine, passar um trote na Dercy! Era o máximo. (GUZIK, 2006, p.95.)

Durante a tarde inteira passaram trotes. Quando ligaram para Vanusa – cantora da Jovem Guarda que se consagrou na década de 1970 –, Ivam disse a ela que, como estavam no mês de setembro, gostaria de contratá-la para cantar a música “Manhãs de Setembro”, às seis da manhã, no bairro do Bexiga. O objetivo seria “saudar a primavera”. Ivam teve, então, uma ideia: “[...] fazer um evento de 24 horas ininterruptas, durante o qual a Vanusa ia se apresentar cantando *Manhãs de setembro*, na chegada da Primavera”¹⁵⁷. Nessa ocasião, o elenco dos *Satyros* deveria cantar, dançar e celebrar a primavera na sede do grupo. Seria uma festa.

Desse modo – inusitado e irreverente –, foram concebidas as *Satyrianas*. Em seguida, houve uma articulação administrativa para que o evento fosse realizado. O grupo ligou para Antônio Fagundes, Silvia Poppovic, Débora Bloch, Diogo Vilela, entre outros. A Rede Globo cobriu o evento apresentado por Mauricio Kubrusly. A TV Cultura enviou a reportagem do programa **Metrópolis**. Embora tenham realizado o evento sem qualquer ajuda financeira, o grupo conseguiu administrar a situação: “Nós trouxemos ele [Moacyr Góes] do Rio [de Janeiro] com passagem comprada com um cheque emprestado de uma amiga, pré-datado.”¹⁵⁸.

Diante dessa pequena anedota, é possível notar que irreverência, escândalo, administração de empresa e “teatro de vanguarda” são bons termos para pensar acerca de *Os Satyros*. A irreverência marca o tom das histórias contadas por eles; o escândalo é uma das características de suas peças. Rodolfo e Ivam administram a companhia como uma empresa. Ser a “vanguarda” era um dos objetivos aspirados pelos jovens artistas¹⁵⁹.

¹⁵⁶ GUZIK, 2006, p.95.

¹⁵⁷ Ibid., p.95.

¹⁵⁸ Ibid., p.97.

¹⁵⁹ De pronto também fica evidente a mudança no tom de criação em relação ao *Vertigem*, muito mais “sério” e compenetrado em uma pesquisa. Veremos que há outras possibilidades de criação existentes

Esse fato ligado à origem da festa é um exemplo da coexistência desses elementos. Trata-se de uma história que, contada como piada, versa sobre o começo de uma atividade fundamental para o grupo: as *Satyrianas*. O evento consiste em uma “festa” na qual espetáculos, encontros e debates são realizados ininterruptamente por 78 horas. A primeira edição, em setembro de 1991, chamou-se *Folias Teatrais*. Originada de uma troça, a ideia passou a ser administrada posteriormente com uma eficiência que se tornou a marca do grupo¹⁶⁰. O evento, na época, foi considerado um sucesso: a partir de uma brincadeira escandalosa e de uma administração bem elaborada, conceberam uma experiência de “vanguarda”.

Gozando fatos, inventando apelidos ou mesmo mitificando eventos, os integrantes da companhia contam sua história como se a diversão estivesse sempre presente. Essa característica atravessa o livro do grupo, algumas de suas peças, o dia a dia e as entrevistas concedidas. Em diálogo com esse modo de eles construírem a sua trajetória, investigo as escolhas e decisões que marcaram – e ainda marcam – o modo de fazer teatro de *Os Satyros*.

3.2 Um release é uma matéria

A história de *Os Satyros* foi – e é – construída em diálogo constante com a publicação de textos em jornais e revistas. A cada espetáculo, os membros realizam um esforço considerável para que a peça circule em várias mídias¹⁶¹. Desse modo, estão construindo a história do grupo em diálogo com as matérias, críticas e reportagens escritas sobre eles.

Na sede da companhia, há 11 pastas repletas de recortes de jornais e revistas que versam sobre os espetáculos, as leituras e os eventos realizados pelo grupo. Somadas, essas pastas são o arquivo completo do histórico do Cia, desde 1989 até 2009; as pastas de 2010 e 2011 ainda não foram organizadas. Divididas por ano –

na cidade de São Paulo.

¹⁶⁰ Em 2009, passa a fazer parte do calendário oficial da Cidade de São Paulo, Lei 13.750 de 14/20/2009: “Maratona Cultura Satyrianas – uma saudação à Primavera”.

¹⁶¹ Nos últimos anos, twitter, blogs e sites de relacionamento tornaram-se os instrumentos de ação preferenciais para comunicar os eventos do grupo.

algumas pastas contêm documentos de mais de um ano –, elas são guardadas e organizadas cronologicamente¹⁶².

Ao longo dos dois anos de pesquisa de campo, não vi nenhum membro do grupo utilizar esse documento. Contudo, é notável como tem servido de material em diversas ocasiões, como se pode ver no livro de fotos **Os Satyros**, editado em 2010 pela Imprensa Oficial,¹⁶³. Há, nesse livro, uma sessão intitulada “Fortuna Crítica”, em que constam 244 excertos de textos sobre as peças ou sobre o grupo ao longo dos 20 anos de trajetória – muitos deles retirados das matérias presentes nas pastas. Todos os excertos possuem tradução para o inglês, e muitos são fragmentos de uma mesma crítica, ou de uma mesma reportagem, mas – divididos – acabam por dar volume ao livro.

O diálogo com a imprensa é fundamental para compreender o grupo e sua trajetória. Diferentemente do *Vertigem*, cujo *clipping* não está organizado, os *Satyros* prezam esse tipo de material. Embora não o utilizem no cotidiano, ele encontra-se sempre presente e serve para construir a história do grupo. É a partir da edição desses documentos que organizam sua fortuna crítica.

O zelo com a imprensa e a repercussão na mídia atravessam até hoje as ações da Cia.. Semanalmente, às segundas-feiras pela manhã, Ivam e dois secretários (Robson e Lino) realizam uma reunião de assessoria de imprensa para organizar sua imagem na internet e nas mídias impressas.

A reconstrução que realizo da história baseia-se em dois tipos de fonte: os jornais disponíveis na sede do grupo e o relato que Ivam e Rodolfo ofereceram a Alberto Guzik no livro **Um Palco Visceral** (2006). Nele, os autores contam a trajetória da Companhia até 2006. O depoimento constitui o cerne do texto, gravado numa série de conversas: “longas horas de gravação que resultaram em um texto franco, engraçado, emocionante, indignado”¹⁶⁴.

Aqui cabe esmiuçar o estatuto de Alberto Guzik como entrevistador. Nascido em 1944, tornou-se crítico teatral na década de 1970, pelas mãos de Sábato

¹⁶² No dia 06 de agosto de 2010, pergunto a Rodolfo se eles possuem algum arquivo com o clipping do grupo. Ele me leva para a outra sala do escritório, e retira de um armário as onze pastas. A partir desse momento, separo um espaço no escritório principal para dispô-las em uma prateleira. Desse dia em diante, tive acesso livre ao uso do material.

¹⁶³ Como já dito, o livro foi organizado por Aimar Labaki e Germano Pereira. Labaki é dramaturgo, diretor, roteirista e ensaísta de teatro. Pereira é ator e esteve em montagens do grupo *Os Satyros* a partir de 1999 no espetáculo *Coriolano*. A última peça da qual participou foi *Liz*, em 2008.

¹⁶⁴ GUZIK, 2006, p.26.

Magaldi¹⁶⁵. Escreveu críticas para o jornal **Última Hora** entre 1974 e 1978, em seguida para a revista **Isto é**, entre 1978 e 1982, migrando depois para o **Jornal da Tarde**, no qual permaneceu entre 1984 e 2001. Defendeu, em 1982, sua dissertação de mestrado **TBC: Crônica de um Sonho**, na ECA – USP, orientado por Jacó Guinsburg. Conhecido e reconhecido pela “classe teatral”, Alberto Guzik transitava com facilidade entre seus pares, seja pela posição de crítico, seja pelas relações pessoais que cultivou ao longo dos anos¹⁶⁶.

Em Janeiro de 2004, Alberto entrou na companhia *Os Satyros*, começando a fazer parte do círculo interno de criação: não só tomou decisões importantes, como também assumiu o papel de um dos grandes interlocutores de Ivam e Rodolfo¹⁶⁷. De 2004 a 2006, participou como ator de quatro espetáculos do grupo; dirigiu três peças com apoio da companhia e encenou uma produção exclusiva de *Os Satyros*. Além disso, ministrou aulas para o Núcleo Experimental de *Os Satyros*, coordenando duas montagens de trabalho. Até sua morte, em 26 de junho de 2010, foi figura fundamental nas empreitadas do coletivo.

As entrevistas presentes no livro foram realizadas e editadas em 2006. Nesse momento, Ivam, Rodolfo e Alberto já possuíam uma relação de amizade estreita¹⁶⁸. Guzik é um interlocutor interessado: concedeu um olhar generoso para a trajetória e para seus integrantes.

Percebe-se que ambas as fontes – os jornais e os livros – são editadas pelos membros da Cia. O material define, de imediato, um recorte que determina as leituras

¹⁶⁵ Importante crítico, historiador e professor de teatro. Um dos principais teóricos brasileiros ao lado de Décio de Almeida Prado. Desde 1994 é membro da Academia Brasileira de Letras.

¹⁶⁶ Parte dessas relações pessoais está insinuada no livro de ficção de Alberto **Um Risco de Vida**, lançado em 1995 pela Globo. Nele, Alberto sugere como seria a vida teatral nos anos 1980 em São Paulo.

¹⁶⁷ Em entrevista gravada, ainda inédita, concedida por Rodolfo a Evaldo Mocarzel, Rodolfo afirma que Alberto era fundamental para que o grupo conseguisse lançar um olhar de fora sobre si mesmo.

¹⁶⁸ A proximidade entre os integrantes pode ser percebida no material editado pelo Blog de Alberto Guzik: **Os dias e as horas**. Em sua primeira postagem, de 07 de Junho de 2006, rasga elogios a Ivam e Rodolfo. “Enfim, depois de muita insistência de meus amados amigos e parceiros de trabalho nos Satyros, Ivam Cabral e Laerte Késsimos, resolvi que é hora de fazer meu blog (...)Lendo os blogs de artistas que admiro e amo, como Rodolfo Vázquez, nosso diretor nos Satyros, [...], percebi que o blog pode ser um veículo para circulação de idéias, não um exercício tolo de ego. (...) logo vou postar algumas das primeiras impressões sobre a viagem que acabamos de fazer, nós, os Satyros, pela Alemanha, com ‘A Vida na Praça Roosevelt’, obra-prima da Dea Loher, magistralmente dirigida pelo Rodolfo, onde eu desempenho o papel da travesti Aurora de Cordoba.” Nesse excerto, consta a admiração enorme de Alberto por Ivam e Rodolfo bem como a sensação que tinha de pertencimento ao grupo.

possíveis. O grupo *Os Satyros* está editando e produzindo a própria história. Cabe estranhar essas fontes e mediá-las para emergir uma análise detalhada da trajetória.

3.2.1 Fortuna crítica: editando a história

A companhia foi fundada em 1989 por Ivam Cabral e Rodolfo Garcia Vázquez. Ivam nasceu em Curitiba; Rodolfo em São Paulo. Ivam era recém-formado no curso de Artes Cênicas da PUC, Paraná. Desejava “ser fundamental para o teatro”¹⁶⁹. Segundo ele, São Paulo parecia ser o destino ideal. Adiante, sua ambição de ser “fundamental” transforma-se em projeto de vida. As escolhas feitas e o caminho traçado revelam o desejo de ascensão social e cultural. Ivam pretendia mudar seu padrão de vida, tanto do ponto de vista financeiro quanto do ponto de vista cultural – justamente porque sua família não oferecia uma possibilidade de ascensão social¹⁷⁰.

Rodolfo, em 1989, terminara o curso técnico de ator no Teatro Escola Macunaíma¹⁷¹: pertencia ao grupo de alunos denominado *Teatro de Ava Gardner*. Assumira o papel de diretor e procurava um ator para interpretar o protagonista da próxima peça, **Um Qorpo Santo**. Ivam, recém-chegado em São Paulo, atendeu ao anúncio e foi aprovado.

Ao longo dos ensaios e da temporada de **Um Qorpo Santo**, Ivam e Rodolfo ficaram amigos e começaram a discutir a possibilidade de criação de um grupo teatral. Havia confluência de interesses e afinidades entre os dois. Em maio de 1989, criaram um contrato social que dava início à empresa *Satyros Produções Culturais*. Portanto, *Os Satyros* não surgem de um processo artístico que, em seguida, formaliza-se: pelo contrário, constituem-se numa empresa para, então, organizarem-se artisticamente¹⁷².

Alguns elementos podem contribuir para que se possa entender melhor o início do grupo pela via contratual. Em primeiro lugar, Ivam é oriundo de uma família que não assegurava financeiramente seu sustento: seu pai era pedreiro e a mãe costureira. Não possuía a benesse do auxílio familiar e, por isso, encarava o teatro não

¹⁶⁹ GUZIK, 2006, p.53

¹⁷⁰ No capítulo 4, comparo as origens sociais dos membros de *Os Satyros* com os fundadores do *Vertigem*.

¹⁷¹ Escola de teatro fundada em 1974 pela atriz Myriam Muniz, o diretor Silvio Zilber e o cenógrafo Flávio Império.

¹⁷² Muitos grupos inicialmente começam a trabalhar em conjunto para então formalizarem um contrato ou uma empresa. Assim foi com o *Teatro da Vertigem* (1992), *Cia. Do Latão* (1996), *Cia. Livre* (2000), entre outros.

apenas como uma manifestação artística, mas também como forma de manutenção econômica. Rodolfo, embora oriundo de uma família com recursos¹⁷³, a partir dos vinte e três anos, segundo seu relato, fez questão de sustentar-se sozinho.

Ambos cursaram faculdade de administração de empresas antes de se decidirem pelo teatro. Rodolfo concluiu a Faculdade Getúlio Vargas, e trabalhou por alguns anos em grandes empresas: “Aos 23 anos, estava trabalhando em uma multinacional, em cargo de gerência, e já tinha traçado uma trajetória”¹⁷⁴. Quando começou a fazer teatro na escola Macunaíma, resolveu abandonar a administração de empresas. Para se sustentar, deu aulas de Inglês, Espanhol, Francês e Português para estrangeiros: “Passei a ganhar um décimo do que ganhava como executivo. Tive que reestruturar minha vida e pela manhã ganhava meu sustento como professor. E a minha vida no teatro se consolidou à tarde e à noite.”¹⁷⁵.

Ivam destaca em seu relato que eram muito pobres: o pai sustentava a família de sete filhos com um salário mínimo, enquanto ele ajudava as despesas como engraxate. Entrou na Faculdade de Administração de Empresas de Ourinhos, aos 17 anos. Aos 20, foi morar sozinho em Curitiba: trabalhava na Corretora de Valores do Banco do Estado do Paraná na área do mercado financeiro: “Entendia tudo de ações, bonificações, e dividendos e cheguei a operar na Bolsa de Valores do Paraná”¹⁷⁶. Abandonou tudo para fazer teatro e cursar a Faculdade de Artes Cênicas da PUC/PR.

Há fatores importantes para pensar por que *Os Satyros* se constituíram primeiramente como empresa. A experiência com administração determinou diversas escolhas: os dois fundadores possuíam uma carreira que prezava o planejamento estratégico e a organização de uma agenda de compromissos para a manutenção do grupo. Portanto, a experiência empresarial pregressa de seus membros contribuiu para a criação pela via contratual.

Além de um grupo artístico, Ivam e Rodolfo estavam preocupados em criar uma empresa que lhes garantisse o sustento. Como não possuíam segurança financeira e cultural provenientes da família – que pouco poderia contribuir nesse sentido, especialmente a de Ivam – precisavam estruturar-se rapidamente para circular com

¹⁷³ Frequentou aulas de judô, inglês, basquete e piano durante a infância e adolescência. (GUIZIK, 2006, p. 31).

¹⁷⁴ Ibid., p.33.

¹⁷⁵ Ibid., p.34.

¹⁷⁶ Ibid., p.50

tranquilidade. Desprovidos de qualquer suporte institucional, como a universidade, definiram a parceria no contrato¹⁷⁷.

Para os dois jovens, o contrato formal era um modo de proteção jurídica. Destaco que os novos sócios conheciam-se há apenas três meses. Também importa lembrar que o país estava passando pela transição democrática. Elaborar um contrato para uma empresa teatral era um modo de conferir solidez ao projeto que pretendia ser de médio e longo prazo. Além disso, na economia e na política nacionais reinava a atmosfera de instabilidade¹⁷⁸.

Após a criação do grupo, Ivam e Rodolfo começaram a planejar meios de garantia institucional. Montaram **As aventuras de Arlequim** baseados na pesquisa de *commedia dell'arte* por imaginarem que um espetáculo infantil poderia contribuir para a manutenção da empresa¹⁷⁹. Sobre isso, Ivam Cabral comenta:

Olha que engraçado, eu nunca tinha pensado nisso, a nossa carreira começou, na verdade, com um espetáculo infantil. Isso é o mais engraçado da história toda. Mas eu me lembro de que naquela época a gente fez isso pensando numa alternativa de profissão mesmo. Queríamos estruturar um grupo, para que a gente pudesse vender espetáculos para escolas, e que tivéssemos como ganhar alguma grana e nos profissionalizarmos. Nosso objetivo era que todo mundo pudesse ganhar seu dinheiro do trabalho que a gente fazia. Porque até então as coisas eram bem complicadas, e lembro que meu primeiro trabalho em São Paulo foi numa distribuidora de livros, onde fui auxiliar contábil [...]. Mas depois, quando decidimos criar Os Satyros, o Rodolfo me fez uma proposta: 'Nós vamos produzir um infantil, eu seguro a onda, e você vai vender, vai produzir essa peça'. Daí a gente saía cedo para visitar escolas, com horários marcados com as coordenações pedagógicas. Meu deus, como era difícil vender espetáculos. (GUZIK, 2006, p.68-9).

Embora o objetivo tenha sido ganhar dinheiro, a peça **As aventuras de Arlequim** pouco contribuiu para o bolso dos atores. Não conseguiram vendê-la para escolas e contaram com pouco público. Mesmo assim, a peça rendeu o prêmio APCA de melhor ator para Ivam Cabral, e melhor atriz coadjuvante para Rosimeri Ciupak,

¹⁷⁷ A universidade é, para muitos artistas do meio teatral, uma das instituições que asseguram a manutenção objetiva de jovens grupos. Nela podem ousar e experimentar diferentes tipos de organização entre si. Além de conferir tempo para que os alunos se conheçam e escolham com quais colegas desejam trabalhar.

¹⁷⁸ Sobre a instabilidade de planos e da vida intelectual no Brasil na transição democrática, cf. RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária**, UNESP, 2010.

¹⁷⁹ Texto de Rodolfo Garcia Vázquez e Ivam Cabral, direção e iluminação de Rodolfo Garcia Vázquez, com Ivam Cabral, Lauro Tramujas, Susana Borges, Mariyvone Klock, Rosemeri Ciupak e Camasi Guimarães. Estreou em setembro de 1989, no Teatro Zero Hora, em São Paulo.

além da indicação no prêmio Mambembe para o melhor texto. Foram também indicados para o prêmio Apetesp de teatro 1990 com sete indicações¹⁸⁰.

Esse respaldo da crítica foi fundamental para o grupo tomar impulso e continuar. O próximo objetivo seria obter um espaço fixo para apresentações: uma sede. Por isso, na virada de 1989 para 1990, Ivam articulou, em Curitiba, um projeto novo para levar para São Paulo com o auxílio do Banestado. Tal projeto foi inspirado no *teatro barracão*: salas de madeira no interior do estado, criadas por Constantino Viaro, o diretor do Teatro Guaíra¹⁸¹. Caso Ivam encontrasse um terreno para a construção da sala, poderia administrá-la.

Em São Paulo, Ivam entrou em contato com a Secretaria Municipal de Cultura (durante a gestão de Luiza Erundina – do PT) para a instalação do teatro na Praça Benedito Calixto, Região Oeste da cidade. No entanto, a empreitada falhou por ter sido barrada pela Associação dos Amigos da Praça sob a alegação de que o terreno não possuía condições para abrigar um “projeto desse porte”. Portanto, na primeira incursão da agenda pública da cidade, *Os Satyros* não concretizaram seu projeto. Ivam, no relato que concede a Alberto Guzik, explicita sua insatisfação com a gestão da Secretaria da Cultura de Marilena Chauí.

Foi uma palhaçada o que a Secretaria da Cultura fez com a gente. Horrível. Tentaram fazer o contato direto com o Viaro (*diretor do Teatro Guaíra*) [...] Porque mantivemos contato com Marilena Chauí diretamente, com Ciça Camargo, ficamos muito próximos delas e num determinado momento percebemos que estávamos sendo usados por elas, que elas iam nos tirar fora, iam pegar aquele patrocínio do Banestado, que na época era uma grana considerável, e construir um teatro. Perceber isso nos deixou muito tristes. (GUZIK, 2006, p. 75).

Oriundos de outra área de trabalho, Rodolfo e Ivam, que não possuíam uma rede de contatos para lhes oferecer subsídio para negociação, ficaram desamparados. Geralmente essas relações contribuem em momentos de conflito. Ivam, de Curitiba, estava deslocado na cidade de São Paulo. E, embora Rodolfo tivesse cursado a Escola

¹⁸⁰ As indicações foram: autor (Rodolfo Vázquez e Ivam Cabral), direção (Rodolfo Vázquez García), ator protagonista (Neviton de Freitas), ator coadjuvante (Camasi Guimarães), produtor (*Os Satyros*), figurinos (Lauro Tramujas) e iluminação (Gláucia Miranda).

¹⁸¹ Um dos mais importantes teatros de Curitiba. Sua fundação ocorreu em 1884 sob o nome de Theatro São Theodoro. Demolido em 1934, abre novamente as portas em 1954. Atualmente é a sede de quatro corpos estáveis, a Orquestra Sinfônica do Paraná, o Balé Teatro Guaíra, o G2 Cia de Dança e a Escola da Dança. Durante o Festival de Curitiba realizado na cidade, o Teatro Guaíra recebe os principais espetáculos.

Macunaíma no início dos anos 1980, não estabelecera uma rede perene de contatos para oferecer suporte inicial. Essa rede, ausente no início de carreira, será fundamental para se compreender a ascensão do grupo após os anos 2000.

A estreia da primeira peça para adultos, logo após a frustração com o teatro na praça, determinou os rumos da companhia. Era a época em que havia ocorrido o confisco da poupança, ordenado pelo então presidente Fernando Collor de Melo¹⁸². Em face disso, Ivam e Rodolfo reagiram:

Ivam Cabral - Então ficamos completamente loucos. E de novo tivemos que partir do zero. Foi daí que resolvemos montar um texto do Marquês de Sade. Percebemos que a gente precisava radicalizar. No programa da peça a gente escreveu algo assim ‘Eles impedem que a gente faça coisas, eles cortam tudo, tiram tudo de nós, mas vamos continuar fazendo, vamos desmascarar esse mundo’. A raiva e a gana eram desse tamanho. Então, muito revoltados, começamos a trabalhar o texto de Sade. Estava claríssimo para nós que o que queríamos era denunciar, chocar, mexer com as estruturas morais, sociais, políticas. Elaboramos uma estratégia de choque. Na nossa estréia, em Curitiba, no Teatro Guaíra, quer dizer, no Guairinha, em junho de 90, nós quisemos mijar no palco, no palco do Guairinha, quisemos mostrar o cu, a bunda, a boceta, para ilustrar a nossa insatisfação. (GUZIK, 2006, p. 76. grifo meu).

Sades ou noites com os professores imorais estreou em São Paulo em 28 de setembro de 1990, fazendo apresentações de quinta a domingo, no Teatro Bela Vista¹⁸³. No primeiro momento, receberam pouca atenção da mídia. Entretanto, aos poucos, começaram a fazer circular o discurso que almejavam. Por meio do “escândalo”, chamaram atenção para o material cênico produzido. Resumindo: a peça conta a história de dois libertinos – Dolmancé de Nerville e Juliette de Saint’ Ange – que escolhem uma jovem para ensinar suas devassas lições. Ao longo do espetáculo, a menina aprende as mais diversas formas de práticas de libertinagem. Chama a atenção o fato de que o grupo abandona o teatro para crianças e monta uma peça com conteúdo sexual violento.

¹⁸² Em 15 de março de 1990, Fernando Collor de Melo assumiu a presidência da República como primeiro civil eleito depois da ditadura militar. No dia seguinte, por meio da Medida Provisória 168/90 (depois convertida na Lei 8.024/90), instituiu o Plano Brasil Novo, ou Plano Collor I. O Pacote econômico bloqueou todos os ativos financeiros que ultrapassavam a quantia de NCZ\$ 50 mil (cruzados novos) e os transferiu ao Banco Central. O plano trouxe instabilidade econômica para a economia nacional.

¹⁸³ No capítulo 4, analiso com mais vagar a estética da peça, analisando uma das fotos do espetáculo.

Nesse momento, portanto, *Os Satyros* deixam de se preocupar com o retorno financeiro imediato, pois montam um espetáculo cujos padrões estéticos distanciam-se daquilo que poderia ser chamado de convencional no período. Para analisar essa mudança, vale a pena que nos debruçemos sobre uma das críticas recebidas pela peça.

A primeira crítica – intitulada “Sades joga com o limite entre teatro e pornografia” – foi publicada na **Folha de São Paulo** em 18 de novembro de 1990. Assinada por Nelson de Sá, foi dividida espacialmente em duas partes. Em uma delas, apresenta a recepção da plateia, a história da peça e as dificuldades do grupo em achar espaço para apresentação. O primeiro parágrafo sugere:

Nem todo mundo agüenta ‘Sades ou Noites com os Professores Imorais’. Quinta-feira passada, um casal saiu na metade da apresentação. ‘Não tem nada a ver essa peça’, disse Maurício Rennó, 19, ‘Não tem sentido a gente ficar’. Sua namorada, que não deu o nome, foi bem direta: ‘Parece que o que interessa é mostrar as pessoas peladas’. Não só peladas. O espetáculo apresenta cenas explícitas de masturbação, felação, sodomia, sadismo e – por fim – assassinato.

Na bilheteria, já se sabe até quando as pessoas vão começar a sair, o que ocorre quase todo o dia desde a estréia em 28 de setembro. O público agüenta a passagem de nudez mais agressiva, depois a masturbação e os gemidos, mas quando Juliete de Sant’ange (Mariyvene Klock) urina sobre A Estátua (Camasi Guimarães) os primeiros espectadores começam a se levantar. Quem consegue suportar a náusea, e não sai nessa passagem ou nos cinco minutos seguintes, acaba ficando até o final. (DE SÁ, 1990.).

A crítica apresenta a peça sublinhando o desconforto causado na plateia. Nudez, masturbação, felação, sodomia, sadismo e urina não são elementos comuns, ou mesmo admissíveis, nos palcos de São Paulo, no início dos anos 1990. Ao menos não no modo como *Os Satyros* realizaram.

Para compreender esse momento utilizo a trajetória do próprio Nelson de Sá. O crítico foi ator de José Celso Martinez Corrêa na época em que escreveu essa crítica, tendo participado como ator de duas peças: **As Boas** (1991) e **Ham-let** (1993). Zé Celso é conhecido por sua maneira peculiar de lidar com a nudez e a sexualidade em seus espetáculos. Exemplo disso são as peças **O Rei da Vela** (1971) e **Gracias Señor** (1972)¹⁸⁴. Posso inferir, portanto, que o crítico não estava alheio, ou era refratário a certo tipo de teatro que valoriza o corpo e as práticas carnavais em cena – o

¹⁸⁴ Para saber mais, verf. SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

“teatro dionisíaco”, nome dado por Zé Celso e Ivam Cabral ao trabalho que respectivamente produzem¹⁸⁵. Mesmo assim, Nelson de Sá repudiou o modo como *Os Satyros* produziram seu espetáculo. Talvez porque estivesse defendendo as práticas de Zé Celso, em oposição ao teatro de Ivam e Rodolfo. Ou mesmo porque o modo de construção cênica de *Os Satyros* lhe soasse vulgar. Ou, ainda, porque haveria uma reserva de mercado, isto é, apenas a Zé Celso era concedido o espaço para produção de certas práticas; aos outros, o território era interdito. Não importa realmente saber o motivo, mas compreender que a recepção inicial não agradou¹⁸⁶.

Na segunda parte do texto, Nelson de Sá deixa claro seu desgosto quanto ao que fora apresentado. Com um tom crítico, faz uma análise negativa da peça e das escolhas estéticas¹⁸⁷.

‘Sades ou Noites com os Professores Imorais’ é uma tragédia quase insuportável. Mostra, numa seqüência carregada, as diversas aulas dadas por dois libertinos a uma adolescente. A violência entre as personagens e contra o público é incessante. As imagens sobre o palco são escolhidas a dedo para causar horror. A peça reproduz, sem qualquer interferência moral ou crítica, o Marquês de Sade. Através desse, faz uma apologia da liberdade a serviço do prazer, até mesmo da liberdade de matar por prazer. Todo o susto provocado pelo tema e pela crueza das cenas não esconde falhas diversas, a começar do elenco desigual. A coragem dos atores e atrizes deve ser louvada, mas ela não basta. Muitas

¹⁸⁵ No campo teatral há o discurso corrente que estabelece a divisão entre “teatro dionisíaco” e “teatro apolíneo”. Não cabe aqui a discussão aprofundada do assunto, apenas um esclarecimento sintético. A divisão é oriunda da filosofia de Nietzsche (Cf. NIEZTSCHÉ, **Obras incompletas**, Nova Cultural. São Paulo.1999). Não interessa a discussão filosófica ou mesmo estética dos termos, mas sim como os agentes compreendem essa divisão e a empregam. Desse modo, Ivam Cabral concede entrevista em 03/12/1995 para a **Gazeta do Povo**, “A arte de fazer arte”, na qual diz: “Na USP, a gente começou a estudar Nietzsche, que era a origem do teatro grego. Ele falava que ‘o teatro havia perdido o dionisíaco, que tinha ficado na fórmula’. [...] Nós, então começamos a prestar atenção no dionisíaco, ou seja, no lado embriagador do teatro, nas coisas que pudessem despertar o espectador, que já deixava de ir ao teatro. Queríamos achar uma nova linguagem, uma nova forma de fazer teatro.” Portanto, para Ivam, “teatro dionisíaco” era, na época, sinônimo de “nova linguagem” e de teatro embriagado ou teatro sem fronteiras racionais.

¹⁸⁶ Nas matérias presentes no clipping da Cia, não encontrei nenhuma outra crítica brasileira sobre o espetáculo na época. Há apenas uma reportagem a respeito da peça na revista de fofocas denominada **Semanário** (Nº 126 de 10 de dezembro de 1990). Assinada por Eduardo Santos, há excertos que contribuem para esclarecer mais o teor do espetáculo: “Escandalizar, criar polêmica e questionar todos os conceitos de moral e bons costumes. Este é o objetivo da peça **Sades ou Noites com Professores Imortais** (sic), que está causando o maior rebu no Teatro Bela Vista, em São Paulo. [...] Segundo Ivam Cabral, ator e produtor da peça, a intenção é fazer com que o público reaja diante do palco. E cá entre nós, nem mesmo os mais liberais conseguem sair do teatro indiferentes. ‘As cenas são recheadas de pornografia (muito instigantes, por sinal!), como toda a literatura de Sade. Os valores do humanismo, o sentimentalismo e Deus são massacrados.’ Conta Ivam.”

¹⁸⁷ No livro de Nelson de Sá sobre suas críticas publicadas nos anos 1990 – **Divers/idade: um guia para o teatro dos anos 90**, Hucitec, 1997 - esta não consta na coletânea. Por sinal, nenhuma crítica sobre *Os Satyros* foi republicada. O *Teatro da Vertigem* por sua vez, aparece em quatro.

cenas terminam se esvaziando em ‘Sades’ por conta de gritinhos e caretas forçadas.

Da mesma forma, cenário, figurino e sonoplastia se perdem numa aparente improvisação. Há muito ator para pouco espaço, lingerie em excesso e músicas do Led Zeppelin. ‘Sades’ faz o possível, em todos os sentidos, para assustar a plateia. (DE SÁ, 1990).

O fato é que o crítico escreve o texto com tom de desprezo¹⁸⁸. Isso fica evidente nas escolhas de argumento: conversa apenas com as pessoas que não gostaram da peça, enfatizando que todos os dias o público saía do espetáculo no mesmo ponto, e carrega de adjetivos as considerações que elenca. Na época, essa é a leitura que prevalece. Afinal, a **Folha de São Paulo** definia – e ainda ajuda a definir – o que é legítimo ou não assistir na esfera cultural.

Há outros elementos significativos no texto. Dentre eles, a dificuldade do grupo em conseguir local para apresentar o espetáculo:

A montagem, segundo o grupo Os Satyros, foi perseguida em São Paulo. [...] A estréia nacional foi em junho no teatro Guaíra, em Curitiba. ‘Tinha uma boca de cena de 13 metros’, lembra Rodolfo Vázquez García, autor e diretor. Em São Paulo, ele teve de se contentar com o improvisado teatro Bela Vista – e mesmo assim só porque o grupo assumiu a administração e não tinha que dar satisfações a ninguém. García diz que tentou ‘todos os teatros’ e nenhum quis ‘Sades’.

‘No Antonio Abujamra não aceitaram dizendo que não aceitavam espetáculo pornô’, reclama o diretor. Entre outras sala que recusaram a peça, García cita o Ruth Escobar (‘um assessor viu o vídeo da peça e disse que não era essa a linha do teatro’), o Procópio Ferreira, o Centro Cultural São Paulo e o Auditório Augusta.

Garcia admite que sua peça joga com o limite entre teatro e pornografia. ‘Na verdade, é uma coisa que está além do código convencional’, diz ele, recusando as qualificações de espetáculo teatral ou pornográfico.[...] (DE SÁ, 1990).

Os Satyros, ao assumirem o Teatro Bela Vista como sede, realizaram algo pouco usual. No início dos anos 1990, não era comum a grupos teatrais deterem a administração de espaço próprio para seus experimentos. Essa prática se tornará mais habitual no início dos anos 2000, com o aparecimento da Lei de Fomento do município de São Paulo e a consolidação de diversos outros grupos na cidade. No

¹⁸⁸ Marcelo Coelho, articulista da **Folha de São Paulo** desde 1984, na apresentação do livro de Nelson de Sá, avisa: “[...] não há, nestes textos de crítica, nenhuma condescendência. Sei que Nelson, durante estes poucos anos de atividade jornalística, juntou uma quantidade enorme de inimigos na ‘classe teatral’”. (DE SÁ, 1997, p.15). O tom da crítica aos Satyros não é, desse modo, diverso do tom que Nelson de Sá concedia a outros textos escritos.

início dos anos 1990, experimentos artísticos não desfrutavam de espaço para a apresentação. Além disso, esse era um grupo recente, jovem, e relativamente desconhecido no circuito – os prêmios não o içaram para um espaço de evidência entre os pares. Por último, apresentaram um espetáculo que não estava em sintonia com a produção do período, causando incômodo a parte significativa dos interlocutores.

Somente com o espaço administrado pelo coletivo conseguiram realizar os experimentos que tinham vontade de apresentar no momento.

O diretor descreve a peça de forma simples: ‘É como se fosse um grito’. Esse grito vale como reação a diferentes situações. Uma delas foi o projeto frustrado de o grupo montar um teatro junto com a Prefeitura de São Paulo. Também é um grito contra o ‘privilégio da forma’ no teatro brasileiro atual. Ou ainda uma reação à falta de uma ideologia ‘como a marxista’, substituída por uma ‘angústia profunda’.

Quem acaba ouvindo o grito contra tudo isso – e sabe-se lá o que mais – é o desavisado espectador. Ou, como diz o diretor: ‘Eu sinto que existe um sadismo dos atores, e meu, em relação à platéia’.

(DE SÁ, 1990.).

A crítica revela um novo dado: Rodolfo e Ivam pretendiam diferenciar-se e se distanciar do que faria Gerald Thomaz, que, para eles, seria um exemplo de “‘privilégio da forma’ no teatro brasileiro atual”¹⁸⁹.

O excerto abaixo, uma entrevista de Ivam Cabral em 1995, quando tinha 32 anos, confirma com quais convenções estéticas *Os Satyros* estavam em diálogo, ou em oposição:

Qual era filosofia dos Satyros?

A minha formação de teatro aconteceu numa época em que o teatro era muito chato. Acho que a década de 80 foi muito inexpressiva pro teatro porque o hermetismo dominava tudo. Eu me lembro quando eu fui ver Gerald Thomaz a primeira vez, em 84, Carmen com Filtro. Eu amei. Foi um choque porque era muito bonito. Só que o teatro, em seguida, foi todo pra esse lado. Esse modernismo começou a deixar um vazio muito grande, porque todos os grandes encenados – Ulisses Cruz, Antunes –, passaram a usar o mesmo estilo. Não se entendia absolutamente nada dos espetáculos. E, pra nós, era muito difícil tentar achar uma alternativa pro teatro, neste momento. (A ARTE DE FAZER ARTE – Entrevista com Ivam Cabral. Gazeta do Povo. Curitiba. 03 de Dez. 1995.)

¹⁸⁹ Para saber mais da presença de Gerald Thomas no teatro dos anos 1980 e 1990 conferir FERNANDES, Silvia. **Memória e invenção**: Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1996.

Procurar um espaço legítimo no campo da arte está ligado a esse procedimento de rejeitar o que se faz ou se fez sob um olhar crítico. Adiante, esse assunto será tratado, quando aprofundo a discussão sobre a metodologia denominada “teatro veloz”. No entanto, já é evidente a coexistência de elementos diversos na prática artística do grupo. Por um lado, eles são vistos como pornográficos, e acabam valendo-se desse sinal diacrítico para cunhar seu espaço no *campo teatral* operante. Por outro, tais escolhas dissonantes do teatro, e no período, exigem que o grupo busque um espaço próprio de apresentação. Ao se estabelecerem no Teatro Bela Vista, aplicam suas práticas de administração; um *saber especializado* começa a ser formado, algo que, posteriormente, servirá para ser praticado em outros espaços.

Durante a temporada de *Sades*, o grupo realiza as *Folias Teatrais*. Como apresentado no início do capítulo, a festa surgiu de uma brincadeira de Ivam com Vanusa. Levada a sério, a troça rendeu a festa da primavera que trouxe repercussão para o grupo. No entanto, nenhum material de imprensa a respeito dessa comemoração foi encontrado no *clipping* da companhia.

Logo em seguida, em 1992, *Os Satyros* foram para Portugal com duas peças **Saló Salomé** e **A Filosofia na Alcova** – antiga **Sades ou Noites com os Professores imorais**. A passagem para Portugal foi comprada com o a participação no festival internacional português denominado FITEI¹⁹⁰.

Importa notar a inflexão que a recepção da peça **A Filosofia na Alcova** sofre ao longo dos anos de exílio – condensada em uma das pastas de clipping do coletivo. Se as primeiras críticas em Portugal são negativas, aos poucos, com a presença em novos festivais europeus, especialmente dois ingleses, as observações vão se alterando.

De um lado, pode-se esperar que a peça foi ficando “azeitada” – como é costume falar em termos teatrais –; isto é, atores e técnicos começam a ter maior domínio do espetáculo – marcações, falas, aprofundamento das personagens, do tema – de modo que ele ganha em ritmo e matizes. Mas também o modificaram: um exemplo foi a retirada da cena em que uma atriz urinava no palco¹⁹¹. Diferentes

¹⁹⁰ Primeiro Festival Internacional de Portugal, realizado na cidade do Porto desde 1978

¹⁹¹ “Em ‘Sades, ou Noite com os Professores Imorais’ o público brasileiro saía frequentemente a meio do espetáculo. Na versão portuguesa haverá algumas modificações. Por exemplo, a cena em que uma

públicos, com referências teatrais e expectativas distintas – devido aos países de origem – recebem **A filosofia na Alcova** de maneira inédita. Críticos manifestam interpretações diferentes sobre o mesmo material cênico.

A presença do grupo no cenário teatral internacional serviu como reposicionamento no campo. Embora o escândalo também estivesse presente, o saldo foi positivo para a trajetória¹⁹². Além disso, levaram para o estrangeiro uma suposta carreira de sucesso no Brasil, criando um novo discurso acerca da própria história: editaram o material e as críticas recebidas na terra natal e a encaminharam para a Europa, alterando termos. O texto do programa da peça criado para a viagem ajuda a pensar nessa inflexão:

Depois de excursionar com grande êxito e sucesso absoluto de público por Portugal e Espanha com o espetáculo **Saló, Salomé**, a companhia brasileira Os Satyros faz em Lisboa, no próximo dia 11 de Janeiro, às 21h30h. no Teatro Ibérico, a estreia europeia (sic) de **A Filosofia na Alcova** inspirada na obra homônima (sic) do Marquês de Sade.

Fundada em 1989, a companhia Os Satyros tem desenvolvido intensa actividade artística, e é considerada uma das mais instigantes companhias da vanguarda brasileira, tendo actuado ao lado de nomes importantes da cena brasileira, além de diversas vezes premiada e indicada aos mais importantes prémios teatrais de São Paulo (APCA – Associação Paulista de Críticos de Teatro, APETESP- Associação dos Produtores de Teatro Paulista, entre outros).

Em 1990, o grupo adquiriu o Teatro Bela Vista, transformando-o em ponto obrigatório da vanguarda paulistana. Actualmente, após as participações nos Festivais do Porto (FITEI) e em Espanha, em Huelva e Morrazo, além da temporada lisboeta no Teatro A Barraca, [...]

Agora Os Satyros preparam-se para apresentar em Lisboa o seu mais polémico trabalho: **A Filosofia na Alcova**.

[...], os Satyros, em 1990, vociferaram em alto e bom som contra o simulacro formal que domina o teatro contemporâneo, e apresentaram **A Filosofia na Alcova**, mostrando um Sade violento, sujo e nervoso. Mas ao mesmo tempo, próximo, necessário e real. Permaneceu em cartaz em São Paulo por 12 meses ininterruptos, além de excursionar pelas principais cidades brasileiras e conquistar vários prémios. **A Filosofia na Alcova** é um espetáculo que não permite indiferença, [...]

(PROGRAMA DA PEÇA “A FILOSOFIA NA ALCOVA - Sades ou Noites com os professores imorais” Teatro Ibérico – Lisboa – Portugal. Janeiro de 1993).

das actrizes urinava em palco em cima do actor foi retirada.” (COUTINHO, Isabel. **Lições morais do Marquês de Sade**. Público. Lisboa. 11 de Jan. 1993).

¹⁹² No Festival de Edimburgo a Associação de Costumes e Moral da Escócia deu queixa à polícia, alegando que **A Filosofia na Alcova** era um atentado ao pudor. Televisada pela BBC, a queixa e o “caso” atraíram muito público para a peça.

A edição denota o interesse do grupo em construir sua própria fortuna crítica. Como são os agentes interessados no próprio discurso que carregam, acabam definindo a recepção do espetáculo, na medida em que o texto publicado em quase todos os jornais está baseado no *release* que o próprio grupo escreveu¹⁹³. A ausência de *internet* possibilitava esse tipo de viagem discursiva. Com o objetivo de construir um público lusitano, eles fazem uso desse material brasileiro em terras estrangeiras.

A crítica jornalística é a grande interlocutora dos *Satyros*. Distantes da universidade, e do ambiente de discussão presente na academia, valorizam-na como elemento fundamental: dialogam com os críticos que, por sua vez, divulgam o trabalho.

A presença da crítica dentro do próprio grupo será mais significativa a partir dos anos 2000: a entrada de Alberto Guzik em 2004; o contato que estabelecem com Beth Néspoli¹⁹⁴; a presença definidora de Marici Salomão na SP Escola de Teatro a partir de 2009¹⁹⁵; e a entrada de Evaldo Mocarzel como dramaturgo do espetáculo *Satyricon* em 2011¹⁹⁶.

Os fatos acima evidenciam como *Os Satyros* anseiam estar em pauta no jornal, pois lhes é fundamental o diálogo travado. A preocupação com o *clipping* do grupo – as 11 pastas, divididas por anos e em ordem cronológica – acentua essa característica. Comparativamente, ao longo dos dois anos de trabalho de campo no *Vertigem*, precisei sistematizar o arquivo deles, presente na sede, para realizar a pesquisa.

Na viagem pela Europa, *Os Satyros* recebem novas considerações sobre o trabalho. Estiveram nos festivais de Avignon (França), Edimburgo (Escócia) e *Kirin Arts Centre* (Inglaterra), para além da temporada que cumpriram no *Battersea Art Centre* de Londres, em setembro de 1993. Algumas críticas e notas em jornais estrangeiros foram escolhidas para apresentar como a recepção lidou com a peça.

No jornal *The Guardian*, em 19/08/1993, o texto de Erlend Clouston aborda o espetáculo de maneira bem humorada, comentando o sotaque brasileiro:

¹⁹³ Dentre os jornais que noticiaram a viagem de *Os Satyros* estão o **Jornal do Dia**, o **Correio da Manhã**, **A Capital**, **O Público**, o **Diário de Notícias** e **O Diabo**.

¹⁹⁴ Beth Néspoli foi jornalista e crítica de **O Estado de São Paulo** entre 1997 e 2009. Mais informações sobre seu papel no teatro desse período consta no Capítulo 4.

¹⁹⁵ Marici atuou como repórter e colaboradora no jornal **O Estado de São Paulo**, *Caderno 2*, entre 1998 e 2005. É coordenadora do Curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro desde 2009.

¹⁹⁶ Evaldo trabalhou durante 15 anos no jornal **O Estado de São Paulo**, dos quais dois como editor do *Caderno 2*.

Esta produção de *Os Satyros* apresenta muitas bundas peladas e um atrativo sotaque brasileiro que converte uma boa e velha prostituta em um *haar*, algo cujos residentes da região úmida de Edimburgo sabem que é muito mais sinistro.¹⁹⁷ (CLOUSTON, 1993).

Adiante realiza um comentário positivo:

No entanto, o show parece ser honesto em seu ataque à hipocrisia humana. A encenação é nítida e os desempenhos equilibrados. Os *Satyros* também possuem senso de humor, embora nas circunstâncias seja compreensível que Chevalier reclame que não recebeu o fax de Julieta, é algo que passa sem chamar a atenção da platéia¹⁹⁸. (CLOUSTON, 1993).

Trata-se de uma leitura nova do espetáculo, bem distante daquela realizada por Nelson de Sá em São Paulo.

No jornal *The Scotsman*, de 19 de Agosto de 1993, John Orr escreveu:

Esta peça será a sensação do Fringe. Mas a audiência precisa perguntar se a companhia brasileira vai além dessa sensação. A questão está no fio da navalha, e mesmo assim essa versão inglesa da história de Sade vence por transformar pornografia em arte dramática¹⁹⁹.

As duas notas apresentadas, escritas durante o festival de Edimburgo, denotam uma mudança significativa no modo como encarar a peça. Aqui **A Filosofia na Alcova** é recebida como um espetáculo com humor, que transforma pornografia em arte.

As considerações, no entanto, não são unânimes. No jornal **The Herald**, de Edimburgo, o crítico John Linklater escreve em 20/08/1993: “A deprimente verdade é que não importa quão bem a sátira com objetivo é alcançada, o pior que pode ser dito do show é que é um pouco chato”²⁰⁰.

¹⁹⁷ O crítico brinca que as palavras *whore* (prostituta) e *haar* (tipo de lago com neblina da região leste da Escócia) ficam similares quando ditas pelos atores. “This production by *Os Satyros* (The Satyrs) features lots of bare bottoms and fetching Brazilian accents which neatly convert a good old-fashioned whore into a haar, something damp Edinburgh residents know is much more sinister.” (livre tradução).

¹⁹⁸ “None the less, the show seems to be honest at heart in its assault on human hypocrisies. The staging is crisp, the performances poised. *Os Satyros* also have a sense of humour, though in the circumstances it is understandable if the Chevalier’s complaint that he hasn’t had a fax from Juliet passes most of his audience by.” (livre tradução).

¹⁹⁹ “This play Will be the sensation of the Fringe. But its audience needs to ask if the Brazilian company goes beyond sensation. The issue is on a knife edge, and yet this English version of the Sade’s story wins out and finally turns pornography into dramatic art.” (livre tradução)

²⁰⁰ “The depressing truth is that, no matter how well it’s satiric aims are achieved, the worst that can be said of the show is that is a little boring” (livre tradução).

No Jornal, *The Independent*, de 24 de agosto de 1993, há uma nota de opinião (o título é “Reviews”):

Esta caótica abstração de trechos rudes do Marques de Sade é ocasionalmente ofensiva, ocasionalmente sexy, mas sobretudo risível, graças ao sotaque cômico da companhia brasileira. Recheado com sodomia, masturbação e estupro, esta é mais a exibição de um malabarismo orgástico teatral do que um espetáculo sério, pedindo ao tenso público britânico quanto saco ele pode ter (e ver) em nome da arte²⁰¹.

Assinado por Nick Curtis, o texto tem um tom irônico e depreciativo. Interessante pensar que, mesmo assim, o coletivo o armazena em seu *clipping*. Há pequenas notas no jornal sobre outras cinco peças. Todas assinadas por pessoas diferentes, elas apresentam apenas um comentário sobre os espetáculos, sem o tom irônico presente na nota sobre **A Filosofia na Alcova**.

Assinada por Thom Dibdin no jornal **The List** (27 de Agosto a 09 de setembro de 1993), há outra nota crítica:

A tocha que brilhou nos olhos da plateia aponta para a discussão sobre voyeurismo, acentuando que as principais cenas de sexo ocorrem aos pés da primeira fileira, forçando o resto do público a esticar os pescoços. Se o objetivo é chocar então precisa ser saudado como grande sucesso. No entanto, esta séria produção não pode ser descartada como ‘emoção barata’²⁰².

Todos os textos acima são referentes ao Festival de Edimburgo, cujas apresentações foram cobertas por diferentes jornais. Chamo atenção para o fato de que esses críticos elencados, a princípio, não fazem parte de um grupo específico, tampouco parecem dialogar entre si: as críticas correspondem apenas a dados esparsos, que aparecem reunidos apenas no *clipping* de os *Satyros*.

²⁰¹ “This shambolic abstraction of rude bits of the Marquis de Sade is occasionally offensive, occasionally sexy but mostly risible, thanks to the Brazilian company’s laughable accents. Stuffed with sodomy, masturbation and rape, this is more a display of orgiastic theatrical brinkmanship than a serious show, asking the uptight British public quite how much (and how many) absurd cobbles they can take in the name of art.” (livre tradução).

²⁰² “A torch shone into the audiences eyes hints at a voyeuristic discussion, accentuated when pivotal sex scenes occur at the feet of the front row, forcing the rest of the audience to crane their necks. If it is to shock then it must be hailed as a great success. Whatever, this is a serious production which should not be dismissed as a ‘cheap thrill’” (livre tradução).

Uma crítica de mais fôlego será escrita no **The Times**, de Londres, em 23/09/1993. É provável que Kate Basset tenha assistido ao espetáculo já em cartaz na cidade:

A coreografia por vezes estiliza, mas na maior parte das vezes a ação é pouco convincente. Os figurinos de punk semi adaptados sugerem a pertinência contemporânea dos contos sadomasoquistas de Sade.

Pessoalmente, no entanto, a filosofia de sexo sem amor e a emoção de ver os outros sofrerem [...] deixam-me distanciada. A produção é desagradável, brutal e de algum modo muito longa. [...].

Rodolfo Garcia Vázquez adapta e dirige Sade com maior sucesso do que Nick Hedges²⁰³, que montou 120 dias de Sodoma aqui há dois anos. Mas a produção é teatralmente bruta. Tapar uma cena de sexo com luz vermelha é tão não sutil quanto é pouco original.

Ivam Cabral (Dolmancé) e Daniel Gaggini (A estátua) oferecem uma performance física excelente. Apesar de haver um melodrama desajeitado e uma tradução de baixa qualidade²⁰⁴.

Talvez esse seja o texto menos favorável ao grupo, ao contrário das outras críticas. Basset realiza ponderações mais próximas aos comentários de Nelson de Sá, sem, no entanto, utilizar o tom incisivo do crítico.

Importa não exatamente balizar qual apreciação mais se aproxima da estética do espetáculo, mas sim compreender três dados relevantes. Primeiro, fica evidente que a repercussão na mídia foi mais substantiva no exterior do que em São Paulo: embora apenas uma crítica de fôlego tenha sido escrita, várias notas salientaram a importância da peça no festival; receberam, ao menos de parte da crítica, um espaço maior e favorável. Em segundo lugar, tanto as notas quanto as críticas negativas estão guardadas no *clipping*, evidenciando a importância desse material para o grupo. Por último, o mais relevante é atentar para o fato de que essas apreciações e avaliações internacionais serviram de moeda de troca – ou símbolos de distinção – para a construção da trajetória de *Os Satyros*.

²⁰³ Nascido em 1971, graduou-se em 1993 em Visual Studies and Art History na Brookes University. Montou **120 dias de Sodoma** em 1991, ainda na faculdade, quando tinha 20 anos.

²⁰⁴ “The choreography sometimes stylises, but more often the action is unnervingly convincing. The half-updated punky costumes suggest the contemporary pertinence of Sade’s tales of sadomasochism. / Personally, though, the philosophy of loveless sex and the thrill of seeing others suffer [...] left me cold. The production is nasty, brutish and somewhat too long. / Rodolfo Garcia Vázquez adapts and directs Sade with greater success than did Nick Hedges, Who staged 120 Days of Sodom here two years ago. But this production can be theatrically crude. Slapping a red light on sex scenes is a unsubtle as it is unoriginal. / Ivam Cabral (Dolmancé) and Daniel Gaggini (The Statue) give physically excellent performances. Yet there is some clumsy melodrama and the translations ropery.” (livre tradução) (BASSET. Kate. “Nuts from Brazil with smut from the Marquis”. **The Times**. Londres, 23 de Set. 1993)

Com o material em mãos, os textos foram editados. Em 31 de outubro de 1993, é publicada, no jornal **O Globo** do Rio de Janeiro, a matéria “Grupo brasileiro vai se apresentar com Siouxsie”, assinada por Sandra Cohen. Segundo a jornalista, a repercussão foi maior por conta do escândalo que o grupo causou:

Pelo horror ou pela ousadia de suas peças, eles acabaram ganhando notoriedade. [...] Eles costumam chocar os espectadores, ao botarem em prática no palco as taras e perversões apregoadas pelo Marquês de Sade, com a peça ‘A filosofia na alcova’, o carro-chefe do currículo do grupo. (COHEN, 1993.).

No jornal estão, inclusive, somente as frases dos textos que celebraram o espetáculo, como se vê no trecho a seguir:

‘O grupo é muito mais ousado do que qualquer outra companhia britânica que jamais vi’, afirmou a crítica Kate Basset, do jornal ‘The Times’.

Jan Frank, do ‘Evening News’, de Edimburgo, também elogiou: ‘Reserve agora seus ingressos, antes que eles se esgotem ou que o grupo seja banido’.

Thom Dibdin, do ‘The List’, de Glasgow, engrossa o coro: ‘É uma produção séria que não pode ser interpretada como uma apelação barata’. (COHEN, 1993.).

Sucesso em festivais e nas críticas, repletos de convites para novas apresentações: essa é a imagem editada. Sintetizam o êxito de público e o escândalo da plateia, apresentando uma combinação que não pode ser tomada como indiferente.

O fato é que, trabalhando desse modo, e explorando tanto o escândalo como a repercussão, *Os Satyros* conseguem criar um certo imaginário ao seu redor: o *sucesso de vanguarda*. Esse discurso produzido acabou por contribuir, ao longo desses primeiros anos, para a mudança de tom das críticas que sofriam: de negativas para positivas. Ao tecerem a própria imagem, o grupo negocia o conteúdo da peça e sua recepção, tornando sua linguagem estética possível. Constituem-se, então, como “o” teatro do escândalo que beira o pornográfico.

A partir de 1994, a companhia volta a trabalhar em Curitiba, desenvolvendo os projetos **De Profundis** e **Quando Você Disse Que Me Amava**. Em 1995²⁰⁵, possuíam duas sedes: uma em Curitiba, coordenada por Jewan Antunes e Dimi Cabral

²⁰⁵ Até esse ano já somavam quatro indicações ao prêmio APCA pelos espetáculos **Saló, Salomé, A proposta, Sades ou noites com os professores imorais** e **Aventuras de Arlequim**.

(irmão de Ivam); outra em Lisboa, coordenada por Silvanah Santos e Fauze Kadre²⁰⁶. A direção geral cabia a Rodolfo García Vázquez e a Ivam Cabral. São esses os únicos membros que atravessam toda a história da companhia, confundindo-se com ela. Muitas vezes Ivam e Rodolfo são entendidos como *Os Satyros*.

Em 1995, após seis anos de trabalho, conseguiram o primeiro financiamento de uma empresa para a produção de um evento: a criação do projeto *Segunda na Caixa – ciclo de leituras dramáticas*, financiado pela Caixa Economia Federal. O objetivo era promover leituras de diversos autores da dramaturgia, entre eles, Ibsen (**Casa de Bonecas**), Tchekov (**Os Malefícios do Tabaco**), Strindberg (**A Mais Forte**), entre outros.

Os espetáculos **Sappho de Lesbos** e **Quando você disse que me amava** revelam um momento novo na produção de peças do grupo. Em diversas matérias, chama-se a atenção para o caráter poético e intimista dos espetáculos, que deixam de lado os escândalos iniciais e passam a trabalhar com um novo tipo de linguagem.

Em matéria extensa – que ocupa praticamente uma página e meia do jornal **A Capital**, de Lisboa, em 20 de Janeiro de 1995 – Rita Bertrand escreve: “Sappho confirma ousadia de Satyros”. É a primeira vez que Rodolfo cita o procedimento denominado “teatro veloz”. De acordo com ele:

[...] amadurecemos o nosso trabalho e substituímos o plano da agressão absoluta por uma vertente mais poética que nos leva a uma estética de vanguarda que chamamos ‘teatro veloz’, cuja idéia-base reside na tentativa de acompanhar a celeridade e o excesso de informação oferecido ao ser humano, o qual não tem tempo nem capacidade para assimilar todas as novidades e o mundo em constante mutação.

A companhia desejava ser compreendida como um coletivo específico e maduro, justamente por criar uma “metodologia”²⁰⁷. Adiante tratarei melhor desse tópico.

Em **O Estado do Paraná** de 13 de setembro de 1995, na reportagem “Grupo os Satyros entra em cena”, consta:

²⁰⁶ A manutenção financeira da época era assegurada pelas oficinas ministradas – adiante trato desse assunto.

²⁰⁷ Faz parte da convenção estética teatral que grupos “sérios”, “tradicionais” e “maduros” desenvolvam pesquisas de trabalho e linguagem. A estética é um modelo de discussão interna dos procedimentos de criação.

Os Satyros, com um pé em Curitiba e outro em São Paulo, é uma trupe de vanguarda teatral das mais instigantes, criada nos anos 90. Seus espetáculos fogem de qualquer convencionalismo cênico e causam, invariavelmente, grande polêmica.

Vê-se, então, como o imaginário que se tem do grupo vai sendo associado à ideia de “vanguarda” e ao discurso que gira a respeito dele, estão engajados na construção desse imaginário de “vanguarda”. Em 1996, *Os Satyros* realizam espetáculo **Prometeu Agriolhado** patrocinado pela *Caixa Econômica Federal*, através da *Lei de Incentivo Fiscal do Município de Curitiba* –continuando o trabalho de *Segunda na Caixa* já realizado. Desse modo, com esses dois trabalhos, criaram condições objetivas de manutenção do coletivo no Paraná.

Sobre este período, comenta Ivam:

Foi em setembro de 1996. [...] Nunca havíamos tido uma sede nossa. Até então sempre trabalhávamos alugando salas, ou para apresentar montagens ou para dar aulas, tudo em caráter muito temporário. Quando aportei em Lisboa outra vez, alugamos uma salinha para iniciar o curso, que era o nosso filãozinho. E imediatamente tivemos um monte de alunos. Então, de repente, estávamos nos estruturando outra vez. [...] E penso que começou aí nosso momento mais bacana em Portugal. Uma fase de auto-suficiência. [...] Nesse momento, passamos a ter força, embora não artisticamente. Não produzimos nada lá, naquela fase. Nem uma peça. Mas contávamos de fato com uma sede, uma equipe, um escritório. (GUZIK, 2006, p.174-5).

A chegada em terras brasileiras é acompanhada de prêmios. Em Curitiba, são indicados diversas vezes ao *Prêmio Gralha Azul*, e por espetáculos diferentes²⁰⁸.

²⁰⁸ Em 1995, recebem a indicação para a categoria melhor ator (Ivam Cabral) pelo espetáculo **Quando você disse que me amava**. Em 1996, são indicados para a categoria melhor diretor (Rodolfo Garcia Vázquez) pelo espetáculo **Prometeu Agrilhoado**. Em 1997, recebem o Troféu Gralha Azul de melhor atriz (Silvanah Santos) e melhor figurino (Jeanine Rhinow); também são indicados para as categorias melhor espetáculo, melhor direção (Rodolfo Garcia Vázquez) e iluminação (Ana Fabrício) pelo espetáculo **Electra**. Em 1997, recebem o Troféu Gralha Azul na categoria Melhor espetáculo, melhor ator (Ivam Cabral), melhor diretor (Marcelo Marchioro) e atriz revelação (Cristina Conde); também são indicados para a categoria melhor sonoplastia (Paulo Biscaia Filho) no espetáculo **Killer Disney**. Em 1998, recebem o Troféu Gralha Azul pela categoria melhor atriz coadjuvante (Mazé Portugal) e indicações para melhor diretor (Rodolfo Garcia Vázquez), melhor atriz (Silvanah Santos), atriz coadjuvante (Patrícia Vilela), melhor sonoplastia (Demian Garcia) e luz (Ana Fabrício) pelo espetáculo **Os Cantos de Maldoror**. Ainda em 1998, são indicados ao prêmio Gralha Azul nas categorias melhor ator coadjuvante (Maurício Souza Lima), atriz revelação (Brígida Menegatti) e composição musical (Demien Garcia) no espetáculo **Usfaust**. Para a lista completa de prêmios recebidos, conferir a nota 21 no capítulo 1.

No entanto, Nelson de Sá, o crítico da **Folha de São Paulo**, ainda se desgosta com as escolhas do grupo e escreve, em 26 de março de 1999,:

A coragem de encenar *Lautréamont* não basta, como não bastava, oito anos atrás, a coragem de encenar ‘Sades ou Noites com os Professores Imorais’ – em que uma atriz urinava sobre um ator. A companhia *Os Satyros*, na verdade, torna ‘Os Cantos de Maldoror’ um vômito de ‘maus’ atores, ‘mau adaptador’, ‘mau’ encenador²⁰⁹.

A partir de 1999, o desejo de voltar a São Paulo define as próximas decisões²¹⁰. É nessa cidade que estabelecem uma sede perene na Praça Roosevelt: obtêm a consagração no espectro teatral com prêmios diversos e, em 2009, a direção de uma escola de teatro patrocinada pelo Estado de São Paulo.

No entanto, ao chegarem na metrópole não encontram imediatamente um lugar, tampouco reencontram a rede de contatos estabelecidos dez anos antes. Eles demoram cerca de um ano para conseguir fincar raízes definitivas na cidade. Enquanto isso, Rodolfo continua viajando e agora o destino é a Alemanha, onde ministra um curso de atores²¹¹. Já Ivam permanece em São Paulo, escolhendo a Praça Roosevelt como local para a sede da Companhia.

3.3 O Teatro Veloz

Sexta feira, 28 de maio de 2010, por volta das 17h, dois atores – Robson e Rafael – conversam sobre a organização de uma festa de aniversário. Rodolfo é entrevistado por Tânia, uma pesquisadora da PUC de São Paulo. Um secretário do grupo – Bruno – entra e sai carregando pacotes de cartazes das peças que estão sendo

²⁰⁹ Na **Gazeta do Povo** de Curitiba, de 29 de Março de 1999, **Cantos de Maldoror** foi escolhida como uma das piores atrações da mostra Fringe no Festival de Teatro de Curitiba.

²¹⁰ No primeiro semestre de 1999, estavam instalados em um teatro de Curitiba denominado Casa Vermelha. A Fundação Cultural de Curitiba criou um projeto de ocupação dos espaços cênicos da instituição. Nele foram contemplados *Os Satyros* e mais três grupos: *Cia. Casquinada Cênica*, *Confraria Cênica* e *Marcelo Marchioro Promoções e Produções*.

²¹¹ Tratava-se de um projeto denominado “Instant Acts Against Violence and Racism”, com artistas de 15 países diferentes e patrocínio da Comunidade Europeia. Participam desse projeto por três anos consecutivos, entre 1997 e 1999. Em 2000, assumiram a direção artística e foram patrocinados pela instituição alemã Interkunst, com fundos da Comunidade Europeia. Durante esse ano *Os Satyros* excursionam pela Europa com o espetáculo “50 Years Difference”, com texto a partir de depoimentos de sobreviventes da II Guerra Mundial.

encenadas. Ivam não está presente²¹². Robson, também produtor do grupo, atende telefonemas e anota o nome para a reserva de ingressos. Tânia logo vai embora. Rafael, ao computador, comenta em voz alta: “Mas eu não sabia que ele era michê”. Referia-se a um conhecido, que aparecia nu em um site de acompanhantes. Robson continua: “Estou passado”. Rodolfo emenda: “E daí se ele é michê?”.

Em seguida, começam a falar sobre a festa *Satyrianas* e a necessidade de conversar com a subprefeitura responsável: precisam de autorizações para ocupar o espaço público. Robson, olhando o *Twitter*, quer realizar ações a fim de convocar pessoas para assistir à peça **Hipóteses**: “Vou dar um ingresso para essa pessoa que comentou que não conseguiu entrar na peça por falta de organização na bilheteria, tá?”. Rafael: “Ele cobra R\$300,00 por quatro horas.”

Bruno sai, chega Danilo – outro ator e responsável pelo site do grupo. Robson: “Saiu uma matéria [da peça **Hipóteses**] na **Bravo!**²¹³. Como fazemos para pôr no site?” Rodolfo: “Quem vocês vão chamar para a festa?”. Robson: “O secretário da subprefeitura não atendeu”. Rodolfo muda de sala. Rafael: “Eu não sei se ficaria com um cara que é Michê. Eles são bonitos, mas não sei...”. Entra Érica – outra atriz/produtora: “Onde está Rodolfo?”. Robson: “Na outra sala”. Érica sai e Danilo a acompanha.

Restam apenas Rafael e Robson, que diz: “O Bernardo não deveria estar aqui hoje”. Rafael: “É!”. Robson: “Se a sua tese for publicada, a gente tem que ler antes! O que você anotou!?”. Rafael emenda: “No *Satyros* todo mundo desperta alguma coisa. Pode escrever: ninguém sai ileso deste lugar. Eu me tornei gay porque entrei no *Satyros*.”²¹⁴. Chega Daíse, a nova secretária do grupo, responsável pelo turno da noite enquanto as peças estão ocorrendo.

Robson atende ao telefone: Cléo não vai à festa de aniversário. Liga para outro amigo: “O Bernardo está aqui e já está mais que avisado que vai (à festa).” Bruno volta com Danilo, pede a Robson que assine alguns documentos para o projeto do Proac. Robson, Rafael e Danilo, às 19h, decidem ir embora para organizar a festa.

²¹² Ivam assumiu a direção executiva da SP Escola de Teatro em 2009. Poucas vezes o vi na sede do grupo ao longo dos dois anos de pesquisa.

²¹³ MELÃO, Gabriela. Os melhores espetáculos na seleção de Bravo!. **Bravo!** São Paulo: Abril. Maio, 2010.

²¹⁴ Embora extremamente pertinente e relevante, a questão de gênero e sexualidade não será abordada nesta dissertação. Cumpre apenas atentar que, entre atores, diretores e simpatizantes dos grupos, há uma sociabilidade homossexual significativa, isso é, a circulação de gays é bem-vinda e permite manifestações variadas de sexualidade e afetividade.

Bruno e Daíse continuam no escritório. Ela atende telefonemas; ele fica ao computador escrevendo o projeto para o Proac ICMS²¹⁵. Continuam trabalhando. Às 20h, vou embora.

Este dia – 28 de maio de 2010 – é apenas um exemplo, dentre muitos, da efervescência do escritório na sede de *Os Satyros*. Assuntos sucessivos aparecem e morrem o tempo todo, de tal forma que os membros da Companhia percorrem desde temas empresariais – como a burocracia para da festa *Satyrianas* – até a organização de outras festas e saídas coletivas entre os atores.

Existe, ainda, uma circulação incessante de pessoas. Quase todos os bimestres – ao longo da pesquisa de campo –, vi pessoas novas e desconhecidas entrando e saindo do escritório, mudando de função. Como frequentei semanalmente a sede, por vezes chegava às sextas-feiras e deparava-me com um novo secretário que sequer sabia quem eu era. Robson, por exemplo, começou como ator; em seguida tornou-se secretário e depois produtor. Daíse, a quem acompanhei desde a contratação em 21/05/2010, começou como secretária, passou a atriz e hoje é figurinista e aderecista do grupo.

É interessante notar o perfil social desses novos integrantes. Robson, Rafael, Bruno, Daíse e Danilo são, todos, jovens entre 20 e 30 anos. Somente Robson fez faculdade de teatro: é licenciado em Teatro Arte-Educação pela Universidade de Sorocaba. Rafael cursa Artes do Corpo na PUC/SP. Os outros não tinham experiência anterior com teatro, tampouco passaram pela academia²¹⁶.

O escritório é dominado pelos jovens: produtores, secretários, iluminadores, aderecistas, cenógrafos, todos abaixo de 30 anos. Poucos são os membros do grupo acima dessa idade; geralmente, correspondem a atores e atrizes que não lidam com as questões administrativas, como, por exemplo, Marta Baião (58) e Eduardo Chagas (53).

Coordenados por Rodolfo, os novos membros ajudam a administração do espaço e as atividades artísticas do grupo. Atualmente Lino Reis e Gustavo Ferreira (26) são os grandes articuladores da agenda e da estrutura da companhia. Lino

²¹⁵ Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo, lei nº 12.268 de 20/02/06. Um programa de incentivo à cultura via isenção de impostos.

²¹⁶ No Capítulo 4 o perfil social dos dois grupos é lançado em contraste e vemos como no *Vertigem* há uma preocupação maior com o teor acadêmico.

organiza o espaço e toma conta da pauta de espetáculos dos dois teatros; Gustavo planeja as atividades artísticas e os expedientes para a realização das peças (inscrição em festivais, viagens, etc.). Além disso, ele é o produtor geral das *Satyrianas*, e secretário de Ivam Cabral na SP Escola de Teatro.

Os novos membros ingressam no grupo via oficinas de atores, promovidas semestralmente nos dois teatros. Para muitos, a experiência em *Os Satyros* correspondeu ao primeiro contato que realizaram com o palco. Como entraram, também acabaram permanecendo ao redor do grupo.

Para a compreensão das práticas de *Os Satyros* não há como esquecer da lógica das oficinas. Iniciados em 1994, em Portugal, os cursos começam a ser fundamentais para a manutenção – financeira e de público – da trupe. As aulas ajudavam (e ainda ajudam) a constituir um conjunto de interessados nas peças do grupo, pois formam os agentes que orbitam em torno da Companhia: constituem assim um público que já conhece a estética; recrutam atores para os espetáculos; convocam novos membros para a equipe administrativa; e ajudam a pagar as contas básicas dos espaços (aluguel, água e luz). É, portanto, a partir delas que se forma uma rede de agentes que contribuem para a manutenção das atividades básicas de *Os Satyros*.

Organizado em blocos, os cursos, desde 1994, tinham como objetivo, instruir os alunos para diversas atividades: “‘Nós não os ensinamos [os alunos] apenas a atuar, mas também a produzir e divulgar um espetáculo’, diz o diretor do grupo Rodolfo Garcia Vasquez²¹⁷”. Além disso, os novos membros são também iniciados nas práticas que fazem parte do *habitus* do coletivo, isto é: a presença constante em seus espaços e a vida boêmia²¹⁸. A praça Roosevelt torna-se um centro catalisador de pessoas – alunos e ex-alunos – que passam a circular incessantemente pelos teatros,

²¹⁷ MARTINS. Alessandro. Turmas Lotadas. **Jornal do Estado**. Curitiba. 30 de Junho 1999.

²¹⁸ Em **As regras da arte** (1996), Pierre Bourdieu delimita “estilo de vida boêmio” como uma invenção dos artistas que viviam na Paris do século XIX. “O estilo de vida boêmio, que introduziu sem dúvida um contributo importante para a invenção do estilo de vida ‘artista’, com a fantasia, o jogo de palavras, o paradoxo, as canções, a bebida e o amor sob as suas formas, construiu-se tanto contra a existência ordenada dos pintores e dos escultores oficiais como contra as rotinas da vida burguesa.” (BOURDIEU, 1996, p.76). Em diversas ocasiões, os membros de *Os Satyros* saem das peças que estão em cartaz e ficam nos bares da Praça Roosevelt até horas avançadas da madrugada. É comum ir assistir a algum espetáculo e deparar-se com os membros do grupo conversando na calçada, circulando, combinando alguma festa... reproduzem, em terra tupiniquim, o estilo de vida inventado por artistas europeus no século XIX.

bares, formando relações de afinidade e transformando *Os Satyros* em sua referência para teatro: o grupo torna-se via de entrada para o circuito artístico.

Andressa Cabral e Robson Catalunha são exemplos dessa trajetória construída via oficinas. Em 2004, Andressa inscreveu-se na Oficina Livre de Interpretação Teatral via a *home page* do grupo. Formada em março de 2004, a turma se encontrava aos sábados ou domingos; as aulas duraram 15 meses – até maio de 2005. Atriz amadora, Andressa logo foi cooptada e passou a pertencer ao elenco oficial do grupo, em 2006, na peça **120 dias de Sodoma**; nesse período já acumulava a função de secretária – foi a responsável pela organização das 11 pastas de clipping utilizadas nesta pesquisa – bem como professora do Núcleo Experimental de *Os Satyros*, dirigindo os novosicineiros. Até 2011, esteve em cartaz em três peças: **A Filosofia na Alcova** (2004), **120 dias de Sodoma** (2006) e **Justine** (2009). Em 2012, continua ministrando os cursos, e faz parte do elenco da peça **Cabaret Stravaganza**, a montagem mais recente da companhia.

Robson Catalunha ingressou no grupo em 2009 para substituir um ator na peça **120 dias de Sodoma**. Logo foi convidado por Rodolfo para integrar o corpo administrativo da empresa, sendo responsável pela assessoria de imprensa e produção de espetáculos. Atuou nas peças **120 dias de Sodoma**, **Justine** (2009), **Roberto Zucco** (2010), **Hipóteses para o amor e a verdade** (2010) e atualmente – 2012 – também está no elenco de **Cabaret Stravaganza**. Nas duas festas *Satyrianas* etnografadas (2010 e 2011), Robson foi um dos coordenadores principais, responsável pela montagem de palco, recepção de artistas, definidor da agenda e outras atividades.

Sobre o recrutamento, Ivam comenta a turma formada em março de 2004:

Os alunos/atores vinham de diversas formações – com diferenças econômicas, sociais, intelectuais e culturais – e também não tinham uma faixa etária comum. Havia desde estudantes de Letras (Ana Pereira dos Santos, Caroline Couto Ribeiro, Fabiana Souza e Maria Campanelli Haas); de Artes Cênicas (Paulo Maeda, Regina Ciampi); atores amadores (Ana Lúcia Felipe, Andressa Cabral, Débora Fernandes, Márcio Cazusa); até profissionais de outras áreas (Peterson Ramos, Ricardo Socalshi e Rita Fernandes (e atores profissionais (Denise Janoski, Eduardo Castanho e Wanderley Safir). (CABRAL, 2005. p.73).

O trecho evidencia como não interessa aos *Satyros* um perfil específico de agentes para o recrutamento, justamente porque as oficinas não estão preocupadas em formar somente atores, mas também seus secretários, técnicos e público. Ao

realizarem esses cursos estão garantindo a manutenção da companhia via reciclagem de pessoal e expansão de agentes.

Além disso, o trabalho nessas oficinas ajudou Ivam e Rodolfo a desenvolverem uma “metodologia de trabalho” denominada “Teatro Veloz”. Iniciada em 1994 com as primeiras turmas de atores, Ivam formaliza seus princípios em 2005 na dissertação de mestrado defendida na ECA/USP sob a orientação de Armando Sérgio da Silva: **O teatro veloz – técnicas e procedimentos para um intérprete contemporâneo**²¹⁹.

A produção de espetáculos em grande velocidade é o eixo a partir do qual *Os Satyros* criam a maioria de suas peças. O termo “veloz” desponta, pela primeira vez, no jornal **Diário de Notícias** de Portugal em 1995²²⁰. A partir desse momento, os fundadores passam a esboçar a postura de grupo maduro, distante dos primeiros arroubos escandalizadores que marcaram a peça **Sades ou noites com os professores imorais**, por isso a criação de uma certa “metodologia” de trabalho. Interessava-lhes sistematizar os ensaios em uma ordem específica e a compreender suas práticas de acordo com certos parâmetros.

Para isso, realizariam um trabalho que, segundo eles, estaria baseado em Stanislavski, teoria freudiana, Teatro da Crueldade de Artaud e, sobretudo, na chamada bioenergética desenvolvida por Wilhelm Reich. Elaboraram uma sistematização de técnicas – a principal – chamaram *Aterramento*:

O exercício parte dos joelhos levemente flexionados e os pés paralelos (a abertura dos pés tem a largura dos quadris). Lentamente, a partir da cabeça, o ator vai descendo até se sentar em seus calcanhares, com os pés totalmente aterrados no chão. Permanece nessa posição por 1 ou 2 minutos. Depois, ainda lentamente, sobe apenas com os quadris e permanece ‘aterrado’. Fica assim por aproximadamente 4 minutos. Depois, e sempre muito lentamente, volta à posição inicial: pés paralelos e joelhos levemente flexionados, que deverão se manter por todas as outras fases deste treinamento. (CABRAL, 2005, p.52).

²¹⁹ Adiante irei matizar a relação da dissertação de Ivam com a presença do grupo na Praça Roosevelt e atentar para o momento no qual ela foi escrita.

²²⁰ “[*Os Satyros*] têm um projeto teatral, coisa pouco usual por aí, apreciável em si mesma, goste-se ou não do resultado. [...] Quanto ao conceito de ‘teatro veloz’, que *Os Satyros* estão a desenvolver, diz Rudolfo Vázquez (sic): ‘É aquele que tenta encaixar o homem no ritmo frenético da sociedade actual, como se fosse um estabilizador entre diferentes velocidades – quando informações e imagens se sucedem tão velozmente que não se consegue captar por completo, o que gera uma espécie de histeria. Em termos de encenação, isso significa que o actor deve ter certos tempos de reacção aos estímulos, ou abusando da velocidade ou da lentidão dos movimentos’”. (FRANÇA, **Diário de Notícias**. 18 de Jan. 1995).

Adiante, apresenta quais o propósito do treinamento:

O objetivo principal deste treinamento foi que o ator sentisse a vibração em suas próprias pernas e que tivesse uma percepção mais adequada de sua base de sustentação. Desta forma, através do *Aterramento*, estivemos em contato com o princípio da bioenergética que é ‘dirigir-se para baixo, ou seja, fazer com que a pessoa adentre pernas e pés’²²¹.

Bioenergeticamente falando, o *Aterramento* ‘serve para o sistema energético do organismo da mesma forma que para um circuito elétrico de alta tensão seja necessário uma válvula de segurança para a descarga de excessos de excitação.’²²². (CABRAL, 2005, p.60-1).

Com essa metodologia pretendiam definir uma rotina de trabalho comum, contribuindo para a consolidação da identidade do grupo. Formariam, também, atores com referências comuns para a criação de espetáculos.

O nome “veloz” diz muito sobre *Os Satyros*. Exemplo disso é o fato de realizarem cerca de 40 peças em 20 anos, desde 1989 até 2009 – média de dois espetáculos por ano²²³. Esse ritmo define *Os Satyros*: a produção rápida de peças; o recrutamento incessante de atores e secretários; a circulação constante de pessoas nos espaços do grupo²²⁴. O que lhes interessa é estar em cartaz/atividade sem parar.

Além disso, essa dissertação de Ivam traduz a tentativa de posicionamento em um ambiente universitário – espaço já conformado na época como foi visto no capítulo 1. O argumento procurava dar conta de dois elementos: a metodologia de trabalho em si; e a manifestação político-artística de Ivam – e Rodolfo²²⁵ – sobre o que entendem por teatro. Desse modo, definem o território ao qual pertencem e apresentando ao mundo a seriedade de seu trabalho, isto é, trata-se de um esforço para evidenciar que sua trajetória esteve também aliada ao teatro de pesquisa. Nesse sentido, segue a definição defendida:

²²¹ Ivam Cabral cita Alexandre Lowen nesse trecho: LOWEN, Alexander. **Bionergética**. São Paulo: Summus Editorial, 1982. p.172.

²²² Ibidem. p.171.

²²³ A título de comparação, como já foi dito, em 20 anos, o *Teatro da Vertigem* realizou oito espetáculos. Na nota 19 do capítulo 1 estão elencadas as 40 peças da companhia até 2010.

²²⁴ São aproximadamente 80 pessoas envolvidas em diversas funções ligadas a *Os Satyros* – entre atores, secretários, produtores, figurinistas....

²²⁵ Incluo Rodolfo como coautor da ideia de Teatro de Veloz, porque na própria dissertação Ivam destaca que o conceito foi elaborado em parceria.

Teatro Veloz: um teatro que reage rapidamente aos questionamentos que o mundo nos coloca em contraposição a uma sociedade consumista de alta velocidade aparente. O Teatro Veloz busca resgatar o ritual dentro de uma velocidade interior, uma alma veloz. A globalização e a massificação consumista fizeram de nós consumidores vorazes e artistas instantâneos. Como forma de resistência e redescoberta da humanidade perdida, o Teatro Veloz propõe a suspensão do ‘tempo-vale-ouro-capitalista’ para o tempo do encontro, da comunhão ritualística. (CABRAL, 2005, p.42, grifo meu).

Os termos, como é perceptível, são carregados. Tentam definir-se respondendo a um teatro “consumista”, “capitalista”, “voraz” e “instantâneo”, aproximando-se de um trabalho de “comunhão” e “ritualístico”. Há uma espécie de apelo por uma arte livre e pura, definida somente pelos desejos imaculados e virtuosos dos artistas.

Eles procuram se ver se entender, como já foi apresentado, como um teatro dionisíaco, e, para isso, as grandes referências são Nietzsche e Artaud. Não interessa exatamente saber como cada um dos pensadores refletiu acerca do que seria dionisíaco, mas sim qual foi a apropriação e o uso que Ivam Cabral concedeu para o termo e para a forma de teatro que pretendiam trabalhar.

A metodologia do *Teatro Veloz*, desde o início, tem pretendido conciliar apolíneo e o dionisíaco. O dionisíaco, através do trabalho sensorial, sensitivo, corporal; o apolíneo, através de um método que busque resgatar essa dimensão dionisíaca. Fomos buscar em Nietzsche: ‘O contínuo desenvolvimento da arte está ligada à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações’. (CABRAL, 2005, p.16).

O “dionisíaco” é diretamente associado a um trabalho descontaminado, presente somente no corpo sincero dos atores. Há, portanto, uma fantasia sobre a realização de um teatro quase imaculado pelas perversas garras do mercado. Nessa toada, os objetivos principais do “Teatro Veloz” são:

A recuperação do estado criativo absoluto no imaginário do ator: o imaginário torna-se real e concreto no evento cênico;

A recuperação da sonoridade sem o uso da palavra racional: o teatro burguês e o racionalismo da máquina capitalista fizeram-no esquecer todas as fantásticas dinâmicas e belezas que a nossa voz pode criar;

A recuperação do caráter ritual do teatro: o ator convida o espectador a este ritual; a comunidade é refeita através do teatro. Os seres normalmente anônimos, peças de uma engrenagem que

não dominam, passam a tornar-se agentes. (CABRAL, 2005, p.45, grifo meu).

Há uma defesa pelo resgate de um passado utópico e genuíno, no qual os artistas supostamente poderiam encontrar-se de maneira mais sincera. Os *Satyros* estão, portanto, realizando um manifesto em busca dessa recuperação. O retorno fica patente e evidente no trecho a seguir:

Arte primitiva, que depende de corpos e respirações, suores e cheiros humanos, exalações e presença sensual, o teatro tem que encontrar o seu lugar na sociedade pós-industrial, não através do mimetismo (teatro como cópia do social), mas justamente através da sua não presença (aquilo que foi negado ao homem da sociedade contemporânea, mas vive dentro dele).

O que vem sendo negado pela sociedade é a dimensão da dor, do prazer como experiência plena, da desalienação. Também é negado o artesanal, o não-lucrativo, o desinteressado. Essa deve ser a trilha do Teatro Veloz. Porque nela sobrevive a respiração fundamental do homem, a não ser esquecida jamais, porque nela sobrevive a arte do palco. (CABRAL, 2005, p.45, grifo meu).

Em contraste com os planejamentos estratégicos administrativos – as edições realizadas pelo grupo para definir sua história, a busca por faturamento – aqui, como metodologia, os *Satyros* pretendem regressar a um teatro no qual as dimensões “consumistas” estejam ausentes.

Na dissertação de Ivam Cabral coexistem três aspectos: a velocidade definidora da produção do grupo; a metodologia de trabalho, baseada em exercícios específicos que tentam preparar o ator para a cena; e a utopia de retorno a um teatro supostamente isento de interesses e conflitos.

O texto, finalizado em 2005, evidencia a sintonia fina de Ivam e Rodolfo com a cidade de São Paulo: a dissertação – que faz as vezes de manifesto – pertence ao período no qual *Os Satyros* são consagrados no circuito simbólico da cidade. A Praça Roosevelt ganha as capas dos jornais e o grupo é tido como o responsável pela reabilitação desse espaço, antes completamente degradado. Na praça, o grupo, sua estética, objetivos e características ganham potência significativa, permitindo-lhes alçar vôos dentro da cidade. Cabe compreender justamente como se configurou a confluência entre *Satyros* e Praça Roosevelt.

3.4 A Praça Roosevelt – uma nova cartografia teatral

Ivam Cabral chega a São Paulo em junho 1999, aluga um apartamento na rua Fernando de Albuquerque, próximo ao cemitério da Consolação, e começa a procurar um espaço para a sede do grupo. Somente em dezembro de 2000, data que marca a inauguração do *Espaço Os Satyros*, vê finalizadas as etapas para encontrar esse espaço, reformá-lo e apresentá-lo ao público.

De acordo com os relatos presentes no livro de Guzik (2006), o lugar era muito estranho e extremamente perigoso à noite. O local alugado havia sido um apart-hotel em São Paulo na década de 1950, e se tornara um hotel de travestis na década de 1990, provavelmente um espaço para prostituição. Há relatos de assassinatos, arrombamento de portas, furtos, entre outras notificações policiais.

Nos anos 1990, o homem que sublocava o prédio inteiro fazia dos quartos do pretenso hotel, inferninhos para as travestis. Em finais dos anos 1990, o dono do prédio conseguiu despejar o locador – aparentemente numa cena escandalosa, jogando os móveis na rua – deixando o edifício vazio. No térreo, havia um pequeno hall, um corredor e um salão no fundo que serviu como marcenaria do apart-hotel e, depois, como entrada alternativa para o restaurante Eduardo's – cuja porta principal estava na rua Nestor Pestana, ao lado do teatro Cultura Artística.

Ivam gostou do espaço e decidiu fechar negócio, pois o aluguel era barato e, segundo o ator, interessava abrir o teatro no centro de São Paulo²²⁶. No entanto, as instalações estavam muito deterioradas – piso de terra, sem paredes, sem instalação elétrica –, exigindo a realização de reformas para que o imóvel se tornasse viável às apresentações e para receber a sede administrativa do grupo. Durante os seis meses de reforma, o grupo utilizou o dinheiro que Ivam recebia em um programa de rádio de Curitiba.

Marici Salomão foi a primeira jornalista a realizar matéria sobre o novo espaço²²⁷. Escreveu um texto longo, que ocupou a primeira página do *Caderno 2* de O

²²⁶ Todos os dados escritos e os relatos proferidos por Ivam e Rodolfo são posteriores a essa época o que impede mediar a relação do grupo com o entorno durante o período. É notável, contudo, como os discursos ficam afinados. A partir de 2005, quando ganham as capas dos jornais, os relatos acerca da relação com a Praça Roosevelt tornam-se praticamente homogêneos, cercados pelas mesmas histórias e anedotas.

²²⁷ Posteriormente ela será membro do corpo discente da SP Escola de Teatro. Trata-se de uma geração que se agencia para a permanência e orquestração de atividades.

Estado de São Paulo²²⁸. Denominada “Satyros, onde tudo pode acontecer” – de 29/11/2000 –, Marici apresenta o grupo para os leitores do jornal – uma leitura generosa do local e da peça que iria inaugurar a sede.

Praça Roosevelt, 214. Nesse endereço, que fica no mesmo quarteirão dos teatros Studio 184 e Cultura Artística, um novo espaço cultural terá suas portas abertas, a partir de sexta-feira. Ocupando uma área de 300 metros quadrados, com um pequeno teatro com capacidade para 100 pessoas, de palco e platéias móveis, e um café-concerto que funcionará de dia e de noite, o Espaço dos Satyros está sendo criado pela companhia de mesmo nome, que pretende oferecer mais um local de revitalização do centro da cidade, com iniciativas que irão do teatro aos saraus, passando pelos concertos, shows e exposições, cursos de teatro, debates e oficinas. (SALOMÃO, 2000).

O discurso acerca da revitalização da Praça Roosevelt aparece pela primeira vez nessa matéria – será ele que, posteriormente, lançará *Os Satyros* para o reconhecimento e consagração no circuito teatral paulistano. O texto evidencia também o tamanho do espaço, e a quantidade de público que conseguiria receber, assim como uma das características mais marcantes do grupo: a incessante circulação de pessoas e de atividades – saraus, shows, exposições, etc.

É a primeira matéria significativa do grupo na capital paulista depois de sua instalação; devido a tal motivo, deixam clara a insatisfação pela falta de subsídio governamental para a realização de peças.

Por isso, no itinerário da premiada companhia, que já se apresentou em mais de 15 países, nos principais festivais de teatro do mundo, há um ‘esquema comercial viável de peças’, assim como a promoção regular de oficinas de interpretação teatral e eventos para empresas, como cursos e workshops. [...]. Do espírito empreendedor, o grupo organizou a 1ª Mostra de Arte Paranaense em São Paulo, que contou com a participação de 50 artistas e apoio do Teatro Guaíra. (SALOMÃO, 2000).

O trecho evidencia o caráter empreendedor do grupo, e a maneira como lutam por sua manutenção. É pelo “esquema comercial viável de peças”, conjugado às oficinas de interpretação, que elaboram suas estratégias. Sem elas, provavelmente não teriam sobrevivido aos primeiros anos. Essa opção pela administração contamina a estética do grupo, justamente por conta do modelo do teatro veloz; ou seja a partir

²²⁸ Nessa época, editado por Evaldo Mocarzel. Adiante, no capítulo 4, ficará evidente a importância de Evaldo no circuito teatral.

dessa propalada metodologia de trabalho, o desejo de criar um teatro dionisíaco converge para a necessidade objetiva de produzir com velocidade.

Embora exista um espírito empreendedor a rondar o grupo, as contas não são fechadas com facilidade: *Os Satyros* arrendaram o espaço por cinco anos, a um custo mensal de R\$2 mil – que compreendia o aluguel do térreo e do primeiro andar, espaço para o escritório. Soma-se a isso, um investimento da ordem de R\$50 mil, aplicados na reforma do espaço. Na primeira peça encenada – **Retábulo da Avareza, Luxúria e Morte**²²⁹ – havia lugar para 50 pessoas com ingressos vendidos a R\$20. Caso realizassem 50 apresentações com a casa lotada poderiam pagar o investimento inicial; o que demoraria aproximadamente três meses (caso as apresentações fossem de quinta à sexta). Sabiam, portanto, que não seria fácil pagar a dívida.

E esse foi um período difícil para o grupo: a praça não atraía público; travestis os enfrentavam; traficantes começaram a hostilizar o espaço; e meninos de rua quebravam coisas. De acordo com Ivam, somente quando ele estabeleceu um diálogo com esses grupos diversos, a situação começou a melhorar. Passaram a dialogar com os meninos de rua e traficantes, evidenciando que queriam apenas um espaço para o trabalho. Além disso, quando se tornaram amigos da transexual Phedra D. Córdoba, passaram a ter o apoio irrestrito das travestis da região²³⁰. O espaço tornou-se, então, um território de circulação propício para elas²³¹.

²²⁹ A peça era baseada em textos do escritor espanhol Ramón Del Valle-Inclán. Como conteúdo discutia a avareza, a luxúria e a morte a partir de três histórias que se passam em uma taverna. O espectador, contudo, participava da própria encenação, pois, ao invés de poltronas, era acomodado em mesinhas, onde encontrava taças de vinho para bebericar. Segundo Ilana Rehavia, no jornal *Valor* de 28 de novembro de 2000, escreve matéria com nome “Grupo Os Satyros inaugura teatro próprio em SP”. Para ela, haveria um “clima boêmio” aliado à trilha sonora com canções de Maysa, Cauby Peixoto e Agnaldo Timóteo, além de uma seleção de boleros. Observa-se, de pronto, que o espetáculo, tal como outros da trajetória, está em harmonia com os interesses estéticos de Rodolfo e Ivam: morte, avareza, luxúria. Além disso, há a presença marcante da identidade já constituída: boemia e irreverência. Rodolfo relata: “[...] muitas pessoas sentem falta do apelo físico do teatro, de sentir o ator, sua respiração, sua pulsação”. Ao oferecer bebidas, em clima de taberna e luxúria, celebram, com o público novo, uma festa de inauguração do espaço, definindo o tom da companhia e sua proposta com o espaço.

²³⁰ A transexual Phedra de Córdoba, desde 2003, integra o corpo de atores dos *Satyros*. Phedra, de origem cubana, nasceu em 1938 em Havana, foi uma das responsáveis por inserir o grupo no circuito de travestis e transexuais da Praça Roosevelt nos primeiros anos de 2000. Dois anos depois, foi convidada por Rodolfo para tornar-se atriz da companhia, transformou-se, então, em figura constante dos próximos espetáculos, dentre eles: **A Filosofia na Alcova** (2003), **A Vida na Praça Roosevelt** (2004), **Transex** (2004), **Liz** (2009), **Hipóteses para o Amor e a Verdade** (2010) e **Cabaret Stravaganza** (2012).

²³¹ O espetáculo **Transex** (2004), analisado brevemente no capítulo 4, versa sobre o universo das transexuais e travestis na Praça.

A agenda cultural logo tomou fôlego, de modo que realizavam shows de música de segunda a quinta, enquanto apresentavam a peça **Retábulo da Avareza, Luxúria e Morte** nos finais de semana. Aos poucos, começaram a produzir um espaço para sua própria história, e no ano de 2000 foram indicados ao prêmio Shell de iluminação por conta desse espetáculo²³².

Entre 2000 e 2002 realizaram mais três peças, **Sappho de Lesbos, Quinhentas vozes e De Profundis**. Em agosto de 2002, foram contemplados com a Lei de Fomento do Município de São Paulo, responsável por introduzi-los no circuito paulistano: entre os 178 projetos submetidos, ficaram entre os 23 beneficiados na primeira edição. Nesse momento, as *Satyrianas* retornaram, o que representou não só uma forma de eles celebrarem as vitórias significativas que estavam obtendo, como também, de exibirem um pouco mais seu espaço, sede e teatro. Convidaram os outros 22 grupos vencedores do Fomento para conversar, debater, apresentar peças; a partir desse ponto, inseriram-se na dita “classe teatral” de São Paulo. Em 2002, Rodolfo é indicado ao prêmio Shell de melhor iluminação, desta vez pelo espetáculo **De Profundis**. Em 2003, recebe a indicação para melhor direção pelo espetáculo **Antígona**.

Começam a adquirir prestígio, portanto, entre os jurados de prêmios, o que significa que passaram a ser assistidos e, mais, considerados como pertencentes ao que se esperava de “bom teatro” e afinados com ele. Há certo período de maturação do trabalho realizado, seja na estética, seja nas relações que traçaram entre os pares. Os membros do teatro, consagrados, passaram a considerá-los dignos da possibilidade de premiação²³³.

Conforma-se, exatamente nessa época, o discurso que confere a *Os Satyros* a responsabilidade de “revitalizar” a Praça Roosevelt. Valmir Santos, em 2003, escreve uma matéria na *Ilustrada*, na qual comenta ligeiramente a presença do grupo e do *Teatro X*²³⁴ na Praça Roosevelt “recolocando a região no circuito”²³⁵.

²³² A partir dos anos 1990, o Prêmio Shell torna-se a principal premiação na área de teatro para os artistas envolvidos. Trata-se do ápice da consagração em território paulistano.

²³³ Os membros da comissão, na época, eram: Maria Lucia Candeias, Kil Abreu, Silvana Garcia, Valmir Santos e Aimar Labaki.

²³⁴ Grupo de teatro que se instaurou na praça em 2002.

²³⁵ SANTOS, Valmir. “Circuito de SP ganha novos donos e salas – antigo hotel Danúbio vira palco para musicais, TBC volta para sua dona e Vertigem e Cemitério de Automóveis têm sede”. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 03 de Jan. 2003

Mas é somente em 2005 que Valmir realiza um trabalho incisivo para a inserção de *Os Satyros* na agenda cultural da metrópole²³⁶. Ele é, inclusive, um dos responsáveis em definir o tom de leitura constituído sobre a Praça Roosevelt, a partir de então. Entre fevereiro e outubro de 2005 *Os Satyros* e a Praça serão tema do caderno *Ilustrada* e aparecerão com seus destinos entrelaçados em cinco matérias diferentes²³⁷.

Em 8 de fevereiro de 2005, na capa da *Ilustrada*, é publicada a matéria: “Da alcova à luz – presença de teatros alternativos e grupos de artes cênicas na praça Roosevelt estimula renascimento cultural e revitalização da região”. O texto, assinado por Valmir e Janaina Fidalgo, começa afirmando que oito teatros instalados no centro de São Paulo compartilhariam o “mérito do renascimento” de uma região cujo histórico era de degradação. O primeiro grupo que figura é justamente *Os Satyros*; de acordo com o argumento, o motivo para sua instalação na região seria a fuga de moradores comerciantes e frequentadores do bairro.

‘A praça era um dos focos por causa da degradação. Tínhamos o desafio de revitalizá-la. Até por causa da característica do nosso trabalho’, conta Cabral. ‘Quando chegamos era um espaço inabitável, cheio de traficantes, prostitutas e travestis. A gente foi inserindo esse povo. Não nos interessava tirá-los daqui, pelo contrário, queríamos que participassem.’ (SANTOS & FIDALGO, 2005.).

Os outros oito espaços presentes na região (que estão para além da Praça) são o Teatro X²³⁸, o Studio 184²³⁹, a Recriarte Bijou²⁴⁰, o Teatro N.E.x.T²⁴¹, a Galeria Oll

²³⁶ Valmir torna-se, um dos grandes interlocutores dos grupos teatrais que emergiram ao longo dos anos 1990 em São Paulo. Seu trabalho na **Folha de São Paulo**, na revista **Bravo!** e posteriormente no site **Teatro Jornal** evidenciam seu compromisso com essa geração. Adiante, no capítulo 4, isso ficará mais evidente.

²³⁷ Nessa época, o grupo já detém capital significativo para justificar a presença no jornal: acumulam o Fomento, a presença de Alberto Guzik – ingresso em 2004 – e algumas indicações ao prêmio Shell.

²³⁸ Não foi possível identificar a data de origem e tampouco os integrantes do grupo, apenas o Fotolog em que apresentaram um suposto manifesto: “O X é uma procura constante de comunicação, metamorfose, front para as nossas inquietações, é uma escolha; a de fazer de nosso espaço físico e simbólico o lugar para purificar as drogas injetadas em nossas vidas em forma de arte, teatro, música e diálogos-debates. Sem querer cagar regras e com a quixotesta babaquice para cabeças aristocráticas de buscar um homem melhor”. Tal excerto foi publicado em 03/04/2005. Disponível em <http://fotolog.terra.com.br/teatrox:1>. Acesso em 12/07/2012.

²³⁹ Formado em 1997, o Studio 184 tem como fundadores Dulce Muniz, Dema de Francisco e Roberto Áscar. Atualmente é administrado pelo Núcleo dos 184 da Cooperativa Paulista de Teatro. O espaço localiza-se na Praça Roosevelt, 184.

²⁴⁰ Localizado na Praça Roosevelt 172, era administrado por Fausto Silvestre no início dos anos 2000. Atualmente encontra-se fechado.

Dog²⁴², o *Teatro de Arena*²⁴³, o Espaço Cenográfico de São Paulo²⁴⁴ e a sede da *Cia. do Feijão*²⁴⁵. Todos esses grupos, ademais, estavam com peças em cartaz, salvo o Recriarte Bijou que é, na verdade, um espaço para oficinas teatrais. Na reportagem apareciam também relatos de alguns moradores da região, que “comemoravam” a vinda dos teatros, uma vez que eles haviam trazido movimento e “melhorado a frequência” da Praça. Rodolfo, também entrevistado nessa ocasião, diz que o desejo é permitir a “tensão harmoniosa entre loucos, travestis, prostitutas, velhinhas da classe média, artistas e público²⁴⁶”. Mais uma vez, aparece uma certa apresentação pública do grupo, que se define pela transgressão.

Ainda em 2005, Valmir escreve mais duas matérias: uma em 09 de maio²⁴⁷ e outra em 19 de agosto²⁴⁸. Na primeira, apresenta o Núcleo Experimental de *Os Satyros* – diretamente formado pelas oficinas ministradas – e, na segunda, ele entrevista a dramaturga alemã Dea Loher que escreveu uma peça sobre a praça Roosevelt em 2004, e que entrava em cartaz naquele mês no espaço de *Os Satyros*. A peça chamava-se exatamente **A vida na Praça Roosevelt**. Dea fora convidada pelo Instituto Goethe para escrever uma peça sobre o Brasil; para tanto, visitou cemitérios, cadeias, favelas, etc. Nesse meio tempo, no entanto, seu laptop foi roubado enquanto elaborava seu texto. Coincidentemente, conheceu Rodolfo e Ivam e acabou hospedada na casa de ambos durante dez dias. Por conta da proximidade cotidiana que estabeleceu com os dois, Dea acabou frequentando a Praça: esteve presente em festas

²⁴¹ O Teatro N.E.x.T. fica na rua Rego Freitas, 454. Recebia, e ainda recebe, shows, peças e eventos. Em 2001, foi palco para a apresentação do espetáculo *Terça Insana*, idealizado por Grace Gianoukas.

²⁴² Espaço de eventos culturais na Rua Rego Freitas, 542.

²⁴³ Fundado em 1953, o *Teatro de Arena* foi um dos marcos importantes, ao lado do TBC, na consolidação do teatro na cidade de São Paulo. Atualmente o espaço, administrado pela Funarte, recebe espetáculos e oficinas relacionadas a teatro. Para saber mais sobre a história do *Teatro de Arena*, cf. MAGALDI, 1999 e PRADO, 2007.

²⁴⁴ Fundado pelo cenógrafo J.C. Serroni, é um laboratório “de experimentação nas áreas de cenografia, arquitetura teatral e outras linguagens afins”. Nele, o cenógrafo ministrava cursos semestrais. Em 2010, as oficinas foram interrompidas e migraram para a SP Escola de Teatro, cujo diretor é Ivam Cabral. Trecho extraído de <http://www.espacocenografico.com.br/>. Acesso em 12/07/2012.

²⁴⁵ Formada em 1998, recebeu a Lei de Fomento ao teatro cinco vezes. Em seu site, definem que “Investigamos e desenvolvemos linguagens cênicas ancoradas no trabalho do ator e em processos de criação em equipe.” Disponível em <http://www.companhiadofejiao.com.br/a-companhia/63-2/>. Acesso em 12/07/12.

²⁴⁶ SANTOS, Valmir & FIDALGO, Janaina. “Da alcova à luz – presença de teatros alternativos e grupos de artes cênicas na praça Roosevelt estimula renascimento cultural e revitalização da região”. **Folha de São Paulo**, São Paulo. Ilustrada. 8 de Fev. 2005.

²⁴⁷ SANTOS, Valmir. *Satyros recriam obra de Nelson Rodrigues*. **Folha de São Paulo**, São Paulo. Ilustrada. 09 de maio. 2005. E5.

²⁴⁸ SANTOS, Valmir. Alemã reconhece a dor do centro de SP – Cia. Os Satyros estréia amanhã peça de Dea Loher inspirada em histórias de personagens reais da praça Roosevelt. **Folha de São Paulo**, São Paulo. Ilustrada. 19 de Ago. 2005. E4.

e decidiu escrever exatamente sobre aquele universo e as personagens que o habitavam. O resultado foi uma peça montada pelo *Thalia Theater* de Hamburgo, em 2004, e encenada pelos *Satyros* em 2005, convergindo exatamente com o período de consolidação do grupo na Praça e no discurso que circula sobre ela.

Destarte, esse é o momento da sedimentação da representação à qual é alçada a Praça: o território do teatro. A partir disso, o local transmuta-se quase que num agente independente: uma personagem da metrópole.

Em 09 de outubro de 2005, na mesma **Folha de São Paulo**, Mônica Bergamo, dedica sua coluna social de domingo ao grupo *Os Satyros*. Intitulado “Todo mundo na Praça”, o texto traz fragmentos dos eventos, personagens e pessoas que orbitam a companhia. As *Satyrianas*, a revitalização da praça, a incessante circulação de pessoas, a atriz Phedra D. Córdoba, Alberto Guzik, o Programa de Fomento estão presentes em pequenos fragmentos de texto. Em um deles está escrito:

[Ivam] Cabral volta ao Espaço dos Satyros porque é dia de balanço do evento ‘Satyrianas’ e a equipe está esperando por ele. [...] ‘Acho que a cena de sexo explícito não foi legal. Foram só quatro minutos e os atores pornôis ainda queriam fazer 69, frango assado’, diz um dos atores. ‘O problema é que a peça foi exibida muito tarde, às 6h. Poderia ser mais cedo, umas 3h da madrugada. E a gente se divertiu mais que o público’, completa [Alberto] Guzik. Gargalhadas. (BERGAMO, 2005).

Vale a pena destacar, que a coluna de Bergamo em geral, e cotidianamente, é tomada por pessoas da elite. Portanto, a matéria deve ter causado certo espanto, ainda mais se comparada àquelas do dia a dia da jornalista. Por outro lado, vai ficando claro como a brincadeira e o escândalo continuam atravessando transversalmente o grupo e são, portanto, eixos fundamentais da Companhia, sua própria forma de encarar o teatro, produzi-lo e divulgá-lo. Não é possível compreender exatamente sobre o contexto no qual essa cena de sexo estava inserida. No entanto, ela, exatamente como está apresentada – descontextualizada – denota a atmosfera que rodeia os *Satyros* e que o grupo faz questão de divulgar.

É notável também o aumento no número de espetáculos em cartaz em 2005. Em fevereiro daquele ano, o espaço apresentava seis peças; em maio, passou a nove, em outubro (com a abertura do Espaço dos Satyros 2, número 124 da mesma praça) seriam 16 peças por semana. Trata-se de uma quantidade relevante de personagens em

um mesmo território, configurando a circulação incessante de pessoas relacionadas ao teatro.

De acordo com Almeida Júnior (2007), em sua tese de doutorado, nas duas salas da *Cia. Os Satyros* na Praça Roosevelt, costumavam ser realizados de 12 a 15 espetáculos semanais em 2004, aproximadamente de 10 a 12% da produção paulistana – considerando o universo em torno de 110 espetáculos teatrais apresentados nos guias de Teatro da **Folha de São Paulo** e de **O Estado de São Paulo**.

A Praça e o grupo passam a fazer parte de uma mesma imagem; tornam-se indissociáveis, extremamente simbióticos. A Praça modificou-se com a presença desse grupo – até porque normalmente as demais companhias de teatro são definidas a reboque de *Os Satyros*, quando o assunto é Roosevelt –, e o grupo se consolidou em diálogo com a Praça.

Entre 2003 e 2005, Ivam, Rodolfo e os outros integrantes realizam dois espetáculos que versam exatamente sobre as personagens e situações que eles tiveram como paisagem naquele local²⁴⁹: **Transex** (2003) e **A Vida na Praça Roosevelt** (2005). Transexuais, michês, brigas de amor, prostituição, histórias de extraterrestres que se apaixonam por travestis, fazem parte dos elementos que circulam no território. Por esses dois espetáculos, ganham os primeiros prêmios Shell: Fabiano Machado recebe o de melhor figurino por **Transex** e Rodolfo ganha o de melhor diretor por **A Vida na Praça Roosevelt**. A consagração objetiva-se em troféu.

Importante constatar que esse momento, entre 2005 e 2006, corresponde exatamente à época na qual *Os Satyros* começam a formalizar sua trajetória: é o caso do livro **Um Palco Visceral**, lançado pela Imprensa Oficial e escrito por Alberto Guzik, em 2006; da dissertação de Ivam Cabral sobre o Teatro Veloz, defendida em 2005; e da coletânea de peças de Ivam Cabral editada também pela Imprensa Oficial em 2006, **Quatro textos para um teatro veloz**. Trata-se de um período de balanço

²⁴⁹ Em 2004, Cléo De Paris – figura importante nos últimos anos de *Os Satyros* – ingressou na companhia. Natural de Barão de Cotegipe, cidade do interior do RS com cerca de oito mil habitantes, os pais eram, respectivamente caxeiro viajante e dona de casa. Na infância, Cléo confessa pouca familiaridade e contato com a arte. Depois de uma curta temporada no Rio de Janeiro e no Centro de Pesquisa Teatral de Antunes Filho, ingressou em *Os Satyros* após fazer um teste com Rodolfo. Primeiro, a atriz entrou no processo de **A vida na Praça Roosevelt**, mas logo assumiu o papel de Eugénie em **A Filosofia na Alcova**. Atualmente faz parte do núcleo de decisões do grupo e divide, com Ivam Cabral, funções artísticas e administrativas da SP Escola de Teatro.

dos primeiros anos do grupo. Tal situação vincula-se, também, à idade na qual Ivam e Rodolfo estavam entrando: próximos dos 40 anos, começam a analisar os resultados de seus esforços: parecem interessados em traçar os próximos passos da trajetória, editando-a.

Os livros, a dissertação e as falas elaboradas nesse período, 2005, – nas reportagens sobre a sede da Praça Roosevelt – já denotam a construção e reconstrução interessada de suas carreiras e trajetórias: querem se associar à revitalização da praça e evidenciar sua importância nesse processo. Não é à toa que o livro **Um Palco Visceral** tenta dar conta de todos os momentos e das principais histórias e situações pelas quais o grupo passou. Também não é possível desconsiderar que o texto é editado logo após a efervescência de 2005, na qual estiveram nas capas de jornais e eram objeto de comentários no circuito teatral.

Há ainda mais: com a quantidade de livros lançados, *Os Satyros* estão preocupados em forjar um monopólio da representação legítima e autorizada sobre si mesmos, sobre a biografia que constituíram. Esse interesse atravessa as suas ações até hoje. Em 2010, lançam um livro de fotos do grupo com fragmentos de sua fortuna crítica, os prêmios recebidos e as atividades realizadas ao longo dos 20 anos de trajetória.

Cabem, ainda, algumas últimas observações acerca da Praça e do grupo: a relação que tomaram ao final da primeira década do século XX, evidenciando a simbiose constituída.

Em outubro de 2009, no recém inaugurado Miniteatro, da *Cia. da Revista*, na Praça Roosevelt²⁵⁰, eu participava, como ator, de um espetáculo chamado **Projeto Canastra**²⁵¹. Encaminhei-me para a saída quando vi, no balcão, um papel com o título “Abaixo assinado a favor dos bares e teatros”:

Nós, frequentadores da Praça Roosevelt, viemos através deste abaixo assinado manifestar nosso total apoio ao trabalho desenvolvido pelos bares e teatro da Praça, que têm sido agentes fundamentais na revitalização da região nos últimos dez anos. Além de proporcionar um local para a confraternização de artistas,

²⁵⁰ Inaugurado em abril de 2009, o Miniteatro foi a sétima sala de teatro presente na região (após Studio 184, Teatro do Ator, duas salas de *Os Satyros*, *Espaço Parlapatões* e *Teatro Cultura Artística*). Informações retiradas de NEVES, Lucas. Praça Roosevelt ganha a 7ª sala de teatro – sede da Cia. da Revista, Miniteatro é aberto hoje; peças adulta e infantil inauguram o espaço. **Folha de São Paulo**. São Paulo. Ilustrada. 13 de Abril. 2009.

²⁵¹ Direção de Diogo Spinelli.

jornalistas e público em geral, sempre com o espírito de uma convivência pacífica, estes espaços zelam pela segurança de todos os moradores e frequentadores da região. A queda brutal nas taxas de criminalidade e tráfico de drogas na região nos últimos anos são provas incontestáveis dos benefícios que estes espaços vêm trazendo à região. A partir dos bares e teatros podemos dizer que a nossa Praça Roosevelt tornou-se um ponto de encontro único no panorama cultural da cidade, com renome nacional e internacional, que muito nos orgulha.

Nesse documento, percebo que o discurso de revitalização ainda está presente, mas agora associado não só ao teatro, como também aos bares da região: o pedaço passa a ser conhecido como “A praça da balada” – termos de Lucas Neves na **Folha de São Paulo** em 12 de julho de 2009.

Ao longo dos anos de 2009, 2010 e 2011, estive em cartaz na Praça Roosevelt com outra peça **Namorados da Catedral Bêbada**, de Francisco Carlos. Durante a temporada em 2010 (02 de abril a 28 de maio – sextas-feiras às 23h59), no espaço o teatro Satyros II, pude constatar a frequência de pessoas que circulava pela praça. Invariavelmente, após o espetáculo – 01h30 da madrugada de sábado – deparava-me com atores das companhias *Os Satyros*, *Paralapatóes*, *Cia da Revista* – além de outros membros da classe teatral. Lá estavam eles, bebendo nos bares, fumando nas calçadas e divertindo-se nos restaurantes da região: Planeta’s, Luna di Capri e Piolin.

Há um burburinho contínuo que atravessa as beiradas da praça, que acende as bitucas de cigarro, e engolfa as latas de cerveja. O círculo de frequentadores dos teatros, além de assistirem às peças, criam relações de sociabilidade na beirada da praça, no meio da rua e debaixo dos bares.

Compreende-se, então, a importância da *Cia Os Satyros* e de seus espaços teatrais – duas salas que comportam cerca de 70 pessoas cada uma – para o circuito de público de teatro da metrópole paulistana. A sede do escritório corresponde a duas salas em um mezanino do prédio número 214 na Praça Roosevelt. Na primeira, o grupo guarda figurinos e adereços das peças em cartaz, além de cartazes dos eventos realizados durante diferentes anos. Aí fica uma espécie de depósito. A outra, principal, é reservada para a “equipe de funcionários” e Rodolfo desenvolverem atividades administrativas e burocráticas. Além disso, o grupo possui duas salas de apresentação – o Espaço do Satyros I e o Espaço do Satyros II – uma sala de ensaio e um bar que deixa mesas e cadeiras na calçada para o público e artistas confraternizarem.

A praça passou a ser foco de matérias e discussões em jornais devido à presença de bares na região. Lucas Neves, jornalista da **Folha de São Paulo**, escreveu reportagem sobre a Praça Roosevelt em 12 de julho de 2009, na qual apresenta o argumento de que o espaço de frequentadores teatrais é também ponto de encontro de “botequeiros”. O discurso de Rodolfo se endereça nesse sentido:

‘Cultura não é só o que se produz dentro da sala de espetáculo. Ter uma mesa na calçada faz parte do nosso projeto estético. A idéia é que esse espaço sirva de ponto de troca criativa. [...] Eu nunca teria um bar só pelo dinheiro. Mas não vou negar que [o faturamento] faria falta.’ (NEVES, 2009)

Atraem o público e recrutam novos agentes pela estética boêmia que soa fascinante, exótica e atraente. Com o bar do grupo, pagam contas. Com a imagem da praça, atraem pessoas. *Os Satyros* fazem circular a roda para se manter ativos, produzindo os espetáculos. Por exemplo, a festa *Satyrianas* é um momento em que público, atores e simpatizantes ficam imersos no evento e são atraídos para perto de *Os Satyros*. As edições de 2007 e 2008 atraíram – cada uma – 30 mil pessoas; a edição de 2009 trouxe 54 mil pessoas para as calçadas e palcos – número considerável para um evento cultural.

Por último, antes de encerrar o capítulo, acredito que, diante do discurso corrente e dominante, que concede aos teatros a responsabilidade pela mudança dos padrões de circulação na Praça, é necessário matizar. Os novos espaços teatrais, evidentemente, produziram um território diverso e possibilitaram a circulação significativa de pessoas na rua da Roosevelt. Esses grupos, no entanto, também foram produto das novas configurações da cidade. Há uma bibliografia significativa²⁵² que chama atenção para o fato de a mudança ocorrida na própria praça Roosevelt estar associada a outras mudanças relacionadas ao centro de São Paulo²⁵³.

Ocorreram alterações nos padrões de moradia e mercado imobiliário na metrópole a partir dos anos 1990 e todo um processo de *gentrification*. Em sua tese de doutorado, Beatriz Kara José (2010), por exemplo, evidencia que, a partir dos anos 2000, o centro de São Paulo vivenciou um aumento na densidade de empregos

²⁵² Para saber mais, ver FRÚGOLI Jr, Heitor. **Centralidade em São Paulo**: trajetória, conflitos e negociações na metrópole. São Paulo: Cortez – Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

²⁵³ Por Região Central entendem-se os distritos da Subprefeitura da Sé (Consolação, Santa Cecília, Bom Retiro, Cambuci, Liberdade, Bela Vista, República e Sé) mais Pari e Brás, atualmente pertencentes à Subprefeitura da Mooca.

formais no setor de *Call Center*. Além disso, houve não só a transferência progressiva de órgãos do poder público municipal e estadual para a região²⁵⁴, como também a instalação de instituições privadas do ensino superior²⁵⁵.

Kara José destaca ainda como os distritos da Consolação e Bela Vista (próximos à Praça Roosevelt) são aqueles que detêm, no universo dos distritos da Região Central, o maior percentual de famílias com renda superior a dez salários mínimos (49% e 35% respectivamente)²⁵⁶. Sua tese demonstra como houve um processo de “popularização” do centro. Entre 1997 e 2007, ocorreu uma mudança geral no perfil da renda na região, com a diminuição da população que recebia mais de 15 salários mínimos e o aumento, em quase todos os distritos, da população com renda média ou abaixo da média. Esses elementos geraram novas dinâmicas no uso do espaço e consolidaram demandas renovadas de comércio, serviços e edifícios de escritórios.

Evidencia-se, portanto, como houve, ao longo dos anos 2000, mudança significativa na circulação de pessoas no centro de São Paulo, da qual *Os Satyros* fizeram parte, mas não foram os únicos agentes envolvidos: beneficiaram o processo e foram por ele beneficiados. No entanto, para a classe teatral e para o circuito jornalístico, o grupo acabou sendo alçado ao lugar de “grande responsável” pela mudança nos padrões de circulação da Praça Roosevelt, sendo fato que eles também investiram na imagem. Novas pessoas não passaram a frequentar a região somente pelo teatro, mas pelas mudanças consideráveis no perfil social do centro, acompanhando a alteração contextual que Kara José diagnostica. Portanto, a cartografia teatral acompanhou os padrões novos de organização urbana que se desenvolveram em São Paulo.

Os elementos convivem. Isto é, Ivam e Rodolfo podem ter encontrado uma Praça Roosevelt desvalida, mas são parte do conjunto de agentes que passou a circular no Centro, durante esse período específico: uma classe com renda média que se instaura em locais antes deteriorados da metrópole.

A Praça e o grupo ganham uma alquimia única. Eles entram em uma frequência específica que contribui para o crescimento de ambos. Boemia se afina de

²⁵⁴ Dos 31 órgãos do Governo do Estado instalados na Região Central em 2010, 50% chegaram aos anos 2000.

²⁵⁵ Das 15 instituições de ensino superior privado instaladas no centro em 2010, 13 chegaram após os anos 2000.

²⁵⁶ Fonte IBGE 2000, retirado de KARA JOSÉ, 2010.

tal modo que permite aos dois aliarem-se de modo que produzem esse espaço novo, definindo um território próprio e conciliando os interesses nele.

Recorrendo, mais uma vez, a Pierre Bourdieu, a boemia desafia classificações porque encontra-se em território fronteiro:

próxima ao povo, cuja miséria com frequência partilha; separada dele pela arte de viver que socialmente a define e que, ainda que se oponha de modo ostensivo às convenções e às conveniências burguesas, a situa mais perto da aristocracia ou da grande burguesia do que da pequena burguesia ordeira, sobretudo na ordem das relações entre os sexos onde experimenta em larga escala todas as formas de transgressão, amor livre, amor venal, amor puro, erotismo, instituindo-os nos seus escritos como modelos. (BOURDIEU, 1996, p.77).

Os Satyros, portanto, inspirados e atravessados pelo *habitus* boêmio, oscila entre a precariedade em sua infraestrutura e a aspiração por ser um grupo de vanguarda; flerta com a burguesia na tentativa de atrair um público intelectual e endinheirado, mas distancia-se dele pela forma como lida com sexo e violência em suas peças – muitas vezes com o objetivo de chocar.

Mas, sobretudo, *Os Satyros* aspiram e transpiram um “teatro boêmio”, cujo objetivo é também o faturamento. E, nesse ponto, o grupo combinou sua estética boêmia ao seu modelo administrativo: passaram a se divulgar associando o imaginário boêmio da praça com suas peças, e o resultado foi a perenidade de sua presença no meio teatral e na própria Roosevelt. A estética de um teatro boêmio vincula-se à presença dos bares: eles conformam uma convenção de que fazer teatro é igual a viver em uma vida boêmia. Estética e boemia se convertem em dinheiro: os elementos alimentam-se e se tornam indissociáveis.

É preciso ressaltar que tal estética é distinta do modo de produção de outros grupos e de administração de outros espaços. Na Praça. Roosevelt, por exemplo, boa parte dos grupos possuem bares: *Parlapatões*, *Miniteatro*, *Satyros*. Já outras sedes de companhias não se dedicam a criar produtos para vender. Esse é o caso da *Cia. Livre*, do *Teatro da Vertigem*, do *Teatro de Narradores*, da *Cia. Elevador Panorâmico*, entre outros, que não dispõem de um bar, café ou mesmo de lanchonete em suas dependências.

Ao final do século XX, a cidade e esse teatro tornaram verossímil, aceitável e economicamente possível a constituição de um novo circuito teatral específico. O

novo espaço produzido pelo grupo trouxe novas referências e rotinizou, em certa medida, essas práticas. A praça hoje é o território do teatro, da balada, da sociabilidade, da administração, enfim, da boemia artística.

CAPÍTULO 4 – Convenção em Cena

4.1 *Vertigem e Satyros*, uma comparação

Chamamos de cultura todo conjunto etnográfico que, do ponto de vista da pesquisa, apresenta afastamentos significativos em relação a outros. Se buscarmos determinar os afastamentos significativos entre a América do Norte e a Europa, tratá-las-emos como culturas diferentes, mas se, suponhamos, o interesse forem os afastamentos significativos entre Paris e Marselha, por exemplo, esses dois conjuntos urbanos poderão ser provisoriamente constituídos como duas unidades culturais.

Claude Lévi-Strauss

No texto “A noção de estrutura em etnologia”, Lévi-Strauss está preocupado em definir seu método e interessado em discutir cultura em um plano heurístico. Embora essas não sejam minhas preocupações – tampouco o escopo da análise –, podemos pensar que há “afastamentos significativos” entre os grupos de teatro de São Paulo; isto é, a escolha dos dois grupos como objeto desta pesquisa possibilitou determinar alguns afastamentos para o cotejo de ausências e presenças entre tais unidades. Com o objetivo de iluminar a cena por contraste, lanço os dois grupos ao choque, com a finalidade de que, das faíscas, surjam interpretações variadas que promovam a verticalização do pensamento acerca do teatro em pauta.

A constituição dos dois grupos – como se viu no capítulo 2 e 3 – possui diferenças relevantes. De um lado, jovens colegas universitários que se conheciam há cerca de quatro anos, reuniram-se para estudar o corpo do ator no teatro – pensavam-se como “grupo de estudos”. De outro lado, dois jovens, recém-apresentados, decidiram criar uma empresa para trabalharem com teatro – sendo a primeira peça um espetáculo infantil, que fracassa na bilheteria. O *Teatro da Vertigem* surgiu, portanto, como um grupo de pesquisa, de modo que tal intenção conformou-se como filtro mediador de suas escolhas – tanto estéticas quanto práticas. Já a *Cia de Teatro Os Satyros* formou-se com a expectativa de que o teatro oferecesse aos seus membros o provento financeiro.

Logo de início, *Os Satyros* ansiaram constituir uma sede, mas não tiveram sucesso na empreitada – foram barrados por uma associação de moradores do bairro de Pinheiros. Indignados, Rodolfo e Ivam decidiram tomar uma direção

diametralmente oposta à primeira peça: se o infantil almejava o sucesso de público – portanto, a venda para escolas –, a segunda peça – **Sades ou noites com os professores imorais** – tinha por objetivo claro escandalizar. Nesse caso, a preocupação financeira foi, aparentemente, relegada a segundo plano.

No entanto, é possível arriscar aproximações: a recepção do primeiro espetáculo do *Vertigem* e da segunda peça de *Os Satyros* foi distinta, mas assemelha-se em pelo menos um ponto – causaram, ambas, muito desconforto. Com **Paraíso Perdido**, o *Vertigem* foi lançado para o centro de um debate religioso e para a discussão de qual seria o papel do teatro na cidade. Por seu lado, *Os Satyros* foram considerados pornográficos e marginais pelo modo como apresentavam a nudez em cena. Por esses motivos, nenhum dos dois grupos passou despercebido pela imprensa e pelo circuito de artistas da época. Embora jovens e sem filiações ou parentelas definidas²⁵⁷, tornaram-se pauta, mesmo que momentânea.

As decisões posteriores dos grupos foram mediadas tanto pelas condições materiais de seus membros, quanto pelas expectativas que cada grupo oferecia na manutenção de seus quadros. Observando-se o perfil social de recrutamento dos fundadores é possível notar como a origem não é a elite – cultural ou econômica. Seus componentes são, em geral, filhos da classe média. No entanto, há nuances nas diversas ascendências.

Entre os membros fundadores do *Vertigem*, constata-se uma classe média mais intelectualizada, cujos pais frequentaram faculdade. Daniella Nefussi nasceu em São Paulo (1967), é filha de um engenheiro químico e de uma decoradora. Antonio Araújo (1966) morava em Uberaba, interior de Minas Gerais, filho de professores do Ensino Médio. Johana Albuquerque (1965), por sua vez, nasceu na França. A mãe trabalhava com Celso Furtado em projeto de cooperativismo no Maranhão, em 1964, e foi exilada após o golpe militar – existindo evidências de engajamento político familiar.

Embora oriundos da classe média, os pais dos fundadores de *Os Satyros* não frequentaram universidade. Rodolfo nasceu no bairro de Santana, em São Paulo, em 1962; morava de frente para a Penitenciária do Carandiru. Filho de família de imigrantes, o pai era contador e a mãe dona de casa. Quando jovem, realizava atividades de cultivo intelectual e esportivo: “Aos 12 anos, eram quatro vezes por

²⁵⁷ Nenhum dos dois grupos foi formado, por exemplo, sob as “asas” de grandes figuras teatrais como Antunes Filho ou Zé Celso. Apadrinhamentos iniciais contribuem para facilitar a primeira incursão no circuito simbólico da arte.

semana de judô, três vezes por semana de basquete, duas vezes por semana de piano, duas vezes por semana de inglês.” (Guzik, 2006, p.31). Ivam Cabral nasceu em Ribeirão Claro, no interior do Paraná, em 1963. O pai era pedreiro e analfabeto; a mãe costureira – tendo frequentado até a quarta série do primário. O rádio servia, para eles, de contato com o mundo: “Passava sempre muitas horas do meu dia ouvindo rádio. E os discos do meu pai, que eram sempre muitos.” (Guzik, 2006, p.43)

As expectativas dos membros, em cada grupo, é, portanto, diversa. Entre os integrantes do *Vertigem*, a família oferecia suporte financeiro para que os filhos pertencessem a um grupo de teatro dedicado ao estudo de linguagem. Mesmo quando assumem as despesas de casa, continuam compreendendo o grupo como o espaço exclusivo para a pesquisa. O grupo nunca foi pensado como fonte primeira de recursos, ficando resguardado da pressão financeira. Não é à toa, por exemplo, que Antonio Araújo dava aula de teatro em duas escolas – Célia Helena e Escola Livre de Teatro –; Miriam Rinaldi, quando ingressou em 1994, ganhava seu sustento entre propagandas de publicidade e aulas de teatro; e Guilherme Bonfanti mantinha-se, na época, com a empresa de luzes de seus irmãos, a “Bonfanti Iluminação Cênica”²⁵⁸, além de operar luz em outras peças. Segundo Vanderlei Bernardino e Miriam Rinaldi – atores do *Vertigem* – o grupo conseguiu bancar a primeira peça com o “livro de ouro” – um livro que recebia doações de amigos e simpatizantes.

Ao contrário, em *Os Satyros*, a família não oferecia amparo material, por isso a expectativa de Rodolfo e Ivam era de que o grupo fosse capaz de remunerar o quadro de agentes envolvidos. Por conta disso, os *Satyros* organizaram, ao longo de sua trajetória, uma lógica de teatro de repertório – isto é, levantaram um acervo de peças montadas que podem ser vendidas e que se alternam em cartaz nos dois espaços que possuem na Praça Roosevelt. A política de repertório permite a circulação incessante de público na sede do grupo, garantindo o contínuo consumo nos bares associados ao espaço, além do fluxo de alunos das oficinas que querem conhecer todas as peças e o “universo *Satyros*”.

As características de cada grupo, uma vez conjugadas, resultaram no número de espetáculos criados ao longo da trajetória. O objetivo do *Vertigem* em pesquisar e o pressuposto de que, a princípio, o grupo não seria a fonte principal de renda de seus

²⁵⁸ Trabalhou como técnico de luz de 1987 a 1992. A partir de 1992, tornou-se designer de luz. De acordo com entrevista concedida em 02 de agosto de 2011. A partir de **Apocalipse**, passou a integrar o grupo com maior relevância.

membros, reverteu em oito espetáculos até 2010, espalhados por 20 anos de trajetória. Em *Os Satyros*, os 40 espetáculos montados até 2010 podem ser pensados como decorrência da combinação entre a expectativa do suporte financeiro por parte do grupo aos seus membros, e a inquietação de produzir sempre novas peças.

As sedes dos grupos têm também características diversas, tanto arquitetonicamente falando quanto pela maneira pela qual as pessoas circulam. Como já dito no capítulo 3, *Os Satyros* possuem, em 2012, uma sede na cidade de São Paulo; na parede, há cartazes de diferentes peças encenadas e três folders com o tom promocional da comemoração dos 20 anos da companhia, completos em 2009:

A Cia de Teatro Os Satyros está em cena há mais de 20 anos com uma proposta essencialmente experimental. Os Satyros representam um teatro provocativo e contestador. Um teatro onde a ousadia e a inovação estão sempre em cartaz. Ser Satyros é expandir as experiências. www.satyros.com.br

Segundo Robson Catalunha, um de meus principais informantes, esse texto, – tal como outros dois – foi elaborado para um trabalho de conclusão de curso da USP na área de Planejamento de Marketing. Ele não soube, porém, fornecer os nomes dos envolvidos.

A sede é pensada para organizar as atividades do grupo no formato de uma *empresa*. Constam cerca de 80 integrantes na equipe, entre atores, produtores, contadores, *barmans*, figurinistas, cenógrafos, etc. Nos seus espaços, oferecem oficinas para atores, administram o calendário de pauta para os dois locais de apresentação e divulgam constantemente as várias atividades que lá realizam – festas, filmes, peças. Precisam pagar as contas. Por isso, é possível dizer que a lógica da Companhia atravessa a lógica da empresa e a lógica da empresa atravessa a lógica da Companhia.

Desde minha primeira incursão em campo, ocorrida em 21 de maio de 2010, aqueles cartazes estão lá presentes. eles parecem confirmar a coexistência dos dois elementos que fazem parte da própria trajetória do grupo: teatro e empresa. Os *Satyros* pensam a si mesmos como uma Companhia “transgressora”, “multimídia” e “experimental”. Ao mesmo tempo, celebram esse modo de produzir teatro com forma vinculada ao marketing, como se administrassem uma empresa e sua imagem. Forma e conteúdo se apresentam-se sinteticamente nos trechos:

A Cia. de Teatro Os Satyros vive a arte de ser crítica. Ser irônica. Ser Sarcástica. Dois clássicos da Grécia Antiga, a recentes montagens multimídia, suas peças são mais que um simples momento de entretenimento. São convites à reflexão. São formas de questionamento da sociedade. São movimentos de pura transgressão. Ser Satyros é expandir as experiências.

www.satyros.com.br

A Cia. de Teatro Os Satyros é protagonista de uma longa história. Em seus 20 anos, Os Satyros atuaram em importantes festivais em 15 países, entre América Latina e Europa. Eles sempre levaram um teatro crítico dos moldes tradicionais. E receberam críticas e aplausos por onde passaram. Além de importantes prêmios nacionais e internacionais. Ser Satyros é expandir as experiências.

www.satyros.com.br

Coexistem nesses escritos a presença do teatro “experimental”, e seu caráter promocional. Divulgar o trabalho faz parte da peculiaridade do grupo.

Portanto, a sede não é apenas um espaço de experimentação estética, mas, sobretudo, o território para a realização das atividades de manutenção do grupo. Ela materializa a chegada de *Os Satyros* a São Paulo; a realização de uma empresa de teatro, e também a presença de uma estética específica.

No *Vertigem*, a sede é território exclusivo para ensaios e reuniões – eventualmente promovem-se leituras abertas de espetáculos ou debates. Como já visto, o espaço é dedicado apenas aos membros do grupo – como eles ensaiam durante a noite, e minhas incursões, durante o campo, ocorriam pela manhã ou à tarde, a sede por vezes parecia desértica.

A estética dos grupos também oferece material rico para comparação. Sem entrar no mérito da qualidade, podem-se notar distinções significativas entre eles. Para tanto, valho-me de diferentes fotos de espetáculos que permitem iluminar alguns contrastes interessantes. A descrição das fotos é aqui, tal como mostra Baxandall, antes uma representação do que penso sobre a obra do que a representação dela²⁵⁹.

Selecionei seis fotos que, para mim, sintetizam o repertório imagético dos grupos. Digo repertório imagético, porque, no site do *Teatro da Vertigem*, há uma sessão de fotos para cada um dos espetáculos montados. *Os Satyros*, por sua vez,

²⁵⁹ Michael Baxandall interessa-se por compreender os limites e potências oferecidos pela “descrição” de um quadro. De acordo com ele “ [...] uma descrição fala mais de uma representação do que pensamos a respeito de um quadro do que uma representação do quadro.” (BAXANDALL, 2006, p.37). Portanto, a descrição de uma imagem é uma relação entre a imagem e os conceitos usados para falar sobre ela – o sentido se forma em um jogo de referências recíprocas entre a descrição e o objeto a que ela se reporta. Para saber mais, cf. BAXANDALL, 2006.

publicaram um livro em 2010, no qual constam fotos de todas as peças realizadas, como já dito anteriormente²⁶⁰. De cada conjunto, escolhi as fotos que seguem:

Foto: Eduardo Knapp. Atores: Daniela Nefussi, Evandro Amorin, Johana Albuquerque, Marcos Lobo e Vanderlei Bernardino.²⁶¹

A foto de *Paraíso Perdido* foi tirada em 1992, na Igreja Santa Ifigênia. Sem um enredo dramático, a peça apresentava imagens fragmentadas que versavam acerca da queda do homem de acordo com a Bíblia católica. A narrativa não era linear; os atores não representavam personagens dramáticas, mas eram figuras alegóricas. O desenvolvimento seguia o “Anjo Caído”, que questionava após sua queda, a distância de Deus.

A seguir, um trecho do roteiro do espetáculo extraído da dissertação de Antonio Araújo (2002):

Anjo Caído: E se eu caísse? Talvez o abismo se abrisse para evitar a minha morte. Uma fenda, o ferimento original: será por este corte que se empalhou a dor, a treva e a doença? Contemplamos o abismo das nossas entranhas expostas. (*o anjo vê um grupo de pessoas de pé, sobre os bancos da igreja*).

Cena da Desolação – *Sequência coreográfica em que um grupo de pessoas ora olha para o alto, ora olha para baixo, ora desistem de olhar, ora se abandonam. Depois de um tempo, uma das pessoas*

²⁶⁰ *Os Satyros*, editado em 2010 pela Imprensa Oficial, organizado por Aimar Labaki e Germano Pereira.

²⁶¹ Extraído de <http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php> em 25/06/2012.

se destaca do grupo e corre até a porta central da igreja. Tenta abri-la mas não consegue. (ARAÚJO, 2002, p 187.).

Repleto de rubricas, o roteiro evidencia o caráter coreográfico e imagético do espetáculo, valorizando a ocupação cênica da igreja²⁶². Em cena, os atores se dispunham de modos mais variados na Igreja: em cima dos bancos, no altar, no púlpito, na porta...

Sobre a foto, destaco, em primeiro lugar, que não se trata de um espaço comum a apresentações cênicas – claramente o ambiente da igreja se faz presente e exhibe sua grandiosidade em relação aos atores. O figurino, feito, aparentemente, de ataduras, indica a inexistência de personagens definidas – portanto, as cinco figuras funcionam como uma espécie de coro. A disposição na foto também chama atenção. Há a preocupação em posicionar os atores em planos diferentes: em profundidade – uma mulher próxima à câmera, um casal pouco afastado e outro casal distanciado; na vertical – o casal aproximado, como se fosse um abraço, está disposto em eixo vertical acentuado no canto direito; a mulher adiante está no canto inferior esquerdo e o casal ao fundo encontra-se em plano intermediário entre o casal vertical e a mulher à frente.

Todos os atores estão com expressão séria e com os olhos vendados – as cabeças abaixadas e os ombros levemente curvados para frente dão a impressão de melancolia ou de peso significativo por estarem na nave da igreja. Há algo de opressor no espaço.

O espetáculo seguinte, **Livro de Jó** (1995)²⁶³, narra a história das provas divinas que Jó deve passar para testar sua fé em Deus. Nesse caso, o *Vertigem* debruça-se sob uma trajetória única com personagens definidos: Jó, Deus, mulher de Jó, e assim por diante... Jó – vivido pelo então desconhecido Matheus Naschtergaele – sofre perdas em sua vida e, mesmo assim, continua crente e paciente. Mas o Diabo incita Deus a retirar-lhe a saúde: “o homem só se abala mesmo quando seu corpo é atingido”. Assim, uma peste é lançada sobre Jó, que adoece, torna-se miserável e começa a se indagar a respeito de seu destino.

²⁶² Para saber mais sobre como o Teatro da Vertigem ocupou o espaço em seus três primeiros espetáculos – **Paraíso Perdido**, **O Livro de Jó**, e **Apocalipse 1,11** – conferir SILVA, Marili de Fátima. **A Poética do Espaço Urbano: a trajetória da Vertigem**. São Paulo: Dissertação de Mestrado. 2002

²⁶³ Dramaturgia de Luis Alberto de Abreu.

O espetáculo atravessava três andares do hospital Humberto Primo de São Paulo, acompanhando os questionamentos de Jó.

Foto Lenise Pinheiro. Atores: Matheus Nachtergaele e Sergio Siviero²⁶⁴.

Dessa peça, escolhi a imagem acima por evidenciar a fragilidade do corpo em diversos planos. Primeiro, o corpo do ator está na posição conhecida como “pau de arara” –, comum durante o Regime Militar, na época da ditadura brasileira, como imagem símbolo da tortura a presos políticos. Segundo, o corpo está numa maca de hospital, diante de uma parede repleta de raios-x, evidenciando que alguma doença acometia seu estado de saúde. Nu e encoberto por sangue, o ator parece oprimido pela dimensão espacial que se aloca ao seu redor. Por último, é observado por uma figura que aparentemente se emociona com a situação do primeiro.

A luz, fria, inunda a foto e deixa pouco espaço para sombra. Mais uma vez o ambiente afasta-se do cenário comum a palcos italianos e toma conta de um ambiente hospitalar.

O espetáculo seguinte, **Apocalipse 1,11** (2000)²⁶⁵, é ambientado num presídio; conta a história de João que está à procura da Nova Jerusalém, cidade mítica da felicidade eterna: reino dos eleitos. João recebe a visita de um anjo, que lhe anuncia o fim dos tempos, convocando-o como testemunha. Por força dessa anunciação, João passa a observar o que ocorre à sua volta. Os caminhos que ele percorre, no entanto, não o levam à cidade mítica de suas fantasias bíblicas, mas à cidade degradada da virada do milênio, com seus tipos nem completamente demoníacos, nem

²⁶⁴ Extraído de <http://www.teatrodaartigem.com.br/site/index2.php> em 25/06/2012.

²⁶⁵ Dramaturgia de Fernando Bonassi.

completamente angelicais – há a prostituta Babilônia, a Besta que apresenta um show de cabaré... Em certo momento, João acompanha o julgamento das figuras que atravessaram a narrativa. Ao final, ele senta-se com Jesus e conversam sobre o ocorrido.

Foto Guilherme Bonfanti Atores: Roberto Audio e Vanderlei Bernardino²⁶⁶.

Na foto, o espaço instaurou-se, mais uma vez, de modo proeminente: as duas figuras ao centro – João e Jesus – estão sentadas diante de uma cela em ruínas em aparente diálogo. Jesus profere palavras para João, no entanto, não há sacralidade no ato – tudo lembra uma conversa entre iguais. Ao fundo, a luz azul contrasta com o tom amarelado do primeiro plano, talvez indicando uma possível salvação para a prisão que está em evidência. O espaço destruído e devastado, com paredes que mais são escombros, compõe um quadro peculiar ao espetáculo.

Diante do que foi apresentado a partir dessas três imagens, fica evidente como o rosto dos atores e sua identificação imediata são relegados a segundo plano. Em seu lugar, a plasticidade da cena – com espacialização, composição e disposição de luz – dizem mais sobre o grupo e sua estética do que os atores em si. São os espaços que chamam a atenção e imperam – justamente pela escolha do local de encenação das peças: igreja, hospital e presídio. O território fala por si e leva o espectador para a

²⁶⁶ Extraído de <http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php> em 25/06/2012.

vertigem de significados impregnados em suas paredes. Esse é, talvez, o motivo pelas fotos imprimirem com tanta clareza o espaço.

A seguir, as imagens de três espetáculos de *Os Satyros* extraídas de seu livro de fotos publicado pela Imprensa Oficial.

Foto: João Ballas. Atores: Regina Gomes e Ivam Cabral

Esta primeira foto corresponde a uma cena do espetáculo **Sades ou noites com os professores imorais** (1989). Como já descrito no capítulo 3, no enredo uma jovem virgem, Eugènie, é mandada por sua mãe para a casa de dois libertinos; lá recebe educação sexual, com lições práticas e teóricas.

Na foto, vemos dois corpos dispostos no espaço. O fundo não é revelado, e as sombras alastradas escondem o ambiente. A mulher nua é constrangida por um homem com maquiagem e trajes femininos – uma calcinha e um colar. Ela, Eugènie, a menina, foi surpreendida pelo homem, Dolmancé de Nerville, o libetino – ele, pelas costas, tapa-lhe a boca e aperta um de seus seios. A foto evidencia a fragilidade de Eugènie, sendo sodomizada pelo libertino em suas práticas. A expressão de terror está evidente nos olhos, e no corpo contraído. Dolmancé de Nerville, de boca aberta e expressão de satisfação, serve-se da menina de maneira agressiva e impositiva. O tom de violência é explícito na imagem.

Em **Transex**, de 2004, as travestis da Praça Roosevelt tornam-se protagonistas de uma história cômica repleta de situações inusitadas uma delas, Tereza, apaixonada

se por um extraterrestre; agendam programas como prostitutas, fazem shows, conversam sobre mudança de sexo e assim por diante. O trecho a seguir ilustra o tom da peça:

(Toca um celular. Márcia, Jussara e Bibi correm para atender, cada uma o seu, dizem Alô. Na verdade, Bibi é quem possui o celular que estava tocando.)

Bibi – Isso, sou eu mesma.

(Bibi se afasta para atender ao telefone. As outras duas olham frustradas.)

Bibi – Isso... Você viu meu anúncio onde?... eu sou da pele clara, cabelos castanhos, rosto feminino, 1,78, 76Kg, seios e bumbum grande... Claro... Faço bem gostoso... Na cama sou liberal total, sou ativa e passiva, na cama eu chupo teu pinto, se você quiser chupar o meu tudo bem, a gente brinca... Ah tá... Sem problema... A gente só vai fazer o que você estiver a fim de fazer... Tem que ser natural... 21 centímetros, grande, grosso, duro e reto... Devolvo o dinheiro, sim... 100 reais por uma hora e meia, fora o hotel ou motel, ou qualquer lugar da sua preferência... Também... Também faço, só que daí é mais caro... 150... Pode, pode... Me passa o endereço... *(Ela anota o endereço)* Ok... Ok... Qual é o teu nome? Então, té já, Geraldo. (GARCÍA VÁZQUEZ, 2010, p. 136).

Interpretada por uma travesti de nome Bibi, a atriz, e não a personagem, marca um programa perante o público. Em seguida, faz menção para sair de cena:

Bibi – *(Para o público, antes de sair)* Desculpe, gente, mas eu vou ter que sair... Queria muito ficar até o final pra saber a opinião de vocês... É que ... Pra falar a verdade, o cara que escreve esse texto se inspirou em mim... É... *(chamando o ator)* Ivam, Ivam... Ivam Cabral, o cara que tá ali acenando... Ele é ator, só um ator, ele faz o papel que é baseado na minha vida. Na vida real, quem ama um extraterrestre sou eu... E o cara que escreveu esse texto que me desculpe, mas eu não concordo muito com essa coisa de Tereza de Ávila e ao final da peça é muito baixo-astrol, acho que não tem nada a ver comigo... Então vou aproveitar pra sair de fininho e levantar um acué. Tchau, gente... (GARCÍA VÁZQUEZ, 2010, p. 136-7).

Aqui, a personagem quebra a situação ficcional instaurada e revela, em tom confessional, como Rodolfo, o autor do texto, inspirou-se nela para escrever o enredo. Desse modo, o limite entre ficção e realidade é tênue: pela temática e pela inspiração: Rodolfo escreve um texto baseado em histórias contadas pelas travestis que circulam na Praça, inserindo-as no próprio espetáculo.

Fotógrafo não identificado. **Transex**. Ivam Cabral. 2004.

Nessa foto de Ivam Cabral interpretando Tereza, os artifícios estão explícitos, e escancarados. Travestido de mulher, com adereços e vestido – em tudo extremados de maneira quase caricatural –, Ivam apresenta uma expressão de susto no semblante. Extremamente maquiado, o ator usa peruca, batom, sombra carregada, colar e brincos grandes e adorno relativamente exagerado no coque da cabeça. Seu rosto revela as diversas camadas de pintura a que foi submetido – as cores vivas dão um tom cômico e grotesco à imagem. Em mais de uma peça de *Os Satyros*, vemos homens travestidos de mulheres, mulheres travestidas de homens, transexuais atuando... Trata-se de uma característica significativa das escolhas estéticas e políticas do grupo.

Como suporte dessas manifestações está o corpo do ator, disponível para transformar-se em cena e conduzir o espectador para outros territórios simbólicos. No caso da peça **Transex**, os corpos das travestis e dos atores misturam-se em cena, sem distinção entre quais pertencem à Praça e quais a representam.

Fotográfico não identificado. **120 dias de Sodoma**. (2006)

A peça **120 Dias de Sodoma**, de 2006, conta a história de quatro libertinos que se unem em um castelo para organizar uma orgia e sequestram diversos jovens virgens de ambos os sexos para satisfazerem suas perversidades sexuais. Escrito por Marquês de Sade no século XVIII.

Nessa foto de **120 dias de Sodoma**, de 2006, vemos corpos nus amontoados sob uma luz avermelhada. São jovens expostos não apenas no corpo, mas na expressão que o dispositivo inserido na boca lhes confere – assumem, desse modo, uma expressão uniforme e ao mesmo tempo desfigurada. Estão largados no chão do teatro, explicitamente dispostos para serem utilizados e manuseados como se fossem objetos. Nesse caso, a nudez pode ser vista como exposição e violência.

Nas fotos de **Os Satyros**, nota-se um fundo indiferenciado, como se o espaço *per se* não fosse elemento significativo da materialidade: o que interessa é o ator. Todos os corpos estão recortados pela foto, evidenciando elementos ocultos. O modo como estão dispostos sugere uma sexualidade espalhada pelo local: tanto pela exposição da nudez, quanto por estarem travestidos. O corpo é o suporte para tratar do entorno, a Praça – repleta de *michês*, prostitutas, travestis e transexuais. A agenda de preocupação de *Os Satyros* parece envolver versões que o corpo pode assumir – seja por sua exposição, seja por sua transfiguração.

Comparativamente, pois, é possível perceber como o corpo é utilizado como suporte e de maneira diversa pelos dois grupos: no *Vertigem* a disposição no espaço é imperativa sobre os atores – eles compõem com ele, como se fizessem parte, com sua fragilidade, da plasticidade cênica. Em *Os Satyros*, o conteúdo sexual define o modo de apreensão dos espetáculos, tanto pelo uso do corpo explícito para a sedução

erótica, quanto pela transformação e utilização que o corpo sofre para a apresentação em cena. O domínio da sexualidade está, portanto, muito presente entre os membros de *Os Satyros*; mas não é algo tão relevante para o *Vertigem*²⁶⁷.

As imagens ajudam a compreender a constituição das identidades que são associadas a cada um dos grupos. *Os Satyros*, constituíram sua imagem baseados no gênero: exploram a exposição corporal de atores, atrizes e moradores da praça (as travestis, no caso) na busca de uma sexualidade “livre” ou ainda para penetrar no campo do “dionisíaco”. A ânsia pela exposição, pela circulação, e por uma sexualidade expandida dão o tom das peças e da imagem colada ao grupo.

O *Vertigem*, por sua vez, constrói sua impressão digital associando-se ao uso de espaços, como se somente do mundo – em um contexto – pudesse emergir um teatro público e com potência de comunicação. O *Vertigem* almeja produzir, a cada espetáculo, uma interpretação do mundo, uma pesquisa sobre um tema e uma exploração sobre o espaço – investigam a queda sagrada, a doença no homem e a violência nacional... Para isso, interessa o cenário em evidência.

De um lado, o plano da sexualidade, porque isso diz da Praça, da boemia, da fronteira; de outro, o plano do espaço, porque ele sintetiza o contexto, a história e contribui para investigar...

Em outro aspecto de comparação, quando refletimos acerca das publicações sobre os grupos, é notável perceber novas diferenças: por exemplo, o *Teatro da Vertigem* impera entre os trabalhos acadêmicos e as pesquisas universitárias. Por exemplo, o número 1 da revista *Sala Preta*²⁶⁸ do Departamento de Artes Cênicas da USP dedica uma sessão inteira ao espetáculo, **Apocalipse 1,11** (2000), do *Teatro da Vertigem*. Nesse *Dossiê*, denominado **Apocalipse**, constam dois artigos, dois depoimentos de artistas envolvidos, uma compilação de fotos e quatro críticas da peça.

Em 2002, Marli de Fátima Silva publica sua dissertação de mestrado no CAC/USP – **A poética do espaço urbano**: a trajetória da vertigem – sob orientação de Silvia Fernandes. O interesse da autora era compreender como o grupo utilizava o espaço cênico em seus espetáculos. No mesmo ano, a PubliFolha edita o livro

²⁶⁷ Não tratarei da “sexualidade em grupos teatrais” de modo aprofundado nessa dissertação – por falta de espaço, tempo e recorte. Contudo, trata-se de tema extremamente pertinente e pouco trabalhado quando o assunto é teatro no Brasil.

²⁶⁸ Adiante trato com maior cuidado do perfil das revistas acadêmicas de teatro no Brasil.

Trilogia Bíblica, organizado por Arthur Nestrovski, no qual estão presentes não só os textos das três peças encenadas até então pelo grupo *Teatro da Vertigem* – **Paraíso Perdido** (1992), **O Livro de Jó** (1995) e **Apocalipse 1,11** (2000) – como também parte da fortuna crítica que obtiveram nos primeiros dez anos de trabalho. Antonio Araújo, por sua vez, termina sua dissertação de mestrado – **A gênese da Vertigem: O processo de criação de O Paraíso Perdido** –, no departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, sob orientação de Jacó Guinsburg.

Entre 2003 e 2005, novas pesquisas são finalizadas: a dissertações de Stela Fischer (2010), Miriam Rinaldi (2005) e Adélia Nicolete (2005), bem como a tese de Mário Alberto de Santana (2003) – todas no Departamento da ECA²⁶⁹; além disso, são finalizados o Mestrado de Rogério Santos de Oliveira (2005) e o Doutorado de José da Costa (2003), ambos na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)²⁷⁰.

Esses trabalhos têm dois temas em comum: o *Teatro da Vertigem* e o teatro de pesquisa. Cada autor, evidentemente, aborda e recorta os assuntos com objetivos e metodologias diversos. É curioso notar o crescimento do interesse pelo *Teatro da Vertigem* e o teatro de pesquisa em certos núcleos do ambiente universitário.

De lá para cá, as publicações continuaram – em revistas acadêmicas e departamentos de artes cênicas variados – e o *Teatro da Vertigem*, bem como a pesquisa cênica foram esmiuçados por diferentes pesquisadores.

²⁶⁹ Stela Fischer, em 2003, defende seu mestrado (tornado livro editado pela Hucitec em 2010) – **O Processo Colaborativo: e experiências de companhias teatrais brasileiras** – sob orientação de Renato Cohen na UNICAMP. No texto, evidencia como o processo colaborativo e o teatro de pesquisa estão presentes em diversos grupos de teatro contemporâneos. Para tanto, usa como exemplo, dentre outros, o *Teatro da Vertigem*. Miriam Rinaldi, atriz do grupo *Vertigem*, finaliza seu mestrado – **O ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1,11** –, orientada por Silvia Fernandes. Ao longo do texto, descreve como o processo de construção e pesquisa da peça foi desenvolvido. É neste mesmo ano que Adélia Nicolete apresenta para a banca, sua dissertação – coordenada também por Silvia Fernandes – **Da Cena ao Texto: dramaturgia em processo colaborativo**, seu interesse é compreender como no teatro de pesquisa o processo colaborativo exige um novo tipo de dramaturgia a ser escrita ao longo dos ensaios e em diálogo com todos os envolvidos. Já Mario Alberto de Santana, sob orientação de José Eduardo Vendramini na ECA/USP, discute o caráter autoral de interpretação dos atores em dois grupos: *Círculo dos Comediantes* e *Teatro da Vertigem*. Sua tese de doutorado chama-se **A cena e a atuação como depoimento estético do ator criador nos espetáculos ‘A cruzada das crianças’ e ‘Apocalipse 1,11’**.

²⁷⁰ Rogério Santos de Oliveira encerra seu mestrado – **O espaço-tempo da Vertigem: grupo Teatro da Vertigem**. Acompanhando o grupo em viagens por festivais, Rogério procura compreender a montagem teatral e seus elementos extraencenação. José da Costa, por sua vez, encerra seu doutorado analisando como a escritura cênica e dramaturgical aparecem conjugadas, via pesquisa artística, no teatro contemporâneo no Brasil. Na tese **Teatro contemporâneo no Brasil: criações e partilhadas e presença diferida**, um de seus objetos de análise é o grupo Teatro da Vertigem.

Por seu turno, o meio acadêmico pouco se manifestou a respeito de *Os Satyros*. Marginais nesse quesito, a interlocução se dá via blogs, jornais, e Twitter. Coube aos próprios membros do grupo criar e editar sua história, como visto no capítulo 3. Embora ambos os grupos debatam seus espetáculos com o público, os interlocutores especializados são diferentes. O *Vertigem* dialoga com a academia; já *Os Satyros* têm como interlocutor principal o jornal – e seus críticos.

Dito isso, finalizo a comparação entre *Satyros* e *Vertigem* – outras diferenças e semelhanças podem ser levantadas, oferecendo novas leituras ao debate. Cabe, agora, investigar certa convenção específica existente na cidade que formula um determinado contexto para o desenvolvimento dos dois grupos: o teatro de pesquisa.

4.2 A pesquisa: uma convenção

Todo artista tem diante de si determinadas possibilidades visuais, às quais se acha ligado. Nem tudo é possível em todas as épocas. A visão em si possui sua história, e a revelação destas camadas visuais deve ser encarada como a primeira tarefa da história da arte.
Heinrich Wölfflin.

“Nem tudo é possível em todas as épocas”: padrões de produção artística variam de acordo com o horizonte de possibilidades oferecido pelo mundo social e as decisões tomadas pelos agentes envolvidos, responsáveis por criar uma versão sobre seu contexto. A apreensão de um espetáculo depende das convenções que operam no campo artístico do período.

Um campo de produção artística torna-se mais autônomo, segundo Pierre Bourdieu (2005), com base “no poder que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e interpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento²⁷¹”. É possível então, ajuizar que há um sistema teatral da cidade de São Paulo – na virada do século XX para XXI – cada vez mais autônomo, que produz e reproduz uma convenção estética específica: o “teatro de pesquisa”. Tal convenção deve sua existência, permanência e mudança à fatores de ordem interna ao próprio sistema de signos e convenções, e a fatores de ordem externa a ele. Integrados, esses

²⁷¹ BOURDIEU, 2005, p.106.

fatores não podem ser analisados sem a ingerência de um sobre o outro, pois contribuem mutuamente para sua constituição.

Compreendo que expressões artísticas não são produzidas em um espaço vazio ou que são independentes de movimentos estéticos predecessores. A produção de um objeto ou de uma manifestação artística dialoga com uma *tradição* específica e trabalha em uma área estruturada de *problemas*. Nesse sentido, existe um vocabulário que informa o artista em sua criação, oferecendo-lhe um horizonte para produzir. Essa linguagem possui um sistema de signos desenvolvidos e elaborados a partir dos quais o artista desenvolve suas obras. A esse sistema de signos, imersos em uma tradição, chamo de *convenção*²⁷², tomando emprestada a expressão, à história da arte e mais particularmente a Gombrich.

A cidade de São Paulo experimentou novas formas de relação e ofereceu a oportunidade para que o “teatro de pesquisa” se tornasse verossímil e aceitável. A presença da universidade na conformação de uma geração de criadores foi fundamental nesse sentido. Estar em diálogo com teorias teatrais oriundas de diferentes escolas criou a pressão de “agenda” a ser cumprida.

Assim, o compromisso com a pesquisa – antes uma particularidade dos cursos de teatro nas universidades de artes cênicas – vingou como prática para outros redutos teatrais²⁷³. Por exemplo, dos 18 grupos contemplados pela Lei de Fomento em 2011, somente dois foram formados por alunos de universidades públicas – os outros 16 grupos se constituíram em outros ambientes (escolas, comunidades periféricas, grupos de amigos). Em seus projetos, no entanto, todos comprometem-se em realizar uma pesquisa cênica. Este é o caso da *Cia Humabalada* que, formada na periferia de Interlagos, em São Paulo, se dedica à pesquisa sobre a história do Brasil²⁷⁴.

Esse compromisso com a pesquisa não provém unicamente de cursos universitários, mas também de uma certa tradição teatral que encontrou ressonância com o momento brasileiro a partir dos anos 1980. O diagnóstico é que, ao longo do

²⁷² Estou próximo às noções de Convenção elaboradas por Gombrich. Para saber mais, conferir GOMBRICH, Ernest. **Arte e Ilusão**. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

²⁷³ Como já dito, não são todos os criadores de teatro que estão interessados em “teatro de pesquisa”. Há muitos espetáculos que não pesquisam linguagem, entre eles, por exemplo, os musicais.

²⁷⁴ A Cia. Humabalada afirma em seu blog: “Em 2009 e 2010, a Cia. é contemplada pela Lei de Fomento ao Teatro para **realizar uma pesquisa** acerca da história do Brasil sobre a vinda da corte portuguesa em 1808. Dessa forma, iniciamos um estudo sóciopolítico sobre a colonização no país e seus desdobramentos. Realizamos uma série de ações culturais no bairro e montamos a peça ‘A Vinda da Família Real’.” [Grifo meu].Disponível em <http://www.ciahumabalada.blogspot.com/p/grupo.html>. Acesso em 09/02/2012.

século XX, na Europa, emergiu a figura do diretor – ou do encenador – que ansiava aprofundar a investigação de uma linguagem. Isso é fundamental para a compreensão do teatro que chega ao Brasil no final dos anos 1980, trazendo consigo novas leituras, encenações, adaptações e traduções de textos²⁷⁵.

Ao longo do século XX, aparecem os grandes encenadores que concebiam espetáculos a partir de suas pesquisas. Dentre eles, podem ser destacados nomes como Edward Gordon Craig, Konstantin Stanislávski, Louis Jouvet, Antoine Artaud e Bertold Brecht²⁷⁶. No Brasil, a presença dos diretores estrangeiros foi a responsável pela profissionalização do teatro no país²⁷⁷. Tiveram destaque nesse período Adolfo Celi, Maurice Veneau e Ziembinski. Posteriormente, diretores brasileiros entram em cena: Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, Antunes Filho, entre outros²⁷⁸. Esta tradição de encenadores brasileiros conformou uma produção calcada no rigor técnico e estético de seus espetáculos.

Bernard Dort (1977) e Patrice Pavis (2010) comentam, cada um a seu modo, a presença da figura do encenador no cenário do século XX, e como tais diretores celebraram o desenvolvimento de uma pesquisa como parte de sua criação artística²⁷⁹.

As reflexões de Dort (1977) destacam os processos de constituição de um novo período teatral. O autor estava basicamente interessado em esclarecer as modificações estruturais que possibilitaram a formação do teatro baseado não mais no texto ou no ator, mas sim no encenador. Valendo-se de diversos exemplos, reflexões e das falas de teóricos e encenadores, Dort traça um panorama da produção teatral

²⁷⁵ Por exemplo, Renato Cohen, no livro **Performance como Linguagem** (2007), lançado em 1989, discute a história da configuração de experimentos teatrais no Brasil anos 1970. Como autor, é preciso destacar, Cohen é um dos grandes performers dos anos 1980. O livro é sua dissertação de mestrado que serviu como pesquisa sobre suas próprias práticas cênicas e seu trabalho performático. Até hoje é considerado pelos pares como um dos grandes formalizadores do que é considerado *performance* no Brasil (Silvia Fernandes e Antônio Araújo, por exemplo, citam muito seu trabalho quando pensam práticas performáticas).

²⁷⁶ Para uma análise mais detida na trajetória e contribuição de cada um destes encenadores conferir PAVIS (2010) e ROUBINE (1998).

²⁷⁷ “[...] a profissionalização da cena teatral moderna foi possível graças à contribuição decisiva dos diretores estrangeiros e das companhias formadas pelas atrizes analisadas, todas elas saídas ou com passagem pelo TBC.” (PONTES, 2010, p.345).

²⁷⁸ Para saber mais, PRADO (2007), GUZIK (1987), BRANDÃO (2009), PONTES (2010).

²⁷⁹ Oriundos de “escola” de pensamento de teatro similares, é possível dizer que o modo como esses dois intelectuais agem reforça a perspectiva de que o estudo de teatro está endereçado para si próprio, isso é, os pares dialogam sempre entre si. Dort, como já foi dito, foi professor de estudos teatrais na Paris III, entre 1962 e 1981; em seguida, ingressou no *Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris*, onde permaneceu até 1988. E Pavis é professor da Universidade de Kent, em Canterbury. Ambos defendem que a figura do encenador foi fundamental na mudança de produção teatral no teatro no século XX.

mundial dos últimos dois séculos. No texto “A encenação, uma nova arte?”, de 1965, ele defende: “Hoje o reinado do encenador está definitivamente imposto. E a encenação surge como o setor mais privilegiado e mais vivo da atividade teatral contemporânea”²⁸⁰.

Patrice Pavis (2010), interessado na presença do encenador em sintonia com o surgimento do denominado “teatro moderno”, destaca: “[...] a encenação não mais significa simplesmente a passagem do texto para o palco, mas a organização autônoma da obra teatral, a visão ‘sintética’ do teatro e da encenação, (...)”²⁸¹. O encenador será aquele que delineará quais serão os termos da pesquisa a ser desenvolvida.

Pode-se dizer que livros como **Rabota Aktera nad Rolju** (O Trabalho do Ator sobre seu Papel), de Constantin Stanislavski, publicado a primeira vez na Rússia em 1957, e a compilação de ensaios no volume **Teatro Dialético**, de Bertold Brecht, publicados em 1977 no Brasil, representam o esforço de sintetizar em texto a metodologia de pesquisa que esses encenadores desenvolviam em suas salas de ensaio. Cada um, ao seu modo, realizou estudos para o aprofundamento daquilo que compreendiam como teatro, e verticalizaram suas empreitadas nesse sentido.

Portanto, segundo essa tradição teórica²⁸², a figura do encenador foi fundamental, ao longo do século XX, na constituição dessa convenção de pesquisa teatral²⁸³.

Contudo, ao final dos anos 1970, novas influências artísticas, advindas de práticas performáticas, acabaram modificando as maneiras de conceber e elaborar cenicamente uma peça. Nos anos 1980: “A idéia de encenação parecia dissolver-se tanto mais facilmente na medida em que concorria com a da performance e tudo quanto esse termo inglês veiculava de pragmatismo e de infinitas variações culturais”²⁸⁴. Práticas performáticas passaram a ser importantes para os modelos de pesquisa de linguagem.

²⁸⁰ DORT, 1977, p.61

²⁸¹ PAVIS, 2010. p.14.

²⁸² Pode-se compreender que Dort e Pavis estão imersos numa mesma tradição teórica que defende que a figura do encenador alterou definitivamente o modelo de produção de teatro no mundo.

²⁸³ Essa, evidente, não é a única leitura possível. Cristophe Charle, no livro **A Gênese da Sociedade do Espetáculo** (2012), apresenta a importância de diretores, já no século XIX, chamando a atenção para a maneira como administravam financeiramente as companhias teatrais.

²⁸⁴ PAVIS, *op. cit.*, p.21.

Desse modo, o trabalho desenvolvido por encenadores europeus no século XX modificou modelos de produzir teatro, pois a preocupação com a linguagem autônoma e o compromisso com a pesquisa para o desenvolvimento de uma identidade artística inovaram de modo singular a cena.

Em São Paulo, especialmente na virada do século XX para XXI, organizou-se uma rede de agentes interessados em produzir teatro. O fato é que esse grupo – sem nome definido, mas existente – partilhou e partilha signos, possui origens sociais comuns e circula nos mesmos locais – são atores, diretores, dramaturgos, professores, pesquisadores que trocam informações, andam juntos, bebem, conversam, são amigos... E foi justamente esse conjunto restrito de pessoas que começou a compartilhar o interesse pelo “teatro de pesquisa”, bem como a urgência em realizá-lo.

Sergio de Carvalho, por exemplo, professor do departamento de Artes Cênicas da USP, já colaborou com Antonio Araújo, na dramaturgia da peça **Paraíso Perdido**; esteve presente no movimento Arte contra a Barbárie que deu origem à Lei de Fomento do município de São Paulo; foi crítico de teatro na **Folha de São Paulo** (entre 1993 e 1995); é professor da ECA/USP ao lado de Silvia Fernandes e Luiz Fernando Ramos. Os dois últimos, por sua vez, fazem parte dessa que consideramos ser uma guinada de publicações acadêmicas sobre teatro – ambos estão presentes em diversas equipes editoriais e conselhos de revistas²⁸⁵. Silvia Fernandes, por sua vez, foi orientadora de mestrado de Valmir Santos – jornalista da **Folha de São Paulo** e da revista **Bravo!**²⁸⁶ – um dos responsáveis por publicar, no início dos anos 2000, diversas matérias que tratavam da “força do teatro de grupo” em São Paulo²⁸⁷, bem como reportagens que versavam sobre a Praça Roosevelt²⁸⁸. E promoveram o grupo *Os Satyros*.

Rodolfo Garcia Vázquez, diretor de *Os Satyros*, dirigiu em 2012 uma peça de Evaldo Mocarzel – editor do *Caderno 2* do jornal **O Estado de São Paulo** entre 1996

²⁸⁵ Silvia Fernandes participa do corpo editorial das revistas: **Urdimento** (2004 – atual); **Olhares** (2009 – atual), **Percevejo** (2009 – Atual) e **Moringa** (2006 – Atual).

²⁸⁶ Valmir trabalhou na **Folha de S.Paulo** entre 1998 e 2008. Nesse intervalo passou de freelancer para redator contratado e, por último, para jornalista fixo. Na revista **Bravo!**, da editora Abril, atualmente é o responsável pela edição do segmento de teatro e dança.

²⁸⁷ Adiante trato melhor do assunto.

²⁸⁸ Como visto no capítulo 3.

a 2003²⁸⁹. Evaldo, por sua vez, gravou uma série de documentários para o Canal Brasil acerca dos grupos de teatro paulistanos²⁹⁰. Além disso, participou da gravação do espetáculo **BR-3** do *Teatro da Vertigem*, do qual Ivan Delmanto participou como dramaturgista. Ivan também possui seu grupo de teatro – *II Trupe de Choque* –, ganhador da Lei de Fomento em 2004. Um dos jurados do prêmio é Alexandre Mate²⁹¹, pesquisador de teatro e amigo pessoal de Antônio Araújo, diretor do *Vertigem*, cujo iluminador, Guilherme Bonfanti, integra o corpo de professores da *São Paulo Escola de Teatro*, junto a Rodolfo. A direção de tal Escola cabe a Ivam Cabral, também integrante de *Os Satyros*. Cabral, em seu blog pessoal, “Terras de Cabral”, publica diversas fotos nas quais figura, entre outras pessoas, o candidato à presidência em 2010, José Serra, que, segundo Rodolfo, é amigo pessoal de Ivam.

As relações estão imbricadas e sugerem filiações e “parentelas” específicas entre os agentes do “campo teatral”. Mapear todas as relações é impossível, ao menos nos limites desta dissertação. Interessa, no entanto, compreender como esses agentes dividem-se, partilham ou selecionam várias posições nessa indústria cultural aberta pelo campo da arte²⁹²: são os diretores das companhias, os dramaturgos, os editores das revistas acadêmicas, os críticos de jornais, os jurados de prêmios e editais interessados em produzir esse teatro investigativo, professores das escolas de teatro, autores dos livros que resenham esse novo cenário teatral. Eles são parte de uma geração; são uma geração à parte.

²⁸⁹ Evaldo ingressou no jornal **O Estado de São Paulo** em 1988, onde permaneceu até 2003. Durante os dois primeiros anos, atuou como freelancer e os outros 13, como contratado, com carteira assinada.

²⁹⁰ Denominado Teatro sem Fronteira, o programa versa sobre espetáculos de teatros de grupo da cidade. Adiante, trato com maior cuidado do assunto.

²⁹¹ Alexandre Mate (1952), interlocutor fundamental dessa geração é professor em diversas instituições de ensino de teatro: Teatro Escola Macunaíma (1983); Fundação das Artes de São Caetano do Sul (1984-1987); Teatro-Escola Célia Helena (1993-2007); Escola Livre de Teatro de Santo André (2004-2009); UNESP (1993-atual); SP Escola de Teatro (2011), entre outras. Mate é responsável por formar gerações de artistas.

²⁹² No texto “O mercado dos bens simbólicos”, Pierre Bourdieu (2005) define como se deu o processo de autonomização dos campos de produção artística ocorridos na Europa. De acordo com Bourdieu, cada campo é um espaço simbólico, no qual as lutas entre os agentes determinam, validam e legitimam representações artísticas. É possível medir o grau de autonomia de cada campo com base no poder que ele dispõe para definir as normas de produção, os critérios de avaliação de seus produtos e a elaboração de regras internas de funcionamento. Nesse sentido, vemos como o campo de produção do teatro nas décadas de 1990 e 2000, em São Paulo, arregimentou condições para funcionar como uma arena fechada para sua própria criação e reprodução.

4.3 Uma certa crítica, ou destinos mistos

Na **Revista E** – edição do SESC-SP, em maio de 1995 – foi publicada a seguinte matéria: “A reflexão no teatro paulista hoje – A estréia de Gilgamesh, nova montagem de Antunes Filho, serve de partida para um balanço do teatro de pesquisa paulista. Bom de crítica e de público, palco de revelações de novos diretores e detonador de linguagens polêmicas.” Nela consta:

Teatro experimental, teatro de vanguarda, laboratório – qual é, hoje, o equivalente desses termos remanescentes da década de 60? Não se trata de atacar a cabeluda questão ‘o que é comercial ou não’. Cáca Rosset e Gerald Thomas já embaralharam em definitivo uma possível resposta.

Que classificação pode abarcar trabalhos tão distintos como os de Antunes Filho, José Celso Martinez Correia, Antônio Araújo, Cristiane Paoli-Quito, Beth Lopez, Márcio Aurélio, Henrique Diaz e Hamilton Vaz Pereira?

Teatro de pesquisa, talvez seja essa a expressão-ônibus mais adequada. O que distingue o teatro desses e outros criadores é que a base de seu trabalho é a reflexão. O impulso primordial de sua criação é pesquisar em cena uma idéia e sua forma, simultaneamente. Seu foco pode estar em uma questão estética ou ideológica. Não importa a hierarquia, nenhuma delas anda sem a outra. (A REFLEXÃO NO TEATRO PAULISTA HOJE, 1995).

Ao invés de definidas e claras, as posições e terminologias acerca de qual seria a melhor denominação para o teatro produzido em São Paulo estava em conformação. Ao longo dos anos 1960 e 1970, o que era entendido como “experimental” de um lado, “político” de outro, e “comercial”, de outro, era relativamente claro. Os agentes sabiam identificar e atribuir posições a outros sem muito embaraço.

Contudo, no início dos anos 1990, como denota a matéria, não há terminologia evidente. Ainda se acreditava, de maneira mais geral, que a pesquisa seria o modelo de trabalho característico de elaboração do teatro do período.

Discípulos e desafetos, antípodas e exegetas – todos concordam que Antunes Filho é a figura exponencial do teatro paulista. Não se pode compreender o conjunto de nossa produção sem usar por padrão o estágio de evolução de seu teatro.

O trabalho de Antunes é antes de tudo pesquisa. Apoiado na estrutura do CPT – Centro de Pesquisa Teatral do SESC, Antunes tem espaço e tempo para experimentar, pesquisar, ensaiar, em resumo, trabalhar.

[...]

O que falta a Antunes é o diálogo com outros criadores e com a crítica, onde possa discutir não o gosto, mas a estética e a ideologia do processo de criação.

A nova geração tem dificuldades semelhantes. Antonio Araújo, diretor do melhor espetáculo em cartaz, o *Livro de Jó*, diz que sua maior preocupação é formar um grupo, um núcleo de pessoas que crie uma base sólida, um vocabulário em comum, que permita o aprofundamento do trabalho.

[...]

Araújo gosta de ter seu trabalho definido como de pesquisa. O que ele odeia são os termos como experimental, alternativo, underground e – ofensa das ofensas – vanguarda. Mas isso não é mais uma questão relevante. A partir de agora, seu nome será por si não um rótulo, mas um selo de qualidade. (A REFLEXÃO NO TEATRO PAULISTA HOJE, 1995).

Convém pensar por que Antonio queria vincular seu nome ao teatro de pesquisa e não a outras terminologias. “Experimental”, “alternativo”, “underground” e “vanguarda” seriam exemplos de sinais associados a outros grupos e outros procedimentos com os quais Araújo não queria, na época, relacionar-se. Não cabe especular quais eram esses coletivos ou agentes, mas compreender que, ao se pensar como “pesquisador” teatral, estava, consciente ou inconscientemente, relacionando-se ao modo de criar teatro discutido dentro da universidade.

Por último, a matéria realiza o diagnóstico sobre a falta de interlocutores entre os artistas, com a mídia e com a crítica.

Para Cristiane Paoli-Quito os dois únicos diretores com quem tem conseguido dialogar são Antônio Araújo e Márcio Aurélio. Araújo é de sua geração. Márcio, mais velho, dirige um grupo de atores na faixa de idade dos outros dois diretores.

[...]

Ambos [Beth Lopes e Antunes Filho] se referem à falta de interlocutores, entre outros motivos, por não sentirem que a imprensa e os críticos em geral dialoguem com suas obras, independentemente de as aprovarem ou não. Mais uma vez, não cabe aqui um veredicto definitivo. Se os artistas estão se sentindo assim, é porque no mínimo um problema de comunicação deve estar acontecendo. (A REFLEXÃO NO TEATRO PAULISTA HOJE, 1995).

Trata-se de um período em que uma nova conformação do sistema teatral desenvolve-se. Críticos consagrados como Décio de Almeida Prato, Sábato Magaldi, Yan Michalski e Clovis Garcia não exerciam mais seu ofício com a frequência que o fizeram até os anos 1970 e 1980. Uma nova leva de críticos formava-se. Nos anos 2000, vemos que parte da tendência é um retorno da crítica jornalística para a

academia – tal como se nota na trajetória de Beth Nespoli, Valmir Santos, Luiz Fernando Ramos e outros.

O sentimento de falta de interlocução estava presente, mas ao final dos anos 1990, essa sensação deixa de fazer parte da pauta, uma vez que novos coletivos emergentes, dialogam entre si e com novos pares. Vemos um padrão específico de crítica delinear-se.

Porque o que interessa, tanto para os críticos quanto para os espectadores, é o resultado final. A crítica teatral, especialmente, tenta analisar aquilo que funciona ou não [em um espetáculo], seja na articulação dos diferentes elementos, seja na materialização de um conceito da dramaturgia ou da encenação. Analisa-se o enunciado cênico, o discurso, a ideologia, o sentido geral de uma obra, sempre a partir da perspectiva dela acabada.

Porém, se o teatro é a arte do provisório [...] não seria o processo de ensaio, espaço por excelência da precariedade, um espelho mais fiel da arte teatral? (ARAÚJO, 2002, p.2).

No trecho – extraído da dissertação de mestrado de Antonio Araújo – o diretor desaprova o procedimento utilizado pela “crítica” teatral na apreciação de espetáculos²⁹³. Para ele, “a crítica” deixaria de considerar o que haveria de mais pungente na construção teatral: seu processo. Antonio advoga que, para a apreciação acurada do “teatro de pesquisa”, seria necessária uma “nova crítica” capaz de analisar o “novo teatro” realizado. Araújo sustenta a existência de uma crítica apta a estabelecer diálogo com os grupos teatrais – capaz de apreciar a obra em movimento e o processo de ensaio – e anseia pela concepção de uma “crítica de processo” ou uma *crítica in progress*.

Um crítico de teatro, dois jornalistas e um editor de cultura servem de baliza para a reflexão acerca dessa crítica envolvida nos padrões de produção teatrais atuais. Alberto Guzik, Beth Néspoli, Valmir Santos, e Evaldo Mocarzel são – cada um ao seu modo – criadores de leituras específicas do teatro de grupo na cidade; além disso, fomentam o espaço para a constituição de cenário viável ao amadurecimento da pesquisa fora do meio universitário.

Esses membros foram escolhidos pela proximidade que possuem com os dois grupos pesquisados. Cada um deles tem parte de sua trajetória imbricada à trajetória

²⁹³ Como não lista nomes ou define interlocutores, Antonio supõe uma categoria abstrata na qual reúne “a” crítica que assiste teatro na cidade. Não lhe interessa a discussão pormenorizada de quem são agentes, mas sim o resultado de seus trabalhos

dos dois grupos estudados neste meu trabalho – constituindo-se interlocutores privilegiados dos membros das companhias. Antes de tratar da relação desses criadores com o teatro, apresento alguns dados que compõem o perfil social de cada um deles.

Alberto, o mais velho dos três, nasceu em São Paulo em 1944 e cursou EAD logo aos 20 anos de idade. Beth Néspoli nasceu no Espírito Santo em 1958, filha de pai apicultor e mãe dona de casa, cursou jornalismo na UFF e trabalhou no Banco do Brasil por muitos anos até ser convidada por Evaldo Mocarzel para escrever sobre teatro no *Caderno 2* de **O Estado de São Paulo**. Evaldo nasceu em 1960, em Niterói; sua mãe é pedagoga de escola primária; formou-se em cinema na UFF em 1983 e depois realizou cursos de teatro e filosofia na CAL – Centro de Artes de Laranjeira de Yan Michalski. Valmir Santos é filho de um operador de caldeira e de uma dona de casa; migrantes nordestinos, vieram para São Paulo nos anos 1950. Valmir foi o único dos 12 irmãos a completar o ensino médio, cursando a seguir Jornalismo na Universidade de Mogi das Cruzes, seguido de Especialização em Jornalismo Cultural pela PUC-SP; e mestrado em Artes Cênicas pela USP.

Acerca da relação entre esses agentes e os grupos, destaco que, por exemplo, Alberto Guzik já era crítico renomado quando entrou na *Cia de Teatro Os Satyros* em 2004. No capítulo três, esbocei parte de sua trajetória e de seu vínculo com o grupo. Interessa aqui ressaltar a opinião de Guzik sobre a função da crítica. Em 2008, Alberto concede um depoimento, justamente a Evaldo Mocarzel, comentando a defesa que fazia na época:

O crítico tem uma limitação de mercado que é enorme – está condicionado pela estruturas do jornalismo que é não poder exercer uma tarefa crítica efetiva e concreta. Que tarefa é essa? Penso no Lessing (no teatro estatal de Hamburgo, no século XVIII, se não me engano). Ele vai desenvolver um trabalho que depois será chamado de dramaturgista. Que ele vai fazer? Ele acompanha o processo de criação e depois acompanha os espetáculos. E o trabalho dele será de uma pessoa que acompanha o processo de fora e que dialoga com quem está fazendo. Essa é a crítica ideal. É a crítica que pode discutir o processo como ninguém mais pode. O que nós temos? E não é uma característica do Brasil, a crítica contemporânea é assim: o crítico assiste uma sessão, escreve e entrega para a redação e essa é a etapa final de resultado. (DVD - ENTREVISTA COM ALBERTO GUZIK, 2008)

A entrevista reflete o momento em que Alberto volta aos palcos sob a batuta de Rodolfo García Vázquez. Ao final da vida, retorna como ator²⁹⁴ exatamente nos *Satyros* e passa a fazer as vezes de crítico interno do grupo. Segundo Rodolfo, Guzik passou a desempenhar papel importante na companhia exatamente por tecer comentários teóricos pertinentes e reveladores da própria forma de produção de espetáculos dentro dos *Satyros*.

No *blog* de Alberto, é possível acompanhar o grau de relação estabelecido entre ele e o grupo. No dia 27 de setembro de 2006, comenta sobre a peça **Inocência** – do grupo *Os Satyros*, na qual trabalhava como ator:

“Inocência” está perto da estréia. Muitos são os medos. O espetáculo é desafiador. Tanto quanto o texto de Dea. Rodolfo é um diretor consistente, lógico e ousado. Dialoga com a obra e com seus atores e desse triângulo de conversas vai forjando a identidade da encenação. Dezenas de improvisações resultam nas linhas mestras. Busca sempre o não trilhado. Cria uma encenação de perspectivas tortas. Multimídia e artesanal. Uma montagem complicadíssima para o elenco²⁹⁵.

No dia 15 de outubro de 2006, Guzik explicita suas inquietações, momentos antes de entrar no palco para a primeira apresentação:

Vamos entrar em cena hoje. Domingo. Para convidados e amigos. Daqui a pouco. Estou tremendo. O espetáculo é difícilíssimo. Somos atores e contra-regras. Exigidos ao máximo nas duas funções. É arrebatador o resultado do trabalho de Rodolfo Vázquez e de toda a equipe que criou “Inocência”, texto magnífico de Dea Loher. [...] E levei muito tempo para perceber o quanto estou apaixonado por ele, por esse trabalho, por esse elenco. [...] Muito me orgulho de participar do grupo na pele de Helmut, o calado joalheiro casado com Ella. Agora tchau. Estou indo pro teatro. Evoé. Merda!²⁹⁶.

Imerso e emaranhado no universo de *Os Satyros*, Guzik trouxe prestígio para o grupo, justamente por causa de sua posição anterior, como crítico: foi o indicado por Sábato Magaldi para o jornalismo no **Jornal da Tarde**. O prestígio com os pares culminou no livro de entrevistas – **Um Palco Visceral** – cujo organizador foi Alberto.

²⁹⁴ Guzik formou-se como ator na Escola de Artes Dramáticas (EAD) na década de 1960.

²⁹⁵ Disponível em http://os.dias.e.as.horas.zip.net/arch2006-09-24_2006-09-30.html
Acesso em 10/06/2012.

²⁹⁶ Disponível em http://os.dias.e.as.horas.zip.net/arch2006-10-15_2006-10-21.html
Acesso em 29/06/2012.

Nele, edita a história dos primeiros anos de *Os Satyros* fazendo uso de entrevistas concedidas por Rodolfo e Ivam.

Ao final da vida, o ex-crítico era um dos coordenadores pedagógicos da SP Escola de Teatro. Em 25 de fevereiro de 2011, Ivam Cabral publica em seu blog o seguinte texto:

Em 2009, [Alberto] dividia seu tempo entre dois projetos: a Direção Pedagógica da SP Escola de Teatro e seu trabalho de ator na Companhia de Teatro Os Satyros, até ser surpreendido por sérios problemas de saúde que o forçaram a se ausentar da Escola. Envolvido em todas as etapas do processo de idealização da SP Escola de Teatro, Alberto Guzik é elemento fundamental na construção desse sonho. Seu papel não era de apenas de diretor pedagógico: ele vivia intensamente todos os momentos de alegria, agruras e conquistas do projeto.²⁹⁷

De certo modo, Guzik concretizou o que definira como “o papel de dramaturgista”: acompanhou os processos de criação de espetáculos de uma companhia de perto, de muito perto.

A característica da *crítica in progress*, a princípio peculiar, também marcou a trajetória de Beth Néspoli e do *Teatro da Vertigem*. O processo desenvolvido no processo da peça **Bom Retiro 958m** (2012) foi acompanhado de perto por Beth. Embora não exercesse a função propriamente de crítica de teatro, Néspoli realizava sua pesquisa de mestrado (e depois doutorado) acerca da recepção do espetáculo pelo público. Em conversa informal comigo, em 07 de abril de 2011, Beth comenta sua participação nos ensaios do espetáculo: “Fora que eu participo mesmo das coisas, me vejo no meio. Não fico distanciada. Outro dia comentei com Tó (Antonio), para saber se era ruim e ele disse que não. O contrário, o estar distante que era ruim e que causava estranhamento. O que importa é estar no meio, participando.”.

Em 2001, Valmir Santos começa a flertar com esse tipo de acompanhamento, quando escreve seu trabalho de conclusão no curso de extensão na PUC/SP em 2001. Denominado “**Apocalipse 1,11**: crítica e apreciação criativa”, o trabalho – que versava sobre a peça **Apocalipse 1,11** do *Vertigem* – foi realizado para a obtenção do título de especialista em jornalismo cultural. No texto, Valmir realiza uma defesa do

²⁹⁷ Disponível em http://terrasdecabral.zip.net/arch2011-02-20_2011-02-26.html
Acesso em 10/06/2012.

espetáculo em oposição a críticos que não teriam compreendido a lógica e a estética da peça.

De acordo com o jornalista, o estudo propunha as seguintes questões para “a crítica em voga”:

até que ponto ela está preparada para sondar as suas reações primeiras, ainda não mediadas por conceitos? Até que ponto o profissional consegue auscultar a si antes de emitir uma opinião sobre uma encenação? Como interpretar ou traduzir uma emoção? Como reagir diante de uma informação nova na qual, ao invés de postar-se comodamente no assento da platéia, o crítico, assim como o espectador em geral, é desafiado a acompanhar o espetáculo em cenas de estação, subindo escadas e atravessando corredores como se participasse de um cortejo? (SANTOS, 2001, p.3).

Valmir está endereçando questões exatamente para os críticos que não haviam gostado do espetáculo do *Teatro da Vertigem*, pois, segundo ele:

As divergências de opiniões sobre o espetáculo que constam das críticas paulista e carioca, algumas diametralmente opostas, podem refletir uma barreira orgânica de alguns profissionais para com o espetáculo. Por outro lado, é um indício paradoxal da atualidade da montagem, da capacidade do grupo em provocar estranhamento ao propor novos caminhos para a teatralidade que constrói desde sua fundação, há cerca de dez anos. (SANTOS, 2001, p.4).

Em defesa do grupo, Valmir define uma pauta para como ler espetáculos produzidos sobre a égide da pesquisa:

O espetáculo não-convencional, a cenografia total, a dramaturgia fragmentada, a companhia engajada politicamente, enfim, nenhuma condição ou recurso empregados devem repelir a capacidade de interação do crítico.

[...] a sensação generalizada é de que há um comodismo por parte de alguns profissionais quando se trata de se permitir dialogar com espetáculos que fujam da convenção, que invertam modelos, que verticalizam suas pesquisas sem o medo do risco, da aventura que demanda da própria essência do fazer teatral. Sem ela, sem o vôo daqueles que serviram de faróis para novas concepções estéticas, não haveria avanços. (SANTOS, 2001, p.58-9).

O autor, escreve em tom de denúncia e sustenta a posição de uma crítica que compartilha os ideais dos artistas: a pesquisa de linguagem, o engajamento político, a experimentação cênica...

Valmir também acompanhou a trajetória dos grupos teatrais em sua luta por espaço – físico e financeiro – na cidade de São Paulo logo no início dos anos 2000. Como *freelancer* do caderno *Ilustrada* da **Folha de São Paulo**, o jornalista publicou matérias como: “Teatro de Grupo – Eventos, publicações e espetáculos reafirmam a influência das companhias na cena brasileira”, em 06 de novembro de 2001; “Circuito de SP ganha novos donos e salas – Antigo hotel Danúbio vira palco para musicais, TBC volta para sua dona e Vertigem e Cemitério de Automóveis têm sede”, de 03 de janeiro de 2003; “Cena aberta – grupos viabilizam sedes e peças, mas há críticas à seleção e à politização”, de 26 de junho de 2003; e “São Paulo interrompe ajuda às companhias de teatro – Novo diretor do Departamento de Teatro da capital aguarda parecer jurídico sobre a Lei de Fomento”, de 09 de março de 2005.

O conteúdo de cada matéria é variado, mas denota o interesse do jornalista em assistir os grupos (e aos grupos), na tentativa de garantir espaço para a continuidade de pesquisa. Ele comenta suas novas sedes, divulga as edições da Lei de Fomento, as premiações dos grupos...

No jornal **O Estado de São Paulo**, a situação não era diferente: Evaldo Mocarzel, editor de cultura do *Caderno 2*, na virada de 1990 para 2000, encarregava-se de selecionar matérias e reportagens que valorizavam a existência do teatro de grupo em São Paulo²⁹⁸. O editor é, segundo ele²⁹⁹, “o manda-chuva”, responsável pela determinação e “cara do caderno” do jornal, e lhe interessava escrever sobre o que “eu entendia de alta cultura: Pina Bahsch, Peter Brook, Bob Wilson”.

Evaldo logo se dedica a editar matérias sobre os grupos teatrais que estavam despontando no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Por exemplo, em 11 de agosto de 2000, Beth, pautada por Evaldo, escreve matéria para **O Estado de São Paulo**: “Projeto estimula a pesquisa teatral – programa de residência da Oficina Oswald de Andrade é exemplo para o setor”.

Na matéria, vemos a experiência universitária ser transposta para fora do campus. Três dos grupos universitários do período, *Teatro da Vertigem*, *Cia. Livre e Cia. do Latão* passam a utilizar as dependências da Oswald de Andrade para seus ensaios.

²⁹⁸ Evaldo foi o responsável por trazer Beth Nespoli e Marici Salomão para o Caderno 2 de **O Estado de São Paulo**.

²⁹⁹ Entrevista concedida a mim em 16 de agosto de 2011.

Três ótimos espetáculos em temporada na cidade são resultado de um projeto de política cultural oficial inteligente e bem-sucedido: o programa de residência da Oficina Cultural Oswald de Andrade, instituição ligada à Secretaria da Cultura e dirigida por Antonio Carlos de Moraes Sartini.

[...] Promovido pelo departamento de formação da Oswald de Andrade, também dirigido por Sartini, o projeto de residência consiste, antes de mais nada, em abrigar durante alguns meses uma companhia teatral sólida, com talento e seriedade já comprovados, em uma das salas da Oswald de Andrade, com sede na Rua Três Rios, 363, no Bom Retiro. Logo de saída, isso já elimina um problema para companhias sem sede própria: o aluguel – sempre caro – de um local para ensaios.

Além disso, o projeto prevê uma ajuda de custo à companhia, que, em troca, oferece oficinas de formação nas áreas de interpretação, direção, iluminação, figurinos, cenários, produção, trilha sonora e outras modalidades. Na prática, isso significa a integração de dezenas de pessoas no processo de criação, não só aprendendo, como contribuindo para o aprimoramento do espetáculo. (NÉSPOLI, 2000.).

Nota-se, como a existência da oficina contribui objetivamente para a realização das práticas aprendidas e celebradas na universidade. Tempo, espaço e dinheiro permitem aos coletivos estabelecerem-se de modo perene para a produção de seus próximos espetáculos. Interessante pensar que os grupos selecionados são aqueles oriundos de redutos universitários: *Teatro da Vertigem*, *Cia. do Latão* e os membros da futura *Cia. Livre*.

O dinheiro oferecido pela própria oficina também contribuiu para a manutenção dos grupos e da equipe de criação. A diretora Cibele Forjaz e o elenco de sete atores e a equipe técnica de **Toda Nudez Será Castigada** foram beneficiados com uma verba mensal de R\$13.800,00 durante cinco meses. O dinheiro foi dividido entre a equipe, como salário para a direção das oficinas.

Evaldo, como editor, e Beth, como jornalista, mostram-se responsáveis pela publicação das reivindicações dos grupos:

Parece pouco? ‘Esse dinheiro permitiu aos atores uma total concentração no trabalho, sem que tivessem de sair feito loucos atrás de bicos para sobreviver’, diz Cibele.

‘Trata-se de um investimento no que é mais importante, na pesquisa, uma vez que permite aos artistas o tempo necessário para a criação, algo que a iniciativa privada jamais faria’, avalia. ‘Quem investiria em salário para um grupo que necessita de um ano de ensaios, como o Teatro da Vertigem, do Antônio Araújo?’

Sérgio de Carvalho ressalta que, pela primeira vez, os atores da companhia receberam um salário durante os ensaios. ‘Mais do que isso, o espetáculo deve muito ao fato de ter sido produzido dessa forma, com a contribuição crítica dos participantes das oficinas’. (NÉSPOLI, 2000.).

Aqui destaco como a existência desse projeto foi decisiva para a trajetória de tais grupos, pois ofereceu a possibilidade de permanência e existência dessas companhias, já desvinculadas da universidade, que buscavam modos de manutenção fora dela.

Além disto, a parceria de Beth Néspoli e Evaldo Mocarzel também rendeu uma entrevista, em 16 de julho de 2007, com o filósofo Paulo Arantes, que igualmente defende a existência de grupos teatrais na cidade de São Paulo. Nela, Arantes advoga contra a produção teatral “privatizante” e o “caráter obsceno das leis de incentivo”, mas apoia o “front cultural” dos mais de “500 coletivos” teatrais que geraram uma “mistura social” na capital paulista.

Após afastar-se do *Caderno 2*, em 2005, Evaldo criou uma relação imbricada com os grupos teatrais. Por exemplo, escreveu dois textos que foram encenados pelos dois grupos: **Kastelo** (2010) – para o *Vertigem*³⁰⁰, – **Satyros Satyricon** (2012) – para *Os Satyros*. Além disso, gravou um documentário em 2006, sobre as apresentações da peça **BR-3**, do *Vertigem*, diversas entrevistas com membros de *Os Satyros* – em 2008 – e um documentário, em 2010, denominado **Cuba Libre** que tem como figura principal a atriz Phedra de Córdoba do grupo sediado na Praça Roosevelt³⁰¹.

Idealizador e realizador do programa “Teatro sem Fronteiras”, do *Canal Brasil*³⁰², ao lado de Ava Rocha, Evaldo registrou os seguintes espetáculos: **Hysteria** (2001), **Hygiene** (2005) – os dois do *Grupo XIX de Teatro*; **Festa de Separação** (2010); **Assombrações do Recife Velho** (2005), **Memória da Cana** (2009) – ambos

³⁰⁰ Evaldo participava da parte de documentação fílmica do processo e, após a desistência do dramaturgo, um mês antes da estreia, assumiu a finalização do texto.

³⁰¹ A gravação do documentário ocorreu em uma viagem realizada pelos membros de *Os Satyros* para Cuba, em 2010, para a apresentação da peça **Liz**. Evaldo viajou com o grupo pagando todas suas despesas.

³⁰² No site do programa consta: “As lentes de Evaldo Mocarzel e Ava Rocha captam importantes espetáculos do teatro experimental paulistano nesta série inédita. Neles, formatos comumente usados são dispensados, agregando novo significado e conquistando um reconhecimento diferenciado de público e crítica. As ruas das cidades, prédios históricos abandonados ou até mesmo andaimes de construções tornam-se palco para a reconstrução do modelo dramatúrgico. Mesmo em espaços convencionais, companhias arriscam novas instalações, luzes e cenários buscando outra significação. [...] O programa segue os moldes da proposta alternativa abordada pelas montagens. As difíceis condições de filmagem em locais de iluminação e estrutura precárias levaram os diretores a observarem planos inusitados e embarcarem em uma nova linguagem.”

Disponível em <http://canalbrasil.globo.com/programas/teatro-sem-fronteiras/materias/teatro-sem-fronteiras-estreia-dia-06.html>

Acesso em 29/06/2012.

da *Cia. Os fofos encenam*; **A Última Palavra é a Penúltima** (2008), **Kastelo** (2010) – ambos do *Teatro da Vertigem*; e o projeto de Os *Satyros* da comunidade Vila Verde.

Boa parte das despesas com a montagem do material, do orçamento, da equipe de filmagem... foi pago pelo próprio bolso de Evaldo; os grupos não têm qualquer despesa com sua presença. Mocarzel registra o material e entrega aos membros das companhias.

O comprometimento com os grupos se faz evidente em sua produtora: há um quarto separado para o material gravado e impresso que coleta de cada grupo; com ele, mantém um arquivo extremamente relevante sobre o movimento de teatro de grupo e de pesquisa na cidade de São Paulo nos anos 2000.

Além disso, é notável o tom apaixonado que atravessa as cartas que escreve para as pessoas responsáveis pela montagem dos documentários: um envolvimento que pode ser considerado “visceral”.

E as duas últimas encenações da Companhia Livre, “Vem Vai – O Caminho dos Mortos” e a já citada “Raptada pelo Raio”, ao resgatar a sacralidade dessa arte tão primitiva e ao mesmo tempo tão contemporânea que é o teatro, nos deixam em estado de êxtase, sensorialidade, sacralidade e numa espécie de deleite sinestésico. Há algo maior interligando tudo isso que não pode ser definido racionalmente e nem aprisionado em poucas palavras. Algo transcendente, sei lá.
(MOCARZEL, documento pessoal. Búzios, 13 de janeiro de 2011).

Evaldo, Beth, Valmir e Alberto, cada um ao seu modo, estão entregues, misturados, emaranhados ao momento em que escrevem. Defendem, engajam-se e celebram o teatro de grupo, a crítica em processo e o modo como a pesquisa se desenvolve particularmente em cada sede.

Heloisa Pontes, no livro sobre os intelectuais da **Revista Clima**, remonta o comentário de Antonio Candido aos críticos brasileiros, anteriores a 1940: “Não creio que haja em nossa geração destinos mistos, como o de Otávio de Faria, o de Afonso Arino Sobrinho, na geração anterior, ou de Mário de Andrade, de Plínio Salgado, de Cassiano Ricardo, na geração que os precedeu”³⁰³. Isso é, os amigos da geração de Antonio Candido seriam críticos “puros”, responsáveis pelo rompimento com a geração anterior que teria um pé na literatura, outro na doutrina política e outro ainda na produção de crítica. No campo do teatro, quase setenta anos depois, pode-se

³⁰³ PONTES, 1998, p.13.

constatar a existência de trajetórias misturadas – ou de destinos mistos – nos quais se embaralham interesses, amizades e projetos.

As relações pessoais invadem a cena, apresentando amizades, amores e partilhas... Ivam e Rodolfo, por exemplo, moram juntos desde 2000, quando mudaram-se para São Paulo, são – embora neguem por vezes – um casal. Amigos íntimos de Alberto Guzik, os membros de *Os Satyros* partilhavam do interesse pelo mundo homossexual do baixo augusta. Evaldo, grande simpatizante dos grupos, é amigo pessoal de Ivam, Rodolfo, Beth e Antonio, convida-os para filmes em sua casa e faz questão de auxiliar financeiramente, quando pode. Valmir e Beth, por sua vez, ajudam-se na elaboração das pautas para os jornais e nas defesas pelo teatro “engajado”. Beth possui uma admiração enorme por Antonio, considera-o um dos grandes diretores do Brasil e vê o *Teatro da Vertigem* como um dos grupos que mais dialoga com suas aspirações estéticas. Todos eles se conhecem, com maior ou menor intimidade, e, tal qual um Nuer³⁰⁴, definem-se com maior ou menor proximidade dependendo do interlocutor.

Sem o desejo que esses comentários caiam na vala comum da fofoca, quero apenas atentar para o fato de que o teatro na cidade de São Paulo está misturado a uma rede de agentes, em que se amalgamaram convenções estéticas, interesses pessoais, críticas e vontades, conformando um padrão de pensamento específico, um universo de referência comum que se retroalimenta: produz uma realidade e é seu produto direto.

4.4 Publicando e editando: o teatro está a se apalpar

De acordo com Yann Darré – em artigo a respeito da relação entre o cinema e os intelectuais –, nos anos 1970, a *Novelle Vague* impôs, ao cinema francês, a crítica como o modo por excelência de acesso à produção artística cinematográfica. O movimento também teria definido os cineastas como responsáveis pelo ensino nas universidades. Já revista **Cahiers du Cinema**, estabeleceria os novos parâmetros que

³⁰⁴ Evans-Pritchard chama a atenção como um Nuer classifica sua relação com outro de acordo com a proximidade e pergunta de seu interlocutor. Para saber mais, verificar EVANS-PRITCHARD, 1978.

serviriam de baliza para se assistir a filmes, criticá-los e pensar no fenômeno do cinema³⁰⁵.

Pari passu, pode-se compreender que – tal como no cinema nos anos 1970 na França –, no Brasil, e muito especialmente em São Paulo, a publicação de certas revistas contribuiu para leituras, análises de espetáculos teatrais e do fenômeno cênico como um todo, envolvendo interpretação, direção, corpo, cenografia, iluminação...

Nos últimos 20 anos, houve um aumento significativo na publicação de artigos acadêmicos sobre o teatro nos departamentos e campus Brasil a fora; antes da década de 1990, não existiam revistas que ocupassem esse espaço no cenário universitário³⁰⁶.

No Anexo III, ao final desta dissertação, há a *Tabela – Ensino universitário de teatro no Brasil*³⁰⁷. Nela constam: o levantamento das universidades e faculdades existentes no Brasil que oferecem cursos de teatro/artes cênicas (licenciatura ou bacharelado); o estado ao qual pertencem as instituições; o ano em que o curso de teatro foi inaugurado; a existência (ou ausência) de revista acadêmica vinculada ao curso; a nota Capes correspondente³⁰⁸; e o ano de publicação da primeira edição da revista.

No material levantado, fica evidente como os cursos de artes cênicas no Brasil são bastante novos: mais de 50% (28) foram inaugurados na década de 2000, acompanhando o *boom* universitário do país³⁰⁹. Em sintonia com esse dado, as

³⁰⁵ DARRÉ, 2006, p.128.

³⁰⁶ Há outras revistas, não acadêmicas, como a **Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores** (SBAT) – publicada pela primeira vez em 1923 – e a **Folhetim** – do grupo Teatro do Pequeno Gesto – com a primeira edição de 1998.

³⁰⁷ Os dados foram coletados do site do Ministério da Educação – estão presentes, portanto, apenas as universidades e faculdades registradas e reconhecidas pelo Governo Federal até 2011. Entendo que o filtro do Governo serve de parâmetro para pensar reconhecimento acadêmico – e é critério objetivo quando se pretende discutir política acadêmica no Brasil.

³⁰⁸ A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) é uma instituição pública responsável pela avaliação do desempenho e consolidação da pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) em todos os estados da Federação. A Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (atual Capes) foi criada em 11 de julho de 1951, pelo Decreto nº 29.741, com o objetivo de "assegurar a existência de pessoal especializado em quantidade e qualidade suficientes para atender às necessidades dos empreendimentos públicos e privados que visam ao desenvolvimento do país". Disponível em <http://capes.gov.br/sobre-a-capes/historia-e-missao>. Acesso em 29/06/2012.

³⁰⁹ De acordo com os relatórios oficiais do Governo Federal, em 2002 havia 43 universidades federais no Brasil; esse número passou para 45 em 2004, 51 em 2005, 55 em 2008 e 59 em 2010. Portanto, foram criadas, no período de 2003 a 2010, dezesseis novas universidades, o que representou um aumento de mais de 37%. Além disso, em 2002, as instituições de ensino superior ofertavam 1.773.087 vagas, esse número passou para 2.823.942 em 2012, o que representou um crescimento de 62,80%.

A respeito disso, conferir:

BRASIL. **Reuni 2008** – Relatório de Primeiro Ano. Brasília, 2009.

BRASIL. **Censo da Educação Superior**. Brasília, 2010. Disponível em

revistas acadêmicas surgiram, em sua grande maioria (72,2%), posteriormente aos anos 2000 – tal como consta a tabela IV.

TABELA IV– CURSOS UNIVERSITÁRIOS EM ARTES CÊNICAS E REVISTAS ACADÊMICAS DE TEATRO CRIADOS POR INTERVALO DE ANOS				
INTERVALO	NÚMERO DE CURSOS INICIADOS NO PERÍODO	PORCENTAGEM	NÚMERO DE REVISTAS COM PRIMEIRA PUBLICAÇÃO	PORCENTAGEM
1950 – 1959	2	3,7%	–	–
1960 – 1969	2	3,7%	–	–
1970 – 1979	3	5,4%	–	–
1980 – 1989	4	7,3%	–	–
1990 – 1999	10	18,1%	5	27,8%
2000 – 2009	28	50,9%	10	55,6%
2010 – 2012 ³¹⁰	6	10,9%	3	16,6%
Total	55	100%	18	100%

As revistas acadêmicas começam a fazer parte da própria institucionalização dos cursos de artes cênicas: criar um departamento implica confirmar sua força no jogo de disputas entre as universidades e entre outros cursos³¹¹.

Entre as revistas publicadas, chamo a atenção para *Sala Preta* (2001 – Nota A2) **Percevejo** (1996 – nota B1), **Urdimento** (1997 – nota B2), **Repertório** (1998 – nota A2) e **Moringa** (2010 – B2)³¹².

Além disso, é evidente a concentração de universidades e de revistas acadêmicas na Região Sudeste do país – 45,5% e 55,6% respectivamente – tal como apresenta a tabela V abaixo.

<http://portal.inep.gov.br/web/censo-da-educacao-superior/evolucai-1980-a-2007>

Acesso em 25/06/2012.

³¹⁰ Embora o período seja curto, apenas três anos, resolvi inserir na análise para evidenciar a existência de novas publicações e a relevância delas (12,5%) no cenário, ainda pequeno, de revistas sobre teatro.

³¹¹ Para saber mais sobre a institucionalização de cursos universitários, conferir o estudo de Sergio Miceli sobre o desenvolvimento das Ciências Sociais no Brasil entre 1930 e 1964. MICELI (1989).

³¹² Valho-me da nota Capes correspondente ao triênio 2007 – 2009.

<p style="text-align: center;">TABELA V</p> <p style="text-align: center;">CURSOS UNIVERSITÁRIOS EM ARTES CÊNICAS E REVISTAS ACADÊMICAS DE</p> <p style="text-align: center;">TEATRO POR REGIÃO DO BRASIL</p>				
Região	Universidades / Faculdades	Porcentagem	Revistas	Porcentagem
Centro-Oeste	5	9%	–	–
Norte	4	7,3%	–	–
Nordeste	10	18,2%	2	11,1%
Sul	11	20%	6	33,3%
Sudeste	25	45,5%	10	55,6%
Total	55	100%	18	100%

Os dados levantados possibilitam pensar no cenário que se delineia acerca do espaço teatral, e na maneira como ele se encontra umbilicalmente associado ao âmbito acadêmico em terras brasileiras.

A título de comparação, Antonio Cândido afirmava – a respeito do contexto de publicações e pensamentos sobre o Brasil, incipientes nos anos 1930 – que “O Brasil começou a se apalpar”³¹³. Parafraseando o intelectual, pode-se dizer que “o teatro começou a se apalpar” nos anos 1990 e 2000. Nesse caso, um tatear-se encabeçado pela e na universidade. A insurgência de revistas acadêmicas e de publicações científicas denota o empenho dos quadros universitários em teatro de criar um saber próprio sobre a “cena”³¹⁴.

Percebe-se que os departamentos de artes cênicas estão imersos em um frenesi para interpretar e diagnosticar as manifestações teatrais encenadas: como se estivessem ansiosos para “tirar o atraso”, ao menos em relação a outras áreas do conhecimento. A ordem é “mapear” o fenômeno teatral com vigor. Não é à toa que realizam-se estudos os mais variados sobre teatro: interpretação, direção, dança, performance, teoria, história, iluminação, pedagogia e assim por diante.

³¹³ Frase dita por Cândido em entrevista realizada no IDESP, em 19 de agosto de 1987. Extraído de PONTES, 1989.

³¹⁴ Evidentemente Sábato Magaldi, Jacó Guinsburg, Décio de Almeida Prado, Clóvis Garcia e outros, produziram livros e teorias sobre o fenômeno teatral. Mas a nova toada acadêmica – manifesta em publicações – desenvolve-se apenas nos anos 1990 e, sobretudo, 2000, quando professores já estão aposentados ou mesmo mortos. Nos últimos anos o “apalpar-se”, portanto, ganhou outra dimensão e expandiu-se para outros territórios.

O editorial da Revista **Urdimento** da UDESC, lançada em 1997, pontua de modo exemplar essa ânsia:

O crescimento e a consolidação de práticas de pesquisa teatral no âmbito da universidade brasileira demanda espaços de diálogo para que nossa produção seja um instrumento poderoso no processo de conhecimento e discussão dos fenômenos teatrais. É com esse sentido que nasce Urdimento.

[...] É nosso objetivo contribuir fundamentalmente com a atividade acadêmica no campo da investigação teatral sem, no entanto, esquecer que nossas pesquisas existem a partir das atividades dos realizadores de teatro. É pertinente aclarar que nossa proposta é privilegiar estudos que abordem o fenômeno teatral enquanto fato vivo [...].

Assinada por André Carreira³¹⁵, a revista passou a se dedicar a esmiuçar, sob diferentes eixos, os elementos relacionados ao teatro.

Na segunda publicação de **Sala Preta**, em 2002, seus editores comentam os percalços e objetivos da revista:

O segundo número de *Sala Preta*, cumprindo o propósito de manter a regularidade anual, garante a continuidade do projeto de oferecer mais um espaço no ambiente acadêmico brasileiro para o escoamento das pesquisas em artes cênicas. A tiragem do primeiro número praticamente esgotou-se, mesmo com uma distribuição precária nas universidades brasileiras e em duas livrarias da cidade de São Paulo.

Luiz Fernando Ramos e Silvia Fernandes, os editores – ambos, professores doutores da casa³¹⁶ –, estão, ao lado de André Carreira na UDESC, procurando construir um espaço de discussão acerca da produção teatral.

Para evidenciar esse entusiasmo editorial, comparei quatro revistas de teatro do país: **O Percevejo** (UNIRIO), **Repertório** (UFBA), **Sala Preta** (USP) e **Urdimento** (UDESC). Dentre as 18 publicações levantadas em âmbito nacional, selecionei essas por apresentarem as notas Capes mais altas no triênio 2007-2009³¹⁷ –

³¹⁵ Professor doutor da Universidade do Estado de Santa Catarina, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado - Doutorado). Acumula também a função de editor responsável da revista. André Carreira também dirige os grupos teatrais *Experiência Subterrânea* de Florianópolis e *Teatro que Roda*.

³¹⁶ Luiz Fernando é docente do departamento desde 1998 e Silvia, a partir de 2000.

³¹⁷ Escolhi os dados Qualis da Capes do triênio 2007-2009 por considerar que a pesquisa deveria restringir-se até o final da primeira década do século XXI, sem ultrapassar para os próximos anos. Para comparação, entretanto, apresento a mudança das notas relativas ao triênio 2010-2012; nesse caso, ocorreram alterações significativas. Do triênio 2007-2009 para o triênio 2010-2012 a revista **Sala Preta** sofreu uma queda na nota (de A2 para B1), já as demais elevaram-se no *qualis*: **Urdimento**

B1, B2, A2, B2 respectivamente³¹⁸. Em seguida, a título de observação do acervo produzido pelos variados pesquisadores em teatro, decidi listar as palavras-chave dos artigos publicados pelas revistas. Entendo que essas palavras – embora possuam significados variados para cada autor – sintetizem interesses gerais abordados; evidenciem temas recorrentes e assuntos que atravessam as discussões³¹⁹. Valendo-me delas, procurei mapear algumas preocupações dos pesquisadores.

A princípio, interessou-me comparar as edições de todas as quatro revistas para saber quais os assuntos que vinham sendo trabalhados e estudados nos últimos anos. No entanto, deparei-me com um obstáculo: apenas a partir de 2008, as revistas apresentam as palavras-chave dos artigos; antes disso, não há parâmetros de comparação tão claros. Por esse motivo, escolhi levantar as palavras-chave das revistas editadas de 2008 em diante – até a última publicação. Novamente constatee um obstáculo: a revista **Repertório** possui publicações em seu site apenas até 2009³²⁰. Portanto, acabei restringindo a amostragem a 2008 e 2009.

Apresento algumas outras considerações. Dito isso, ainda considerando a amostragem, notei que a revista **Percevejo** mudou sua forma de publicação de 2008 para 2009 – tornou-se exclusivamente digital. Como tal política implicou uma mudança no número de artigos e nos objetivos da revista, acabei considerando apenas o ano de 2009. Somente **Sala Preta** é anual, as outras três são semestrais; por isso analiso exclusivamente dois números dessa revista. No entanto, **Urdimento** e **Repertório** começaram a publicar palavras-chave apenas na segunda edição do ano de 2008. Desse modo, analiso um número de 2008 e dois números referentes a 2009.

Por último, busquei um equilíbrio no número de artigos total para a comparação de palavras entre as revistas. Mas **Sala Preta** apresentou um número

subiu de B2 para A1, **Percevejo** de B1 para A2 e **Repertório** de B2 para A2. Não foi possível constatar os motivos dessas mudanças.

³¹⁸ Não contabilizei a **Revista Móin-Móin**, cuja nota Capes é B2, por ser uma revista específica que versa apenas sobre Teatro Animação.

³¹⁹ Ressalvo que essa não é a única forma de classificação possível. Poderia escolher, por exemplo, como critério, os títulos dos artigos e compará-los. Mas compreendo que as palavras chave ofereciam a síntese dos interesses dos autores de maneira mais objetiva. Além disso, na análise breve dos títulos, deparei-me com nomes muito alusivos e pouco claros, como “Das assombrações silenciadas ao mar que arrebenta” (**Sala Preta** N°8), “Um mais um mais um igual a dois” (**Sala Preta** N°8), “Duas Vezes uma mulher só” (**Urdimento** N°12), “Em cena: mutações e desafios” (**Percevejo** N°2) ou “Amigos para Sempre” (**Repertório** N°11). Desses títulos não conseguiria extrair assuntos de modo evidente, por isso, decidi comparar as palavras-chave.

³²⁰ Não consegui encontrar a revista em outros lugares.

maior de artigos do que as outras – até mesmo por ser anual. Ao final, o quadro ficou assim:

TABELA VI NÚMERO DE ARTIGOS DE CADA REVISTA				
	NOTA CAPES TRIÊNIO 2007/2009	NÚMEROS ANALISADOS	NÚMERO DE ARTIGOS CONTABILIZADOS	PORCENTAGEM
SALA PRETA	A2	Nº8 2008 Nº9 2009	52	34,375%
PERCEVEJO	B1	V.1 Nº1 2009 V1 Nº2 2009	33	20,625%
URDIMENTO	B2	Nº11 2008 Nº12 2009 Nº13 2009	44	27,5%
REPERTÓRIO	B2	Nº11 2008 Nº12 2009 Nº13 2009	31	19,375%
Total	–	8	160	100%

Com as revistas definidas, enumerei as palavras-chave presentes em todos os artigos³²¹ e, do total de 432 palavras, pude perceber quais apareciam mais vezes, em quantidade de artigos e em revistas diferentes. Seguem as duas tabelas.

TABELA VII COMPARAÇÃO DE PALAVRAS CITADAS POR NÚMERO DE REVISTAS			
NÚMERO DE PALAVRAS CITADAS EM	PALAVRAS	PORCENTAGEM	PORCENTAGEM ACUMULADA
UMA REVISTA	374	86,6%	86,6%
DUAS REVISTAS	40	9,25%	95,85%
TRÊS REVISTAS	7	1,6%	97,45%
QUATRO REVISTAS	6	1,4%	98,85%
CINCO REVISTAS	2	0,46%	99,31%
SEIS REVISTAS	1	0,23%	99,54%
SETE REVISTAS	1	0,23%	99,77%
OITO REVISTAS	1	0,23%	100%
TOTAL	432	100%	100%

³²¹ Todas as palavras estão discriminadas por revista, quantidade e número de citações, no Anexo IV da dissertação.

Considerando a tabela, nota-se como há quantidade significativa de palavras presentes em apenas uma revista (86,6%). Isso evidencia duas características: de um lado, a especificidade dos artigos envolvidos – há textos que falam de termos peculiares como “neurociência” (**Repertório** nº12) e “peça radiofônica” (**Percevejo** Nº2). Por outro lado, constata-se a tentativa de mapeamento do que pode ser considerado pertencente ao campo do teatro, com termos como “teatro engajado” (**Percevejo** Nº1), “teatro documental” (**Urdimento** Nº13), “teatro dialético” (**Sala Preta** Nº9).

Há, ainda, palavras estranhas à linguagem teatral, que aparecem somente uma vez: como “chafariz” e “prisão”. E outras que soam genéricas, como “poética líquida” ou “experimentalismo brasileiro”. Palavras como “Shakespeare”, “drama” ou “diretor” aparecem apenas uma vez nesse recorte.

Da tabela *Comparação de palavras citadas por número de revistas*, constata-se que não existem muitos elementos comuns que atravessam as pesquisas das diferentes instituições – somente 13,4% das palavras aparecem em mais de uma revista.

Vejamos as palavras que constam em três ou mais revistas³²²:

cinema e teatro	2 + 1 + 2
espaço cênico	1 + 2 + 1
formação do ator	1 + 1 + 1
história	2 + 1 + 1
história do teatro	1 + 1 + 1
processo de criação	1 + 1 + 1
teatralidade	1 + 2 + 1
ator	1 + 1 + 1 + 1
atuação	1 + 3 + 1 + 1
encenação	2 + 2 + 3 + 1
memória	5 + 2 + 1 + 1
pedagogia do teatro	3 + 1 + 1 + 3
treinamento	1 + 1 + 1 + 1
dança	1 + 1 + 1 + 1 + 1

³²² Para ler os dados, considere a seguinte legenda: cada uma das revistas corresponde a uma cor diferente, devidamente indicada abaixo. Os números ao lado das palavras indicam quantas vezes a palavra apareceu em cada revista: portanto, em quantos artigos diferentes.

Sala Preta Nº8 (2008); **Sala Preta Nº9 (2009)**; **Urdimento Nº11 (2008)**; **Urdimento Nº 12 (2009)**; **Urdimento Nº13 (2009)**; **Percevejo V.1 Nº1 (2009)**; **Percevejo V. 1 Nº2 (2009)**; **Repertório Ano 11, Nº11 (2008)**; **Repertório Ano 12, Nº12 (2009)**; **Repertório Ano 12, Nº13 (2009)**

Para saber mais sobre o critério de seleção de palavras, ver Anexo II ao final da dissertação.

dramaturgia	6 + 1 + 1 + 1 + 2
performance	5/ 3/ 1/ 1/ 1/ 2
corpo	3/ 3/ 2/ 2/ 1/ 1/ 2
teatro	4/ 2/ 1/ 3/ 1/ 4/ 2/ 2

Dessa lista, constam apenas 18 palavras, número pequeno se comparado ao universo total (432). No entanto, a presença de determinados termos em mais de uma revista indica preocupações partilhadas pelos editores: estão interessados em discutir, por exemplo, “pedagogia do teatro”. Não cabe aqui considerar exatamente qual a temática, o recorte e a abordagem de cada pesquisador, mas há a tentativa desse conjunto de pesquisadores de mapear qual seria o espaço do ensino no campo teatral – são oito os artigos que versam sobre o assunto. Além disso, termos correlatos também aparecem em outros artigos e revistas: “professores de teatro”, “projeto pedagógico”, “pedagogia do ator”, “pedagogia da estranheza” e “pedagogia da dança”. Carentes de maior clareza sobre o que poderia ser delimitado como o espaço educacional na esfera teatral, pesquisadores procuram delimitar e definir como educar *para* o teatro e utilizando *o* teatro³²³.

Outro termo em destaque é “performance”. A palavra, citada em seis das revistas, também está em número elevado de artigos: treze. Ao menos um dos números de cada uma das quatro revistas possui um artigo que trata do assunto³²⁴. Aparentemente é um tema caro aos membros da pesquisa teatral e aos criadores de teatro – Antonio Araújo, por exemplo, dedica um dos capítulos de sua tese de doutorado para discutir a relação entre performance e encenação (ARAÚJO, 2008).

A preocupação com a “dramaturgia” e com o “corpo” também é significativa: constam em cinco e sete revistas, respectivamente. Por comparação, na negativa, a palavra “diretor” apareceu apenas uma vez entre todos os artigos levantados.

Abaixo segue tabela que compara as palavras citadas em artigos diferentes.

TABELA VIII

³²³ O livro **Teatralidades Contemporâneas** (2010) de Silvia Fernandes, contém um artigo denominado “Formação Interdisciplinar do Intérprete: uma experiência brasileira”. Nele, Silvia comenta detalhadamente os caminhos para a formação de artistas ligados ao teatro no Instituto de Artes da Unicamp. A autora explicita as disciplinas oferecidas, as preocupações pedagógicas reformuladas a partir de discussões iniciadas em 1994 pelos docentes da instituição. Com isso, fica patente como as preocupações pedagógicas acompanham a própria constituição da cena teatral das últimas duas décadas.

³²⁴ Há aqui um viés na contagem da palavra, pois a revista **Sala Preta**, número 9 dedica uma sessão inteira para a discussão do teatro performativo. Contudo, a própria escolha editorial denota o interesse pelo assunto.

COMPARAÇÃO DE PALAVRAS CITADAS POR NÚMERO DE ARTIGOS		
NÚMERO DE PALAVRAS CITADAS EM ARTIGOS DIFERENTES.	PALAVRAS	PORCENTAGEM
UMA VEZ	351	81,2%
DUAS VEZES	42	9,7%
TRÊS VEZES	17	4%
QUATRO VEZES	9	2,1%
CINCO VEZES	5	1,16%
SEIS VEZES	1	0,23%
OITO VEZES	2	0,46%
NOVE VEZES	1	0,23%
ONZE VEZES	1	0,23%
TREZE VEZES	1	0,23%
CATORZE VEZES	1	0,23%
DEZENOVE VEZES	1	0,23%
TOTAL	432	100%

Mais uma vez, há poucas palavras circulando entre diversos autores e texto. No geral se está tentando definir linhas de frente variadas para cartografar esse espaço teatral – e por cartografar leia-se também criar. Esses agentes criam o universo de teatro ao mesmo tempo em que pesquisam suas diferentes manifestações.

“Pedagogia do Teatro”, “dramaturgia”, “performance” e “corpo” são as palavras que mais se repetem nos variados artigos selecionados: oito, onze, treze e catorze vezes respectivamente³²⁵. Formam, portanto, os principais assuntos presentes ao menos nesse recorte.

Independentemente da abrangência que essas quatro revistas e seus oito números possuem no universo de publicações gerais de teatro, é notável como há temas que imperam na análise, formulando um universo de vocabulário que revela o empenho na definição de termos, assuntos e discussões sobre o mundo do teatro. Consolida-se, nesses últimos 20 anos, uma mentalidade universitária que catalisa o pensamento e ação sobre determinado tipo de teatro.

Por exemplo, em Salvador, no dia 21 de abril de 1998, com apoio do CNPq, foi criada a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE. Membros de diversas universidades uniram-se na composição de um fórum de debate sobre pesquisa: representantes das Universidades Federais da Bahia

³²⁵ O termo “teatro” é o único que aparece dezenove vezes. Mas, nesse caso, sua constância não revela, aparentemente, nenhum dado significativo.

(UFBA), do Rio de Janeiro (UNIRIO), Fluminense (UFF), do Rio Grande do Sul (UFRGS), da Paraíba (UFPB), de Pernambuco (UFPE), do Rio Grande do Norte (UFRN) e de Viçosa (UFV), das Universidades Estaduais de São Paulo (USP), de Campinas (UNICAMP) e de Santa Catarina (UDESC), e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/ SP). A associação tem por objetivo:

incentivar a pesquisa, congregar os programas brasileiros de pós-graduação, representar seus associados junto a agências de coordenação e financiamento, promover reuniões científicas e artísticas, divulgar estudos, fomentar o intercâmbio e a cooperação científico-artística entre grupos de pesquisa, programas de pós-graduação e cursos de graduação, identificar temas prioritários de pesquisa, prestar serviços técnicos e viabilizar instrumentos jurídicos que concorram para a realização destes objetivos³²⁶.

De lá para cá, foram promovidas pela ABRACE, cinco Reuniões Científicas e seis Congressos. Consolida-se, portanto, um campo basicamente único para debate, pesquisa e investigação cênica.

No caso do Departamento de Artes Cênicas da USP, a presença de novos professores impulsionou a relação com esses mesmos procedimentos de trabalho. Dos 19 professores que estão ativos no Departamento, no ano de 2012 – oferecem aulas para a graduação e pós-graduação – 12 foram contratados após 2000 – 63% do corpo docente tem, no máximo, doze anos de casa. Isso não significa que sejam todos jovens, mas sim que o Departamento sofreu, recentemente, uma reestruturação significativa em seu quadro funcional. Orientados pela pesquisa, esses novos docentes ministram aulas visando os padrões acadêmicos de produção.

TABELA IX – PROFESSORES E RESPECTIVAS DISCIPLINAS NO DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS DA USP		
PROFESSOR(A)	DISCIPLINA	ANO DE INGRESSO COMO PROFESSOR(A) NA USP
Antonio Araújo	Direção Teatral	1998
Armando Sérgio da Silva	Interpretação	1971
Cibele Forjaz	Iluminação	2006
Eduardo Tessari Coutinho	Mímica	1990

³²⁶ Disponível em <http://portalabrace.org/portal/home/historico.html>. Acesso em 18/06/2012.

Elizabeth Ribeiro Azevedo	Teatro Brasileiro I e II História do Teatro II	2003
Elizabeth Silva Lopes	Interpretação	1998
Fábio Cintra	Canto para Ator Coro I e II Música e Ritmo Sonoplastia	1989
Fausto Poço Viana	Cenografia Indumentária	2001
Felisberto Sabino da Costa	Teatro de Animação	2001
Flavio Desgranges	Jogos Teatrais Ação Cultural Teatro e Educação	2000
Ingrid Koudela	Jogos Teatrais	2002
José Batista Dal Farra	Poéticas da voz	2001
Luiz Fernando Ramos	Teoria do Teatro	1998
Marcelo Denny de Toledo	Maquiagem Cenografia Indumentária	2001
Helena Bastos	Dança Contemporânea	2002
Maria Lúcia Pupo	Teatro e Educação Met. de Ensino em Artes Cênicas	1992
Maria Thaís Santos	Direção Improvisação	2003
Sergio de Carvalho	Dramaturgia Crítica Teatral Sociologia do Teatro	2005
Silvia Telesi Fernandes	Hist. Teatro III Hist. Teatro IV Teoria do Teatro	2000

Destaco Silvia Fernandes e Luiz Fernando Ramos como dois professores engajados na consolidação do teatro de pesquisa na cidade de São Paulo. Orientam teses, dissertações, além de editarem a revista **Sala Preta**. Luiz Fernando, mais especificamente, é crítico de teatro na **Folha de São Paulo**, e nessa função, preocupa-se em dar destaque para novos grupos e alunos que realizam pesquisa cênica. Esse foi o caso da *Cia. Hiato*³²⁷ e da *Cia. Temporária de Investigação Cênica*³²⁸; ambas

³²⁷ Luiz Fernando escreve crítica para o grupo de alunos em 08 de dezembro de 2009, sob o título “Peça atesta talento de jovem autor – Leonardo Moreira funde as funções de dramaturgo e de encenador em ‘Escuro’, em cartaz até sexta no Sesc Pompéia”.

³²⁸ A crítica para o grupo sai no caderno *Ilustrada*, em 11 de agosto de 2010, sob o título “Texto de Ibsen inspira peça radical sobre feminismo: Espetáculo atualiza ‘Casa de Bonecas’ e propõe linguagem inovadora”.

formadas por alunos do Departamento de Artes Cênicas da USP, obtiveram ao menos uma crítica quando entraram em cartaz com suas peças nos teatros da cidade³²⁹.

Silvia Fernandes, por sua vez é uma das únicas professoras que participa do corpo editorial e/ou consultivo das quatro revistas acadêmicas em teatro analisadas nesta dissertação – membro do corpo editorial de **Sala Preta** e **Repertório** e pertencente ao conselho consultivo de **Percevejo** e **Urdimento**. A professora está no centro de produção desse debate.

Tomando como referência os conselhos – editorial e científico – das quatro revistas selecionadas no ano de 2011, é notável, no entanto, como não há concentração de editores. No Anexo V da dissertação, consta uma tabela em que estão elencados os diferentes editores e conselheiros por instituição³³⁰. A pulverização desses membros fica patente na tabela abaixo:

TABELA X NÚMERO DE REVISTAS POR PARTICIPAÇÃO DE PROFESSORES		
NÚMERO DE REVISTAS QUE PARTICIPA	NÚMERO DE PROFESSORES	PORCENTAGEM
Uma	94	87,8%
Duas	9	8,4%
Três	2	1,9%
Quatro	2	1,9%
Total	107	100%

Dentre os 107 professores envolvidos nas edições das quatro revistas, 94 deles (ou 87,8%) participam apenas de um conselho (editorial ou consultivo). Portanto, poucos são os professores que circulam em mais de uma revista o que poderia denotar uma concentração em apenas uma única revista. A tabela que segue apresenta como estão dispostas as comissões por universidade.

TABELA XI
COMISSÕES EDITORIAIS E CONSULTIVAS DAS REVISTAS POR INSTITUIÇÃO

³²⁹ Luiz Fernando Ramos é crítico da Folha de São Paulo na área de teatro desde 2008. Suas críticas costumeiramente tem um apelo acadêmico – pela terminologia e uso de conceitos na análise de espetáculos. Não será possível esmiuçar esse tópico aqui.

³³⁰ Para a comparação, considerei o conselho de editores publicado nos sites das revistas em 2011.

Revista	Conselho Editorial	Interno		Externo		Internacional		Conselho Assessor	Interno		Externo		Internacional	
		Nº	%	Nº	%	Nº	%		Nº	%	Nº	%	Nº	%
Percevejo (UNIRIO)	9	9	100	-	-	-	-	19	-	-	13	68,5	6	31,5
Repertório (UFBA)	14	2	14,3	3	21,4	9	64,3	19	8	42,1	6	31,6	5	26,3
Sala Preta (USP)	8	7	87,5	-	-	1	12,5	22	4	18,2	18	81,8	-	-
Urdimento (UDESC)	22	3	13,6	19	86,4	-	-	15	-	-	8	53,4	7	46,6

Segundo a tabela, fica evidente como alguns conselhos editoriais são mais concentrados do que outros: **Percevejo** e **Sala Preta** possuem, respectivamente 100% e 87,5% do conselho editorial com origem nas próprias instituições. Por outro lado, quando observamos o conselho assessor de cada uma, vemos que na **Percevejo** 100% dos membros é externo à UNIRIO e na **Sala Preta** 81,8 % é externo à USP. Nas revistas **Repertório** e **Urdimento** o número de professores externo é ainda maior quando somados aqueles que participam do conselho editorial e do conselho assessor.

Trata-se, ao final, de um exército de pesquisadores engajados na produção de artigos, na seleção de temas e na discussão de assuntos que versam sobre teatro. Esses editores, mesmo sem uma circulação incessante, estão compondo a horda de pensadores que produz o pensamento acadêmico sobre as artes cênicas.

Durante os últimos anos, portanto, os agentes oriundos da academia passaram a construir um **universo de referências** específico, no qual podem circular e partilhar significados, dialogando e construindo seu espaço. A pesquisa de teatro cria, aos poucos, a linguagem para se pensar e compreender, valorizando – pelo próprio mecanismo acadêmico – a existência do teatro de pesquisa. Isso é, a universidade constitui quadros e instituições que consagram a investigação como o modo por excelência de criação e, indiretamente, valorizam o teatro que reflete e dialoga com esses modo de produção universitário. Vê-se a configuração de um “sistema” em que a pesquisa passa a ser o combustível para o pensamento e para a prática na esfera cênica³³¹.

³³¹ De acordo com Pierre Bourdieu (2005), a organização de um sistema artístico (ou de outro campo) está relacionada a produção, reprodução e difusão de um sistema de dominação simbólica. Dentro de um determinado sistema opera uma estrutura, na qual é possível notar relações entre: os produtores de

Notável como esse universo se irradiou para além do mundo acadêmico e tomou cores entre atores e diretores, críticos e jornalistas, espectadores e simpatizantes, contribuindo para a urdidura de um cenário novo no campo teatral.

4.5 Diversos palcos, uma geração – e, em seguida, descem as cortinas

Em 02 de março de 2011, Maria Eugênia de Menezes, no *Caderno 2* de **O Estado de São Paulo**, na matéria “Procura-se um teatro”, diagnostica a falta de espaço para apresentação de espetáculos em salas teatrais no território paulistano. Como consequência, haveria um estrangulamento nas diferentes produções da cidade, atingindo desde grandes musicais até a produção de espetáculos ditos “alternativos”.

No caderno *Ilustrada* da **Folha de São Paulo**, em 22 de Outubro de 2010, foi publicado: “Desânimo – pesquisa revela que razão para baixa frequência de paulistas a teatros e cinemas é falta de interesse”. Ana Paula Souza divulga os dados de uma pesquisa realizada pela consultora *J.Leiva Cultura & Esporte* em parceria com o **DataFolha** e a Fundação Getúlio Vargas. A pesquisa³³² constatou que 60% dos entrevistados não costuma ir ao teatro; destes, 32% alegaram que não o fazem porque não se interessam/não gostam.

Somadas, tais considerações descrevem um cenário desértico aos produtores e criadores teatrais; vemos uma cidade sem espaço e sem público... Esses dados, contudo, contrastam com os números absolutos: entre 1990 e os anos 2000, foram criadas mais salas e assentos em São Paulo do que em qualquer outro período da história.

bens simbólicos e seus pares; os produtores de bens simbólicos e as diferentes instâncias de consagração (como é o caso da universidade); e as diferentes instâncias de consagração (as universidades, os prêmios, os jornais e assim por diante). Essas relações, cruzadas, oferecem um sistema no qual circulam bens simbólicos que produzem o campo de elaboração artístico. O teatro, nesse sentido, organiza um sistema com instâncias de consagração variados (universidade, leis) que garantem a circulação de bens simbólicos. Para saber mais sobre esse assunto, no campo da moda, por exemplo, cf. BOURDIEU, Pierre & DELSAUT, Ivette. O costureiro e sua grife – contribuição para uma teoria da magia. In. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002.

³³² Foram ouvidas entre 25/08/10 e 15/09/10, 2.400 pessoas acima de 12 anos em 82 cidades do Estado de São Paulo.

Utilizando-me da tese de doutorado de José Simões de Almeida Junior³³³, **Cartografia Política dos Lugares Teatrais da Cidade de São Paulo – 1999 a 2004**, elaborei algumas tabelas para pensar o número de *lugares teatrais* que estavam em funcionamento na cidade até 2006 (data em que Almeida Junior finalizou sua pesquisa³³⁴). Como *lugares teatrais*, o autor considera qualquer espaço que abrigue atividades teatrais – salas, estúdios, corredores, etc. – e não apenas edifícios construídos arquitetonicamente destinados a receber espetáculos. Desse modo, qualquer território em que grupos de teatro criam suas peças foram considerados *lugares teatrais* ao lado de grandes salas históricas, como o Teatro Municipal de São Paulo, por exemplo³³⁵. Para verificar os dados completos levantados por Almeida Junior, conferir o Anexo VI da dissertação.

TABELA XII NÚMERO LUGARES TEATRAIS NA CIDADE DE SÃO PAULO DE 1910 A 2004.				
Período	Número de lugares teatrais fundados – e em funcionamento até 2006	Porcentagem em relação ao número de teatros funcionando em 2006	Número de lugares teatrais acumulados funcionando até 2006, discriminados pela fundação	Porcentagem Acumulada
1910 – 1919	3	1,4	3	1,4

³³³ Almeida Junior é graduado em Biologia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1982); bacharel em Microbiologia e Imunologia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1985); graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (1992); mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001); doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (2007), pós-doutor pela Universidade de Coimbra (2008-2010/FCT). E atualmente exerce o cargo de Professor Adjunto do Departamento de Métodos e Técnicas (DMTE) - Teatro e Educação – na Faculdade de Educação (FAE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Disponível em <http://lattes.cnpq.br/0413948785049886>. Acesso em 16/07/2012.

³³⁴ Portanto, Almeida Junior realiza o levantamento de *lugares teatrais* fundados até 2004, mas que se mantiveram funcionando até 2006. Como sua pesquisa é extensa e não se restringe ao número objetivo de espaços criados, não foi possível nesta dissertação atualizar os dados até 2010. Há espaços, portanto, que mudaram de nome, outros passaram por reformas e outros não existem mais. Contudo, como esse não era o foco desta pesquisa, utilizo o material levantado por outro pesquisador para dar conta de um dos aspectos do teatro da cidade paulistana.

³³⁵ Por esse motivo, os dados coletados por Almeida Junior não condizem com aqueles que constam no site da prefeitura de São Paulo. De acordo com o site oficial, existiriam 38.338 assentos na cidade em 2004. Estes números fornecidos são visivelmente inferiores àqueles considerados por Almeida Junior, por dois motivos: a prefeitura considera apenas os teatros construídos para a finalidade de abrigar espetáculos; segundo, possuem como única fonte o *Guia da Folha de São Paulo* – Almeida Junior lança mão de uma maior gama de referências. Para saber mais, conferir Anexo VI da dissertação.

Dados da Prefeitura de São Paulo

Disponível em

http://www9.prefeitura.sp.gov.br/sempla/md/index.php?pageNum_sql=1&totalRows_sql=33&texto=tabela&ordem_tema=3&ordem_subtema=3

Acesso em 12/07/2012.

1920 – 1929	2	0,9	5	2,3
1930 – 1939	2	0,9	7	3,2
1940 – 1949	6	2,7	13	5,9
1950 – 1959	9	4,1	22	10
1960 – 1969	23	10,5	45	20,5
1970 – 1979	24	10,9	69	31,4
1980 – 1989	27	12,3	96	43,7
1990 – 1999	59	26,8	155	70,5
2000 – 2004	65	29,5	220	100
Total	220	100%	220	100%

Antes de deter-me na análise, destaco que a tabela levantada contém um viés: Almeida Junior coleta os dados sobre 1999 e 2004 entre 2006 e 2007, isto é, os espaços que existiram antes da pesquisa e fecharam as portas antes de 1999 não são considerados – desse modo, não é possível comparar com precisão o número de assentos e lugares teatrais na cidade de São Paulo ao longo do século XX. Isso, no entanto, não impede de considerar os dados do período como uma fotografia do momento.

Examinando os teatros em funcionamento até 2006, é notável como a maior parte dos abertos foram fundados entre 1990 e 2004. Somados os números, correspondem a 124 lugares teatrais, cerca de 56,3% dos teatros abertos. Isto é, ao longo das últimas duas décadas, os espaços teatrais de São Paulo foram erguidos – ou ocupados – de modo significativo, aumentando os terrenos em que se pode praticar e constituir cenas e apresentações. De 96 espaços em 1989, São Paulo saltou para 220 em 2004, isso significa um aumento de 129% de territórios para a prática cênica. Entre 1990 e 2000, por exemplo, foram inaugurados o Via Funchal, o Tom Brasil e o Teatro Alfa; além de quatro SESC's (Itaquera, Ipiranga, Pinheiros e Vila Mariana); e cinco salas de teatro das unidades da escola Cultura Inglesa (Santana, Vila Mariana, Mooca, Saúde e Tatuapé). Entre 2000 e 2004, por sua vez, foram construídos 21 CEUs no município, contribuindo sobremaneira para o incremento de espaços cênicos da cidade³³⁶.

Se formos comparar o número de assentos, os dados se reforçam:

TABELA XIII				
NÚMERO DE ASSENTOS POR LUGAR TEATRAL NA CIDADE DE SÃO PAULO DE 1910 A 2004.				
Período	Número de	Porcentagem em	Número de	Porcentagem

³³⁶ Centros Educacionais Unificados, projeto da prefeitura do PT (2000-2004) na gestão Marta Suplicy. Tais equipamentos foram criados de modo a dispor de infraestrutura cultural para receber a população de regiões afastadas do centro da cidade.

	Assentos criados por década – ainda disponíveis em 2006	relação ao número de assentos funcionando em 2006	Assentos disponíveis em 2006, discriminados pelo período de fundação	Acumulada
1910 – 1919	2.316	3,2	2.316	3,2
1920 – 1929	1.488	2,1	3.804	5,3
1930 – 1939	652	0,9	4.456	6,2
1940 – 1949	1.100	1,5	5.556	7,7
1950 – 1959	4.244	5,9	9.800	13,6
1960 – 1969	6.670	9,3	16.470	22,9
1970 – 1979	5.173	7,2	21.643	30,1
1980 – 1989	7.489	10,4	29.132	40,5
1990 – 1999	22.409	31,1	51.541	71,6
2000 – 2004	20.458	28,4	71.999	100
Total	71.999	100%	71.999	100%

Entre 1990 e 2004, foram criados 42.867 assentos na cidade, o que equivale a 59,5% dos lugares disponíveis em espaços teatrais abertos até 2006. As grandes salas de show (Tom Brasil, Via Funchal e Teatro Alfa), criaram 7.212 espaços e, considerando apenas os CEUS, a partir de 2000, foram acrescentados 9.450 assentos na cidade (quase metade do total criado entre 2000 e 2004).

Mais espaços, mais lugares, mais peças, mais grupos – o cenário teatral modifica-se nesse período. Isso não significa que o circuito tenha tornado-se mais acessível e tampouco que esse número tenha acompanhado o crescimento populacional da cidade.

TABELA XIV POPULAÇÃO NO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO E TAXA DE CRESCIMENTO POPULACIONAL ENTRE 1900 E 2000.		
Período	População Município de São Paulo	Taxa de crescimento em relação ao período anterior(1)
1900	239.820	-
1920	579.033	4,5
1930	?	?
1940	1.326.261	4,2
1950	2.198.096	5,2
1960	3.781.446	5,6
1970	5.924.615	4,6
1980	8.493.226	3,7
1991	9.646.185	1,2
2000	10.434.252	0,9

Fonte: IBGE, Censos Demográficos.

(1) Taxa de crescimento geométrico anual

Se em 1920, havia cerca de 104 pessoas para cada assento de teatro – embora existissem poucos espaços disponíveis; em 2000, temos cerca de 202 pessoas por

assento nos espaços teatrais paulistanos. A criação de salas e assentos não foi suficiente para acompanhar o crescimento populacional da cidade. Portanto, há menos assentos por pessoas no início do século XXI, se comparados ao início do século XX. Além disso, há uma concentração de lugares teatrais em bairros específicos da cidade:

TABELA XV NÚMERO DE LUGARES TEATRAIS POR REGIÃO NO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – 2006		
Região ³³⁷	Número de lugares teatrais	Porcentagem
Centro	109	49,5
Oeste	48	21,8
Sul 1	16	7,3
Sul 2	18	8,1
Norte 1	6	2,7
Norte 2	1	0,4
Leste 1	17	7,7
Leste 2	5	2,7
Total	220	100%

Fonte: Almeida Junior, 2007. p.261 (Adaptado)

A Região Central (referente aos distritos de Santa Cecília, Consolação, Bela Vista, República, Bom Retiro, Sé, Liberdade, Cambuci, Brás e Pari) concentra quase 50% dos lugares teatrais da cidade. Em segundo lugar, a Zona Oeste (referente aos distritos de Jaguará, Lapa, Barra Funda, Vila Leopoldina, Alto de Pinheiros, Perdizes, Jaguaré, Jardim Paulista, Pinheiros, Butantã, Rio Pequeno e Raposo Tavares) aparece com 21,8% dos lugares teatrais. A Zona Norte 1 (referente aos distritos de Santana, Mandaqui, Tucurivi, Vila Guilherme, Vila Maria, Vila Medeiros, Jaçanã e Tremembé) possui seis salas de teatro. Há, portanto, uma desigualdade significativa na distribuição dos espaços teatrais da cidade.

Importante atentar, também, para as sedes e espaços locados pelos grupos contemplados pela Lei de Fomento do município de São Paulo até 2008³³⁸.

TABELA XVI SEDES DE TEATRO FUNDADAS COM AUXÍLIO DA LEI DE FOMENTO DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO POR REGIÃO DA CIDADE – 2002 A 2008.		
Região	Número de Sedes de Grupos (2002-2008)	Porcentagem
Centro	20	54,1
Oeste	11	29,7

³³⁷ Almeida Junior opta pela classificação proposta pela prefeitura do município de São Paulo, vigente no período de sua pesquisa. Nela a cidade está dividida em 8 distritos, sendo eles: Centro, Oeste, Norte 1 e Norte 2, Sul 1 e Sul e Leste 1 e Leste 2. Para saber mais e visualizar o mapa, cf. ALMEIDA JUNIOR, 2007, p.126.

³³⁸ Para conferir os grupos com sedes e seus respectivos endereços, verificar Anexo VII da dissertação.

Sul 1	1	2,7
Sul 2	2	5,4
Norte 1	1	2,7
Norte 2	-	-
Leste 1	1	2,7
Leste 2	-	-
Outros	1	2,7
Total	37	100%

A tabela evidencia uma sobreposição e reprodução dos grupos contemplados na Lei de Fomento na escolha pela Região Central, acompanhando a tendência histórica do município. A Região Central, recebeu 54,1% dos lugares teatrais que foram fundados por grupos entre 2002 e 2008. Outras regiões, como Leste 2 (referente aos distritos de Ermelino Matarazzo, Vila Jacuí, São Miguel, Jardim Helena, Itaquera, Vila Curuçá, Itaim Paulista, Lajeado, Cidade Líder, Parque do Carmo, José Bonifácio, Guaianases, Cidade Tiradentes, São Mateus, Iguatemi e São Rafael) e Norte 2 (referente aos distritos de São Domingos, Pirituba, Freguesia do Ó, Limão, Casa Verde, Cachoeirinha, Brasilândia, Jaraguá, Perus e Anhanguera) não receberam nenhuma sede de grupo³³⁹.

Destarte, como já dito, embora constatemos uma expansão da oferta de espaços teatrais nos últimos anos, esse número não acompanha o crescimento populacional, especialmente se formos comparar o crescimento específico de cada região.

TABELA XVII			
CRESCIMENTO POPULACIONAL NA CIDADE DE SÃO PAULO, POR REGIÃO, ENTRE 1980 E 2000			
REGIÃO	1980	1991	2000
Centro	526.170	458.677	373.914
Oeste	983.455	1.002.489	920.806
Sul 1	945.783	974.276	956.366
Sul 2	1.371.805	1.797.911	2 255 452
Norte 1	882.213	905.917	887 140
Norte 2	906.210	1.041.518	1 205 220
Leste 1	1.630.352	1.634.838	1 574 554
Leste 2	1.247.239	1.830.559	2 260 800
Total	8.493.226	9.646.185	10 434 252

Fonte: IBGE - Censos Demográficos 1980, 1991, 2000 e 2010

Elaboração: Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano/SMDU - Departamento de Estatística e Produção de informação/Dipro³⁴⁰

³³⁹ Para saber mais acerca da distribuição de teatros por distrito, conferir http://www.nossasaopaulo.org.br/observatorio/analises_distritos.php?tema=2&indicador=24&ano=2009®iao=0#info

Acesso em 17/07/2012.

³⁴⁰ Disponível em

A população na Região Central decresceu, no entanto, aumentou o número de espaços teatrais na mesma região, obrigando que parte do público locomova-se – em uma cidade cada vez maior – para assistir a um espetáculo. Por outro lado, a Região Leste 2 e Sul 2 – além de crescerem muito nos últimos 20 anos – concentram, em 2000, cerca de 43% da população da cidade, contudo, somadas, detêm apenas 10,8% dos teatros da capital paulista.

Dito isso, passo a verificar o público potencial de teatro da cidade – isto é, aquele que pode, por deter recursos financeiros, frequentar espetáculos. De acordo com os dados do IBGE, as famílias despendem porcentagens e valores variados para a *recreação e cultura* de acordo com o rendimento total que detêm. Abaixo seguem duas tabelas que revelam os valores gastos, por faixa de renda.

TABELA XVIII DESPESAS MONETÁRIA E NÃO MONETÁRIA MÉDIA MENSAL FAMILIAR, POR CLASSES DE RENDIMENTO TOTAL E VARIAÇÃO PATRIMONIAL MENSAL FAMILIAR, SEGUNDO OS TIPOS DE DESPESA, COM INDICAÇÃO DO NÚMERO E TAMANHO MÉDIO DAS FAMÍLIAS - SÃO PAULO - PERÍODO 2008-2009 – EM R\$								
Tipos de despesa, número e tamanho médio das famílias	Despesa monetária e não monetária média mensal familiar (R\$)							
	Total	Classes de rendimento total e variação patrimonial mensal familiar						
		Até 830 (1)	Mais de 830 a 1 245	Mais de 1 245 a 2 490	Mais de 2 490 a 4 150	Mais de 4 150 a 6 225	Mais de 6 225 a 10 375	Mais de 10 375
Recreação e cultura	58,31	9,92	13,61	28,42	50,04	87,91	147,93	236,25

Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Trabalho e Rendimento, Pesquisa de Orçamentos Familiares 2008-2009.

Notas: 1. O termo família está sendo utilizado para indicar a unidade de investigação da pesquisa "Unidade de Consumo"

2. Classes de rendimento total e variação patrimonial mensal familiar inclui os rendimentos monetários, não monetários e variação patrimonial.

(1) Inclusive sem rendimento.

TABELA XIX DISTRIBUIÇÃO DAS DESPESAS MONETÁRIA E NÃO MONETÁRIA MÉDIA MENSAL FAMILIAR, POR CLASSES DE RENDIMENTO TOTAL E VARIAÇÃO PATRIMONIAL MENSAL FAMILIAR, SEGUNDO OS TIPOS DE DESPESA – SÃO PAULO – PERÍODO 2008-2009 – EM %		
Tipos de despesa	Distribuição das despesas monetária e não monetária média mensal familiar (%)	
	Total	Classes de rendimento total e variação patrimonial mensal familiar (R\$)

http://infocidade.prefeitura.sp.gov.br/htmls/7_populacao_recenseada_e_taxas_de_crescime_1980_702.html. Acesso em 12/07/12

		Até 830 (1)	Mais de 830 a 1 245	Mais de 1 245 a 2 490	Mais de 2 490 a 4 150	Mais de 4 150 a 6 225	Mais de 6 225 a 10 375	Mais de 10 375
Recreação e cultura	1,7	1,2	1,2	1,5	1,6	1,9	2,0	1,8

Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Trabalho e Rendimento, Pesquisa de Orçamentos Familiares 2008-2009.

Notas: 1. O termo família está sendo utilizado para indicar a unidade de investigação da pesquisa "Unidade de Consumo"

2. Classes de rendimento total e variação patrimonial mensal familiar inclui os rendimentos monetários, não monetários e variação patrimonial.

Considerando os dados dos quadros, podem-se destacar dois elementos: primeiro, com o aumento da renda, maior a disposição para utilizar uma porcentagem da renda para despesas com cultura e recreação; segundo, somente famílias que ganham acima de R\$4.150,00 estão dispostas a pagar ingresso para frequentar salas de teatro – considerando o preço de um espetáculo de teatro em São Paulo como R\$20,00³⁴¹, uma família de três pessoas, gastaria R\$60,00 de seu orçamento, o valor é próximo da média de gastos que uma família na faixa entre R\$4.150,00 e R\$ 6.225,00 compromete-se a pagar (cerca de 1,9% do total de despesas da família).

Diante disso, atentemos para a quantidade de domicílios que se encontram nessa faixa de renda no município de São Paulo:

TABELA XX DOMICÍLIOS PARTICULARES PERMANENTES, POR CLASSES DE RENDIMENTO NOMINAL MENSAL DOMICILIAR, SEGUNDO AS MESORREGIÕES, MICRORREGIÕES, OS MUNICÍPIOS, OS DISTRITOS E OS BAIRROS - SÃO PAULO - 2010									
Mesorregiões, microrregiões, municípios, distritos e bairros	Domicílios particulares permanentes								
	Total (1)	Classes de rendimento nominal mensal domiciliar (salário mínimo) (2)							
		Até 1/2	Mais de 1/2 a 1	Mais de 1 a 2	Mais de 2 a 5	Mais de 5 a 10	Mais de 10 a 20	Mais de 20	Sem rendimento (3)
São Paulo	4 369 296	25 789	275 979	723 937	1 510 358	889 653	452 949	248 620	236.644
	100%	0,6%	6,3%	15,5%	34,5%	20,4%	10,4%	5,7%	5,4%

Fonte: IBGE, Censo Demográfico 2010.

Nota: Os dados de rendimento são preliminares.

(1) Inclusive os domicílios sem declaração de rendimento nominal mensal domiciliar. (2) Salário mínimo utilizado: R\$ 510,00. (3) Inclusive os domicílios

³⁴¹ Não há qualquer estudo disponível que verse sobre esse assunto, há peças em SESC's que custam R\$4,00 e musicais em shoppings que estão na faixa de R\$150,00. A escolha de ingresso a R\$20,00 considera uma peça de um grupo como *Os Satyros* na Praça Roosevelt, por exemplo.

Na capital paulista, somente residências que detêm acima de 10 salários mínimos – portanto R\$5.100,00 – estariam dispostas a gastar mais de R\$60,00 com cultura e recreação. O número corresponde a 16,1% dos domicílios. Portanto, em um universo de 4.369.296 domicílios, apenas 701.569 se enquadrariam como público potencial para assistir peças.

Contudo, se considerarmos por pessoa, os números são ainda menores:

TABELA XXI									
PESSOAS DE 10 ANOS OU MAIS DE IDADE, POR CLASSES DE RENDIMENTO NOMINAL MENSAL, SEGUNDO AS MESORREGIÕES, MICRORREGIÕES, OS MUNICÍPIOS, OS DISTRITOS E OS BAIRROS - SÃO PAULO - 2010									
Mesorregiões, microrregiões, municípios, distritos e bairros	Pessoas de 10 anos ou mais de idade								
	Total (1)	Classes de rendimento nominal mensal (salário mínimo) (2)							
		Até 1/2	Mais de 1/2 a 1	Mais de 1 a 2	Mais de 2 a 5	Mais de 5 a 10	Mais de 10 a 20	Mais de 20	Sem rendimento (3)
São Paulo	12 002 958	138 321	1 378 641	2 867 211	2 074 789	811 195	328 619	141 984	4 252 833
	100%	1,2%	11,5%	23,9%	17,3%	6,7%	2,7%	1,2%	35,4%

Fonte: IBGE, Censo Demográfico 2010.

Nota: Os dados de rendimento são preliminares.

(1) Inclusive os domicílios sem declaração de rendimento nominal mensal domiciliar. (2) Salário mínimo utilizado: R\$ 510,00. (3) Inclusive os domicílios

No município de São Paulo, dentre 12.002.958 pessoas com mais de 10 anos, somente aquelas que dispõem de mais de 10 salários mínimos, comprometeriam 1,9% de sua renda com despesas referentes à *recreação e cultura*. O número corresponde a 470.603 indivíduos, ou 3,9% de pessoas acima de 10 anos de idade. Somente elas, de acordo com o IBGE, estariam dispostas a comprometer uma parcela de seu orçamento, como R\$60,00, para ir ao teatro.

Diante do exposto, e retomando os diagnósticos dos jornalistas, confirma-se o ambiente quase desértico para produzir espetáculo: há poucos espaços, uma concentração excessiva e um público potencial reduzido. O fôlego na criação de espaços teatrais, portanto, não foi o suficiente para atravessar a onda populacional das últimas décadas na cidade, especialmente se formos considerar regiões periféricas da cidade. O público disponível para assistir espetáculos também é pequeno se comparado ao universo de São Paulo...

Em meio a isso, uma geração de criadores persiste na criação de um teatro pensado como arte – ou como pesquisa.

Toda arte, e o teatro em especial, é ligada a convenções já tornadas inconscientes e quase despercebidas, e nenhuma arte existe que queira imitar simplesmente a vida.

Anatol Rosenfeld

No livro **Viena fin-de-siècle**, Carl Schorske exhibe como uma “geração” intelectualizada respondeu à modernidade constituída no século XIX em sua passagem para o XX. Sem definir como conceito, “geração” é a noção que orienta a análise e oferece suporte ao texto, deixando-o livre para investigar a interação entre cultura e política na capital austríaca. Schorske vê política em Freud, Klimt e Schoenberg, como também evidencia as discussões artísticas na interpretação dos sonhos, na produção do expressionismo e na música atonal. É pela via de mão dupla, e em intersecção, que o plano da política dialoga com a esfera da cultura. Uma geração forma-se nesse período e partilha códigos, desejos, frustrações, empenhando-se, como conjunto, na constituição de explicações e manifestações artísticas para tentar dar conta de um mundo imerso em mudanças radicais³⁴².

Nesta dissertação, “geração” assumiu o papel de fio para tecer os capítulos – uma espécie de costura que contribuiu para pensar as personagens no cenário paulista, que tem, ao fundo, uma praça com nome americano, e uma universidade do outro lado do rio. No teatro de pesquisa, em São Paulo, a rima entre “convenção” e “geração” não deriva apenas pela sílaba final dos substantivos; ela reside na sintonia fina que essas palavras assumem nos últimos 20 anos na capital paulista. Entre interesses, expectativas e ambições, o teatro de pesquisa, como convenção, concretizou-se pelas mãos de uma geração.

Dos anos 1950 e 1960, vingou parte da prole do teatro paulistano que hoje está fazendo e discutindo teatro: Ivam Cabral (1963), Rodolfo Garcia Vázquez (1962) Antonio Araújo (1966), Guilherme Bonfanti (1956). Evaldo Mocarzel (1960), Beth Néspoli (1958), Sergio de Carvalho (1967), Cibeles Forjaz (1966), Silvia Fernandes (1953), Luiz Fernando Ramos (1956)... São hoje diretores, dramaturgos, críticos e agitadores culturais da cidade que elaboram os espetáculos e pensam o teatro. Suas práticas oscilam, como pêndulo, entre os verbos *pesquisar* e *administrar*.

³⁴² Para saber mais, ver. SCHORSKE, 1990.

O intervalo geracional é próximo. No início dos anos 2000, boa parte desses agentes estão na faixa dos 40 e 50 anos. Partilham, portanto, um momento de vida específico: maturidade profissional, prestígio no campo – com acúmulo de prêmios e festivais – e força simbólica para organizarem as estruturas institucionais de acordo com suas necessidades.

Por exemplo, a *Cia. Livre* (2000) estreou o espetáculo **VemVai – O Caminho dos Mortos** em 2007, preocupada em discutir a “morte” partindo da *pesquisa* de mitos ameríndios.

A própria idéia do ‘perspectivismo’ ameríndio (recentemente formulada pelos antropólogos Tânia Stolze Lima e Eduardo Viveiros de Castro) torna-se extremamente intrigante ao ser relida como um perspectivismo da cena, criando espaços cênicos e jogos textuais marcados pela multifocalidade e multiposicionalidade. (CESARINO, 2008, p.11)³⁴³.

Cibele Forjaz, a diretora da Cia. – colega de Antonio Araújo e Sérgio de Carvalho no Departamento de Artes Cênicas da USP – imergiu, junto com o coletivo de atores, em uma pesquisa para investigar as narrativas míticas e as etnografias de povos como Araweté, Marubo, Tupinambá, Juruna, Jivaro, entre outros. A Cia. expandiu o horizonte temático, usando como suporte a construção heurística de um antropólogo – Eduardo Viveiros de Castro. Isso é, a *Cia. Livre* decidiu tatear os assuntos para seu espetáculo informados pela e com a pesquisa.

A *Cia da Revista* (1997) – instalada na Praça Roosevelt, nº108, desde 2009 – estreou o espetáculo **Carnavalha** em 2011. De acordo com o Flyer da peça, o processo foi desenvolvido ao longo de dois anos pela Cia.. Desse “material levantado, surgiram duas vertentes: uma investigação continuada pós-projeto da Lei de Fomento, no desejo de chegar a um discurso teatral em acordo com o nosso pensamento coletivo, nos levou a João do Rio.” .

A *Cia. Balagan* (1999), cuja diretora é Maria Thais, quando contemplada pela 11ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, passou a estudar o trágico, e a noção de “*inumano* no teatro”. A *Cia. Elevador de Teatro Paronâmico* (2000), para realizar o espetáculo **Ifigênia** (2012), utilizou “um sistema operacional que nós da Cia. desenvolvemos há mais de 10 anos em nosso

³⁴³ **O Nóz** – Caderno Livre, é uma publicação que reúne o processo desenvolvido ao longo de um ano e meio (entre março de 2006 e agosto de 2007) pela *Cia Livre*.

processo de investigação cênica. Esse sistema se chama ‘Campo de Visão’.”³⁴⁴ Outro grupo, mais novo, denominado [PH2]: *estado de teatro* – formado por alunos e ex-alunos do Departamento de Artes Cênicas da USP em 2007 – desenvolveu um espetáculo, em 2009, chamado **Mantenha Fora do Alcance de Crianças**, no qual pesquisavam a “sensação trágica no mundo contemporâneo”. Antônio Araújo orientou essa peça como projeto de conclusão de curso na ECA/USP– o Projeto Teatral (PT)³⁴⁵.

Antonio Araújo, Sérgio de Carvalho, Cibele Forjaz e Maria Thais podem ser pensados, por exemplo, a partir de três pilares: são, todos, não só diretores de teatro, como também professores e pesquisadores do Departamento de Artes Cênicas da USP. É a partir dessa tríade que se pode compreender o desenvolvimento de suas práticas artísticas. Como *diretores*, exploram em seus espetáculos diferentes modos de produzir uma peça. Como *pesquisadores*, desejam compreender a linguagem que desenvolvem em seus espetáculos. Como *professores*, são responsáveis por disciplinas de formação das novas gerações.

Estudar, investigar, pesquisar: sinônimos oriundos do cenário universitário. A academia borrija seu discurso para fora de seus muros e colhe leis, editais, oficinas. Nesse sentido, Sérgio de Carvalho, diretor da *Cia. do Latão* (1996), comenta, em 2007:

Quando lançada ao mercado tropical das artes, toda inquietação experimental da minha geração se deparava com a absurda situação de que as novas leis de incentivo só serviam aos projetos com conformação empresarial. Assim, a incontornável precariedade econômica associada a um desejo estético de modificar os padrões dominantes gerou a opção de assumir o semi-amadorismo e a marginalidade (cuja boa contrapartida foi um experimentalismo descompromissado de resultados mercantis) e impôs como saída a retomada de formas de trabalho coletivizada, em associações livres ou cooperativas. (Carvalho, 2009, p.159).

No texto “A politização do movimento teatral em São Paulo”³⁴⁶, Sérgio diagnostica historicamente como sua geração, formada no final dos anos 1980, deparou-se com leis de incentivo que pouco contribuíam para os interesses de grupos pequenos – Lei Sarney, Rouanet... – e que, por isso, reivindicou a existência de uma

³⁴⁴ Programa da peça **Ifigênia**.

³⁴⁵ Mais informações sobre o PT conferir o capítulo 1 desta dissertação.

³⁴⁶ Gravação da palestra dada por Sérgio de Carvalho na PUC do Rio de Janeiro, em novembro de 2007, publicada no livro **Introdução ao Teatro Dialético**, (2009).

nova legislação. O resultado foi a criação da Lei de Fomento, que assegura a pesquisa fora do círculo universitário, como já foi dito.

Contudo, Sérgio também tece críticas à legislação exatamente porque ela seria a responsável por criar quadros burocráticos dentro dos grupos, transformando-os em empresas incumbidas de pagar contas, o que enrijeceria os experimentos estéticos; com medo de perder as benesses do Estado, os grupos teriam cristalizado sua estética em fórmulas³⁴⁷.

Marco Antonio Rodrigues (1955) – fundador do grupo *Folias D’Arte* (1997) – comenta, em 25 de maio de 2011³⁴⁸, como “sempre foi contra os grupos”, porque haveria o estágio em que se ultrapassa o modo de produção inicial e passam a ter um compromisso empresarial – como seria o caso dos *Parlapatões*³⁴⁹. Esse compromisso, para Marco Antonio, seria o culpado pela perda de combatividade política dos grupos de teatro. Em 2002, o grupo *Folias D’Arte* (1997) publica a terceira edição de sua revista: *Caderno do Folias*. No editorial consta:

A constituição do Conselho Artístico e a criação do ‘Caderno do Folias’ nasceram da necessidade que o grupo sentiu, desde sua fundação, de fazer acompanhar suas experiências práticas com as reflexões teóricas que dessem conta do processo desenvolvido e dos resultados obtidos. (FOLIAS D’ARTE, 2002, p.2).

Segundo o grupo, as reflexões teóricas seriam necessárias tanto para o desenvolvimento de seus espetáculos quanto para sua inserção no circuito da cidade,

³⁴⁷ Nesse caso, a *Cia. do Latão* teria escapado dessa lógica e sido, nas palavras de Sérgio, uma das “referências importantes desse processo histórico na cidade de São Paulo”, pois “assumia-se como um coletivo experimental de pesquisa artística – em que teoria e prática não poderiam ser dissociados”; ao final, “o modelo universitário [estava] deslocado da instituição.” (CARVALHO, 2009, p.159.) Nota-se como Sérgio e a *Cia do Latão* defendem seu espaço.

³⁴⁸ Marco Antonio foi convidado pelo professor João Roberto Farias da FFLCH/USP para apresentar a trajetória do grupo *Folias D’Arte* na disciplina Teatro e Política, ministrada no primeiro semestre de 2011 como matéria eletiva do mestrado.

³⁴⁹ Cauê Krüger evidencia que os *Parlapatões*, em sua trajetória, foram, aos poucos, migrando de condições precárias de sobrevivência artística, para uma estrutura administrativa estável: “A trajetória dos *Parlapatões* também reflete esta mudança das formas de percepção de suas obras. A etnografia nos permitiu acompanhar o cotidiano do grupo em seu escritório, no seu novo Espaço, além de ter acesso às representações veiculadas e debatidas nos mais variados eventos realizados na Praça Roosevelt. É impossível deixar de destacar o fato de o grupo manter ao mesmo tempo quatro espaços diferentes, mobilizando com isso um capital incomum para companhias concebidas como ‘alternativas’: seu recém inaugurado Espaço *Parlapatões*, seu escritório no bairro Pinheiros (que apesar de grande e situado em local nobre de São Paulo, tem uma precária estrutura física), um barracão de depósito e um circo itinerante, que circula pelo país com o espetáculo *Stapafúrdy* concebido juntamente com o grupo *Pia Fraus*.”. Para saber mais, cf. KRUGER, 2008.

possibilitando pensar o teatro e cultura como função social de intervenção política urbana³⁵⁰.

Destarte, a pesquisa espalhou-se entre os grupos de teatro da cidade de São Paulo nos últimos vinte anos e, com ela, a necessidade de administração de recursos. Os grupos estão embaralhados nessa trama e tecem-na. Um contingente geracional passou a orquestrar os elementos para criar a manutenção de seus quadros e práticas. Por isso, criou modos para existir: via Lei de Fomento, oficinas na Oswald de Andrade, revistas acadêmicas endereçadas exclusivamente ao teatro, pesquisa acadêmica, administração de empresas com o teatro boêmio... Essa geração faz o necessário para garantir a sobrevivência do teatro que criaram. A pesquisa tornou-se convenção e pressão – convenção artística para produzir o “teatro legítimo”, e pressão porque pesquisar é pré-requisito para serem contemplados por leis.

Diante disso, o *Teatro da Vertigem* e a *Cia. de Teatro Os Satyros* serviram como exemplos para evidenciar os elementos que compõem o teatro de grupo da cidade. O *Vertigem* não pesquisa, apenas, e *Os Satyros* não podem ser resumidos a uma empresa: há muita administração entre os universitários – para controlarem os gastos com a sede e com os espetáculos; e muita pesquisa em *Os Satyros* para constituírem suas peças. Aqui, contudo, serviram para evidenciar os dois polos entre os quais os grupos se debatem para fazer teatro.

Pesquisa exige tempo. Tempo exige manutenção. Manutenção exige administração. Há, portanto, uma simbiose entre pesquisar e administrar. A aspiração desses grupos é equilibrar as práticas entre a pesquisa e sua manutenção. Nesse malabarismo cênico, produzem parte do teatro da cidade de São Paulo.

...

Ao final, começo a fechar as cortinas... Como qualquer peça, esta foi uma versão da história. Outras convenções e temas são de extrema pertinência para compreender o teatro em São Paulo entre 1990 e 2000: o discurso e a urgência para

³⁵⁰ Tanto na *Cia. do Latão* quanto no *Folias D'Arte*, a pesquisa está vinculada à intervenção política dos grupos em seu meio, pensando no teatro como “Diversão, e não entretenimento.” (FOLIAS D'ARTE, 2002, p.2). Informados por discussões de cunho marxista, as duas companhias associam suas criações à expectativa de que o teatro deve intervir no espaço da cidade e para a “tomada de consciência” do público.

criarem um “teatro político”, engajado; a questão de gênero e sexualidade; os espetáculos musicais... Para isso, seriam necessários outros refletores.

Com as cortinas cerradas: *blackout*. Fim do quarto – e último, ato. Hora de tirar a maquiagem e começar a pensar nas próximas temporadas.

Epílogo³⁵¹

O problema é que o nativo certamente *pensa*, como o antropólogo; mas, muito provavelmente, ele não pensa *como* o antropólogo. (...) A boa diferença, ou diferença real, é entre o que pensa (ou faz) o nativo e o que o antropólogo pensa que (e faz com o que) o nativo pensa, e são esses dois pensamentos (ou fazeres) que se confrontam.

Viveiros de Castro, 2002, p.119

Perto e distante. Qualquer relação implica em estabelecer um discurso. construir um discurso e, também, definir uma versão sobre o que se quer discutir. Nesse texto que acaba por aqui, pretendi definir uma versão sobre algo observado. Nada mais é do que uma das possibilidades de análise, sem dúvida. No entanto, é necessário enfatizar como essa análise só pode ser feita porque eu – e agora é fundamental posicionar-me – participo do campo simbólico o qual analisei. Isto é, sou uma pessoa de teatro, como dizem. Daqueles que vive no e pelo teatro.

Sem desejar que isso se torne um algo de confessional, um qualquer diário enfadonho, apenas defino que boa parte de minha entrada no campo – de certo modo facilitada – ocorreu porque conhecia uma quantidade significativa de pessoas que me auxiliaram no caminho.

Sou próximo: faço teatro desde os cinco anos e conheço parte das pessoas e a prática de produção de teatro, especialmente em São Paulo. Sou distante porque não faço parte da geração que estudo. Não fui formado pelos professores da ECA e nunca trabalhei com o pessoal do *Vertigem* ou dos *Satyros* (sequer em oficinas). Mas sou próximo, porque tenho amigos e colegas formados pelo corpo docente do CAC e amigos e colegas que já trabalharam e ainda trabalham nos *Satyros*. Estou perto porque os termos me são familiares, porque compreendo do que dizem quando falam que fazer teatro é difícil. Entendo os trâmites para conseguir uma lei de incentivo, quais são os mecanismos objetivos para se inscrever no Fomento. Mas sou distante porque assumo uma postura de análise e faço dela o norte que conduz a reflexão. Não procurei, portanto, realizar qualquer tipo de elogio aos grupos ou mesmo tentei denegrir suas imagens, procurei compreender trajetórias e o seu enlace com a cidade.

³⁵¹ Esta sessão foi criada após sugestão de Heloisa Pontes, na banca de defesa.

Ao final, entendo que nesse tráfego entre perto e distante que se fez essa dissertação: na tentativa de lançar um olhar distanciado a tudo aquilo que soa tão próximo. Esta foi a empreitada. Há, evidente, desvios e questões... para esses resta o debate.

BIBLIOGRAFIA

PERIÓDICOS REFERENTES AO SATYROS

A ARTE DE FAZER ARTE – ENTREVISTA COM IVAM CABRAL. **Gazeta do Povo**. Curitiba. 03 de Dez. 1995.

A COMPANHIA DE TEATRO SATYROS EM GRANDE ATIVIDADE EM CURITIBA. **Programa Cultural – Guia do Lazer Curitibano**. 2ª Quinzena de Julho 1996. Ano 1, nº4.

BASSET, Kate. “Nuts from Brazil with smut from the Marquis”. **The Times**. Londres 23 de Set. 1993

BERGAMO, Mônica. Todo mundo na Praça. **Folha de São Paulo**, São Paulo. Ilustrada. 09 de Out. 2005.

BERTRAND, Rita. Sappho confirma ousadia de Satyros. **A Capital**. Lisboa. 20 de Jan. 1995.

CLOUSTON, Erlend. The Philosophy in the Alcove. **The Guardian**. Londres. 19 de Ago. 1993.

COHEN, Sandra. “Grupo brasileiro vai se apresentar com Siouxsie”. **O Globo**. Rio de Janeiro. 31 de Out. 1993. Segundo Caderno.

COUTINHO, Isabel. “Lições morais do Marquês de Sade”. **Público**. Lisboa. 11 de Jan. 1993.

CUNHA, Adelino. O sexo como deus. **O Diabo**. Lisboa. 02 de Fev. 1993. Caderno Diabíssimo p. 3

_____. Na cama com os Satyros: nos bastidores de ‘A Filosofia na Alcova’. **O Diabo**. Lisboa. 02 de Fev. 1993. Caderno Diabíssimo. p. 5

CURTIS, Nick. Philosophy in the Alcove. **The Independent**. Londres. 24 de Ago. 1993. p.11.

DAS PROFUNDEZAS DA ALCOVA. **Publico**. Lisboa. 15 de out. 1993

DIBDIN, Thom. Philosophy in the Alcove. **The List**. Endinburgh 27 de Ago a 09 de Set. 1993. p. 47.

DURÁN, Cristina R. Os Satyros voltam à polêmica com ‘Sappho’. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 28 de Jan. 1995. Caderno 2, p.3.

_____. Satyros mostram peça de Büchner – grupo brasileiro faz sucesso em Lisboa no Teatro Trindade com Woyzeck. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 12 de Fev. 1996. Caderno 2.

FILOSOFIA NA ALCOVA A PARTIR DO MARQUÊS DE SADE. **O Expresso**, Lisboa. 30 de Jan. 1993

FRANÇA, Elisabete. Os Satyros apresentam ‘Sappho de Lesbos’. **Diário de Notícias**, Porto. 18 de Jan. 1995.

GALHÓS, Claudia. Sappho de Lesbos, alma feminina a nu. **Blitz**, Lisboa. 10 de Jan. 1995

GARCÍA-GUILLÉN. Mario. *Salo Salomé* Makes up good Theatergoing. **Sunday News**. São Paulo. 23 de Fev. 1992.

GOMES, Manuel João. Sade para principiantes – ‘A Filosofia na Alcova’ à brasileira. **Público**, Lisboa. 15 Jan. 1993.

GRUPO OS SATYROS ENTRA EM CENA. **O Estado do Paraná**. Curitiba. 13 de Set. 1995.

LEITE, Zeca Corrêa. O amor agoniza no cotidiano. **Folha de Londrina**. Londrina. 15 de Set. 1995. Folha 2. p.1.

LINKLATER, John. Philosophy in the Alcove, Theatre Workshop, Edinburgh. **The Herald**. Escócia. 20 de Ago. 1993.

LÍVIO, Tito. Sátyros trazem Sade sensacionalista. **A Capital**, Lisboa. 15 Jan. 1993.

MARQUES DE SADE E OSCAR WILDE EM LISBOA COM ‘OS SÁTYROS’. **Jornal de Notícias**. Lisboa. Caderno Ver e Ouvir. 16 de Out. 1993.

MARTINS. Alessandro. Turmas Lotadas. **Jornal do Estado**. Curitiba. 30 de Jun. 1999.

MELÃO, Gabriela. Os melhores espetáculos na seleção de Bravo!. **Bravo!** São Paulo: Editora Abril. Maio. 2010.

NAME, Daniela. João Batista na terceira guerra. **O Globo**. Rio de Janeiro. 24 de Fev. 1995.

NEVES, Lucas. A praça da Balada – Casa do teatro alternativo de São Paulo desde o começo da década, praça Roosevelt, no centro, vira pronto de encontro de botequeiros; donos de teatro negam mudança de perfil. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 12 de jul. 2009, Ilustrada. p.1.

_____. Praça Roosevelt ganha a 7ª sala de teatro – sede da Cia. da Revista, Minitatro é aberto hoje; peças adulta e infantil inauguram o espaço. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 13 de Abril. 2009. Ilustrada.

OFICINA DE TEATRO. **Gazeta do Povo**. Curitiba. 20 de Nov. 1996.

ORR, John. The philosophy in the alcove. **The Scotsman**. Endinburgh. 19 de Ago. 1993.

OS SATYROS VOLTAM À CENA. **Guia Brasil – Boletim da Embaixada do Brasil em Lisboa**. Jan/Fev 1996. nº11.

PEÇA DE SADE FICA EM CENA MAIS UM MÊS. **Correio da Manhã**, Lisboa. 26 de Jan. 1993.

PELAYO, Jorge. A filosofia na alcova. **Jornal do Dia**, Lisboa. 12 de Mar. 1993.

PROGRAMA DA PEÇA “A FILOSOFIA NA ALCOVA (Sades ou Noites com os professores imorais)” Teatro Ibérico – Lisboa – Portugal. Janeiro de 1993.

PROGRAMA DA PEÇA “PHILOSOPHY IN THE ALCOVE”. Inglaterra – Cambridge. Junho de 1993.

PROGRAMA DA PEÇA “RUSTY BROWN EM LISBOA”. Lisboa – Portugal. Maio de 1993

QUINZE ANOS COM DE PROFUNDIS – Os Satyros comemoram aniversário com adaptação de carta de Oscar Wilde. **Jornal do Estado**. Curitiba. 31 de Jul e 01 de Ago. 2004.

REENCONTRO NUM W.C. LISBOETA. **Local**, Lisboa. 21 de Jun. 1993.

REHAVIA, Ilana. “Grupo Os Satyros inaugura teatro próprio em SP”. **Valor**, São Paulo. 28 de Nov. 2000

RIBEIRO, Ana Maria. “Sade a nu”. **Sete**. Lisboa. 14 de Jan. 1993

SALOMÃO, Marici. “Satyros, onde tudo pode acontecer”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. 29 de Nov. 2000.

SANTOS, Eduardo. Sades ou noites com os professores imortais. **Semanário**. São Paulo. Nº 126. 10 de Dez. 1990.

SANTOS, Valmir & FIDALGO, Janaina. “Da alcova à luz – presença de teatros alternativos e grupos de artes cênicas na praça Roosevelt estimula renascimento cultural e revitalização da região”. **Folha de São Paulo**, São Paulo. Ilustrada. 8 de Fev. 2005.

SANTOS, Valmir. “Circuito de SP ganha novos donos e salas – antigo hotel Danúbio vira palco para musicais, TBC volta para sua dona e Vertigem e Cemitério de Automóveis têm sede”. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 03 de Jan. 2003

_____. “Satyros recriam obra de Nelson Rodrigues”. **Folha de São Paulo**, São Paulo. Ilustrada. 09 de Maio. 2005. E5.

_____. “Alemã reconhece a dor do centro de SP – Cia. Os Satyros estréia amanhã peça de Dea Loher inspirada em histórias de personagens reais da praça Roosevelt”. **Folha de São Paulo**, São Paulo. *Ilustrada*. 19 de Ago. 2005. E4.

‘SAPPHO DE LESBOS’ NO TEATRO IBÉRICO. **Jornal de Letras**. Lisboa. 04 de Jan. 1995.

SÁTIROS (SIC) ESTRÉIAM 'DE PRODUNDIS'. **Folha de Londrina**. Londrina. 19 de Jan. 1993.

UM AMERICANO (DO BRASIL) EM LISBOA. **Diário de Notícias**, Lisboa. 05 de Mai. 1993

PERIÓDICOS REFERENTES AO VERTIGEM

ARRUK, Maria Elisa. Grupo encena ‘Jó’ em hospital – Teatro da Vertigem, que já se apresentou em igreja, prepara montagem do texto bíblico ‘Livro de Jó’. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 07 Jun. 1994. Caderno 2.

BONASSA, Elvis Cesar. ‘Livro de Jó’ traz um herói impaciente – Montada em um hospital, a peça que estréia hoje relê o mito bíblico pela ótica da impaciência e da AIDS. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09 Fev. 1995. Ilustrada. 5-A.

CATOZZI, Adriano. Paraíso Perdido vira um inferno. **Diário Popular**, São Paulo, 09 Nov. 1992. p.1.

CLAUDIO, Ivan. Sem anestesia – encenada num hospital a peça *O livro de Jó* comove o público. **Revista IstoÉ**. São Paulo, 29 Mar. 1995. p.84-85.

COSTA, Luiz. O livro de Jó: agonia e resignação – a peça, que conta a tragédia pessoal de um homem doente, estréia hoje no Hospital Umberto Primo. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 09 Fev. 1995. p. 2A.

CÚRIA ESTUDA DESTINO DE O PARAÍSO PERDIDO – peça corre sério risco de ser suspensa em definitivo. **Diário Popular**. São Paulo, 08 Nov. 1992. p.12

DE SOUZA, Edgar Olímpio. Igreja tem missa e peça. **Diário Popular**. São Paulo, 05 Nov. de 1992. Revista, p.1

FADEL, Evandro. Curitibanos se encantam com Jó e Jesus. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. 27 Mai. 1995. Caderno 2. p. 9.

FILHO, Antônio Gonçalves. ‘Livro de Jó’ parte para conquistar o mundo. **Estado de São Paulo**. São Paulo, ano IX, nº3210, 23 Nov. 1995. Caderno 2. p.1.

GUEDES, Antonio, SAADI, Fátima & GARCIA, Silvana. “Teatro da Vertigem e o radical do Brasil – entre vista de Antônio Araújo”. **Folhetim**, Rio de Janeiro: Nº 20, Jul/Dez 2004.

MACHADO, Álvaro. ‘Paraíso Perdido’ traz Milton para uma Igreja – Adaptação lembra tradição dos autos medievais. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 03 Nov. 1992. Ilustrada, p.1

MEDEIROS, Jotabé. Saga sofrida de Jó será montada em hospital – a peça estréia em janeiro e relaciona o texto bíblico com os tempos de AIDS. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 17 Dez. 1994.

MOCARZEL, Evaldo. “Uma euforia nas artes – Cultura do país inaugura período de renascimento, principalmente na produção de filmes”. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 31 de Dez. 1995. Caderno 2

NACHTERGAELE, Matheus. É necessária certeza de que não há engano e fingimento – “Por que não consigo fazer a cena em que Deus aparece para Jó e lhe

enche os olhos de milagre?” (especial para o Estado). **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 30 Abr. 1995. Especial Domingo, p. 5.

PARAÍSO BARRADO NA IGREJA – fanáticos religiosos protestam contra encenação da peça ‘Paraíso Perdido’ na Igreja de Santa Ifigênia.” & “Grupo de fieis tumultua estréia de peça na igreja. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 07 Nov. 1992.

PAVAM, Rosane. O diabo entra no templo – encenação de uma peça da igreja de Santa Ifigênia, na capital paulista, gera revolta de fiéis. **Revista Istoé**, São Paulo, 18 Nov. 1992. p.68-70.

ROSA, Leda. Teatro no Hospital. **Diário Popular**, São Paulo, 10 Fev. 1995. Revista.

SÁ, Nelson de. ‘O Livro de Jó’ questiona Deus nos dias de hoje. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 17 Mar. 1995. Ilustrada. p.5

SALOMÃO, Marici. Atores ajudaram na criação de ‘Apocalipse 1,11. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 25 Nov. 1999. Caderno 2. p.3.

_____. Uma série de socos na boca do estômago. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 25 Nov. 1999. Caderno 2. p.3.

SANCHES, Pedro Alexandre. Grupos Revitalizam o teatro em São Paulo – Após período de culto a diretores e atores, cresce o reconhecimento da companhia como força. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 06 Abr. 1995. Ilustrada. p.5.

SANCHES, Valdir. Delegado garante o ‘Paraíso’ – Líder do grupo que protestava contra a peça na igreja foi convencido por delegado a deixar o espetáculo ser encenado. **Jornal da Tarde**. São Paulo. 13 de Nov. 1992.

SANTOS, Mario Vitor. AIDS rouba força do ‘Livro de Jó’ – Montagem do Teatro da Vertigem numa ala vazia de hospital restringe o alcance da história original. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 05 Mar. 1995. Caderno Mais! p.13

SCAVONE, Miriam. Choque no Hospital – peça encenada em maternidade é surpresa do ano. **Revista Veja**. São Paulo, 22 a 28 Mai. 1995. p.26.

TRAGÉDIA EM TRÊS ATOS. **Gazeta do Povo**. Curitiba, PR, 23 Mai. 1995. Cultura G.

UM INSTIGANTE RITUAL DE FÉ. **Revista Veja São Paulo**. 22 Fev. 1995. p.64.

VILAR, Hector. Jó, criação e criatura – o ator Matheus Nachtergaele se confunde com o seu personagem. **Jornal da Tarde**. São Paulo. 17 de Mar. 1995. Caderno Divirta-se. p.24.

PERIÓDICOS GERAIS

A REFLEXÃO NO TEATRO PAULISTA HOJE – A estréia de Gilgamesh, nova montagem de Antunes Filho, serve de partida para um balanço do teatro de pesquisa paulista. Bom de crítica e de público, palco de revelações de novos diretores e detonador de linguagens polêmicas. **Revista E – Publicação do SESC-SP**. Maio de 1995.

CORRÊA, José Celso Martinez e LEMOS, Tite. “A guinada de José Celso- entrevista a Tite Lemos.” **Arte em Revista**, São Paulo, ano I, nº2, maio-agosto 1979

COUTINHO, Carlos Nelson. “No caminho de uma dramaturgia nacional-popular” (1976). **Arte em Revista**, São Paulo, nº6, 1981.

GUARNIERI, Gianfrancesco “Um grito parado no ar”. Entrevista. **Arte em Revista**, São Paulo: ano 3, nº6, Outubro de 1981.

MACIEL, Luiz Carlos. “Quem é quem no teatro brasileiro”. **Arte em Revista**, São Paulo, ano I, nº2, maio-agosto, 1979

MENEZES, Maria Eugênia. “Procura-se um teatro – falta de estrutura estrangula produções; problema atinge de musicais a alternativos”. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 02 de Mar. 2011. Caderno 2, p.1.

NÉSPOLI, Elisabeth. Entrevista com Paulo Arantes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. 16 de Jul. 2007.

_____. Projeto estimula a pesquisa teatral – programa de residência na Oficina Oswald de Andrade é exemplo para o setor. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. Caderno 2. 11 de Ago. 2000.

RAMOS, Luiz Fernando. “Peça atesta talento de jovem autor – Leonardo Moreira funde as funções de dramaturgo e de encenador em ‘Escuro’, em cartaz até sexta no Sesc Pompéia”. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 08 de Dez. 2009.

_____. Texto de Ibsen inspira peça radical sobre feminismo: Espetáculo atualiza ‘Casa de Bonecas’ e propõe linguagem inovadora. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 11 de ago. 2010.

RANKING. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 12 de Jul. 1989. Ilustrada. p.8.

RODRIGUES, Marco Antonio & CARVALHO, Sergio de. O Negócio da Cultura. **Revista Camarim**, São Paulo. nº 41, 1º Semestre 2008.

SANCHES, Pedro Alexandre. Grupos Revitalizam o teatro em São Paulo – Após período de culto a diretores e atores, cresce o reconhecimento da companhia como força. **Folha de São Paulo**. São Paulo. Ilustrada, 06 abril. 1995 p.5

SANTOS, Valmir. Teatro de Grupo – Eventos, publicações e espetáculos reafirmam a influência das companhias na cena brasileira, **Folha de São Paulo**. São Paulo. Ilustrada, 06 de Nov. 2001.

_____. Cena aberta – grupos viabilizam sedes e peças, mas há críticas à seleção e à politização. **Folha de São Paulo**. São Paulo. Ilustrada. 26 de Jun. 2003.

_____. São Paulo interrompe ajuda às companhias de teatro – Novo diretor do Departamento de Teatro da capital aguarda parecer jurídico sobre a Lei de Fomento. **Folha de São Paulo**. São Paulo. Ilustrada. 09 de Mar. 2005.

SOUZA, Ana Paula. “Desânimo – pesquisa revela que razão para baixa frequência de paulistas a teatros e cinemas é falta de interesse”. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 22 de Out. 2010. Ilustrada. p.1

VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém.” **Arte em Revista**, São Paulo, ano I, nº2, maio-agosto 1979.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura**: São Paulo no meio século XX. Bauru, SP: Edusc, 2001.

BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. **Padrões de Intenção**: a explicação histórica dos quadros. Tradução: Vera Maria Pereira; introdução à edição brasileira Heliana Angotti Salgueiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BETTI, Maria Silvia. “Na trilha do mestre: Décio de Almeida Prado como Formador”. in: FARIA, João Roberto, ARÊAS, Vilma & AGUIAR, Flávio (Org.) **Décio de Almeida Prado**: Um Homem de Teatro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

BORNHEIM, Gerd. “Thomas muda o sentido do teatro clássico e faz o avesso de Carmem”, in: **Um encenador de si mesmo**: Gerald Thomas. FERNANDES, Silvia e GUINSBURG, J. (orgs.) São Paulo: Perspectiva, 1996

BOURDIEU, Pierre & DELSAUT, Ivette. O costureiro e sua grife – contribuição para uma teoria da magia. In: **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: Gênese e estrutura do Campo Literário. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença. 1996

_____. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta (org.) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas. 1996.

_____. “O mercado de bens simbólicos”. In: **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BRANDÃO, Tania. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás. 2009.

BRECHT, Bertold. **Teatro Dialético**: ensaios. MACIEL, Luiz Carlos (Seleção). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1977.

CABRAL, Ivam. **Quatro textos para um teatro veloz**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura”. in: _____. **A educação pela noite e outros escritos**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 11ªed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2007.

_____. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1950.

CARREIRA, André e OLIVEIRA, Valéria M. “Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas”. **O TEATRO TRANSCENDE**, ano 12, n. 11, 2003. pp 95-98.

CARREIRA, André. “Teatro de Grupo: a busca de identidades”. **Subtexto**, v. V, p.11-20, 2008

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil**: o longo caminho. 7ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CARVALHO, Sergio de (org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.

CARVALHO, Tania. **Charles Möeller e Claudio Botelho**: os reis dos musicais. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CESARINO, Pedro (Org.). **Nóz** – Caderno Livre. São Paulo: Cia. Livre, 2008.

CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. Apresentação Heloisa Pontes. Trad. Hildegard Feist; Coord. Sergio Miceli. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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 ao teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

COSTA, José da. **Teatro Contemporâneo no Brasil**: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

DARRÉ, Yan. Esquisse d’une sociologie du cinéma. In. **Actes de La recherche en sciences sociales**. Paris: Ed. Seuil. nº161-162. Mar. 2006.

DE SÁ, Nelson. **Divers/idade**: um guia para o teatro dos anos 90. São Paulo: Hucitec, 1997

DORT, Bernard. **La représentation émancipée**. Paris: Actes Sud: 1988.

_____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977

EVANS-PRITCHARD, E. **Os Nuer**, São Paulo, Perspectiva, 1978

FÉRAL, Josette. “Theatricality: the specificity of theatrical language”. **Substance** 98/99, vol.31, nº 2 e 3, 2002.

_____. “Performance and Theatricality: the subject demystified” In. MURRAY, Timothy. **Mimesis, masochism & mime**. The politics of theatricality in contemporary French thought. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 1997.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Ed. Annablume, 2002

FERNANDES, Silvia. **Memória e invenção: Gerald Thomas em cena**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1996.

_____. **Grupos Teatrais – anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

_____. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

FERNANDES, Silvia & GUINSBURG, Jacó (orgs.). **Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas**. São Paulo: Perspectiva, 1996

FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FOLIAS D’ARTE. **Caderno do Folias**. 3ª Edição. São Paulo, Segundo semestre de 2002.

FRÚGOLI Jr, Heitor. **Centralidade em São Paulo: trajetória, conflitos e negociações na metrópole**. São Paulo: Cortez – Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GARCÍA VÁZQUEZ, Rodolfo. **Quatro textos e um roteiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. Trad. Raul de Sá Barbosa; revisão da tradução Monica Stahel. 4ª Ed. São Paulo; WMF Martins Fontes, 2007.

GORELIK, Adrián. **El camino que lleva a La ciudad**. Juan José Sebreli y Buenos Ayres. Texto apresentado no Seminário Internacional: A memorialística latino-americana nas Humanidades. Realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e pelo Projeto Temático “Formação do Campo Intelectual e da Indústria Cultural no Brasil Contemporâneo.” São Paulo, 21 e 22 de Outubro, 2010.

GUZIK, Alberto. **TBC: Crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Cia. de Teatro Os Satyros: um palco visceral**. Coleção Aplauso. Série Teatro Brasil – Coordenador Geral Rubens Ewald Filho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2006.

_____. **Um Risco de Vida**. Rio de Janeiro: Editora Globo. 1995

LABAKI, Aimar & PEREIRA, Germano. **Os Satyros**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. São Paulo: Ed. 34. 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude & ERIBON, Didier. **De perto e de longe**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “A estrutura dos Mitos”. in: **Antropologia Estrutural**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac&Naify. 2008.

_____. “A noção de estrutura em etnologia”. In. **Antropologia Estrutural**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LOWEN, Alexander. **Bionergética**. São Paulo: Summus Editorial, 1982.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Global, 1999.

MATE, Alexandre. **Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro** – uma história de tantos (ou mais quantos, sempre juntos) trabalhadores fazedores de teatro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

MICELI, Sergio. “Condicionantes do desenvolvimento das ciências sociais.” In. MICELI, Sergio (org.) **História das ciências sociais no Brasil**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais: IDESP, 1989.

MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

MICHALSKI, Yan & TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado**: as companhias oficiais de teatro no Brasil – História e Polêmica. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Hucitec & Instituto Brasileiro de Arte e Cultura. 1992.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NESTROVISKI, Arthur (Ed.) **Teatro da Vertigem**: Trilogia Bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002.

NIEZTSCHKE, Friedrich. **Obras incompletas**, Nova Cultural. São Paulo.1999

OLIVIERI, Cristiane Garcia. **Cultura Neoliberal**: leis de incentivo como política pública de cultura. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

PATRIOTA, Rosangela & GUINSBURG, Jacó (org.). **J. Guinsburg, cena em Aula** – itinerários de um professor em devir. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PINA-CABRAL, João de. “O Limiar dos Afetos: algumas considerações sobre Nomeação e a Constituição Social de Pessoas.”, 2005, p.10. O texto, escrito a pedido de Chiara Pussetti, foi apresentado pela primeira vez como Aula Inaugural do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UNICAMP (Universidade de Campinas), São Paulo, Brasil, em abril de 2005. A versão presente foi apresentada no evento Sexta-Feira do Mês do Programa de Pós-Graduação da USP, Jun 2010.

PONTES, Heloísa. “Retratos do Brasil: Editores, Editoras e ‘Coleção Brasileira’ nas Décadas de 30, 40 e 50”. In. MICELI, Sergio (org.) **História das ciências sociais no Brasil**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais: IDESP, 1989.

_____. **Interpretes da Metrópole** – História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual (1940-1968). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP. 2010.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PROGRAMA TEATRAL DA PEÇA QUARTETT. Texto: Heiner Müller, direção: Robert Wilson, produção: Odéon-Théâtre de l'Europe, La Comédie de Geneve, Théâtre Du Gymnase/Marseille. Realização no Brasil: SESC/SP.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.

SAHLINS, Marshall David. **Ilhas de História**. Trad. Bárbara Sette; revisão técnica Márcia Bandeira de Mello Loeite. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed/ 2003.

_____. **Cultura na Prática**. Trad. Vera Ribeiro. 2 Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SARLO, Beatriz. **Modernidade Periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930. Tradução e Pós-fácio: Júlio Pimentel Pinto. Prólogo: Sergio Miceli. Título original: Una modernidad periférica. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Tempo passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle:** política e cultura. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SILVA, Armando Sergio da. **Oficina:** do Teatro ao Te-Ato. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem.** Tradução: Pontes de Paula Lima. 18ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2009.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, [1965] 2001. Título original: Theories des modernen Dramas 1880-1950.

Teatro Paulistano Séc. V – encontros para um entendimento no Séc. XXI. Organização Ágora Teatro. São Paulo: Ágora Teatro, 2006.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Vianinha** – teatro, televisão, organização política; artigos, entrevistas e textos inéditos. Seleção, organização e notas: Fernando Peixoto. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WEBER, Max. **Economía y Sociedad:** Esbozo de Sociología Comprensiva. Mexico: Fondo De Cultura Económica, 1944.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte:** o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução: João Azenha Júnior. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TRABALHOS ACADÊMICOS

ALMEIDA JUNIOR, José Simões. **Cartografia Política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo** – 1999 a 2004. Tese de Doutorado. São Paulo. ECA/USP. 2007.

ARAÚJO SILVA, Antonio Carlos de. **A Gênese da Vertigem:** O Processo de criação de O Paraíso Perdido. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Cênicas. ECA/USP. São Paulo, 2002.

_____. **A encenação do coletivo:** desterritorialização da função do diretor no processo colaborativo. Tese de Doutorado – Departamento de Artes Cênicas / ECA/USP. São Paulo, 2008.

AZEVEDO, Elizabeth (Coord.) **CAC em cena** - A produção Artística do Departamento de Artes Cênicas da USP entre os anos de 1966 e 2005. Relatório Final de Iniciação Científica – FAPESP. Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, São Paulo, 2006.

CABRAL, Ivam. **O Teatro Veloz: técnicas e procedimentos para um interprete contemporâneo**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Cênicas. ECA/USP. 2005.

JOSÉ, Beatriz Kara. **A popularização do centro de São Paulo: um estudo de transformações ocorridas nos últimos 20 anos**. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

KRÜEGER, Cauê. **Experiência social e expressão cômica: os Parlapatões, Patifes e Paspalhões**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. 2008

MATE, Alexandre. **A produção teatral paulistana do anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008.

NICOLETE, Adélia M. **Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Cênicas. ECA/USP São Paulo, 2005.

OLIVEIRA, Rogério Santos de. **O espaço-tempo da Vertigem: grupo Teatro da Vertigem**. Dissertação de Mestrado. Centro de Artes e Letras, UNIRIO. 2005.

RINALDI, Miriam. **O ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1,11**. 2005. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, São Paulo, 2005.

SANTANA, Mário Alberto de. **A cena e a Atuação como depoimento estético do ator criador nos espetáculos ‘A cruzada das crianças’ e ‘Apocalipse 1,11’**. 2003 Tese de doutorado. Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, São Paulo, 2003.

SANTOS, Valmir. **Apocalipse 1,11: crítica e apreciação criativa**. Trabalho de conclusão do curso de especialização em jornalismo cultural. COGEAE – Programa de Pós-Graduação Lato-Senso em Comunicação Jornalística. PUC. São Paulo, 2001.

SILVA, Marili de Fátima. **A Poética do Espaço Urbano: a trajetória da Vertigem**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Cênicas / ECA /USP. São Paulo, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O nativo relativo”. In. **Revista Mana** 8 (1): p.113-148. 2002.

WASILEWSKI, Luis Francisco. **Isto é Besteiro!:** A obra dramatúrgica de Vicente Pereira no âmbito do Teatro Besteiro!. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH/USP. São Paulo, 2008

OUTROS DOCUMENTOS

INFORMATIVO: Fomentar - teatro cidadão. Informativo presta conta para a população dos resultados do primeiro concurso do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, lei nº 13.279 de 8 de janeiro de 2002. São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. 2002.

MOCARZEL, Evaldo. Carta de montagem da Cia. Livre para Guta. Documento pessoal. Búzios, 13 de janeiro de 2011.

PROGRAMA DA PEÇA “A FILOSOFIA NA ALCOVA - Sades ou Noites com os professores imorais”. Teatro Ibérico – Lisboa – Portugal. Janeiro de 1993

PROGRAMA DA PEÇA “IFIGÊNIA”. SESC/SP – São Paulo. Março de 2012.

PROGRAMA DA PEÇA “CARNAVALHA” – São Paulo. Maio de 2012.

DVDS

ENTREVISTA COM ALBERTO GUZIK. Produção e Direção de Evaldo Mocarzel. São Paulo: Casa Azul Produções Artísticas, 2008. I DVD (148 min), som., color.

ENTREVISTA COM CLÉO DE PARIS. Produção e Direção de Evaldo Mocarzel. São Paulo: Casa Azul Produções Artísticas, 2008. I DVD (86 min), som., color.

SITES

<http://www.apetesp.org.br/premio.php>

<http://www.apca.org.br/historico.asp>

<http://canalbrasil.globo.com/programas/teatro-sem-fronteiras/materias/teatro-sem-fronteiras-estreia-dia-06.html>

<http://capes.gov.br/sobre-a-capes/historia-e-missao>

<http://www.ciahumbalada.blogspot.com/p/grupo.html>

[http://www.companhiadofeijao.com.br/a-companhia/63-2/.](http://www.companhiadofeijao.com.br/a-companhia/63-2/)

<http://www.espacocenografico.com.br/>

[http://datafolha.folha.uol.com.br/sobre/historico.php.](http://datafolha.folha.uol.com.br/sobre/historico.php)

<http://www.eca.usp.br/departam/cac/docentes.html>

<http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL1171396-9798,00-POR+ONDE+ANDA+ENOLI+LARA+A+DONA+DO+BUMBUM+DE+US+MIL.html>

http://www.fee.tc.br/sitefee/pt/content/servicos/pg_atualizacao_valores.php?ano=1992&mes=dezembro&valor=100.000.000%2C00. Acesso em 06/05/2012.

<http://fotolog.terra.com.br/teatrox:1>.

<http://www.galpaodofolias.com.br/site/projeto-escola-formacao-de-publico/>.

<http://www.galpaodofolias.com.br/site/projeto-morador/>.

http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_xls/palavra_chave/populacao/religiao.shtm

http://images.ig.com.br/blig/blogdoombudsman/pop_perfil.html.

[http://infocidade.prefeitura.sp.gov.br/htmls/7_populacao_recenseada e taxas de crescime 1980 702.html](http://infocidade.prefeitura.sp.gov.br/htmls/7_populacao_recenseada_e_taxas_de_crescime_1980_702.html).

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=277

<http://lattes.cnpq.br/0413948785049886>.

http://www.nossasaopaulo.org.br/observatorio/analises_distritos.php?tema=2&indicador=24&ano=2009®iao=0#info

http://os.dias.e.as.horas.zip.net/arch2006-09-24_2006-09-30.html

http://os.dias.e.as.horas.zip.net/arch2006-10-15_2006-10-21.html

<http://portalabrace.org/portal/home/historico.html>.

http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/18%20edicao%20Fomento%20ao%20Teatro_1302612992.pdf

http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/EditalFomentoTeatro_1308673259.pdf

http://www9.prefeitura.sp.gov.br/sempla/md/index.php?pageNum_sql=1&totalRows_sql=33&texto=tabela&ordem_tema=3&ordem_subtema=3

<http://portal.inep.gov.br/web/censo-da-educacao-superior/evolucai-1980-a-2007>

<https://sistemas.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0378&verdis=2>

<https://sistemas.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0301&verdis=1>

<https://sistemas.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CAC0559&verdis=1>

<http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>

http://terrasdecabral.zip.net/arch2011-02-20_2011-02-26.html

<http://www.videocreasures.com/web/criticas.htm>

ANEXOS

ANEXO I – Linha Cronológica

Linha cronológica da formação dos grupos teatrais em São Paulo, de 1989 até 2012. Não são considerados todos os grupos formados nesse intervalo de tempo, apenas aqueles selecionados pela Lei de Fomento do Município de São Paulo entre 2002 e 2012.

Ao escolher os grupos contemplados pela lei, evidencio quais aqueles cujos trabalhos são considerados relevantes por seus pares – haja vista que a comissão julgadora é formada por membros da dita “classe teatral” –, e quais são os núcleos que desenvolvem um projeto continuado de pesquisa e intervenção pública na cidade – uma vez que um dos critérios para seleção é o engajamento investigativo e político dos grupos.

	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
GRUPOS – 1989 / 2000	-Cia. de Teatro Os Satyros	-Cia. Truks	-Parlapatões, Patifes e Paspalhões	-Teatro da Vertigem	Fraternal Cia. de Artes e Malas-Artes	-Grupo Caixa de Imagens	-Cia. as Graças	-Cia. do Latão -Kiwi Cia. de Teatro -Cia. Artemanha de Investigação Urbana -Cia. Furunfunfum -Teatro por Um Triz -Núcleo Hana	-Folias D'Arte	-Cia São Jorge de Variedades -Cia. do Feijão -Cia. Pessoal Do Faroeste -Linhas Aéreas -Brava Cia. -Buraco D'Oráculo -Cia. Raso da Catarina -Teatro Kaus Cia. Experimental -Arte ciência do Palco	-Núcleo Bartolomeu de depoimentos	-Ágora -Cia. Bendita Trupe -Cia Livre -Os Fofos Encenam -Grupo dos Sete -Teatro de Narradores -Cia Estável -Dolores Boca Aberta -Ivo 60 -Cia. Elevador de Teatro Panorâmico -Núcleo Pavanelli -Cia. Articularte -Cia. Teatro do Incêndio -Cia. Nova Dança -Teatro de Epifanias -Cia. Patética
	-Pombas Urbanas	-Cia. Razões Inversas		-Pia Fraus	-Teatro Brincante		-Meninas do Conto	-Cia. Satélite	-La Mínima	-Cia da Revista	-Núcleo Argonautas de Teatro	
	-Cia. Triptal			-Nau de Ícaros					-Cia. Teatro Encena	-Cia. Teatro Encena	-Cia. Teatro Balagan	
	-Kompanhia Centro da Terra								-Circo Navegador		-Cia. Ocamorana	
	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
GRUPOS – 2001 / 2012	-Grupo XIX de Teatro -Tablado de Arruar	-Cia. Antropofágica -Forte Casa	-Grupo Redimundo -Cia. do Miolo -Les Comediens -Cia. Tropicais -Cia. Humbala da	-Casa Laboratório -O Povo -EmPé	-Cia. dos Inventivos -Cia. Os Crespos	-Club Noir	-Cia. Hiato	-Coletivo Bruto	-Grupo Arte Simples de Teatro			
	-Cia. Rodamoinho -Cia. Provisório Definitivo -Cia do Quintal -Cia Estúdio das Artes Cômicas	-Arte Tangível -Manufatura Suspeita -Cia dos Ícones		-Cia. Os Dramaturgos	-Cia. Circo Fractais	-Teatro Documentário	-[Ph2] Estado de Teatro					

ANEXO II – Grupos de teatro contemplados pela Lei de Fomento de São Paulo – 2002 a 2011

TABELA I³⁵²	
GRUPOS DE TEATRO CONTEMPLADOS PELA LEI DE FOMENTO DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – 2002 A 2011	
(1ª A 18ª EDIÇÃO)	
Grupo	Ano de Formação
OITO VEZES	
Folias D’Arte	1997
SETE VEZES	
Núcleo Bartolomeu de Depoimentos	1999
Ventoforte	1980/SP
Engenho Teatral	1979
SEIS VEZES	
As Graças	1995
Cia. Paidéia	1999
Cia. Truks	1990
São Jorge de Variedades	1998
CINCO VEZES	
Cia. Estável	2000
Cia. de Teatro Os Satyros	1989
Cia. do Feijão	1998
Cia. Livre	2000
Fraternal Cia de Artes e Malas-Artes	1993
IVO 60	2000
Parlapatões Patifes e Paspalhões	1991
Pessoal do Faroeste	1998
Pia Fraus	1984
QUATRO VEZES	
Caixa de Imagens	1994

³⁵² Dados atualizados a partir de informações levantadas por Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho no livro **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura – Os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro**, lançado em 2009 pela Cooperativa Paulista de Teatro.

Cia. do Latão	1996
Cia. de Teatro Fábrica São Paulo	1986
Grupo Redimunho	2003
Grupo XIX de Teatro	2001
Meninas do Conto	1995
Oficina Uzina Uzona	1958-1961 / 1984
Sobrevento	1986
Tablado de Arruar	2001
Teatro de Narradores	2000
Teatro Popular União e Olho Vivo	1973
Teatro da Vertigem	1992
XPTO	1984
TRÊS VEZES	
II Trupe de Choque	2006
Buraco d'Oráculo	1998
Casa da Comédia	?
Cemitério de Automóveis	1987
Cia do Miolo	2003
Cia. Elevador de Teatro Panorâmico	2000
Cia. Teatro Balagan	1999
Circo Mínimo	1988
Dolores Boca Aberta	2000
Grupo Tapa	1971
La Mínima	1997
Núcleo Pavanelli	2000
Os Fofos Encenam	2000
Pombas Urbanas	1989
DUAS VEZES	
Brava Cia.	1998
Casa Laboratório	2004
Cia. Antropofágica	2002
Cia Artehúmus de Teatro	1987
Cia. Artemanha de Investigação Urbana	1996
Cia. Articulate	2000
Cia. Humalada	2003
Cia. Satélite	1995
Cia. Triptal	1989
Club Noir	2006
Farandola Trupe	1982
Grupo do Sete	2000
Kiwi Cia. de Teatro	1996
Lês Commediens Tropicales	2003
Linhas Aéreas	1998
Nau de Ícaros	1992

Núcleo Argonautas de Teatro	1999
Núcleo do 184	?
OPovoEmPé	2004
Teatro X	?
UMA VEZ	
[PH2] Estado de Teatro	2007
Ágora	2000
Arte Ciência do Palco	1998
Arte Tangível	2002
As Capulanas	?
Bendita Trupe	2000
Cia. Circo Fractais	2005
Cia. Os Crespos	2005
Cia. Os Dramaturgos	2004
Cia. Funrunfunfom	1996
Cia. Hiato	2007
Cia. dos Ícones	2002
Cia. dos Inventivos	2005
Cia. Luís Louis	1997
Cia. Nova Dança	2000
Cia. Ocamorana	1999
Cia. Patética	2000
Cia. Provisório Definitivo	2001
Cia. do Quintal	2001
Cia. Raso da Catarina	1998
Cia. Razões Inversas	1990
Cia. da Revista	1997
Cia. Rodamoinho	2001
Cia. Teatro Documentário	2006
Cia. Teatro Encena	1997
Cia. Teatro do Incêndio	2000
Circo Navegador	1997
Clã Estúdio das Artes Cômicas	2001
Coletivo Bruto	2007
Forte Casa Teatro	2002
Grupo Arte Simples de Teatro	2009
Grupo de Teatro Lux In Tenebris	198?
Kompanhia Centro da Terra	1989
Manufatura Suspeita	2002
Núcleo Cênico Arion	?
Núcleo Dramáticas em Cena	?
Núcleo Estep	1985
Núcleo Hana	1996
Núcleo Panóptico de Teatro	?
Scena Produções	?
Sociedade Pré Projeto Dano Brasileiro	?

Teatro Brincante	1993
Teatro do Cujo	?
Teatro de Epifanias	2000
Teatro de La Plaza	1983
Teatro Kaus Cia. Experimental	1998
Teatro Por Um Triz	1996

ANEXO III – Ensino Universitário de Teatro

TABELA I ENSINO UNIVERSITÁRIO DE TEATRO NO BRASIL³⁵³							
	UNIVERSIDADE	ESTADO	CURSO	ANO	REVISTA	NOTA CAPES ³⁵⁴	ANO
SUDESTE							
1	Universidade de São Paulo	SP	Artes Cênicas – CAC/ECA	1966	Sala Preta	A2	2001
2	Universidade São Judas Tadeu	SP	Artes Cênicas	1990	–	–	–
3	Universidade Estadual de Campinas	SP	Instituto de Artes	1986	Revista do Lume	–	1998
4	Universidade Bandeirante de São Paulo (UNIBAN)	SP	Artes Cênicas – não tem pós	2008	–	–	–
5	Unesp	SP	Instituto de Artes	2003	@rquivo@ (não é revista exclusiva de teatro) Rebento	B5	2007
						–	2010
6	Universidade Estadual de Londrina	SP	Artes Cênicas (Não tem Pós)	1998	–	–	–
7	Centro Universitário Barão de Mauá	SP	Teatro – Não tem Pós	2009	–	–	–
8	Faculdade Mozarteum	SP	Teatro – Pós-Graduação (Latu Sensu)	1973	–	–	–
9	Universidade Federal de Uberlândia	SP	Pós-Graduação em Artes	2005	ArtCultura (Dep de História)	B3	1999
					Fênix (revista de História e Estudos Culturais)	B4	2004
					OuvirOUver	B4	2005
10	Universidade Anhembi Morumbi	SP	Bacharelado e Licenciatura em Teatro – não tem Pós	1999	–	–	–
11	Escola Superior de Artes Célia Helena	SP	Artes Cênicas	2008	Olhares	–	2009
12	Centro Universitário	SP	Teatro – Não tem pós	2008	–	–	–

³⁵³ Faço a ressalva de que este foi um levantamento possível, prováveis omissões serão sanadas na revisão final do volume, após a defesa.

³⁵⁴ Referente ao relatório com ano base *Qualis* 2007-2009.

	Nossa Senhora do Patrocínio						
13	Faculdade Santa Cecília	SP	Educação Artística –Artes Cênicas (pós Latu Sensu)	1987	–	–	–
14	Universidade de Sorocaba	SP	Teatro – Arte Educação	2004	–	–	–
15	PUC – SP	SP	Artes do Corpo	1999	–	–	–
16	PUC – RJ	RJ	Artes Cênicas – não tem pós	2009	–	–	–
17	Universidade Estácio de Sá	RJ	Bacharelado e Licenciatura	2007	–	–	–
18	Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)	RJ	Centro de Letras e Artes	1971	(Não há revista exclusiva de Artes Cênicas)	–	–
19	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)	RJ	Artes Cênicas	1964	O Percevejo Online ³⁵⁵	B1	2009
20	Centro Universitário da Cidade	RJ	Pós-Graduação, Latu Sensu, em Teatro	2007	–	–	–
21	Universidade Federal de Minas Gerais	MG	Artes Cênicas	1999	Cadernos de Encenação	B5	2005
22	Universidade Estadual de Montes Claros	MG	Licenciatura em Artes Teatro – não tem pós	2006	–	–	–
23	Universidade Federal São João Del-Rei	MG	Teatro	2009	–	–	–
24	Universidade Federal de Ouro Preto	MG	Artes Cênicas (Não tem Pós)	1999	–	–	–
25	Universidade Vila Velha	ES	Artes Cênicas (Não tem Pós)	2011	–	–	–
SUL							
26	Universidade do Estado de Santa Catarina	SC	Teatro – Tem Pós Graduação	2007	Urdimento Móin-Móin (Revista de Estudo de teatro de formas animadas)	B2 B2	1997 2005
27	Universidade Regional de Blumenau	SC	Curso de Artes – Interpretação Teatral (não tem pós)	1995	–	–	–
28	Universidade Federal de Santa	SC	Artes Cênicas	2008	Jornal Qorpus	–	2011

³⁵⁵ A revista **Percevejo** foi criada em 1996 no departamento de Artes Cênicas da UNIRIO. Em 2009, lançou sua primeira publicação exclusivamente digital. A nota que consta na tabela refere-se, contudo, ao período em que a revista era impressa. Por sua relevância no âmbito acadêmico, considero **Percevejo** tanto na tabela, com a nota da publicação impressa, na comparação realizada adiante.

	Catarina						
29	Universidade do Oeste de Santa Catarina	SC	Licenciatura em Artes Cênicas	2008	–	–	–
30	Universidade Federal de Pelotas	RS	Licenciatura em Teatro – não tem pós	2008	–	–	–
31	Universidade Federal do Rio Grande do Sul	RS	Teatro (Licenciatura) – Tem pós	1957	(Não possui revista exclusiva de Artes Cênicas) ³⁵⁶	–	–
32	Universidade Estadual do Rio Grande do Sul	RS	Teatro (Licenciatura) – Não tem Pós	2002	–	–	–
33	Universidade Federal de Santa Maria	RS	Centro de Artes e Letras	1995	Revista Expressão (não é exclusiva de Artes Cênicas)	B5	1996
34	Pontifícia Universidade Católica do Paraná	PR	Teatro – não tem pós	2010	–	–	–
35	Universidade Estadual de Maringá	PR	Artes Cênicas (não tem pós)	2010	–	–	–
36	Faculdade de Artes do Paraná	PR	Artes Cênicas	1989	O Mosaico FAP (Ambas são revistas de Artes)	– B5	2009 2006
CENTRO-OESTE							
37	Universidade Federal de Goiás	GO	Artes Cênicas (não tem pós)	2000	–	–	–
38	Universidade de Brasília	DF	Artes Cênicas (não tem pós)	1989	–	–	–
39	Faculdade Dulcina de Moraes	DF	Artes Cênicas (não tem pós)	1980	–	–	–
40	Universidade Federal de Grandes Dourados	MS	Artes Cênicas	2009	–	–	–
41	Universidade Federal de Tocantins	TO	Artes – Teatro (não tem pós)	2009	–	–	–
NORTE							
42	Universidade Federal do Acre	AC	Artes Cênicas	2005	–	–	–
43	Universidade do Estado do Amazonas	AM	Teatro – não tem pós	2010	–	–	–
44	Universidade do Pará	PA	Escola de Teatro – curso técnico	2009	–	–	–
45	Universidade	RO	Teatro – Não	2010	–	–	–

³⁵⁶ A Revista *Porto Arte* é exclusiva da pós-graduação em Artes Visuais.

	Federal de Rondônia		tem pós				
NORDESTE							
46	Universidade Federal da Bahia	BA	Artes Cênicas	1956	Repertório: Teatro e Dança	B2	1998
47	Universidade Federal de Sergipe	SE	Licenciatura em Teatro – não tem pós	2007	–	–	–
48	Universidade Federal de Alagoas	AL	Teatro	1998	–	–	–
49	Universidade Federal do Maranhão	MA	Licenciatura em Teatro – não tem pós	2005	–	–	–
50	Universidade Federal de Pernambuco	PE	Teatro – Não tem pós	1978	–	–	–
51	Universidade Federal do Rio Grande do Norte	RN	Teatro – Mestrado em Artes Cênicas	2007	–	–	–
52	Universidade Federal da Paraíba	PB	Teatro – Pós Graduação	2007	Moringa	B5	2010
53	Universidade Regional do Cariri	CE	Teatro – não tem Pós	2008	–	–	–
54	Universidade Federal do Ceará	CE	Teatro (não tem pós)	2010	–	–	–
55	Universidade de Fortaleza	CE	Belas Artes – Artes Cênicas (não tem pós)	2008	–	–	–

Fonte: Ministério da Educação³⁵⁷.

³⁵⁷ <http://emec.mec.gov.br/>

ANEXO IV – Palavras-Chave em revistas acadêmicas

Para ler a relação abaixo, considere a seguinte legenda: cada uma das revistas corresponde a uma cor diferente, devidamente indicada. Os números ao lado das palavras correspondem a quantas vezes elas apareceram em cada revista: portanto, em quantos artigos diferentes.

Cada revista apresenta editoriais diferentes, isto é, sessões particulares que versam sobre temas específicos. Por exemplo, a revista **Sala Preta** N°8 tem uma sessão específica sobre Performance, o que gera um viés na quantidade de artigos sobre o assunto. Além disso, não foram contabilizadas para análise, nenhuma resenha de livro. Abaixo segue a legenda, cada revista com sua cor correspondente e o viés que traz para a análise.

SALA PRETA

Revista Anual – Nota Capes – A2

Sala Preta N°8 (2008) – 22 ARTIGOS – Viés: Performance; Teatro e Recepção.

Sala Preta N°9 (2009) – 30 ARTIGOS – Viés: Teatro Português; Teatro e Memória
Total de artigos: 52

URDIMENTO

Revista Semestral – Nota Capes – B2

Urdimento N°11 (2008) – 19 ARTIGOS – Não tem viés temático definido

Urdimento N° 12 (2009) –13 ARTIGOS. Viés: Processos criativos e o trabalho do ator / Dança, linguagens do corpo e teatralidade / Máscara, cena e pedagogia do ator / Teatro e gênero

Urdimento N°13 (2009) – 12 ARTIGOS – Viés: publicaram artigos que foram apresentados sob a forma de comunicações ou palestras na II Jornada Latino America de Estudos Teatrais realizada no CEART UDESC no mês de agosto de 2009.

Total de Artigos: 44

PERCEVEJO

Revista Semestral – Online – Nota Capes – B1

PERCEVEJO V.1 N°1 (2009) – 14 ARTIGOS – Viés: A cidade como suporte da cena / Cidades representadas/ Poéticas do corpo, do espaço e da duração

PERCEVEJO V. 1 N°2 (2009) – 19 ARTIGOS – Viés: Teatro e Pedagogia / Experiências Formativas/ Experiências na Comunidade e na Escola

REPERTÓRIO: TEATRO E DANÇA

Revista Semestral – Nota Capes – B2

REPERTÓRIO Ano 11, Nº11 (2008) – 9 ARTIGOS – Viés: Música

REPERTÓRIO Ano 12, Nº12 (2009) – 12 ARTIGOS – Sem Viés.

REPERTÓRIO Ano 12, Nº13 (2009) – 9 ARTIGOS – Sem Viés.

Total de Artigos: 31

Para ler a lista abaixo, considere, por exemplo: a palavra

“encenação 2 + 2 + 3 + 1”

Ela apareceu em dois artigos da revista **Sala Preta** Nº8, em dois artigos da **Sala Preta** Nº9, em três artigos da revista **Urdimento** Nº11 e em um artigo da revista **Repertório** Nº13.

A		aprendizado	1 + 1
		Ariane Mnouchkine	1
		Ariano Suassuna	1
		Armando Nascimento Rosa	2
ação	1 + 1	armas	1
ação artística	1	arquitetura	1
ação cultural	2	Arte	1
ação pedagógica	1	arte brasileira	1
água	1	artes cênicas	1 + 1
alegoria	1	arte contextual	1
alteridade	1	Artes do Corpo	1
ambiência	1	arte-educação	1
ambiente urbano	1	artes do espetáculo	1
Análise do Discurso	1	arte na rua	1
análise de espetáculo	1	arte pública	1
Análise Fílmica	1	artes visuais	1
antropofagia	1	Articulação de Diferenças	1
Antropologia Teatral	1 + 2	associação	1
Antunes Filho	1		
Antonin Artaud	1		

atividade simbólica	1
Atmosfera	1
Ator	1 + 1 + 1 + 1
ator rapsodo	1
atriz	1
atuação	1 + 3 + 1 + 1
atuação polifônica	1
atuação rapsódica	1
Audição musical	1
Aura	1
auto-biografia	1

B

Bahia	1
Bérgson	1
Bertolt Brecht	1 + 1
Brasil	1

C

Cantiga do Boi Encantado	1
Brasil	1
Cantor	1
Características do Som	1
carnaval	1
Caryl Churchill	1
cegueira	1
cena	1 + 1
cena conceitual	1
Canção Popular	1
cenografia	1 + 1
cenologia geral	1

Cerimônias e Rituais	1
chafariz	1
cidade	2
Cidade-personagem	1
Cieslak	1
Cinema documentário	1
cinema e teatro	2 + 1 + 2
cinema e história	1
Circo	1 + 1
Clarice Lispector	1
coletivo	1
combate cênico	1
comédias de costumes	1
Compositor	1
contexto cultural	1
consciência corporal	1
consciência inconsciente	1
construção	
de identidades	1
corpo	3/ 3/ 2/ 2/ 1/ 1/ 2
corporeidade	1
CPT	1
criação	1
criação coreográfica	1
cronotopo artístico	1
Cuba	1
cuidado de si	1
cultura	1
cultura afro-americana	1
cultura negra	1
cultura urbana	1

D

dança	1 + 1 + 1 + 1 + 1
dança contemporânea	1
decomposição	1
desempenho espetacular	1
desenho	1
Dinâmica	1
diretor	1
discurso	1
Documentário	1
drama	1
dramaturgia	6 + 1 + 1 + 1 + 2
dramaturgia brasileira	1
dramaturgia contemporânea	1 + 3
dramaturgias das	
performances	1
dramaturgia portuguesa	
contemporânea	1

E

El Galpón	1
edição	1
Edifício da Estrada	
de Ferro Oeste de Minas	1
Édipo	1
educação	1 + 2
educação infantil	1
educação somática	2
Elementos Básicos	
da Música Ocidental	1
emoção	1
encenação	2 + 2 + 3 + 1

ensaiador	1
ensino da dramaturgia	1
ensino do teatro	1 + 2
epopéia	1
epistemologia	2
Erika Fischer-Lichte	1
Escola Angel Vianna	1
Escola de Teatro	
Martins Pena	1
Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa	1
escolaridade	1
escrita teatral	1
escritura	1
esgotamento	1
espaço cênico	1 + 2 + 1
espaço e cidade	1
Espaço Público	1
espaço teatral	1
espaço e teatro	2 + 1
espaço tecnológico	1
espaço urbano	5
Espectador	1 + 1
espetáculo	1 + 1
Espetáculos	
culturais contemporâneos	1
espetáculos de dança	1
estar-ai	1
Estética	1
estética teatral	
contemporânea	1
estudos de gênero	1

Estudos teatrais	1 + 1
estágio	1
estética da recepção	2
estratégias	1
etnocenologia	5
etnosociologia	1
exercício atorial	1
experiência	1
experimentalismo brasileiro	1

F

Feldenkrais	1
feminino	1
Filosofia	1
flamenco	1
Flávio de Carvalho	1
fenomenologia	1
fenomenologia da percepção	1
forma	1
forma na criação	1
Formação em artes cênicas	1
Formação do ator	1 + 1 + 1
formação docente	3
formação de dramaturgos	2
Formação do Espectador	1
fronteira	1

G

Galpão Cine-Horto	1
gênese	1

<i>genius loci</i>	1
gesto	1 + 1
Glauber Rocha	1
Grotowski	1
grupo Galpão	1 + 1
grupos teatrais	1 + 1

H

Hamlet	1
Helio Oiticica	1
híbrido	1
Hipodrama	1
Horizonte de Expectativas	1
história	2 + 1 + 1
história da dramaturgia	1
história do espetáculo	1
história do teatro	1 + 1 + 1
história transatlântica	1

I

iconografia teatral	1
identidade	1
ilusionismo	1
imagem	1
imaginação	1
imaginação simbólica	1
improvisação	1 + 1
inadaptabilidade	1
indústria cultural brasileira	1
interculturalidade	1
interdisciplinaridade	1

intermedialidade	1
intervenção urbana	1 + 3
intervisualidade	1
investigação	1
itinerância	1

J

Jean Duvignaud	1
João Brites	1
João Mário Grilo	1
jogo	1
Jogo intersemiótico	
e multidiscursivo	1
Jogos Olímpicos de Pequim	1
jogo teatral	1

K

Klauss Vianna	1
---------------	---

L

Laban	1
Laboratórios	
experimentais	1
leitura	1
Leopoldo Fróis	1
libido	1
literariedade	1
literatura dramática	1
Lorca	1
lugar teatral	1

<i>Lugar Praticado</i>	1
Luigi Pirandello	1

M

María Padilla	1
máscara	2
Mazeppa	1
mecanicidade	1
Media	1
mediações	1
melodrama	1
Memória	5 + 2 + 1 + 1
memorização	1
mercado	1
método	1
metodologia fílmica	1
métodos de pesquisa	1
metrópole	1
Meyerhold	1
mídia	1
mimesis	1
mímica corporal dramática	1
mimo	1
mimo corporal	1
mito	1
Mitocrítica	1
mitodrama	1
modernismo	1
montagem	1
Movimento	1
movimento cultural	1
<i>mousiké</i>	1

música	2
música e artes cênicas	1
Música-Gestus	1
Música popular brasileira	1 + 1
Musicalidade	1

N

narrativa	3
Narrador	1
negro	1
neurociências	1
novas tecnologias	1

O

O Bando	1
objeto	1
obra de arte	1
oficina teatral	1
ontologia	1
oralidade	1
Oswald de Andrade	1

P

palavra	1
pantomima	1
paralinguagem	1
Partitura	1
peça didática	1 + 1
peça radiofônica	1
peças teatrais	1

pedagogia	1
pedagogia do ator	4
Pedagogia da estranheza	1
pedagogia da dança	1
Pedagogia do	
Teatro	3 + 1 + 1 + 3
Pedro Almodóvar	1
Percepção Histórica	1
percepção de si	1
performance	5/ 3/ 1/ 1/ 1/ 2
performatividade	1 + 2
performer	2
Performance Group	1
personagem	1 + 1
pesquisa	1
Peter Brueghel	1
Pina Bausch	1
Plínio Marcos	1
Poesia e música popular	1
poética líquida	1
poéticas do sertão	1
política cultural	2 + 1
políticas públicas	1
pós-dramático	1 + 1
pós-modernidade	2
práticas de ensino	1
prática espetacular	1
prática teatral	1
pré-expressividade	1
preparação corporal	
e vocal	2
preparação de atores	1 + 1
presença	1 + 2

prisão	1
procedimentos cômicos	1
processo	1 + 2
processo colaborativo	1 + 1
processo de criação	1 + 1 + 1
Processo Teatral	1
Produção	1
produtor cultural	1
professores de teatro	2
programa	1
projeto pedagógico	1
psicologia	1
psique e escrita para a cena	1
público	1 + 1
Pulsão	1

Q

qualidades necessárias	1
------------------------	---

R

Rapsodo	1
realidade	1
Recepção Teatral	4
redes	1
refestança	1
reflexividade	1
Relação Teatral	1
Renato Vianna	1
representação	1
representações sociais	1

Residências	1
revista	1
Ricardo Pais	1
Richard Schechner	2
Ritmo	1
ritual	1
Roberto Lepage	1
romance e teatro	1
romanceiro	1
roteiro	1

S

Samba	1
samba de roda	1
Samuel Beckett	1
São João del-Rei	1
século XX	1
Seis Personagens	
à Procura do Autor	1
semiologia	1
sensação	1
Shakespeare	1
silêncio	1
símbolo e alegoria	1 + 1
sistemas disciplinares	1
sociedade	1
Sófocles	1
solo	1
subpartitura	1
sujeito	1

T

teatralidade	1 + 2 + 1	teatro performativo	1
teátrica	1	teatro português	
Teatro	4/ 2/ 1/ 3/ 1/ 4/ 2/2	contemporâneo	3
Teatro Alemão	1	teatro político	1 + 2
Teatro Ambiental	1	teatro pós-dramático	1 + 1
teatro arquetípico	1	teatro público	2 + 1
teatro e artes visuais	1	Teatro de Revista	1
Teatro brasileiro	4 + 1	Teatro na rua	1
teatro cenoplástico	1	Teatro Russo	1
teatro em comunidades	1	teatro e saúde	1
teatro e cidade	1 + 1	teatro/teoria	2
teatro contemporâneo	1 + 1	teatro e tecnologias	1
teatro como processo criativo	1	técnicas corporais	1
teatro crítico	1	técnicas medievais	1
Teatro dialético	1	tecnologias digitais	1
teatro documental	1	tempo	1
Teatro Documentário	1	temporalidade cênica	1
teatro dramático	1	tenebrismo	1
teatro educação	1	teorias da recepção	1
teatro engajado	1	teoria dos meios	1
teatro feminista	1 + 1	teoria do teatro	1
teatro francês	1	teoria do teatro português	1
teatro gestual	1 + 1	texto definitivo	1
teatro gnóstico	1	The New Orleans Group	1
teatro de grupo	1	Théâtre du Soleil	1
teatro e história	1	Tipos	1
teatro de invasão	1	tragédia grega	1
teatro latino-americano	1	Transculturalidade	1
teatro e metalinguagem	1	transgressão e	
teatro e mito	1	ressonância	1
Teatro e musicalidade	1	transição	1
Teatro Nacional São João	1	travessias conceituais	
teatro narrativo	1	e contextuais	1

treinamento	1 + 1 + 1 + 1
trupe	1

U

umbanda	1
Una Donna Sola	1

V

Vazio do Teatro	1
verdade	1
verossimilhança	1
<i>Vinegar Tom</i>	1
violência	1
vivacidade	1
Voz	1 + 2

W

Walter Benjamin	1
-----------------	---

ANEXO V – Conselhos Editoriais e Científicos de Revistas Acadêmicas

TABELA V			
CONSELHOS EDITORIAIS DAS REVISTAS PERCEVEJO , REPERTÓRIO , SALA PRETA E URDIMENTO NO ANO DE 2011 ³⁵⁸			
UNIVERSIDADE	PROFESSOR(A) / PESQUISADOR(A)	REVISTA	
		CONSELHO EDITORIAL	CONSELHO CIENTÍFICO
UNIRIO	Ana Maria Bulhões de Carvalho Edlweiss	Urdimento Percevejo	
	Rosyane Trotta	Urdimento	
	José Dias	Urdimento	
	Beti Rabetti		Urdimento
	Tânia Brandão		Urdimento
	Adilson Florentino	Percevejo	
	Charles Feitosa,	Percevejo	
	Evelyn Furquim Werneck de Lima	Percevejo	
	Joana Ribeiro	Percevejo	
	José Luiz Rinaldi	Percevejo	
	Lidia Kosovski,	Percevejo	
	Nara Keiserman,	Percevejo	Repertório
	Paulo Merisio	Percevejo	
	Flávio Desgranges	Sala Preta	
USP	Marcos Bulhões	Sala Preta	
	Sayonara Pereira	Sala Preta	
	Sílvia Fernandes da Silva Telesi	Sala Preta Repertório	Urdimento Percevejo
	Luiz Fernando Ramos	Sala Preta Urdimento	
	Humberto Sueyoshi	Sala Preta	
	Leonel Martins Carneiro	Sala Preta	
	Antônio Araújo		Sala Preta
	Elisabeth Lopes		Sala Preta
	Elisabeth Ribeiro Azevedo		Sala Preta
	Maria Lúcia de Souza Barros Pupo	Urdimento	Sala Preta
	Felisberto Sabino da Costa	Urdimento	
	Jacó Guinsburg		Urdimento

³⁵⁸ Considero o conselho editorial da última edição publicada – 2011 de todas as revistas.

	João Roberto Faria (FFLCH)	Urdimento	
UDESC	Márcia Pompeo Nogueira	Urdimento	
	Maria Brígida de Miranda	Urdimento	
	André Carreira	Urdimento	Sala Preta
	Beatriz Cabral		Sala Preta
UFBA	Sérgio Coelho Farias	Urdimento	
	Ciane Fernandes		Urdimento
	Antonia Pereira	Repertório	Sala Preta
	Armando Bião	Repertório	
	Cássia Lopes		Repertório
	Catarina Sant'Anna		Repertório
	Cleise Mendes		Repertório
	Denise Coutinho		Repertório
	Lucas Robatto		Repertório
	Luiz Cláudio Cajaíba		Repertório Sala Preta
	Luiz Freire		Repertório
	Sérgio Farias		Repertório
UNICAMP	Cássia Navas Alves de Castro	Urdimento Repertório	Percevejo
	Neyde Veneziano	Urdimento	
	Roberto Romano		Urdimento
	Cassiano Quilici		Sala Preta
	Márcia Strazzacappa,		Sala Preta
	Mateo Bonfitto		Sala Preta
	Renato Ferracini		Sala Preta
PUC/SP	Christine Greiner	Urdimento	Sala Preta
	Jerusa Pires Ferreira	Urdimento	
	Cecília Salles,		Sala Preta
	Lúcio Agra		Sala Preta
UFRJ	Denílson Lopes		Percevejo
	Angela Leite Lopes		Percevejo
	Samuel Araújo		Repertório
	Sonia Gomes Pereira		Repertório
UNESP	Mario Fernando Bolognesi	Urdimento	Percevejo Repertório Sala Preta
	Carmina André		Sala Preta
UNB	Soraya Silva	Urdimento	
	Fernando Villa		Percevejo
	Jorge das Graças Veloso		Repertório

	Maria Beatriz Medeiros		Sala Preta
UFRGS	Marta Isaacson	Urdimento Repertório	Percevejo
	Clóvis Massa		Sala Preta
UFMG	Fernando Mencarelli		Repertório
UFMA	Arão Paraguaçu		Sala Preta Percevejo
UFSC	José Roberto O'Shea	Urdimento	
UFNR	Naira Ciotti		Sala Preta
UFU	Narciso Telles		Sala Preta
UFRPE	Tiago de Melo Gomes	Urdimento	
UFPR	Walter Lima Torres	Urdimento	
UFOP/ MG	Guimar De Grammont		Percevejo
PUC/RJ	Bernardo Jablonsky		Percevejo
Escola Superior de Artes Celia Helena – SP	Sônia Machado Azevedo	Urdimento	
Faculdade Angel Viana – RJ	Angel Vianna		Percevejo
UNIVERSIDADES INTERNACIONAIS			
Universidade de Bolonha - Itália	Eugenia Casini Ropa		Urdimento
Universidad de Buenos Aires	Francisco Javier		Urdimento
	Osvaldo Pellettieri		Urdimento
University of Califórnia – EUA	Juan Villegas		Urdimento
Universidade Alanus – Alemanha	Marcelo da Veiga		Urdimento
La Trobe University – Austrália	Peta Tait		Urdimento
New York University TISCH – EUA	Ana Bernstein		Percevejo
University of Miami – EUA	George Yudice		Percevejo
Centre National de la Recherche Scientifique – França	Béatrice Picon-Vallin		Percevejo
Escola Superior de Teatro e Cinema – Portugal	Rui Pina Coelho		Percevejo
Bauhaus-Universität Weimar –	Wolfgang Bock		Percevejo

Alemanha			
Université Libre de Bruxelles – Bélgica	André Helbo	Repertório	
Université Paul-Valéry Montpellier III – França	Philippe Joron	Repertório	
Goethe Universität Frankfurt am Main – Alemanha	Hans-Thies Lehman	Repertório	
Université de Paris Ouest – Nanterre La Défense, Paris X – França	Idelette Muzart-Fonseca dos Santos	Repertório	
Université Vincenne Saint Denis, Paris VIII – França	Jean-Marie Pradier	Repertório	
Université René Descartes, Paris V – França	Michel Maffesoli	Repertório	
Université du Québec à Montreal	Josette Féral	Repertório	
Universidade Nova de Lisboa – Portugal	Paulo Filipe Monteiro	Repertório	
Universidad Nacional Autónoma de México – México	Rodolfo Obregon Rodriguez	Repertório	
École des Hautes Études en Sciences Sociales – França	Bernard Müller		Repertório
Instituto Politécnico de Leiria	Carlos Alba		Repertório
Université Panthéon Sorbonne, Paris I – França	Christian Marcadet		Repertório
Université de Picardie Jules Verne – França	Jean-François Dusigne		Repertório
Université de Nice Sophia Antipolis – França	Nathalie Gauthard		Repertório
Sorbonne Nouvelle (Paris III) – França	Rafaella Uhiara	Sala Preta	
FORA DA UNIVERSIDADE			
Odin Teatret – Dinamarca	Eugenio Barba		Urdimento
Escola de Artes Dramáticas – SP	Silvana Garcia		Urdimento Percevejo

Folhetim – RJ	Fátima Saadi		Percevejo
Instituto Del Teatre- Barcelona – Espanha	Merces Saumell Verges		Percevejo

ANEXO VI – Banco de dados dos lugares teatrais de São Paulo (a partir de dados levantados por José Simões de Almeida Junior em sua tese de Doutorado).

José Simões de Almeida Junior realizou um levantamento dos lugares teatrais da cidade de São Paulo em sua tese de doutorado denominada **Cartografia Política dos Lugares Teatrais da Cidade de São Paulo – 1999 a 2004**, defendida em 2007 no departamento de Artes Cênicas da USP sob a orientação de Helena Tania Katz³⁵⁹.

O objetivo Almeida Junior consistia na reflexão sobre o espaço teatral na cidade de São Paulo, pelo viés da Geografia, no período de 1999 a 2004, utilizando como referenciais teóricos Anne Ubersfeld e Milton Santos. A hipótese considerava o *lugar teatral* como agente definidor do processo teatral, estritamente relacionado às políticas culturais do período (Lei de Incentivo à Cultura, Lei do Fomento ao Teatro e implantação de salas de teatro nos CEUs), e aos Guias de Teatro da cidade, jornais **Folha de São Paulo** e **O Estado de São Paulo**).

Em sua tese, o autor definiu *lugar teatral* pelo uso de um espaço – relacionado às práticas envolvidas em seu espaço – e não pela arquitetura do edifício que ocupa. Desse modo, pequenas salas e estúdios, nos quais grupos de teatro criam suas peças, foram considerados *lugares teatrais* ao lado de grandes salas históricas como o Teatro Municipal de São Paulo.

Valendo-me desse banco de dados, pude elaborar as tabelas sobre a época de constituição desses espaços mapeados, bem como o número de assentos existentes no período na capital paulista.

A seguir, as especificidades da pesquisa realizada por Almeida Junior:

“A pesquisa de campo dos lugares teatrais da cidade de São Paulo foi circunscrita ao período de 1999 (inclusive) a 2004 (inclusive). Foram utilizadas as seguintes fontes para a elaboração do banco de dados.

Fontes de pesquisa:

³⁵⁹ Professora no Curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP, desde 1995.

APETESP – Associação de produtores de espetáculos teatrais do Estado de São Paulo. Disponível em www.apetesp.org.br/teatros.htm. Acesso de 12 de out. 2004 a 10 de fev. 2006.

CTAC. Centro técnico de Artes Cênicas do Brasil. Disponível em www.ctac.gov.br acesso em 21 de jul. 2005.

GUIA CULTURAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. Disponível em www.guiacultural.sp.gov.br acesso em 10 de set. 2004.

GUIA DA FOLHA. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999, Semanal.

GUIA DA FOLHA. São Paulo: Folha de São Paulo, 2004. Semanal.

GUIA DE ESPETÁCULOS. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1999.

GUIA. São Paulo: O Estado de São Paulo, 2004. Semanal.

GUIA OFF. Disponível em <http://superig.ig.com.br/guiaoff>. Acesso no período de 10 de set. 2004 a 10 de fev. 2006.

SINDICATO DOS ARTISTAS E TECNICOS EM ESPETÁCULOS DE DIVERSÕES DO ESTADO DE SÃO PAULO. Disponível em www.satedsp.org.br/teatro_indice.htm. Acesso de 12 de out. 2004 a 01 de mar. 2006.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA – Disponível em www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC acesso em 13 de nov. 2006.

SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA DA CIDADE DE SÃO PAULO – Disponível em <http://portal.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/cultura> acesso em 03 de nov. 2006.

OPALCO – Guia de lazer em Teatro. Disponível em www.opalco.com.br acesso no período de 10 de set.2004 a 10 de fev. 2006.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO – Disponível em ww1.prefeitura.sp.gov.br/portal/a_cidade/mapas. Acesso em 07 de set. 2006.

SERRONI, J.C. *Teatros: uma memória do espaço Cênico do Brasil*. São Paulo: SENAC, 2002.

TEATROCHICK – Sua revista eletrônica virtual de teatro. Disponível em www.teatrochick.com.br acesso no período de 10 de set. 2004 a 10 de fev. 2006.”

NOME DO TEATRO	INÍCIO DAS ATIVIDADES	LOTAÇÃO
Abril Cine-Teatro Paramount	1929	1158
Ágora do Bexiga	1999	90
Alfa Sala A	1998	1212

Alfa Sala B	1998	200
Alfredo Mesquita	1988	219
Aliança Francesa	1964	230
Anfiteatro Esporte Clube BANESPA	1979 Reforma 2005	366
Anfiteatro Camargo Guarnieri	1975	367
Antonio Fagundes – antigo Jardel Filho	1950	675
Armazém do Teatro	2003	80
Arthur Azevedo	1952	480
Auditório Alceu Amoroso Lima	1998	133
Auditório da Fundação M. Luiza e Oscar Americano	1980	107
Augusta – Sala 1	1974	320
Augusta – Sala Experimental	1974	70
Bar Avenida	Terça Insana desde 2000	300
Bibi Ferreira	1987	400
Cabaré Picasso	2001	70
Cacilda Becker	1988	216
Caetano de Campos	1978	600
Café Teatro & Cia.	Depois de 1999**	50
Casa do Eletricista ou Casa das Caldeiras	1999	30
Célia Helena	1977	160
Centro Brasileiro Britânico	2000	160
Centro Cultural Banco do Brasil	2001	130
Centro Cultural Jabaquara	1983	250
Centro Cultural São Paulo – Sala Ademar Guerra	1982	100 – espaço aberto sem cadeira
Centro Cultural São Paulo – Sala Adoniran Barbosa	1982	631
Centro Cultural São Paulo – Sala de Ensaio IV	1982	60
Centro Cultural São Paulo – Sala Jardel Filho	1982	324
Centro Cultural São Paulo – Sala Emilio Salles Gomes	1982	110
Centro de Cultura Judaica	2003	300

Centro Cultural Monte Azul	Antes 1999*	150
Centro da Terra	2001	100
Centro de Artes BANESPA	Antes 1999*	325
CEU Alvarenga	2003	450
CEU Aricanduva	2003	450
CEU Butantã	2003	450
CEU Campo Limpo	2004	450
CEU Casa Branca	2004	450
CEU Cidade Dutra	2003	450
CEU Inácio Monteiro	2003	450
CEU Jambeiro	2003	450
CEU Meninos	2003	450
CEU Navegantes	2003	450
CEU Paz	2003	450
CEU Parque São Carlos	2003	450
CEU Parque Veredas	2003	450
CEU Pêra-Marmelo	2003	450
CEU Perus	2003	450
CEU Rosa da China	2003	450
CEU São Mateus	2003	450
CEU São Rafael	2003	450
CEU Três Lagos	2003	450
CEU Curuçá	2003	450
CEU Vila Atlântica	2003	450
Credicard Hall	1999	3500
Crowne Plaza	1990	153
Cultura Artística – Sala Esther Mesquita	1950	1150
Cultura Artística – Sala Rubens Sverner	1950	338
Cultura Inglesa Higienópolis	1962	80
Cultura Inglesa Pinheiros	1983	195
Cultura Inglesa Santana – Café Concerto	1999	60
Cultura Inglesa Vila Mariana	1993	80
Cultura Inglesa Mooca	1995	60
Cultura Inglesa Saúde	1999	60
Cultura Inglesa Tatuapé	1999	100
Das Artes	2003	800

Das Nações – Sala Dercy Gonçalves	1964	434
Das Nações – Sala Oscarito	1970	191
Denoy de Oliveira – Antigo teatro da UMES	1994	99
Dias Gomes	1987	540
Dos Arcos	2002	150
Do Quarteto – antigo Nelson Rodrigues	1974	150
Espaço Cemitério de Automóveis – Antigo teatro Zero Hora	2003	46
Espaço Cênico Tom Brasil	1995	1200
Espaço Cênico Tom Brasil – Nações Unidas	1999 (estimativa)*	2400
Espaço Cultural Arte Gullik	2000	40
Espaço Cultural Classes Laboriosas	Antes 1999*	200
Espaço Cultural Fagulha D’Arte	Depois 1999**	150
Espaço Cultural Lélia Abramo	1994	60
Espaço Cultural Santo Agostinho	2001	718
Espaço Cultural Vitrine	Antes 1999*	160
Espaço Cultural Tendal da Lapa	1989	150
Espaço e Força Cultural Brasileira Sala Laura Cardoso	2004	60
Espaço dos Satyros	2000	90
Espaço dos Satyros 2	2000	60
Espaço Galpão Cinco	1999	100
Espaço Promon – antiga Sala São Luiz	1989	349
Espaço 2 de Artes – Sala Linneu Dias	2004	70
Espaço 2 de Artes – Sala Plínio Marcos	2000	90
Espaço Casa das Rosas	1991	40
Estação Ciência – Auditório	Antes 1999*	200
Estúdio Teatro X-Sala A	1998	100
Estúdio Teatro X-Sala B	1998	33

Eugênio Kusnet – Comp. Teatro de Arena	1953	133
Eva Wilma	2004	720
FAAP	1975	413
Fábrica São Paulo – Sala 1	2004	136
Fábrica São Paulo – Sala 2	2004	90
Fábrica São Paulo – Porão	2004	70
Fecomércio	2004	522
Fernando de Azevedo	1933	502
Flávio Império	1992	212
Folha	2001	305
FUNARTE – Sala Galvão Carlos Miranda	1998	100
FUNARTE – Sala Guiomar Novaes	1975	150
Galpão do Folias	2000	96
Galpão Nau de Ícaros	2000	90
Gazeta	1990	900
Galeria Olido – Sala Olido	Depois 1999**	293
Hall	Antes 1999*	95
Hebraica – Sala Arthur Rubeinstein	1963	522
Hebraica – Sala Anne Frank	1963	252
Humboldt	2003	430
INDAC	Antes 1999*	30
Instituto Goethe	1982	200
Imprensa	1988	500
Imprensa – Espaço Alternativo	1988	48
Italia	1962	322
Jardim São Paulo	2002	371
João Caetano	1952	438
Joffre Soares – Sala Bela Vista (Centro Cultural)	1965	200
Joffre Soares – Sala Ciranda (Centro Cultural)	1965	60
Jogo Estúdio – Teatro	2001	40
Jovem Paiol	1969	242
Laboratório ECA – Sala Alfredo Mesquita	1995	125

Laboratório ECA – Sala Miroel Silveira	1995	180
Lucas Pardo Filho	1978	270
Marcos Lindemberg	Antes 1999*	250
Maria Della Costa	1954	370
Maria Della Costa – Sala Sandro Polônio	1954	60
Martins Penna	1969/1974	249
Mars	Antes 1999*	313
MASP – Teatro S. Paulo	1968	374
MIS	1975	174
Municipal de São Paulo	1911	1580
NAVVE – Sala 1	2002	225
NAVVE – Auditório Silvio Romero	2002	180
NEXT – Sala 1	1999	60
NEXT – Sala 2 – Cabaré	1999	100
Oficina	1961	350
Oficina da Palavra – Casa Mario de Andrade	1990	100
Oficina Cultural Amacio Mazzaropi	1982	300
Ópera	1998	854
Orion – Antigo Teatro Odeon	1994	249
Paio	1964	208
Paulo Autran	1997	656
Paulo Eiró	1957	600
Pirandello	1980	240
Popular do Sesi	1963	466
Popular do Sesi – A. E. Carvalho	1972	150
Popular do Sesi – Vila das Mercês	1964	200
Procópio Ferreira _ Back Stage Café	1978	100
Reciarte Bijou	1999	88
Renaissance	1999	462
Ribalta	Antes 1999*	80
Ruth Escobar – Dina Sfat	1964	390

Ruth Escobar – Sala Gil Vicente	1964	317
Ruth Escobar – Sala Miriam Muniz	1964	30
Santa Catarina – Centro Cultural	1991	280
Santa Cruz	2002	460
São Pedro – Sala I	1917	636
São Pedro – Sala Dinorá de Carvalho	1917	100
Sérgio Cardoso	1980	886
Sérgio Cardoso – Sala Paschoal C. Magno	1980	144
Sérgio Cardoso – Sala Marcenaria	1980	100
SESC Anchieta	1967	328
SESC Belenzinho – Galpão 1	1998	100
SESC Belenzinho – Sala 1	1998	300
SESC Belenzinho – Galpão 2	1998	80
SESC Consolação	1967	50 (70)
SESC Itaquera	1998	300
SESC Ipiranga	1992	213
SESC Interlagos	1975	280
SESC Pinheiros	2004	700
SESC Pompéia	1982	776
SESC Pompéia – Galpão	1982	200
SESC Vila Mariana	1997	645
Studio 184	1997	112
Studio das Artes	2000	75
TAIB	1960	472
TBC – Sala Arte	1948	140
TBC – Sala Assobradado	1948	240
TBC – Sala Repertório	1948	130
TBC – Sala TBC	1948	340
TBC – Projeto Escada	1948	100
Teatro Arquidiocesano	1928	330
Teatro Brincante	1992	100
Teatro Casa das Artes	2001	80
Teatro Central da Fac de Medicina da USP	Antes 1999*	282

Teatro Clube Guaripa	Antes 1999*	406
Teatro Clube Pinheiros	1979	422
Teatro do Colégio Equipe	2000	300
Teatro Julio Prestes	Depois 1999**	1650
Teatro Mezanino do Centro Cultural FIESP	Depois 1999**	50
Teatro do MuBE	Antes 1999*	192
Teatro Escola Macunaíma – Sala 1	1973	96
Teatro Escola Macunaíma – Sala 2	1973	96
Teatro Escola Macunaíma – Sala 3	1973	96
Teatro Escola Macunaíma – Sala 4	1973	96
Teatro Escola Macunaíma – Sala 5	1973	96
Teatro Escola Macunaíma – Sala 6	1973	96
Teatro da Biblioteca Monteiro Lobato	1935	150
Teatro do Clube Atlético Monte Líbano	Antes 1999*	400
Teatro Mario de Andrade	1942	150
Teatro Popular União Olho Vivo	1982	170
Teatro SENAC – Santana	1986	104
Teatro Transamérica	1986	170
Teatro Vida Consciência – Sala Silveira Sampaio	Antes 1999*	1000
Teatro VIVO – Espaço Cultural VIVO	2004	290
Teatro Ziembinski	2000	80
TUCA – Sala Tucarena	1964	180
TUCA – Auditório Tibiriçá	1964	714
TUSP	1976	120
União Cultural Brasil-Estados Unidos / UCBEU – Sala José Erminio de Moraes	2000	216

Urbano	Antes 1999*	200
Via Funchal	1997	2200
Viga Espaço Cênico	2003	75

*Denominação presente na tabela de Almeida Junior – o autor não soube precisar o ano de fundação do espaço, mas sabe que ocorreu na década de 1990.

** Denominação presente na tabela de Almeida Junior – o autor não soube precisar o ano de fundação do espaço, mas sabe que ocorreu após 1999, portanto nos anos 2000.

Dentre os 248 lugares teatrais levantados por Almeida Júnior, não considerei alguns: primeiro, aqueles que não estavam em funcionamento no período em que a pesquisa foi realizada (entre 2005 e 2006); segundo, aqueles que ultrapassam o recorte delimitado pelo próprio autor (1999 e 2004); terceiro, salas utilizadas com uso exclusivo para música clássica (como é o caso da Sala São Paulo e de Laura Maria Monteiro Abrahão). Seguem os teatros descartados em minha análise:

NOME DO TEATRO	INÍCIO DAS ATIVIDADES	LOTAÇÃO
Café Teatro Gallery	Antes 1999*	250
Cambridge Hotel	Antes 1999*	200
Casa Café Teatro	Depois de 1999**	90
Casa Nº1	2003	40
Escola de teatro Ewerton de Castro	Antes 1999*	50
Espaço Anexo	Depois 1999**	160
Espaço Cênico Teatro da Memória	2005	92
Espaço Cênico Teatro da Memória – Sala Subterrânea	2005	60
Espaço Cultural Livre	1999	250
Espaço Cultural Mágica Ilusão	1993	30
Espaço 405 – Espaço cultural Moema	Antes 1999*	60
Hilton	1980	420
KVA – Centro Cultural Elenko	Antes 1999*	200
Laura Maria Monteiro Abrahão	1972	300
Procópio Ferreira	1978	632
Sala São Paulo	2000	1501
SESC Pinheiros – Auditório	1986	101
SESC Santo Amaro	1999	140

Studio Wolf Maia – Shopping Frei Caneca	2006	350
Teatro da Associação Portuguesa de Desportes	Antes 1999*	320
Teatro Bacarelli	Há mais de 20 anos	120
Teatro da Biblioteca Viriato Corrêa	1965	100
Teatro da Praça	Antes 1999*	160
Teatro Maksoud Plaza	1981	420
Teatro Studio	Antes 1999*	70
Vento Forte – Sala dos Pés	1981	100
Vento Forte – Sala dos Olhos	1981	150
Vento Forte – Sala das Mãos	1981	60

Total : 28 lugares não considerados.

ANEXO VII – Sedes de grupos teatrais contemplados pela Lei de Fomento até a 13ª edição.

GRUPO	LOCAL	REGIÃO
Folias D'Arte	Rua Ana Cintra, 213 – Santa Cecília	Centro
Teatro Coletivo	Rua da Consolação, 1623	Centro
Os Satyros	Praça Roosevelt, 124 e 214	Centro
Parlapatões	Praça Roosevelt, 158	Centro
Núcleo Bartolomeu de Depoimentos	Rua Augusto de Miranda, 786 – Pompéia	Oeste
Tapa	Rua Domingos Paiva, 260 – Brás	Centro
Farândula Trupe	Rua Gama Cerqueira, 344 – Cambuci	Centro
Casa da Comédia	Rua Jandaia, 218 – Bela Vista	Centro
Cia. Livre	Rua Pirineus, 107 – Barra Funda	Oeste
Galpão Raposo da Catarina	Rua Harmonia, 921 – Vila Madalena	Oeste
Balagan	Alameda Olga, 444 – Barra Funda	Oeste
Pessoal do Faroeste	Alameda Cleveland, 677 – Campos Eliseos	Centro
As meninas do conto	Rua Scipião, 132 – Lapa	Oeste
Kompanhia Centro da Terra	Rua Piracuama, 19 – Perdizes	Oeste
Redimunho	Rua Major Diogo, 91 – Bela Vista	Centro
São Jorge de Variedades	Rua Lopes de Oliveira, 342 – Barra Funda	Oeste
ESTEP	Rua Martinho Prado, 191 – Bela Vista	Centro
Arte Tangível	Rua Olavo Egídio, 878 – Santana	Norte 1
Núcleo do 184	Praça Roosevelt, 184	Centro
Clã Estúdio das Artes Cômicas	Rua Prof. Onofre Penteado Jr., 51 – Saúde	Sul 1

Sobrevento	Rua Itapira, 766 – Mooca	Leste 1
Cia do Latão	Rua Iperó, 147 – Vila Madalena	Oeste
Cia. Elevador de Teatro Panorâmico	Rua 13 de Maio, 222	Centro
Teatro Kaus Cia Experimental	Rua Augusta, 1102 – Consolação	Centro
Teatro X	Rua Rui Barbosa, 399 – Bela Vista	Centro
Lux In Tenebris	Rua Palmeira, 78	Granja Viana
Teatro das Epifanias	Rua Vitoino Camilo, 884 – Barra Funda	Oeste
Nau de Ícaros	Rua Guapiá, 1380 – Vila Leopoldina	Oeste
Núcleo Pavanelli	Rua Ana Cintra, 2002 – Santa Cecília	Centro
Os Fofos Encenam	Rua Adoniran Barbosa, 151 – Bela Vista	Centro
Cia. do Feijão	Rua Teodoro Baima, 68 – República	Centro
Núcleo Brava Companhia	Rua Cândido de Xavier, 577 – Parque Santo Antonio.	Sul 2
Cia Satélite	Rua Maria Borba, 87 – Consolação	Centro
Cia. Circo Mínimo	Rua Búlgara, 28 – Vila Hungria	Oeste
Cia. Louis Louis	Rua Frei Caneca, 322, 3º Andar	Centro
Cia. Clube Noir	Rua Augusta, 331	Centro
Trupe Artimaha	Estrada do Campo Limpo, 2706 – Campo Limpo	Sul 2

Total de Sedes de Grupos contemplados pela Lei de Fomento: 37

Fonte: 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 ao teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.