

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

SIMONE DO PRADO ROMEO

**Teatro e políticas públicas: cartografia da cena paulistana através da Lei de Fomento,  
2002 – 2012**

**VERSÃO CORRIGIDA**  
São Paulo  
2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

SIMONE DO PRADO ROMEO

**Teatro e políticas públicas: cartografia da cena paulistana através da Lei de Fomento,  
2002 – 2012**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo.

**VERSÃO CORRIGIDA**  
São Paulo  
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Romeo, Simone do Prado

Teatro e políticas públicas: cartografia da cena paulistana através da Lei do Fomento, 2002-2012 / Simone do Prado Romeo; orientadora, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo. – São Paulo, 2022.

290 p. : il.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Teatro. 2. Políticas culturais. 3. lei de fomento. 4. teatro e cidade. 5. história do teatro paulistano. I. Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo, Elizabeth. II. Título.

CDD 21.ed. - 306

Nome: ROMEO, Simone do Prado

Título: Teatro e políticas públicas: cartografia da cena paulistana através da Lei de Fomento, 2002 – 2012

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Aprovada em: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora

Profa. Dra. Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo (orientadora)

Instituição: Departamento de Artes Cênicas - USP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Membros Titulares:

Prof. Dr. Ferdinando Crepaldi Martins

Instituição: Departamento de Artes Cênicas - USP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Junior

Instituição: Departamento de História Social - USP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

Instituição: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - USP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dra. Carolina Martins Pulici

Instituição: Departamento de Ciências Sociais - UNIFESP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Para o Heitor, que um dia talvez queira fazer arte.

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, por possibilitar a realização dessa pesquisa de doutoramento.

À minha orientadora, Beth Azevedo, por ter acolhido o projeto de pesquisa e pela confiança, dedicação e parceria ao longo desses anos de trabalho.

À Carolina Pulici, que me ensinou os meandros da pesquisa acadêmica, pelo incentivo em continuar a investigação nascida no mestrado, pelas contribuições ao exame de qualificação e por compor a banca de defesa dessa tese.

Ao Ferdinando Martins, que acompanhou a trajetória dessa pesquisa desde o início, por todas as contribuições durante o percurso, pelo incentivo à realização do estágio no exterior, pelos aportes ao exame de qualificação e por compor a banca de defesa.

Ao Jorge Dubatti, que me recebeu no Instituto de Artes do Espetáculo da Universidade de Buenos Aires, pela generosidade e por todas as contribuições a esse trabalho.

Aos funcionários do Departamento de Fomentos da SMC/SP, que me receberam durante as inúmeras visitas para consultas ao arquivo do fomento ao teatro.

Ao Fabinho, pelo apoio permanente e por todo amor.

Aos amigos que acolheram minhas angústias durante a travessia. Um agradecimento especial ao Bruno Moretti, mais conhecido como Vizinho, pela revisão paciente e cuidadosa do texto. Sem sua imensa ajuda na reta final desse trabalho eu certamente não teria conseguido.

À toda a rede de apoio que possibilitou a finalização desse texto: à Dalila Gonçalves, por cuidar com tanto amor e zelo do Heitor enquanto eu finalizava essa tese; à Jucilene Cabral, por cuidar da minha casa; aos vencedores da promoção “quem quer ficar com o Heitor?” (risos), que ganharam o prêmio de passar as tardes de sábado com meu filho enquanto eu concluía a esse a redação desse trabalho.

Ao Heitor, pelas tardes e pelos passeios que deixou de fazer com a mamãe. E por me dar motivação e alegria necessárias para concluir essa tese.

À Red de Macro Universidades Públicas de América Latina y el Caribe, por me conceder a oportunidade de realizar estágio de pesquisa na Universidade de Buenos Aires.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de doutorado que me foi concedida.

‘El hombre danza su cultura’, y asiste al convivio teatral con las disposiciones de la totalidad  
de su régimen de experiencia y competencias culturales  
(DUBATTI, 2003, p. 37)

## RESUMO

ROMEO, Simone do Prado. Teatro e políticas públicas: cartografia da cena paulistana através da Lei de Fomento, 2002-2012. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

Esta tese se propõe a analisar os projetos subsidiados pela Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo durante seu período de implementação e desenvolvimento inicial, correspondente à sua primeira década de existência ou às 21 primeiras edições. A maneira pela qual o apoio sistemático a grupos que desenvolvem trabalho continuado e pesquisa de linguagem incidiu sobre as formas de produção e recepção desse fazer teatral, assim como sua institucionalização, serão discutidas através de uma análise de conjunto dos 312 projetos subsidiados no período, com vistas a construir uma cartografia da cena fomentada. A primeira parte da tese, dedicada a debater a política em questão, apresenta um panorama do desenvolvimento histórico das políticas culturais e de seus ideários em contexto global e local, situa a Lei de Fomento nesse quadro, debate suas particularidades e constrói um perfil dos grupos contemplados no escopo de nosso recorte temporal, dando a conhecer tanto o objeto dessa análise quanto os agentes responsáveis por seu desenvolvimento. Na segunda parte, procurou-se observar as implicações dessa política de cultura para a cidade de São Paulo, ou o sistema obra-público. Elaboramos análises em perspectiva comparada sobre a programação fomentada, construindo mapas sobre os objetivos propostos pelos grupos, suas construções poéticas e as correspondentes concepções de teatro em jogo. Os espaços de realização teatral previstos nos projetos artísticos também foram tomados como fonte de análise e observados a partir de suas proposições tanto em termos de espetacularidade quanto com relação ao público e à cidade. Por fim, para compor essa espécie de cartografia da cena fomentada, realizamos um levantamento das modalidades de contrapartida social propostas, que foram analisadas de acordo com as concepções de ação cultural a que se vinculam identificando, ainda, suas possíveis implicações em termos de formação.

Palavras-chave: teatro. políticas culturais. lei de fomento. teatro de grupo. cartografia teatral



## ABSTRACT

ROMEO, Simone do Prado. Theater and public policies: cartography of the São Paulo scene through the Promotion Law, 2002-2012. Thesis (Doctorate). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

This thesis aims to analyze the projects subsidized by the *Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo* during its period of implementation and initial development, corresponding to its first decade of existence or the 21 first editions. The way in which the systematic support to groups that develop continuous work and language research focused on the forms of production and reception of this theatrical work, as well as its institutionalization, will be discussed through an analysis of the 312 subsidized projects in the period, with aimed at building a cartography of the fostered scene. The first part of the thesis, dedicated to debating the policy in question, presents an overview of the historical development of cultural policies and their ideas in a global and local context, places the Development Law in this context, discusses its particularities and builds a sociological profile of the groups included in the scope of our time frame, making known both the object of this analysis and the agents responsible for its development. In the second part, we tried to observe the implications of this culture policy for the city of São Paulo, or the public work system. We developed analyzes in comparative perspective on the promoted programming, building maps on the objectives proposed by the groups, their poetic constructions and the corresponding conceptions of theater in play. The theatrical performance spaces provided for in the artistic projects were also taken as a source of analysis and observed from their propositions both in terms of spectacularity and in relation to the public and the city. Finally, to compose this kind of cartography of the fostered scene, we carried out a survey of the proposed social counterpart modalities, which were analyzed according to the conceptions of cultural action to which they are linked, also identifying their possible implications in terms of formation.

Keywords: theater. cultural policies. promotion law. group theater. theatrical cartography.

## LISTA GRÁFICOS

|                  |  |     |
|------------------|--|-----|
| <b>Gráfico 1</b> | Objetivos gerais de cada proposta de pesquisa e/ou criação | 112 |
| <b>Gráfico 2</b> | Categorizações poéticas                                    | 124 |
| <b>Gráfico 3</b> | Modalidades de contrapartidas sociais                      | 159 |

## LISTA DE QUADROS

|                 |   |     |
|-----------------|---|-----|
| <b>Quadro 1</b> | Grupos que foram mais vezes contemplados  | 85  |
| <b>Quadro 2</b> | Sequência dos grupos mais vezes contemplados I  | 87  |
| <b>Quadro 3</b> | Sequência dos grupos mais vezes contemplados II   | 92  |
| <b>Quadro 4</b> | Grupos contemplados uma única vez ao longo das 21 primeiras edições da Lei de Fomento                 | 98  |
| <b>Quadro 5</b> | Grupos contemplados em projetos que envolviam criação/manutenção de sede e sua respectiva localização | 148 |
| <b>Quadro 6</b> | Tipologias das ações culturais  | 170 |

## LISTA DE TABELAS

|                 |  |     |
|-----------------|--|-----|
| <b>Tabela 1</b> | Grupos contemplados a cada edição da Lei de Fomento                    | 105 |
| <b>Tabela 2</b> | Enumeração dos espaços mais recorrentes onde os projetos se realizaram | 139 |
| <b>Tabela 3</b> | Circulação e temporada de espetáculos por edição                       | 151 |

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 14  |
| <b>I A LEI DE FOMENTO AO TEATRO</b> .....   | 21  |
| <b>1 ARTE, FINANCIAMENTO E POLÍTICAS CULTURAIS</b> .....  | 22  |
| 1.1 Sobre a arte e suas condições de produção .....   | 22  |
| 1.2 Políticas públicas de financiamento para a arte e a cultura .....   | 24  |
| 1.3 Políticas públicas para a cultura no Brasil: breve história de avanços e retrocessos                          | 31  |
| <b>2 A LEI DE FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO</b> .....  | 57  |
| 2.1 Origem e pressupostos.....  | 57  |
| 2.2 O teatro que é considerado fundamental para a cidade .....  | 64  |
| 2.3 As regras do jogo: critérios de julgamento e seleção.....   | 68  |
| <b>3 O TEATRO DE GRUPO E OS GRUPOS DE TEATRO CONTEMPLADOS AO LONGO DA PRIMEIRA DÉCADA DA LEI DE FOMENTO</b> ..... | 75  |
| 3.1 Sobre o teatro de grupo .....   | 75  |
| 3.2 Do coletivo ao colaborativo .....   | 79  |
| 3.3 Os grupos de teatro subsidiados pela Lei de Fomento .....   | 84  |
| 3.3.1 Gerações de teatro de grupo .....   | 106 |
| <b>II PARA A CIDADE DE SÃO PAULO</b> .....  | 110 |
| <b>4 A PROGRAMAÇÃO TEATRAL NA PRIMEIRA DÉCADA DA LEI</b> .....  | 111 |
| 4.1 Modos de produção e visões sobre o teatro: objetivos propostos nos projetos artísticos .....                  | 111 |
| 4.2 Práticas da Lei de Fomento, 2002-2012.....  | 123 |
| <b>5 A LEI DE FOMENTO COMO CONQUISTA DA CIDADE DE SÃO PAULO</b> .....   | 137 |
| 5.1 Espaços de representação, intenção artística e possíveis relações com o público.....                          | 138 |
| 5.2 Ainda sobre a abertura de sedes .....   | 147 |
| 5.3 O teatro na cidade: apontamentos para uma geografia social do teatro de grupo através da Lei de Fomento.....  | 150 |
| <b>6 AÇÃO CULTURAL EM CENA: MODALIDADES DE CONTRAPARTIDA SOCIAL</b> .....   | 154 |
| 6.1 Contrapartida social como ação cultural .....   | 154 |
| 6.2 Modalidades de contrapartida social previstas na primeira década da Lei de Fomento .....                      | 159 |

|   |            |
|---|------------|
| <b>6.3 Contrapartida social e formação artística.....</b> | <b>171</b> |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                          | <b>173</b> |
| <b>ANEXO A.....</b>                                       | <b>189</b> |
| <b>ANEXO B.....</b>                                       | <b>197</b> |
| <b>ANEXO C.....</b>                                       | <b>228</b> |
| <b>ANEXO D.....</b>                                       | <b>231</b> |
| <b>ANEXO E.....</b>                                       | <b>232</b> |
| <b>ANEXO F.....</b>                                       | <b>234</b> |
| <b>ANEXO G.....</b>                                       | <b>264</b> |
| <b>ANEXO H.....</b>                                       | <b>289</b> |
| <b>ANEXO I.....</b>                                       | <b>290</b> |

## INTRODUÇÃO

Esta tese nasceu como desdobramento de nossa pesquisa de mestrado, integrando uma investigação mais ampla sobre as lutas por legitimidade artística e as hierarquias simbólicas no campo do teatro paulistano. Se na pesquisa precedente nos debruçamos sobre a trajetória do movimento *Arte Contra a Barbárie*, analisando suas estratégias de legitimação cultural e os fatores extraestéticos que concorreram para tornar possível a conquista da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo<sup>1</sup>, o próximo passo da análise consistiu em problematizar os matizes desse novo arranjo expressivo, dando a ver seus contornos iniciais.

Os trabalhos que abordaram a Lei de Fomento ou o panorama teatral por ela engendrado identificaram a ampliação do número de coletivos produzindo a partir de suas bases, a capilarização desse fazer teatral pela cidade, além de apontarem para uma suposta descentralização da produção. A primeira publicação sobre o tema foi impulsionada pela Cooperativa Paulista de Teatro e ficou a cargo de Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho (2008), que empreenderam uma análise dos cinco primeiros anos da Lei de Fomento, reconstituindo parte das lutas por sua implementação e produzindo o primeiro esboço da cena paulistana forjada pelo fomento público. Tal trabalho pode ser tomado como fonte documental valiosa ao divulgar as primeiras avaliações e informar os ideais artísticos em jogo.

Cinco anos mais tarde, a mesma Cooperativa de Teatro promoveu outra publicação sobre o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo, desta vez organizada por Flavio Desgranges e Maysa Repique (2012). Partindo da constatação de que “Dez anos de Fomento ao Teatro em São Paulo e o teatro na cidade já é outro” (PIACENTINI, 2012, p. 11), a iniciativa reuniu artigos de estudiosos e artistas, trazendo à luz um debate a respeito de seus bastidores e divulgando julgamentos sobre seus possíveis resultados. Trata-se, assim, do segundo balanço produzido a partir da experiência de estudiosos e artistas com a Lei de Fomento, constituindo-se igualmente em fonte imprescindível para outros estudos.

Mais recentemente, houve ainda uma terceira publicação, sendo a primeira divulgação institucional, realizada, então, pela própria Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (SMC/SP), (GOMES; LESSI, 2014). Apresentada como meio de celebração e registro dos doze anos de implementação da Lei de Fomento, o livro igualmente reuniu entrevistas e artigos de artistas e intelectuais ligados ao seu escopo, com a diferença de incluir representantes da administração municipal. Ali foram lançados outros olhares sobre as possíveis conquistas dos

---

<sup>1</sup> A Lei Municipal nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002, elaborada e conquistada a partir da atuação do Movimento Arte Contra a Barbárie. Daqui por diante, iremos nos referir a ela apenas como Lei de Fomento.

doze anos da Lei de Fomento trazendo, ainda, um levantamento de dados sobre esses anos, quantificando os espetáculos fomentados a cada edição, os núcleos contemplados, prêmios recebidos etc.

De conjunto, tais trabalhos oferecem subsídio fundamental a outras tentativas de análise empenhadas em problematizar aspectos da Lei de Fomento no âmbito do teatro paulistano, como a nossa. Contudo, eles estão marcados pelas percepções artísticas sobre o assunto, já que foram produzidos pelos próprios agentes que impulsionaram sua conquista ou que tomaram parte em seu desenvolvimento. Longe de ser um demérito, isso faz com que neles o foco recaia mais sobre questões de documentação, memória e celebração, não menos importantes, mas que, todavia, diferem-se do tipo de análise aqui proposta. Com isso queremos dizer que, apesar da grande repercussão da Lei de Fomento e das percepções que sobre ela se cristalizaram no meio cultural, não dispomos ainda de análises sistemáticas sobre os projetos subsidiados ao longo das edições, de modo a fornecer uma visão fundamentada sobre sua dinâmica de desenvolvimento. Tarefa que esta pesquisa pretende realizar, ao menos em partes, seja porque seu exame é parcial, detendo-se sobre alguns aspectos do fenômeno, seja porque ela se restringe a um período determinado.

Inscrita no âmbito da sociologia da cultura e da história do teatro, esta tese se inspira na perspectiva proposta por Pierre Bourdieu, notadamente em sua noção de *campo* enquanto espaço social de relações objetivas entre posições relativas que uns e outros ocupam em determinada esfera da produção.<sup>2</sup> Fundamentado na prerrogativa de que a vida social pode ser pensada a partir da existência de campos de produção distintos e relativamente autônomos, o sociólogo francês concentra sua análise nos campos de produção de bens simbólicos que, operando segundo regras e lógicas que lhe são próprias, se distinguem da economia corrente. Nessa perspectiva, o campo artístico, ainda que sujeito ao campo econômico e ao campo político, dá lugar a uma economia às avessas, ou seja, uma realidade em que o valor simbólico e o valor mercantil permanecem relativamente independentes.

Admitindo essa dupla natureza dos bens simbólicos, partimos da oposição entre um *teatro comercial* e um *teatro de pesquisa* para refletir sobre a cena instaurada pela Lei de Fomento. De acordo com as proposições de Bourdieu, tal oposição figura como um princípio gerador da maior parte dos julgamentos sobre o que é arte e o que não é, dando ensejo às lutas entre a ortodoxia e a heresia, que refletem conflitos estéticos sobre a visão de mundo legítima, sobre aquilo que merece ser representado e a maneira correta de fazer a representação. No caso

---

<sup>2</sup> As teses e conceitos explícitos neste e no próximo parágrafo encontram-se em BOURDIEU (1996, 2014).



do teatro, tal oposição ganha corpo através da divergência entre um teatro de vanguarda, ou independente, de pesquisa ou de grupo etc. (terminologias que variam segundo o campo), versus um *teatro comercial*.

Sobre este aspecto, convém ressaltar que, para além de um partido teórico-metodológico da pesquisadora, essa oposição estrutura a própria política em pauta, expressamente destinada a subsidiar processos de pesquisas/criação teatral que apresentem “dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado” (SÃO PAULO, 2002). Assim, longe de constituir uma transposição mecânica da teoria, os procedimentos de trabalho e os critérios de julgamento instituídos pela Lei de Fomento são constituídos por tal oposição, produzindo uma série de rupturas com relação à ortodoxia teatral cuja forma, por excelência, é o *teatro comercial*.

Com efeito, conforme constatamos em estudo precedente (ROMEO, 2016), as lutas que culminaram com a elaboração e posterior aprovação da Lei de Fomento geraram deslocamentos com relação aos parâmetros vigentes no que tange ao teatro digno de ser admirado e financiado com verbas estatais. O exame desse ciclo de politização mais recente do teatro paulistano<sup>3</sup> (CARVALHO, 2011) e das transgressões simbólicas que ele foi capaz de produzir demonstrou também a ordem de questionamentos a partir da qual ele se constituiu e os termos em torno dos quais sua pauta foi se estruturando, evidenciando, assim, as percepções artísticas em disputa.

Partindo de tal entendimento e considerando, ainda, um ciclo que comumente se repete na história do teatro, que compreende

[...] um teatro excessivamente comercializado; grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto de bilheteria para sobreviver; a formação de um público jovem que, correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, promovido já em outras bases, não só artísticas, mas às vezes até mesmo econômicas e sociais (PRADO, 1988, p. 38),

esta tese dedica-se a problematizar o cenário instituído pela Lei de Fomento, dando a ver os contornos deste novo sistema operativo do teatro de grupo paulistano. Para tanto, à perspectiva de análise aqui exposta, somam-se as contribuições do Teatro Comparado, disciplina desenvolvida por Jorge Dubatti para o estudo dos fenômenos teatrais a partir de contextos geográfico-histórico-culturais específicos.

---

<sup>3</sup> Segundo a análise de Sergio de Carvalho, o primeiro ciclo de politização de nosso teatro corresponderia aos anos 1920-1930 e teria ficado mais restrito ao plano da dramaturgia, com as peças de Oswald e Mario de Andrade; o segundo ciclo corresponderia ao teatro engajado dos anos 1960-1970; e, finalmente, o terceiro teria como marco o movimento *Arte contra a Barbárie*, que deu origem à lei em pauta, e corresponderia a “momentos em que a prática mais experimental assume uma orientação crítica de sentido extraestético, em que predomina o interesse na participação de debates públicos e em que várias experiências isoladas passam a se conjugar em torno da tomada de posições coletivas diante de processos históricos.” (CARVALHO, 2011, p. 101).

O ensaísta, crítico e teórico argentino parte de uma apropriação da teoria e metodologia da literatura comparada para, no momento seguinte, se afastar dela com base nas particularidades do fenômeno teatral que, por sua vez, envolvem um conjunto de problemas e questões que extravasam a literatura. Dedicando-se a investigar uma epistemologia teatral, Dubatti chega à sua dimensão de acontecimento, partindo do princípio de que “o teatro é um corpo que se encontra auraticamente com outro(s) corpo(s) [...]. Trata-se, respectivamente, do acontecimento poético e do acontecimento de expectativa.” (DUBATTI, 2012, p. 40, tradução nossa). Enquanto acontecimento, o teatro estaria ligado a uma cultura viva, a algo que só existe enquanto acontece, não admitindo sua captura ou cristalização em formatos tecnológicos.

Na medida em que pressupõe convívio, ou a reunião de corpos presentes, o fenômeno teatral não se separa de sua dimensão territorial que, por sua vez, produz uma experiência e um conhecimento específicos desde a singularidade de seu acontecimento. A partir dessa base epistemológica, Dubatti sugere que o fenômeno teatral deve ser apreendido em sua dimensão de práxis singular, territorial e localizada, e não a partir de esquemas abstratos *a priori*. O que não quer dizer que ele deva ser estudado somente através da observação de suas práticas, mas, também, por meio do pensamento dos técnicos, artistas e espectadores – todos participantes do acontecimento teatral. Para Dubatti, a coroação do Teatro Comparado é a Cartografia Teatral, disciplina que elabora mapas específicos do teatro que funcionam como síntese dos saberes elaborados na pesquisa.

Seguindo essas trilhas, apresentamos um estudo sobre a Lei de Fomento que visa construir mapas específicos da cena impulsionada por essa política cultural e seus possíveis impactos, considerando o sistema autor-obra-público.

Para tanto, nos baseamos fundamentalmente, mas não exclusivamente, nos 312 projetos subsidiados ao longo das 21 edições da Lei correspondentes ao nosso recorte temporal. Material que se encontra em posse acervo do Programa Municipal de Fomento ao Teatro da SMC/SP, que dispõe de todos os projetos contemplados desde a primeira edição. Sobre isso, algumas ressalvas.

Nossa principal fonte de análise são os projetos inscritos e contemplados a cada edição, sendo duas por ano, e não sua execução. Dito de outra forma, esta tese se baseia nas intencionalidades e proposições artísticas, sem observar sua execução ou desdobramentos em termos práticos. Assim, não está na ordem de preocupações deste trabalho investigar a maneira pela qual os projetos se concretizaram ou não, ou como determinadas proposições se efetivaram nem se foram efetivadas. O interesse desta pesquisa são as proposições em si. Sendo assim, os

relatórios das etapas de execução produzidos pelos grupos, que compõem o mesmo acervo, não constituem nossos materiais de análise.

Já os projetos subsidiados no período que compete a essa pesquisa foram coletados de forma (quase) exaustiva, e analisados de maneira seriada. O parêntese se deve a uma questão conjuntural. Estávamos no final da coleta quando fomos surpreendidos, como todo o mundo, pela crise sanitária em decorrência do novo coronavírus, que implicou no fechamento de espaços públicos, entre os quais, a própria SMC/SP. Não sendo possível finalizar a coleta, as informações referentes aos projetos contemplados nas quatro últimas edições de nosso recorte temporal (a saber, da 18<sup>a</sup>, 19<sup>a</sup>, 20<sup>a</sup> e 21<sup>a</sup> edições) foram coletadas por outros meios. Contamos com o apoio e confiança de alguns grupos e companhias, que nos forneceram algumas informações através de contato via redes sociais, fundamentalmente o *Facebook*, ou por correio eletrônico. Em outros casos, nos valemos de informações públicas sobre os projetos e/ou espetáculos, disponíveis na web, a fim de garantir a realização desta pesquisa.

Baseada nesse arcabouço teórico e conceitual e fontes, a pesquisa estruturou-se em duas partes. A primeira, intitulada Lei de Fomento ao Teatro, concentra-se sobre o objeto dessa análise e sobre a fração específica do campo de produção a que ele se destina, o chamado teatro de grupo.

Considerando-se que toda e qualquer manifestação artística depende de acesso aos recursos materiais para sua execução, assunto pouco debatido nas pesquisas sobre artes, o primeiro capítulo desta tese é dedicado a problematizar as relações entre arte e financiamento para, em seguida, abordar as relações entre Estado e cultura sob a forma das políticas culturais. Apresentamos um panorama muito amplo do desenvolvimento das políticas culturais em âmbito internacional, a partir de sua matriz francesa. Buscando evidenciar que as ações do Estado nessa área, além de interessadas, se apoiam em uma determinada concepção de cultura, apontamos as vinculações teóricas e ideológicas que perpassam o debate e a política internacional no campo da cultura. Em seguida, foi preciso verificar os termos desse desenvolvimento localmente, a fim de situar o objeto dessa investigação. Para isso, o fio condutor da análise foi a legislação federal e as políticas ministeriais e, em alguns momentos, o diálogo destas com ações estaduais ou municipais - com foco para São Paulo e para a área teatral. Esse panorama muito amplo pretendeu situar o leitor no campo das políticas de cultura, fornecendo os elementos que permitem compreender as disputas e visões envolvendo a Lei de Fomento, tema do capítulo 2.

Começando por reconstituir as disputas políticas e artísticas que embasaram a formulação da Lei de Fomento, realizamos um debate sobre seus termos e sua dinâmica geral

de funcionamento, evidenciando suas especificidades. Ademais, nos ocupamos especialmente em analisar o Art. 14, que versa sobre os critérios a serem adotados pela comissão julgadora na seleção dos projetos e que, a nosso ver, condensa os princípios de uma nova legitimidade em matéria de teatro (ROMEO, 2016). Por fim, buscamos apontar algumas implicações mais imediatas, em termos de autonomia estética, de se vincular o apoio público a determinado modo de produção artístico.

Para concluir a primeira parte da tese, não poderíamos deixar de identificar seus agentes, caracterizando o teatro de grupo, bem como os teatristas que animaram a Lei de Fomento nos anos que competem a esta pesquisa, tema do capítulo 3. Começamos por localizar essa fração específica da produção, o teatro de grupo, no campo teatral local para, em seguida, debater o modo de produção que, de maneira mais ou menos implícita, é objeto da política em pauta, o modo de criação colaborativa. Adiante, tratamos de localizar os agentes que animaram a Lei de Fomento nos anos que competem a esta pesquisa. Traçamos um perfil coletivo envolvendo os 126 núcleos artísticos contemplados no período, considerando origem, idade artística e o número de vezes em que foi contemplado pela política em discussão. Por fim, debatemos as gerações de teatro de grupo no panorama instituído pela Lei de Fomento, buscando identificar as conexões entre os grupos e a posição que ocupam no campo teatral.

A segunda parte da tese, intitulada Para a cidade de São Paulo, é dedicada ao estudo da relação entre obra e público, considerando-se este último enquanto mediação fundamental entre a cena e a cidade. Iniciamos esse debate com uma análise de conjunto sobre a programação teatral fomentada na primeira década da lei, tema do capítulo 4.

Ao invés de ir diretamente à análise das obras, propriamente, optamos por examinar os objetivos propostos pelos grupos, aspecto presente na escrita dos projetos e que chamou nossa atenção por veicular as concepções de teatro em jogo e, mesmo, os papéis que estes teatristas atribuem ao próprio trabalho. Isto feito, o próximo passo da análise consistiu em examinar a programação propriamente dita, através da construção poética que os projetos davam a conhecer. Dado o grande volume de nossa amostra, é claro que não foi possível elaborar análises aprofundadas sobre cada projeto de pesquisa/criação, nem era esse nosso objetivo. O que tencionamos foi criar uma análise coletiva dos projetos subsidiados de acordo com as construções poéticas em jogo. O que foi realizado através de uma classificação geral a partir de categorias criadas pela autora, mas com base, tanto quanto possível, nas categorias nativas.

Admitindo a relação particular entre o teatro e a cidade, o quinto capítulo tomou os espaços de realização teatral previstos nos projetos como fonte de análise para traçar possíveis relações entre esses espaços, a intencionalidade artística subjacente a eles, bem como a possível

relação que estabelecem com o público e com a cidade. Elaboramos uma classificação geral dos espaços de realização teatral com base nas proposições artísticas. Considerando a prevalência, bem como a relevância que as sedes de trabalho possuem para esse modo de produção e para a existência dos grupos e, ainda, suas múltiplas implicações, dedicamos uma sessão para aprofundar o debate sobre as questões que envolvem esses locais de trabalho e fruição. Finalmente, considerando que “o espaço não passa do suporte vazio das propriedades sociais dos agentes e instituições que, estando distribuídos por essa superfície, transformam-na em um espaço social, socialmente hierarquizado” (BOURDIEU, 2014, p. 38), nos valem do levantamento estatístico sobre circulação e temporada de espetáculos por região da cidade a cada edição, realizado por Gomes e Mello (2014), que foram analisados por nós de maneira qualitativa, considerando-se sua inserção no espaço social e as qualidades potenciais do público atingido por essa programação.

Por fim, o sexto e último capítulo foi dedicado ao debate, levantamento e análise das modalidades de contrapartida social previstas nos projetos em debate. Considerando a indefinição do termo contrapartida social, fizemos um debate sobre o conceito de ação cultural e dos ideários a ele vinculados, a fim de demonstrar que a exigência de que os projetos contemplados pela Lei de Fomento devam oferecer um benefício à sociedade se vincula a determinada noção de ação cultural. Em seguida, procedemos a um mapeamento dos tipos de contrapartida social previstos nos projetos, que foram analisados a partir das modalidades de ação cultural a que se vinculam. Conclusivamente, buscamos identificar suas consequências em termos de formação artística, tendo por base alguns princípios da educação não-formal.

Para encerrar, algumas observações se fazem necessárias. Em se tratando de uma amostra muito ampla e da primeira tentativa de analisar o conjunto dos projetos subsidiados, esta tese assume um caráter exploratório e, por vezes, experimental. As classificações por nós criadas são sem dúvida artificiais, já que na dinâmica de trabalho dos diferentes coletivos de artistas elas encontram-se justapostas, servindo apenas para efeitos de análise.

**Parte I – A Lei de Fomento ao teatro**

## Capítulo 1

### Arte, financiamento e políticas culturais

#### 1.1 Sobre a arte e suas condições de produção

Um tema muito presente, mas pouco debatido quando o assunto é a criação artística diz respeito aos mecanismos a partir dos quais ela se sustenta materialmente, reconhecendo-se que a arte, assim como qualquer outra atividade humana, depende do acesso a recursos materiais para sua execução. Mesmo nos casos em que o corpo do artista é o suporte da obra, ele necessita ter acesso aos meios que garantam sua própria subsistência e o permitam dedicar seu tempo, ou pelo menos parte dele, à criação estética. Não por acaso, portanto, as relações entre arte e financiamento são milenares e atravessam toda a história da arte, pelo menos desde quando passou a haver Arte com A maiúsculo, segundo a acepção de Gombrich (1974).

Nesse sentido, o mecenato é, dentre as diversas modalidades de financiamento à produção artística, uma das práticas mais antigas. Ele constitui-se em um apoio econômico fornecido a um artista ou à produção de uma obra em particular vinculando, portanto, o artista a um patrocinador. A origem do termo vem de um nome próprio, Mecenas, influente aristocrata romano reconhecido como grande apoiador das artes a seu tempo (COELHO, 2012). De lá pra cá, a história da arte conheceu um sem número de mecenas entre reis, imperadores, clero, indivíduos, famílias, organizações particulares etc., que patrocinaram a produção artística segundo interesses que variaram de acordo com o momento histórico e o contexto. Conforme demonstrou Norbert Elias (1995), o artista sempre esteve ligado a estruturas sociais que possibilitaram a realização de seu trabalho sob determinadas condições históricas e sistema de interações e, se é assim, autor e obra encontram-se inscritos no mundo social.

Contudo, a revolução simbólica na qual os artistas modernos afirmaram o princípio da autonomia da arte fundou nesse campo de produção a lógica de uma economia antieconômica cuja invenção de uma “estética pura” fez emergir uma realidade de dupla face, em que o valor simbólico e o valor mercantil encontram-se relativamente independentes. Com efeito, o “horror ao burguês” e as censuras ao mercado instituíram nesse universo uma estrutura dualista, que corresponde a dois modos de produção e circulação obedecendo a lógicas distintas (BOURDIEU, 1996).

Num dos polos temos uma produção heterônoma que, fazendo da criação artística uma produção como outra qualquer, orienta-se pela busca do lucro e do sucesso econômico,

direcionando a produção de bens simbólicos para satisfazer a uma demanda preexistente, ou seja, “a interesses preexistentes e a formas preestabelecidas.” (BOURDIEU, 2014, p. 59). Tal produção se organiza a partir de um ciclo curto,

[...] fundado na preocupação em minimizar os riscos por um ajustamento antecipado à demanda identificável e dotados de circuitos de comercialização, além de procedimentos de valorização [...] destinados a garantir o retorno rápido dos ganhos por uma circulação rápida de produtos voltados a uma rápida obsolescência. (BOURDIEU, 2014, p. 59).

dando forma a uma arte comercial.

Já no polo oposto encontra-se uma produção que, não reconhecendo outra demanda senão a que a própria arte é capaz de produzir, funda-se sobre o princípio da autonomia estética e, conseqüentemente, da aceitação do risco inerente à produção artística, que é estranha à lógica ordinária da economia ordinária e que repousa, portanto, na denegação do lucro econômico. Instaure-se, assim, uma realidade na qual “o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo) e inversamente (pelo menos a longo prazo).” (BOURDIEU, 1996, p. 102). Realidade a partir da qual deriva a antinomia da arte moderna, que requer certo tempo para que as obras cheguem a impor ao público as normas de percepção que trazem consigo e, portanto, não encontram mercado no presente para além dos próprios pares.

Esse desprendimento esteta que constituiu o princípio de uma revolução simbólica não pôde apagar, contudo, o fato de que mesmo a arte que se pretende autônoma depende de sustentação econômica e institucional. Por isso, frequentemente, “[...] os herdeiros detêm uma vantagem decisiva quando se trata de arte de vanguarda: o capital econômico herdado que liberta das sujeições e da demanda imediata, [...] dá a possibilidade de ‘resistir’ na ausência de mercado [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 103). Ou, em outros casos, o Estado tem sido frequentemente reivindicado enquanto patrocinador legítimo da produção artística que não encontra sustentação no mercado. No caso dos países de capitalismo avançado, notadamente na França, o avanço do mercado de arte – cujas origens remontam à segunda metade do século XIX – foi contrabalançado por uma intervenção estatal de subsídio à produção, sendo que, tradicionalmente “[...] coube à área cultural governamental abrigar e proteger os gêneros que compõem a cultura erudita, sobretudo aqueles que não conseguem sobreviver do mercado.” (DURAND, 2013, p. 33). Porém, não se pode ignorar o fato de que “o mecenato de Estado, embora permita escapar aparentemente das pressões do mercado, instaura [...] lugares de cooptação negativa que culmina o mais das vezes numa verdadeira normalização da pesquisa,



tanto científica como artística” (BOURDIEU, 1996, p. 385), criando novas formas de dependência e, portanto, de constrangimentos à criação.

## **1.2 Políticas públicas de financiamento para a arte e a cultura**

Como é sabido, a relação entre Estado e cultura é milenar e pode ser abordada a partir de diferentes perspectivas, assim como são muitas as formas de inserção do Estado na vida cultural e artística de um país. Contemporaneamente, entretanto, as diversas formas de mecenato ou de apoio do Estado deram lugar às políticas culturais, termo que já acumula uma quantidade razoável de definições. Imprecisão que deriva, possivelmente, da própria polissemia do termo cultura que, tal como apontou Raymond Williams (2000), possui múltiplos significados, sendo que de sua origem de cultivo da terra (agricultura) o termo passou a designar a cultivação do espírito humano. Nesse sentido, cultura seria a síntese por excelência da própria ideia de humanidade. Para o assunto que nos cerca, em meio a várias perspectivas de cultura, haveria duas que são fundamentais por comumente nortear as ações do poder público nesse terreno: a dimensão sociológica e a dimensão antropológica de cultura (BOTELHO, 2016). No caso da primeira, a ênfase recai sobre as belas-artes e a expressão artística em sentido estrito “[...] para além daquelas manifestações e movimentos culturais que se institucionalizam. É nesse espaço que se inscrevem tanto a produção de caráter profissional quanto a prática amadorística.” (BOTELHO, 2016, p. 22). Já a dimensão antropológica da cultura, sem desconsiderar as belas-artes, parte do entendimento de que a cultura se produz através da interação social dos indivíduos e refere-se aos costumes, às crenças coletivas, rituais, saberes tradicionais, modos de viver etc., tratando o universo da cultura de maneira bastante abrangente, como uma espécie de modo de vida global.

No caso da intervenção do Estado, a adoção de um ou outro sentido vai estabelecer os parâmetros que permitem a formulação de estratégias e de suas respectivas ações, traduzidas em políticas culturais. O que equivale dizer que diferentes concepções de cultura darão origem a diferentes concepções de política cultural e de seu objeto resultando, portanto, em ações distintas. É claro que é muito mais difícil para as políticas da área atingir a cultura em sua dimensão antropológica, já que nela todos são considerados produtores de cultura e, além do mais, transformações culturais nesse sentido tão amplo demandam mais tempo como, também, ações articuladas com outras áreas, como a economia ou a educação, por exemplo. Mas é justamente esse sentido que tem sido valorizado e considerado mais legítimo no âmbito das políticas culturais, por seu caráter supostamente mais democrático, conforme veremos. Já no sentido sociológico do termo, estamos diante de um universo institucionalizado e, portanto,

mais passível de sofrer intervenções do Estado. Desse modo, não por acaso as políticas para a área tenham se desenvolvido primordialmente nesse terreno.

Tal foi o caso da criação, em 1959, do Ministério de Assuntos Culturais da França, chefiado por André Maulraux, marco internacional de institucionalização do campo da cultura e que teria surgido como o resultado de um “momento de convergência entre, de um lado, representações do papel que o Estado pode atribuir à arte e à ‘cultura’ no que diz respeito à sociedade e, do outro, a organização de uma ação pública.” (URFALINO, 2015, p. 15). Nas origens da intervenção sistemática do Estado no campo da cultura e de institucionalização da área, a política de “democratização cultural” foi, sem dúvida, pioneira. Nela, a palavra de ordem era “levar cultura ao povo”, lema que mal oculta a representação segundo a qual “cultura” e “povo” são entidades distintas e afastadas uma da outra, quando não opostas (COELHO, 2012). No caso francês, essa diretriz se traduziu na política das casas de cultura que se constituiu, em linhas gerais, numa forma de ação cultural cujo intuito era irradiar o maior número de centros culturais (as chamadas casas de cultura) pelo território francês, com vistas a viabilizar o acesso à cultura erudita para o conjunto da população. Objetivo que, contudo, se viu frustrado.

Depois de uma pesquisa financiada pelo Serviço de Estudos e Pesquisas do Ministério de Assuntos Culturais, que consistiu na aplicação de questionários em amostras selecionadas de museus da França e de outros países europeus entre 1964-65<sup>4</sup>, ficou demonstrado que o acesso facilitado à oferta artística de qualidade não poderia, por si só, ser suficiente para romper as barreiras da estratificação social, considerando que a redução nos preços ou mesmo a gratuidade de ingressos não são capazes de reduzir as desigualdades culturais. Assim, na prática, o resultado dessa política teria sido facilitar o acesso daqueles que, por sua cultura anterior, já possuíam disposições cultivadas e, portanto, “necessidade cultural” de frequentar tais espaços. Sendo assim, a pesquisa levada a cabo por Bourdieu e Darbel concluiu que

[...] enquanto se perpetuarem as desigualdades diante da escola, única capaz de criar a atitude culta, todas essas técnicas limitam-se a atenuar [...] as desigualdades culturais que elas não conseguem reduzir realmente e, menos ainda, de forma duradoura. Não existe atalho para o caminho que leva à cultura; [...] Ao darem a impressão de acreditar que a acessibilidade física das obras fosse o único empecilho para que a maioria das pessoas pudesse abordá-las, contemplá-las e saboreá-las, parece que certos dirigentes e animadores pensam que basta levar as obras até o povo por não poderem levar o povo até as obras [revelando a] ideologia segundo a qual o confronto com a obra basta por si só, para determinar uma disposição duradoura à prática cultural. (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 154-55).

---

<sup>4</sup>Pierre Bourdieu coordenou o conjunto da pesquisa, que envolveu uma grande equipe de pesquisadores e auxiliares. Dos quais Alain Darbel, que construiu o plano de sondagem e elaborou o modelo matemático destinado à análise da frequência das visitas a museus, e que divide com o sociólogo a assinatura da publicação que sintetiza os resultados obtidos. Cf. (BOURDIEU; DARBEL, 2007).

Sendo assim, as políticas culturais baseadas no princípio da democratização cultural não conseguiram alterar o quadro de desigualdade de acesso da população à produção cultural legitimada por não serem capazes de incorporar os novos setores da sociedade na dinâmica das artes eruditas. Esse resultado negativo aliado à eclosão de movimentos de contracultura durante os anos 1960 em todo mundo e, no caso francês, do emblemático maio de 1968 (URFALINO, 2015), teriam favorecido o surgimento de um novo paradigma no âmbito das políticas culturais, no qual a noção de democratização cultural – amplamente questionada por seu caráter vertical e centralizador – foi substituída pela de democracia cultural. Esta, por sua vez, fundamentada sobre a percepção de que o Estado deve contemplar com igual atenção e fomento a expressão cultural de todas as classes, grupos e etnias dentro de uma dada realidade nacional. Trata-se, assim, de uma concepção de cultura vista no plural, que teria feito emergir dois modelos de intervenção do Estado nessa área, segundo os diferentes contextos, climas de pensamento e interesses em meio aos quais ela foi sendo apropriada.

Um desses modelos, chamado de assimilacionista, ainda que reconheça a diversidade cultural, pauta sua ação pela premissa da integração entre os grupos, na qual a mistura cultural figuraria como meio de diluição das diversidades em prol de uma identidade única. No Brasil, esse ideário ganhou respaldo no meio intelectual, sobretudo a partir da publicação da obra *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre<sup>5</sup>, que, a despeito de suas contribuições para fazer avançar o pensamento social brasileiro, deu margem à interpretação de que nossa sociedade seria o resultado da mistura de povos convivendo em harmonia, criando uma falsa noção sobre a mestiçagem, que resultou no “mito da democracia racial” – termo utilizado para descrever as relações raciais no Brasil que, segundo seus ideólogos, estariam isentas de racismo e de discriminação porque resultam da mestiçagem. Sob essa ótica, as minorias são vistas como um “estado transitório”, degrau temporário para um passo ideal seguinte que seria o da plena assimilação à sociedade brasileira, de identidade única (COELHO, 2012).

Críticas a tal concepção deram margem a um segundo modelo de intervenção derivado da noção de democracia cultural, denominado multiculturalista, que defende a validade de que os diferentes grupos não queiram se desfazer de suas culturas, advogando sobre diversidade

---

<sup>5</sup> Publicada originalmente em 1933, a obra obteve grande repercussão no meio acadêmico, constituindo um marco tanto da historiografia quanto da sociologia ensaística no Brasil. Dedicando-se a compreender o microcosmo instituído entre a casa grande e a senzala, Freyre buscou traçar o surgimento da família patriarcal no Brasil. Nesse sentido, é notável seu propósito pioneiro em compreender a formação social da sociedade brasileira, marco nos esforços que começaram a ser empreendidos desde então para interpretar nossa realidade. Entretanto, ao se debruçar nas relações sexuais entre senhores e negras, Gilberto Freyre construiu a tese de que a miscigenação é responsável pelo apaziguamento das diferenças étnicas no Brasil, dando margem à construção do “mito da democracia racial”, amplamente criticado.

cultural como fonte de conhecimento e riqueza de uma nação (COELHO, 2012). Mais afinada com a dimensão antropológica de cultura, a concepção multiculturalista parte do entendimento de que o papel do Estado no campo cultural seria mais o de um mediador, garantindo o acesso à fruição e à produção cultural dos diversos grupos. Essa nova proposta de intervenção na área, mais descentralizada, alarga a noção tanto de cultura quanto de público. Pois se até então o Estado se ocupava exclusivamente da produção, difusão e preservação da cultura legitimada, ou seja, do conjunto do patrimônio edificado e das belas-artes, a partir do entendimento multiculturalista chega-se à compreensão de que o Estado deve garantir a expressão e a preservação da diversidade de manifestações que compõem a sociedade. Do mesmo modo, a noção de público no singular, como uma massa amorfa e indistinta, dá lugar à ideia de públicos, no plural, com visões e interesses diferenciados. Indo ao encontro dessa concepção, Frederico Barbosa da Silva sugere que, no limite, o objetivo das políticas culturais seja a própria democracia cultural, argumentando que

Não se trata apenas de direito ao acesso ou à recepção de obras de arte, nem somente do direito à informação e formação, tampouco do direito à educação ou aos recursos que a propiciem, ou ainda de ter sua forma de expressão e de vida reconhecida como tendo igual dignidade e legitimidade.

A democracia cultural deve ser vista, antes, como a somatória de todos esses elementos, estando portanto associada à democracia social e política; ou seja, a democracia cultural é a um só tempo instrumento de objetivos sociais e políticos e finalidade em si mesma. (SILVA, 2007a, p. 227-28).

Assim entendida, a democracia cultural deu margem a outras duas noções que passaram a balizar as políticas do setor e que entraram no índice das reivindicações dos organismos internacionais, contemporaneamente. Quais sejam, a de cidadania cultural e a de cultura como fator de desenvolvimento.<sup>6</sup> A primeira, dando seguimento às Constituições liberais europeias dos séculos XIX e XX e, portanto, às ideias de cidadania política e de cidadania econômica, insere a cultura nesse rol e pleiteia o direito à comunicação e à representação da diferença cultural. É claro que a cidadania sempre foi uma questão cultural, mas, recentemente,

As provisões culturais são regra nas Constituições pós-ditadura como, por exemplo, no México, África do Sul, Brasil, Portugal, Guatemala, Nicarágua, Paraguai, Peru e Espanha. O significado é geralmente duplo, combinando as formas artísticas e a etnicidade. (MILLER, 2011, p. 58).

---

<sup>6</sup> A Declaração Internacional dos Direitos Humanos (1948), em seu artigo 27, expressa que toda pessoa tem direito a tomar parte livremente da vida cultural da comunidade, gozar dos progressos artísticos e científicos que dela resultem, enquanto o Estado deve tomar parte para alcançar esses objetivos. Pouco mais de duas décadas depois, a Declaração do Direito ao Desenvolvimento (1986) reconhece que o desenvolvimento é um processo econômico, social, cultural e político abrangente, que visa ao constante incremento do bem-estar de toda a população e de todos os indivíduos com base na participação ativa, livre e significativa no desenvolvimento e na distribuição justa dos benefícios daí resultantes.

Ainda de acordo com Miller (2011), haveria uma diferença fundamental entre o indivíduo do período moderno, no qual a cidadania contemporânea foi forjada, e o período posterior a 1950, quando a imigração e o multiculturalismo do final do século XX colocaram em dúvida a concepção tradicional de cidadania naturalizada, deslocando a questão para termos de pertencimento cultural e de desigualdade material. Mais recentemente, uma discussão em desenvolvimento no âmbito dos direitos humanos nacionais e internacionais levou à formulação da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, na qual a Conferência Geral da Unesco proclamou princípios em defesa da diversidade cultural, “reafirmando seu compromisso com a plena realização dos direitos humanos e das liberdades fundamentais.” (UNESCO, 2002, s/p.). Ao interpretar a cultura enquanto um direito fundamental do cidadão, tais concepções sugerem que é um dever do Estado fomentar a cultura ou, ao menos, garantir o acesso à cultura existente em uma dada sociedade.

No caso da segunda noção, a tentativa de vincular a cultura ao desenvolvimento – termo que, assim como aquele, carrega consigo diversas acepções - tem origem no final dos anos 1970, quando começa a ter lugar um conjunto de análises sobre a capacidade de êxito do desenvolvimento econômico em sentido estrito, levando ao questionamento dos limites da lógica economicista para se alcançar o desenvolvimento social<sup>7</sup>, apontando seus impactos negativos para as sociedades, dos quais a exclusão e a devastação do meio seriam os traços mais visíveis. Aliado a isso, dos anos 1980 em diante, a emergência dos discursos sobre a identidade e a diferença cultural como meio e como alternativa para se opor a tal lógica forneceu o contexto mais amplo no qual a cultura passou a ser debatida como fator de desenvolvimento, resultando na

[...] criação de programas que buscam a implementação de inovações na produção e, sobretudo, na recepção cultural destinadas ou exercidas por públicos específicos (jovens, bairro ou regiões desfavorecidas etc.), através de um processo de amplificação e coordenação das iniciativas culturais [...]. (COELHO, 2012, p. 165).

Esse novo lugar que a cultura passa a ocupar em seu vínculo com o desenvolvimento, contudo, é bastante polêmico e controverso. Seja porque a ideia mesma de aliar essas duas dimensões é, em si, contestável, já que as transformações culturais não se inscrevem na mesma lógica que as transformações econômicas e não possuem o mesmo ritmo de desenvolvimento,

---

<sup>7</sup> Em meio a tais análises, aquela produzida pelo Clube de Roma teria sido pioneira. O grupo, formado em 1968 por intelectuais de diferentes áreas, publicou, quatro anos depois, o conhecido relatório intitulado “Os limites do desenvolvimento”, no qual, conjugando o ritmo de crescimento da população mundial, a industrialização, a produção de alimentos e a diminuição dos recursos naturais, chegou-se à conclusão de que os limites do crescimento seriam alcançados em cem anos.

seja porque esse discurso muitas vezes leva a uma lógica igualmente economicista. Referimo-nos às tentativas de inclusão de comunidades mais resistentes ou estranhas à lógica do mercado no discurso do empreendedorismo, da gestão e da eficiência de acordo com uma certa economia da cultura que procura “capitalizar” a produção cultural dessas comunidades. De uma forma ou de outra, chegamos ao início do século XXI com um entendimento, no mais das vezes, superficial e ambíguo, que admite o lugar da cultura como fator de desenvolvimento, enfatizando seu peso na própria economia – geralmente medido em termos de emprego e renda – para nortear a elaboração de políticas públicas para o setor. O que não é necessariamente virtuoso, já que muitas vezes isso resulta em chamados para que as artes e a cultura cumpram papéis que lhes são alheios, tais como reduzir a violência, integrar segmentos economicamente marginalizados, estimular o turismo, entre outros (DURAND, 2013). Da mesma forma, é preciso ter em vista que nem sempre a sensibilização para a área cultural e, menos ainda, seu vínculo com o campo econômico, são suficientes para reduzir as desigualdades ou alterar as hierarquias simbólicas, servindo, no mais das vezes, para reforçá-las.

Como é o caso da intervenção corporativa nas artes e do papel que a cultura passou a desempenhar a partir da intensificação do processo de globalização da economia e de internacionalização do capital, observado com mais ênfase desde as últimas décadas do século XX, no qual as empresas multinacionais têm caminhado ao lado das organizações de arte no mercado global (WOO, 2006). Contexto no qual houve profundas transformações com relação à percepção do papel que o Estado deve desempenhar nas diversas áreas da política social, incluindo a cultura. Segundo o novo ideário em jogo, pautado pela doutrina da “livre empresa” e, portanto, na máxima liberalização econômica, o Estado deveria, pouco a pouco, delegar ao mercado atribuições que antes eram suas. Nesse sentido, “o avanço em direção à modernidade globalizada pressupõe tanto acatar as transformações no papel do Estado como a consequente dinâmica do mercado, [...] movimento do qual a cultura não tem como escapar.” (ARRUDA, 2003, p. 178). Nessa nova conjuntura, o epicentro da política cultural desloca-se da França de Maulraux para a Inglaterra de Margareth Thatcher e para os Estados Unidos da era Reagan, conhecidos um e outro por levantar a dupla bandeira da redução do gasto público e da expansão do setor privado, o que, na área da cultura, resultou na onda de privatização de instituições, no estímulo ao patrocínio corporativo e na emergência de eventos globalizados. Quadro no qual a premissa social-democrata anterior – de que o acesso às artes é um direito fundamental de todo cidadão – foi profundamente questionada e levou ao entendimento de que o papel do Estado é apenas de regulação, cabendo ao mercado o protagonismo no financiamento da cultura, segundo a lógica de que, do ponto de vista do Estado, o investimento em cultura constitui um

gasto que deve ser evitado. Essa nova realidade fez com que o mundo das artes e da cultura fosse pouco a pouco forçado a se ajustar à cultura empresarial, seja em decorrência dos cortes no orçamento destinado ao subsídio das artes<sup>8</sup>, seja porque passou a vigorar um novo modelo de política cultural que, no lugar do financiamento direto do Estado, propôs que fosse estimulado o “incentivo fiscal”.

[...] o conceito e todas as suas ramificações foram aplicados ao estudo do financiamento público das artes e, evidentemente, de muitas outras coisas. O que o conceito ajudou a enfatizar foi a questão [...] dos subsídios públicos indiretos por meio de provisões tributárias, ou seja, de renúncia à carga tributária que, caso contrário, teria de ser paga às autoridades interessadas do país em questão. (WOO, 2006, p. 45).

Grosso modo, trata-se do mecanismo segundo o qual o Estado concede isenção de pagamento de impostos às empresas patrocinadoras de produções artísticas, ao mesmo tempo em que se isenta do seu poder de decisão sobre o que merece ser financiado, transferindo essa prerrogativa às empresas, que julgam os projetos artísticos de acordo com seus interesses corporativos (ROMEO, 2016). Sob essa lógica, “a arte contemporânea, ao lado de outros produtos culturais, funciona como moeda de valor simbólico e material para as corporações [...] nas democracias capitalistas do fim do século XX.” (WOO, 2006, p. 30). Pois, como é sabido, o objetivo dessa novíssima forma de mecenato é o ganho simbólico, de imagem, que a associação a um artista ou a um evento de prestígio pode trazer às corporações e suas marcas. Adentramos, assim, no domínio do chamado *marketing* cultural, que se fundamenta em uma ação de comunicação corporativa cuja finalidade é projetar o nome da empresa entre potenciais consumidores e que teria surgido como uma espécie de saturação da publicidade convencional, levando as empresas a diversificarem suas estratégias de comunicação com seus públicos (FRAGOAZ, 2013). Ou,

[...] para usar o jargão da cultura corporativa, encontrar um ‘nicho de marketing’: uma forma de *entrée* num grupo social mais sofisticado pela identificação com seus gostos específicos. É nesse espaço de interesses que a busca do capital cultural como meio para se atingir fins econômicos, ou a conversão do capital cultural em econômico, assume sua forma mais transparente e às vezes mais politicamente perniciosa. (WOO, 2006, p. 33).

Tal situação produziu uma série de constrangimentos à produção artística, das quais a subordinação ao campo econômico é, certamente, a mais óbvia, já que a possibilidade de obter

---

<sup>8</sup> No caso do governo de Ronald Reagan, tão logo tomou posse, o novo presidente promoveu um corte de cerca de 50% do orçamento destinado à cultura, justificando que “esses níveis reduzidos de financiamento refletem a intenção da administração de incentivar os beneficiários diretos e o setor privado a dar contribuições maiores às atividades culturais.” (apud WOO, 2006, p. 74).

financiamento para a produção artística passa a depender não mais das instâncias de consagração e de julgamento pelos pares, mas dos diretores de *marketing* das empresas preocupados, sobretudo, com a maximização dos lucros, interesse que anima a seleção dos projetos a serem incentivados. Esta realidade, marcada pela descoberta de novas possibilidades de lucro econômico nos mercados culturais, impõe, além de uma nova forma de censura, uma série de outras consequências menos visíveis ao campo da arte, como a profissionalização de intermediários, já que os artistas que visam acessar tais recursos frequentemente precisam aliar-se aos especialistas de mercado. Considerando-se que muitas vezes os projetos artísticos precisam ser concebidos de acordo com o que se acredita que vá interessar ao setor de marketing de uma ou mais empresas, profissionais recrutados no mercado seriam mais aptos a lidar com uma lógica absolutamente estranha à criação artística. Além disso, trata-se de um sistema operativo no qual produtores culturais muitas vezes entram em competição pelos mesmos recursos e, se a lógica do *marketing cultural* é a lógica da visibilidade, a concorrência é bastante desequilibrada entre produtores de grande porte e produtores “independentes”. Sendo assim, é claro que a produção de “arte pura”, mais inovadora e arriscada, que muitas vezes nem chegou a ser legitimada e que não encontra mercado no presente, encontra-se preterida por esse modelo de financiamento ainda em voga.

### **1.3 Políticas públicas para a cultura no Brasil: breve história de avanços e retrocessos**

Dado esse panorama sobre o desenvolvimento das políticas culturais em âmbito internacional, com as respectivas vinculações teóricas e ideológicas que elas assumem, é hora de observar os termos desse desenvolvimento localmente, a fim de situarmos melhor o objeto desta investigação. Os fios condutores da análise serão a legislação federal e as políticas ministeriais e, em alguns momentos, o diálogo destas com ações estaduais ou municipais - com foco para São Paulo e para a área teatral.

De início, algumas ressalvas. É claro que a cultura é objeto de ação pública, no Brasil, desde longa data. Se vincularmos o termo cultura à transmissão de saberes próprios à formação individual, ou seja, à educação, as missões jesuíticas seriam pioneiras. Ou mesmo quando tomamos o termo de maneira mais estrita, atrelado à produção artística, às belas-artes e ao patrimônio edificado, a história nos fornece diversos exemplos nos quais a cultura foi objeto de intervenção do Estado brasileiro. Dos quais se destacam a transferência da corte para o Rio de Janeiro, em 1808, resultando na criação de diversas instituições culturais para satisfazer as necessidades da Coroa (como por exemplo, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional, a vinda



da missão artística francesa e a fundação da Academia de Belas Artes, entre outras); a inclinação de D. Pedro II ao mecenato, imperador para quem a cultura era a produção erudita e letrada, para a qual se voltava seu apoio com vistas a construir a imagem de homem sábio e interessado pelas coisas do pensamento (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007); ou, ainda, a criação de um sistema de financiamento ao teatro por meio das loterias – mecanismo que vigorou durante quase todo o séc. XIX (SILVA, 2017); entre tantos outros exemplos que poderiam ser citados e que, sem dúvida, constituíram ações calculadas e interessadas, com impactos na vida cultural do país. Tais ações, contudo, não chegaram a configurar uma política cultural, no sentido em que a tomamos aqui.

Partindo da compreensão de que as políticas culturais constituem um conjunto articulado de ações do Estado sobre o campo da cultura (CALABRE, 2009), não se confundindo com ações isoladas que não chegam a ter consequências duradouras justamente por não serem pensadas em termos de criação, formação e circulação de forma integrada, e considerando, ainda, a historiografia sobre o tema, admitimos que foi somente a partir dos anos 1930, durante o primeiro governo de Getúlio Vargas, que começa a haver política cultural no Brasil. Sendo que o próprio movimento que levou Vargas ao poder já trazia em si as condições para que se pudesse difundir uma série de inovações em nossa vida cultural, impulsionadas pelo movimento modernista do decênio anterior. E que, passado o período de “normalização”, foram capitaneadas por aquele estadista a fim de promover a institucionalização da área cultural em escala nacional, construindo uma “[...]correlação nova entre, de um lado, o intelectual, e o artista; de outro a sociedade e o Estado – devido às novas condições econômico-sociais.” (CANDIDO, 1984, p. 27). Contexto no qual estariam envolvidos tanto o empenho dos modernistas para fazer avançar o “processo de substituição de importações” no campo cultural quanto o esforço do governo Vargas em constituir e definir o domínio da cultura como “negócio oficial”, implicando um orçamento próprio, a criação de uma ‘*intelligenza*’ e a intervenção de todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico, conforme demonstrado por Sergio Miceli (1979) em seu estudo pioneiro.

Pode-se dizer que a criação da política cultural por Vargas desdobrou-se através de duas ações praticamente simultâneas. A primeira consistiu na criação do Ministério da Educação e Saúde (MES), chefiado por Gustavo Capanema, que promoveu um processo de construção institucional da área cultural. Nesse período foram criadas diversas instituições, a exemplo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), do Instituto Nacional do Livro, do Serviço Nacional do Teatro (SNT, de que trataremos mais detidamente adiante), museus, casas históricas e, ainda, a criação, até então inédita entre nós, de um Conselho Nacional de

Cultura. Além destas, também foram incorporadas ao sistema instituições existentes desde o período do Império, como as já citadas Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas Artes etc. (BOTELHO, 2016). Assim, terminada a gestão Capanema, estava esboçado o desenho básico da organização institucional da cultura no Estado brasileiro, assentada numa racionalidade administrativa que buscava romper com a tradição oligárquica. Esse clima de modernização na máquina do governo teria sido facilitado tanto pelo clima revolucionário que então se vivia, mas, também, pelos próprios atributos do ministro, o Gustavo Capanema. Conta-se que ele estava pessoalmente identificado com a causa do modernismo e que protegia todos os intelectuais que considerava de valor, fazendo do seu gabinete o centro de irradiação da inovação estética para o conjunto do país (DURAND, 2013).

Para além da construção institucional promovida por Capanema, a adoção da década de 1930 como marco se justifica com maior propriedade quando a consideramos em conjunto com uma segunda experiência do período, se não no âmbito federal, mas na esfera municipal, constituindo a primeira experiência de política cultural nesse domínio. Referimo-nos à rápida passagem do modernista Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, órgão que

[...] surgiu em 1935, quando era prefeito de São Paulo Fábio Prado e governador Armando Salles de Oliveira, os quais aprovaram os planos de Paulo Duarte estruturando a fundação de um Departamento Municipal de Cultura. Paulo apresentou então ao prefeito o escritor Mário de Andrade, conseguindo a aprovação de seu nome para a chefia da Divisão de Expansão Cultural e para a direção do Departamento [...]. Em pleno apogeu do Departamento, em 1936, Mário é solicitado a redigir o anteprojeto de lei do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que se transformaria em lei em dezembro de 1937 e cuja execução ficou a cargo de seu primeiro diretor, com Mário de Andrade seu representante em São Paulo. (DUARTE, 1977, p. 33).

De acordo com algumas análises, o projeto de criação do Departamento teria sido pensado desde o princípio como o germe do Instituto Paulista de Cultura, com jurisdição sobre todo o estado. E previa, ainda, a expansão dessa experiência para todo o território nacional no caso da chegada do então governador de São Paulo à presidência da República, fato que era dado quase como certo (BOTELHO, 2016). Com efeito, se consideramos a vocação das pesquisas realizadas pelo Departamento, de caráter etnográfico e de abrangência nacional, cujo intuito parecia ser de certa forma “descobrir” o Brasil ou aquilo que seria a nossa brasilidade, parece que realmente se tratava de uma experiência piloto, espécie de laboratório de políticas culturais concebidas, naquele momento, tanto como meio para superar o “atraso” político e intelectual do país quanto como forma de promover o bem-estar social.

Seja como for, reconhecemos alguns aspectos absolutamente inovadores na experiência de gestão cultural levada a cabo pelo modernista. Admitindo que “o Departamento de Cultura realizou inúmeras pesquisas sobre a cidade e sua população, claramente ultrapassando o universo específico da cultura” (BOTELHO, 2016, p. 59), então a primeira inovação consistiu em estabelecer, entre nós, as bases de uma experiência mais democrática no domínio das políticas culturais, sugerindo que a elaboração de políticas para o setor deve estar fundamentada em pesquisas sobre seu objeto, ou seja, devem ser formuladas a partir de um estudo e diagnóstico da realidade – único meio de identificação dos problemas e necessidades do setor. Percepção que se contrapõe, assim, à chamada “política de balcão”<sup>9</sup>, que sempre foi a regra nesse domínio. Um segundo aspecto inovador da experiência capitaneada por Mário é que, pela primeira vez, se reivindicava um conceito ampliado de cultura e, com ele, a democratização dos bens culturais, até então privilégio das elites. Há mesmo quem afirme que

Aquilo que mais tarde (nos anos 1960-70) veio a ser chamado de democratização cultural [...] era uma meta contida nas ações desencadeadas pelo departamento, bem como a preocupação com a diversidade da produção e da vivência cultural das camadas populares, o que se define melhor como ‘democracia cultural’. (BOTELHO, 2016, p. 61).

Contudo, ainda que, pelos motivos mencionados, a experiência de Mário à frente do Departamento tenha sido significativa, pode-se dizer que seu projeto de política cultural se mostrou com maior plenitude no Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, proposta bastante extensa que propunha a preservação da totalidade de nossos bens culturais, inclusive hábitos, credences, cantos, superstições, lendas etc., a partir do entendimento de que “a arte é uma palavra geral, que nesse sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano se utiliza das ciências, das coisas e dos fatos” (ANDRADE apud SALA, 1990 p. 21), apresentando o universo da produção cultural de maneira abrangente e incluindo nele todas as camadas da população. Compreensão que se desdobra através de uma ação estruturada em dois eixos: um que primava pelo equilíbrio entre o erudito e o popular no qual, sem esquecer aspectos eruditos da cultura, privilegiou as artes populares; e outro que deu grande ênfase aos aspectos imateriais da cultura (SALA, 1990). Assim, de conjunto, temos que para além da construção institucional impulsionada por Capanema, talvez o que efetivamente diferencie a política cultural de 1930 e justifique sua adoção como marco inaugural é a emergência do conceito antropológico de cultura, já que as diretrizes implementadas pelo modernista seguem

---

<sup>9</sup> O termo é amplamente utilizado para descrever uma prática comumente observada em nosso meio, na qual o artista, no mais das vezes o já consagrado, dirige-se a um ou outro político de plantão para conseguir apoio a um projeto ou a uma obra, segundo interesses particulares, numa espécie de troca de recursos por prestígio.

sendo exemplo de política pública de cultura, no sentido como a entendemos hoje, tratando o universo da produção cultural de maneira abrangente e inaugurando uma matriz que foi sendo apropriada, reinterpretada e relida ao longo do tempo.

Entretanto, com a evolução do Estado pós-1930 para um Estado autoritário, a política cultural tornou-se, em grande medida, dirigismo cultural. Pois, ao mesmo tempo que promovia uma atuação de caráter afirmativo, estruturada por meio de formulações legislativas e organizacionais, o governo Vargas as combinava com práticas autoritárias, tendentes à repressão e à censura, conforme atesta a criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), que tinha por atribuição promover a propaganda do Estado Novo e controlar as atividades culturais, transformando a cultura em instrumento na tentativa de fazer do culto aos símbolos e líderes da pátria a base mítica de um Estado nacional forte e poderoso. Contexto no qual a política cultural assume uma forma bastante ideologizada, voltada para obter apoio à manutenção de certo tipo de Estado, garantindo sua legitimação.

Proposição que se confirma quando voltamos nosso olhar para uma política setorial, no caso, aquela voltada ao teatro. De saída, importa destacar que se trata de um período em que a cena, muito centralizada no eixo Rio-São Paulo, passava por intensas modificações que levariam à modernização do teatro brasileiro, notadamente a partir da atuação de grupos amadores oriundos dos recém-criados teatros estudantis. Trata-se, também, de um período anterior à consolidação da indústria cultural, no qual o teatro tinha certa proeminência entre as artes do espetáculo, mais ou menos à semelhança do que se passou na Europa do século XIX, conforme descreveu Charle (2005). E, ao menos em São Paulo, foi notável nesse período o engajamento de algumas frações da burguesia no desenvolvimento do gênero. Nesse sentido, a atuação da família Mesquita – centro de uma elite tanto econômica quanto intelectual – é exemplar. Partiu de Alfredo Mesquita a fundação do Grupo de Teatro Experimental (GTE), como também a criação da Escola de Arte Dramática (EAD), posteriormente incorporada à Universidade de São Paulo (USP). A motivação para tais iniciativas pode ser buscada, por um lado, na crença comum à época de que a promoção de cultura era um meio para se superar o “atraso”, assim como no fato de que as elites locais só tinham acesso ao “teatro sério”, ou seja, aquele de pretensões literárias, quando viajavam à Europa ou, então, quando vinham para o Brasil excursões de companhias estrangeiras (PONTES, 2010). Em vista do que se tornava premente estimular a formação de quadros artísticos, localmente, pressupondo-se que o processo de modernização do país, desencadeado nos anos 1930, passava também pela renovação das artes. No caso do teatro, o processo de modernização foi acompanhado pela

própria expansão da atividade teatral, com o aumento da produção de peças, como também por uma maior especialização das funções do espetáculo (SAITO, 2018).

Não por acaso Vargas, ao longo de sua trajetória, dedicou especial atenção ao gênero. Ainda como deputado federal, encaminhou o projeto, elaborado pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), que se transformou no decreto nº 5.492, conhecido como “Lei Getúlio” (BRASIL, 1928), responsável por organizar a profissão de artista e estabelecer medidas protetoras para a categoria que, de maneira geral, via o estadista com bastante simpatia. Em 1936, já no comando da república, Vargas, novamente atendendo a solicitações de artistas e organizações de classe, instituiu a criação da Comissão de Teatro Nacional, subordinada ao Ministério da Educação e Saúde (CAMARGO, 2010). Tal Comissão tinha amplas competências – que incluíam desde estudos sobre a questão da construção de teatros; a organização de cursos para o preparo de atores; o incremento da literatura dramática; passando, ainda, por questões relativas ao teatro infantil – cabendo-lhe, em suma, examinar todos os aspectos e problemas do teatro a fim de sugerir ao governo medidas que favorecessem o seu desenvolvimento (CAMARGO, 2010). Um ano depois, porém, a Comissão foi extinta e em seu lugar foi promulgado o Decreto-Lei nº 92, que criava o Serviço Nacional de Teatro (BRASIL, 1946). De acordo com seu Art. 3º, competia ao SNT:

- a) promover ou estimular a construção de teatros em todo o país;
- b) organizar ou amparar companhias de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico;
- c) orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações ou, ainda, isoladamente, a organização de grupos amadores de todos os gêneros;
- d) incentivar o teatro para crianças e adolescentes, nas escolas e fora delas;
- e) promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro;
- f) estimular, no país, por todos os meios, a produção de obras de teatro de todos os gêneros;
- g) fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria de teatro, publicando as melhores obras existentes;
- h) providenciar a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em idioma estrangeiro. (BRASIL, 1937).

Assim, de modo geral, o SNT tinha por missão implementar aquilo que à Comissão coube estudar, e sua ação se desenvolveu em duas frentes: uma ligada às questões materiais, como obtenção de casas de espetáculos, auxílio às excursões etc.; e outra dedicada a medidas que visavam o aprimoramento e desenvolvimento do teatro brasileiro através da concessão de prêmios, concursos literários, traduções e publicações de peças etc.

Do ponto de vista da subvenção, o mais grave problema enfrentado pelas companhias do período era a falta de casas de espetáculos que, naquela época, começavam a se transformar

em salas de cinema. Em decorrência disso, a partir dos anos 1940, Capanema estabeleceu que o governo deveria se encarregar exclusivamente do fornecimento de teatros por meio do pagamento dos aluguéis, desde que as companhias que os ocupassem possuíssem “finalidade artística teatral”, ficando excluídos, segundo esse critério, o Teatro de Revista e demais gêneros teatrais que escapavam àquela finalidade. Assim, no plano das hierarquias simbólicas, a ação governamental acabava por reproduzir a ideia de hierarquia dos gêneros consagrada nas discussões sobre o teatro, de acordo com a qual, no topo, ficava o teatro considerado sério, com preocupações literárias e de caráter erudito. Além disso, a ação governamental considerava o teatro “[...] uma das expressões da cultura nacional [cuja] finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo”, conforme se lê no Art. 1º do decreto já citado. Tratava-se, portanto, de uma espécie de mescla do ideário da democratização cultural aliado ao nacionalismo. Ou seja, de uma concepção de cultura que primava pela cultura erudita enquanto a única legítima de receber verbas estatais, mas que, para tanto, deveria ainda contribuir para formar a identidade nacional, pois, como vimos, o teatro era “uma das expressões da cultura nacional [cuja] finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo” (BRASIL, 1937).

Corroborando o poder de consagração que envolve toda política cultural, nesse quadro, [...] ou o Estado fornecia legitimação por meio do subsídio ou o espetáculo não se sustentava e era ainda recriminado por estrangeirismo, de mau gosto ou de cunho imoral; e, em alguns casos, cassado pelos órgãos de regulação. O fato de produzir algo que escapasse a essa fôrma imposta do que seria nacional foi intensamente combatido. (SAITO, 2018, p. 63).

Nesse contexto, o SNT deu aval para o subsídio de diversos espetáculos com fins políticos (como alguns em comemoração aos 10 anos da Revolução de 1930 e do governo Vargas), auxiliando montagens de peças de teor histórico e nacionalista, além de ter colaborado com o DIP na realização da propaganda relacionada à Segunda Guerra, corroborando com o caráter ideologizado que passa a guiar a política cultural de então (CAMARGO, 2010). Não obstante, e por paradoxal que seja, também é possível afirmar que o amparo do governo Vargas por meio de auxílios foi importante para que propostas cênicas inovadoras, a exemplo daquelas realizadas pelo grupo Os Comediantes<sup>10</sup>, conseguissem maior visibilidade no panorama teatral,

---

<sup>10</sup> Grupo amador carioca formado em 1938 por intelectuais. Teria vindo do SNT, por exemplo, o subsídio para a montagem e estreia da peça “Verdade de cada um”, de Pirandello, na ocasião dirigida por Ziembinski, com estreia em 1941, dois anos antes, portanto, da emblemática montagem de “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, também com direção de Ziembinski, tida como um dos marcos do teatro moderno brasileiro. (SOUZA, 2015).

indicando que ainda que se deseje, o Estado não consegue obter o controle absoluto sobre o processo cultural.

Com o fim da Era Vargas, o intervalo democrático até 1964 foi marcado por uma presença muito fraca do Estado no campo da cultura, tendo esse período se notabilizado pela ação de agentes privados que foram responsáveis por produzir, gerir e legitimar a produção cultural. Na capital paulista, isso correspondeu ao período no qual a fração mais moderna da burguesia local esteve diretamente ligada à promoção de cultura (ARRUDA, 2015), conforme atestam a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947, por Assis Chateaubriand; do Museu de Arte Moderna (MAM) em 1948, por Francisco Matarazzo Sobrinho ou, ainda, a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), por Franco Zampari no mesmo ano.

Todavia, do ponto de vista da intervenção estatal por via de políticas públicas, a cultura só voltou a ganhar destaque nos idos de 1970, período no qual vigorou a ditadura militar no país (1964-1985). Nota-se, assim, um aspecto aparentemente contraditório na história das políticas culturais no Brasil, já que é justamente nos dois períodos de regimes autoritários que se localizam os momentos fundamentais de institucionalização da área.

Com efeito, o panorama cultural alterou-se substancialmente depois do golpe militar. No contexto mais amplo, trata-se de um período no qual

A intensificação do capital estrangeiro significou uma nova substituição de importações, criando uma situação em que se produzem praticamente todos os bens de consumo dentro das fronteiras nacionais. A internalização da produção de mercadorias, obviamente, inclui a indústria cultural. (OLIVEN, 1984, p. 48).

Tal processo corresponde ao projeto de “modernização conservadora” impulsionado pelos militares a partir de 1964 e que resultou, para o tema que nos interessa, em um salto da indústria cultural, com impactos significativos nos diversos campos de produção artística. No caso das artes plásticas, fala-se em um *boom* de mercado com os leilões e a bolsa de arte determinando a produção; o cinema começando a assumir definitivamente sua feição industrial; e, no teatro, as grandes produções comerciais passam a conquistar cada vez mais espaço na cena (HOLLANDA, 1980). Outro desdobramento desse processo, com grande impacto em nossa vida cultural, foi a proeminência que a televisão alcançou no período, fornecendo os valores e padrões que deveriam moldar a vida nacional. Concomitantemente a isso, a produção imbuída de vitalidade crítica, mormente ligada aos setores universitários, passou a ser sistematicamente perseguida. Sobretudo depois do AI-5, o “golpe dentro do golpe”, que instalou definitivamente a repressão política organizada pelo Estado, em virtude da qual

inúmeros intelectuais e artistas se viram obrigados a interromper as suas atividades ou mesmo a deixar o país. Esse clima de profundo cerceamento não impediu, todavia, que o Brasil entrasse na voga da contracultura e que a década de 1960 fosse marcada por uma reconhecida efervescência cultural. Voltaremos a isso mais adiante.

Entretanto, foi somente na década seguinte que os militares propuseram políticas mais sólidas na área da cultura. Fato que, segundo Cohn (1984), ligava-se à necessidade de criar uma política nacional de cultura com vistas a alcançar a hegemonia cultural, neutralizando as forças adversárias para assumir o controle do processo cultural no passo seguinte. De fato, para os militares a cultura poderia constituir um meio para melhorar a imagem do regime junto aos setores de oposição, no país e fora dele. Assim, o Estado, que agiu reprimindo e censurando a produção, passou a definir, no momento seguinte, uma política cultural de financiamento às manifestações de caráter nacional, tornando-se o grande mecenas da cultura brasileira nos anos 1970 (MICELI, 1984).

Na base dessa reorientação, o documento intitulado “Diretrizes para uma política nacional de cultura” procurou, entre outras coisas, conceituar a cultura e sugerir medidas estratégicas para vários setores da produção. Nele, a cultura brasileira foi definida como

[...] aquela aqui criada ou resultante da aculturação, partilhada e difundida pela comunidade nacional. Importa em expressão brasileira de vivências brasileiras (...), é que a cultura contribui para a formação e a identificação da personalidade nacional: é mesmo sua expressão mais alta, e sua defesa impõe-se tanto quanto a do território, dos céus e dos mares pátrios. (apud MOSTAÇO, 2014, s/p.).

Apresenta-se, assim, uma concepção assimilacionista de cultura e, conseqüentemente, de política cultural, cujo objetivo é forjar a sedimentação da identidade nacional, com vistas a obter apoio ao regime. Alguns estudiosos levantam a questão de que o documento sugeria a criação de um ministério próprio para a cultura e que, provavelmente por isso, ele foi rapidamente retirado de circulação (SILVA, 2011b; MOSTAÇO, 2014) e substituído por um Programa de Ação Cultural (PAC) voltado para o biênio 1973-1974, apresentado pela gestão Jarbas Passarinho como um projeto de financiamento de eventos culturais, com espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema (CALABRE, 2009). Todavia, para além da promoção de eventos, a definição de política cultural contida no documento reduzia-se ao “conjunto de diretrizes do Governo Federal que visavam conservar o patrimônio cultural” (COHN, 1984, p. 90-91), sendo que a questão da criação de um ministério autônomo não foi retomada. Assim, ainda de acordo com Gabriel Cohn (1984), a primeira parte da década de 1970 seria caracterizada pela elaboração de propostas programáticas mais abrangentes, mas



com efeitos escassos; e o período subsequente marcado pela diversificação e redefinição dos temas mais relevantes, como também pela renovação institucional.

Com efeito, a partir da gestão do presidente Ernesto Geisel, com o ministro Ney Braga à frente do Ministério da Educação e Cultura (MEC) entre 1974-1978, a área passou por uma série de reformulações. A partir de então diversos órgãos foram criados, caso da Fundação Nacional das Artes (Funarte) e da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme); outros foram reformulados, a exemplo do SNT. Foram criados, ainda, conselhos para tratar aspectos legais referentes aos setores ligados à indústria cultural, como o Conselho Nacional do Direito Autoral (CNDA) e o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), dando forma à estrutura básica que iria mais tarde resultar na criação do Ministério da Cultura (BOTELHO, 2016).

No tocante à Funarte, argumenta-se que ela, criada inicialmente como uma agência de financiamento de projetos culturais, paulatinamente foi consolidando-se como organismo com intervenção inovadora no campo cultural, a partir da constituição de um corpo técnico qualificado, oriundo das próprias áreas culturais (RUBIM, 2007). No entanto, não podemos deixar de notar que esse processo de institucionalização da área por parte dos militares constituiu também um mecanismo de cooptação de quadros da cultura e da intelectualidade pelas agências estatais, sendo possível argumentar que o PAC “era não apenas uma abertura de crédito, financeiro e político, a algumas áreas da produção cultural até então praticamente desassistidas pelos demais órgãos oficiais, mas também uma tentativa de ‘degelo’ aos meios artísticos e intelectuais.” (MICELI, 1984, p. 55). Seja como for, se a política cultural do regime militar alcançou seu ápice na segunda metade da década de 1970, isso aconteceu com Ney Braga à frente do MEC. Em seu discurso de posse, Braga fez um balanço sobre o PAC, no qual afirmou a importância de seu aperfeiçoamento no sentido de “reiniciar-se uma ação sistemática no campo do incentivo e da difusão culturais [mas criticou a falta de] uma especificação precisa de sua política.” (BRAGA apud CALABRE, 2009, p. 78). Tais críticas teriam resultado na sistematização do documento “Política Nacional de Cultura” (BRASIL, 1975), o primeiro criado no país para tratar dos princípios norteadores de uma política cultural, formalizando um conjunto de diretrizes para a área e resultando em um novo desenho institucional.

Se, a partir de então, a cultura se tornou uma área estratégica para o regime militar, que se converteu no “grande mecenas do período”, ao examinarmos a noção de cultura em jogo, bem como os critérios de apreciação que ela mobiliza, tal fato torna-se menos paradoxal. Vejamos mais de perto a Política Nacional de Cultura impulsionada por Ney Braga, em 1975, na qual:

Partindo-se do conceito de política nacional como a arte de estabelecer os objetivos nacionais, mediante a interpretação dos anseios nacionais e de orientar a conquista e preservação daqueles objetivos é que se torna possível estabelecer a concepção básica da política de cultura. (BRASIL, 1975, p. 12).

De saída, apresenta-se uma concepção essencialista de cultura, orientada fundamentalmente pela busca da brasilidade, traduzida em termos de “objetivos nacionais” e de “anseios nacionais” etc. Animado por tal perspectiva, o documento define os objetivos principais da política cultural,

[...] começando com a própria reflexão sobre qual é o teor da vida do homem brasileiro, passando à preservação do patrimônio, ao incentivo à criatividade, [...], à difusão da criação artística e à integração para permitir a fixação da personalidade cultural do Brasil, em harmonia com seus elementos formadores e regionais (BRASIL, 1975, p. 6).

Assim, fica implícito que ela giraria em torno de três âmbitos fundamentais: 1. Difusão das manifestações culturais; 2. Incentivo à criação artística brasileira; e 3. Preservação e defesa do patrimônio edificado. E, ainda que apareça aqui a dimensão regional, nota-se que ela está sempre submetida à visão una de Brasil, sugerindo que a possível pluralidade existente nas regiões devesse ser diluída para formar a “personalidade cultural do Brasil”, no singular, a partir de uma perspectiva assimilacionista aliada, nesse caso, a uma vocação nacionalista. O documento não deixa dúvidas quanto a isso ao afirmar, adiante, a necessidade de “ativar a criatividade, reduzida, distorcida pelos mecanismos de controle desencadeados através dos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial.” (BRASIL, 1975, p. 12). Justifica-se, assim, a criação de uma política cultural fundamentada num nacionalismo xenófobo, que não deve sofrer influências estrangeiras, convergindo com os interesses da política de segurança nacional, ditada pela Escola Superior de Guerra.

Consoante a isso, o incentivo à criação artística e sua difusão deveriam estar condicionados a favorecer a integração, em termos de nação, é claro. Devemos nos perguntar, então, sobre qual seria a criação artística mais adequada para satisfazer esse fim. Qual era a criatividade que estava em jogo e qual a forma de apreciá-la? Mais uma vez, o documento não deixa dúvidas quando alerta que “[...] para que haja qualidade é necessário precaver-se contra certos males, como o culto à novidade [entendendo que] a qualidade é frequentemente desvirtuada pela vontade de inovar.” (BRASIL, 1975, p. 13-14). Ora, se a qualidade alardeada pelo regime se opõe à inovação, parece claro o privilégio para as produções heterônomas, segundo essa classificação.

Quanto ao teatro, ele foi considerado um modo especial de sensibilizar as pessoas e sua administração foi confiada ao SNT, que, em 1981, iria se transformar no INACEN (Instituto

Superior de Artes Cênicas). Reformulado pelos militares em 1973, o SNT desenvolveu importante papel quanto à implantação e consecução de políticas desenvolvidas para o setor. Entre 1973-74, previu-se a dotação de 4 milhões de cruzeiros para a área, que foram administrados por José Maria B. De Paiva, na época diretor da Escola de Teatro da Guanabara (MOSTAÇO, 2014), fato que teria resultado na criação de diversos editais para o financiamento de espetáculos e excursões. Entretanto, a adequação aos requisitos desses editais excluía grande parte dos grupos e companhias existentes naquele momento.<sup>11</sup> Assim, o teatro incentivado pelo regime voltava-se essencialmente às produções de cunho empresarial do eixo Rio-São Paulo, porque eram as únicas que conseguiam atender às exigências dos editais. E estar fora desse circuito significava o desprestígio, o não reconhecimento do aval e da “qualidade” alardeada pela propaganda oficial. Propaganda, esta, que o SNT, mais uma vez, mostrou-se profícuo em difundir. Saiu do SNT, por exemplo, o Projeto Mambembe (adulto e infantil) com vistas a fomentar a produção de grupos semiamadores e profissionais fora do eixo Rio-São Paulo, o que, à primeira vista, parece uma política consequente para o desenvolvimento da área. Contudo, é preciso considerar que isso se fazia à custa da orientação de seus repertórios para temas folclorizantes, com vistas a referendar a busca da “brasilidade” defendida pela política oficial. Considerando o horizonte do possível, talvez fossem estes os limites da política cultural de então já que, apesar dessa grave limitação, o Projeto Mambembe é reivindicado pelos setores mais progressistas do teatro brasileiro.

Todavia, por contraste, fica evidente que a efervescência cultural dos anos 1960-1970 à qual nos referimos, e que no caso do teatro pode ser observada através da atuação de grupos amadores, experiências de teatro popular, estudantil, entre outras, que representaram as mais consequentes do ponto de vista artístico, se deu à margem do Estado e de sua política cultural. Em 1974, por exemplo, mais de 400 textos foram retidos pela censura oficial. Sendo que esses mesmos setores da produção teatral foram os que sofreram as mais duras reprimendas do regime, seja porque não se adequavam às diretrizes da política oficial, seja porque estiveram à frente das lutas pelas liberdades democráticas no meio cultural, e que, por isso, foram alvo de prisões, exílios, fechamento de teatros etc. Em contrapartida, o teatro comercial encontrava ótimo ambiente para se propagar.

---

<sup>11</sup> Os editais exigiam uma série de documentos que apenas grupos empresariais possuíam (como certificado de censura do espetáculo, certidão negativa do INPS, certidão negativa do IR, cópias das carteiras de registro na censura de todos os atores e técnicos envolvidos na produção, autorização da SBAT, cópias dos contratos de trabalho dos atores e técnicos, cópia do contrato de aluguel da sala de espetáculos, CGC da empresa, cópia do contrato social da firma, comprovantes de taxas de emolumentos fiscais quites, CIC etc.) (MOSTAÇO, 2014).

Terminada a ditadura militar, o governo de transição democrática de José Sarney (1985-1989), último eleito indiretamente, inaugurou um novo patamar em nossa política cultural, por duas razões. Do ponto de vista institucional, a conquista fundamental desse período foi a criação do MinC (Ministério da Cultura) através do decreto nº. 91.144 (BRASIL, 1985). Alguns consideram que “O fim da ditadura torna inevitável a criação do Ministério da Cultura” (RUBIM, 2007, p. 23), seja porque já havia uma estrutura composta por um elenco de instituições em sua base (uma Secretaria de Cultura ligada ao MEC, funcionando juntamente com uma Subsecretaria de Patrimônio, a Fundação Pró-Memória e a Funarte, que formariam o embrião central do novo ministério); seja porque o próprio debate cultural apareceu nesse momento como um espaço de convergência dos movimentos democráticos. Nesse sentido, a criação de um ministério próprio teria sido fruto das reivindicações do setor cultural, incluindo os secretários de cultura dos estados. De acordo com a visão de Ângelo Oswaldo de Araújo Santos<sup>12</sup>,

As reuniões do Fórum Nacional de Secretários de Cultura serviam para estimular o debate, mas houve também muitas outras reuniões. Na verdade, toda a classe artística, os meios intelectuais e acadêmicos, a juventude, com movimentos diversos das comunidades, mobilizavam-se em torno da política pública de cultura, do debate cultural e da necessidade da cultura [...]. Todo mundo se encontrava no espaço cultural e, como havia sido construída grande resistência democrática no âmbito da produção cultural, é claro que essa área era a que mais se entusiasmava e a que mais contribuía para o debate sobre a redemocratização do país. Veio o movimento pelas Diretas e, depois, com a escolha de Tancredo Neves pelo Colégio Eleitoral, fixou-se a ideia de que havia uma pasta da cultura, e que ela seria o ponto de convergência de toda essa inquietação, de toda essa busca renovada e ampliada, numa perspectiva democrática. Eu me lembro de ter participado de inúmeros encontros, reuniões, debates, polêmicas. Havia quase que um movimento de euforia em torno do Ministério da Cultura. Com a morte de Tancredo Neves, foi o presidente Sarney quem implantou a pasta da cultura. (SANTOS, 2011, p. 41-42).

Logo após a criação do ministério, outro desdobramento do processo de democratização para o campo da cultura foi a criação, pelo então ministro Celso Furtado (1986-1988), de um grupo de trabalho para oferecer contribuições à Assembleia Nacional Constituinte, no sentido de acolher dispositivos de interesse da área cultural. Dos trabalhos do grupo, teriam resultado os dois artigos da Carta Magna de 1988 que versam sobre a cultura. Não que as Constituições anteriores não dispusessem sobre o tema. A de 1946, por exemplo, contemplava um artigo que estabelecia que “é dever do Estado amparar a Cultura”. O que, todavia, parecia demasiado

---

<sup>12</sup> Foi presidente do SPHAN (1985-1987), chefe de gabinete do Ministério da Cultura (1986-1988), atuando como ministro interino em algumas ocasiões. Acompanhou toda a movimentação sobre a criação do ministério.

amplo e genérico diante de toda a mobilização e dos debates que estavam sendo travados pelo setor cultural e daquilo que ele pretendia naquele momento. Efetivamente, os artigos dedicados à cultura na Constituição de 1988 a elevam a outro patamar. O artigo 215, que abre a seção intitulada “Da cultura”, estabelece que: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.” (BRASIL, 1988). E ao afirmar que será garantido a todos o “pleno exercício dos direitos culturais” (BRASIL, 1988), o Estado brasileiro afirma a cultura enquanto objeto de direito e, nesse sentido, sua responsabilidade se amplia. Se antes seu dever era exclusivamente de “amparar” a produção, a partir de então ele deve se ocupar do “acesso às fontes da cultura nacional”, bem como de sua valorização e difusão. Já o artigo 216 é dedicado quase exclusivamente ao patrimônio, em suas dimensões material e imaterial.

Contudo, apesar de todo o entusiasmo inicial, a atuação do ministério nesses anos foi marcada por grande instabilidade<sup>13</sup>, resultando em expressiva descontinuidade nos projetos para o setor. Desde o princípio, o novo ministério enfrentou graves problemas, que iam desde a falta de “[...]pessoal para cuidar do conjunto de atribuições que cabem a um Ministério, recursos financeiros para manutenção dos programas existentes e até mesmo espaço físico para a acomodação da nova estrutura.” (CALABRE, 2009, p. 93). Sendo assim, não obstante a criação de uma pasta própria para a cultura e a importância da elevação da área para o âmbito ministerial, considerando a precariedade que esteve na base de criação do MinC, sem recursos e quadros técnicos que garantissem a qualidade de suas ações, ao invés de se criar a partir de então uma política consistente para a área, conforme sugerira a criação de um ministério próprio e os artigos contemplados na Constituição Federal, a marca fundamental desse governo vai ser o início de um desmonte sistemático da área, por via da criação da primeira iniciativa com vistas a estimular a intervenção corporativa na área cultural em nosso meio, a partir da Lei nº. 7.505, conhecida como Lei Sarney (BRASIL, 1986). Tal foi seu impacto no curso de nossas políticas culturais que há quem divise a história do subsídio público à cultura no Brasil entre antes e depois de 1986.

Se considerarmos que o ministro nomeado por Tancredo Neves permaneceu apenas dois meses no cargo, então Aluísio Pimenta teria sido efetivamente o primeiro ministro da pasta, para quem a cultura “[...] representa o pensamento, a presença das manifestações populares,

---

<sup>13</sup>Somente no período governado por José Sarney, houve a alternância de cinco ministros no comando da pasta. Foram eles José Aparecido Oliveira (de março a maio de 1985); seguido por Aluísio Pimenta (de maio de 1985 a fevereiro de 1986); depois por Celso Furtado (de 1986 a julho de 1988), substituído por Hugo Napoleão do Rego Neto (de julho a setembro de 1988); terminando, novamente com José Aparecido de Oliveira (de setembro a dezembro de 1988).

principalmente no Brasil, um país que se formou pela presença do negro, do índio e do europeu” (PIMENTA, 2011, p. 38), dando a ver uma concepção difusa tanto da cultura quanto da diversidade. Sobre esta última, o ex-ministro afirmou que “Quando eu estava no ministério a diversidade não era uma questão básica” (PIMENTA, 2011, p. 39), julgando, nesses termos, ter tido o mérito de consolidar tal questão que, todavia, foi pautada por uma visão estreita sobre o tema, traduzida pela valorização da cultura brasileira a partir de seus elementos típicos, como a broa de milho, a cachaça etc. À frente do ministério, Aluísio Pimenta realizou uma série de viagens pelo Brasil, com vistas a conhecer e estimular as manifestações populares, entre elas as festas folclóricas e as bandas de música. Na visão que ele próprio constrói, o primeiro resultado das políticas culturais implementadas em sua gestão teria sido “[...] a tomada de consciência de outros aspectos importantes da cultura, além das artes.” (PIMENTA, 2011, p. 35). Claro está, ao que parece, a influência da matriz andradiana, quer pela valorização do popular, quer pela necessidade de conhecer os “Brazis” ou, ainda, de expandir o universo cultural para além das belas-artes, mas a partir de uma perspectiva tradicionalista, nesse caso, já que muito atrelada às noções de assimilação de raças e de cultura como folclore. Porém, a despeito dos julgamentos que ele constrói sobre sua gestão, a principal marca deixada por Pimenta teria sido seu apoio à criação da Lei Sarney. O ex-ministro teria sido responsável por discutir, desde a década de 1970, o projeto apresentado por Sarney<sup>14</sup> com as associações comerciais de vários estados, especialmente o da região Sudeste, para a criação de um mecanismo que “não fosse para financiar projetos para o Estado e sim para o setor particular, mas visando ao interesse público. Isso por meio de projetos aprovados” (PIMENTA, 2011, p. 28), dando a ele o nome de Lei Sarney em homenagem ao então presidente. A partir dela, as empresas podiam financiar produções artísticas e aportar recursos usando a renúncia fiscal do imposto sobre a renda. Contudo, apesar do apoio de Aluísio Pimenta e de seu engajamento em discutir a proposta, a Lei foi aprovada apenas na gestão seguinte, do ministro Celso Furtado, sendo sancionada por Ângelo Araújo dos Santos, na condição de ministro interino. Teria vindo deste último o veto a um artigo que submetia todos os projetos ao Conselho Federal de Cultura antes de poderem captar recursos, pois, segundo a sua interpretação, “isso ia criar uma burocracia tremenda que inviabilizaria completamente a lei” (SANTOS, 2011, p. 42). Contexto no qual, em contrapartida, permitiu-se uma margem ainda maior para irregularidades de toda ordem, além de aumentar a autonomia dos interesses das empresas patrocinadoras, cabendo

---

<sup>14</sup>Apresentada ao Congresso Nacional em 1972, a lei só conseguiu aprovação definitiva em 1986, quanto o parlamentar autor do projeto, José Sarney, tornou-se presidente da república. Isto porque à época da ditadura era vetado pelos militares que qualquer parlamentar tivesse projeto aprovado que aumentasse a despesa.

exclusivamente a elas o julgamento sobre o que seria financiado. Celso Furtado, que foi favorável à Lei Sarney, teria dito em um discurso, logo após a sua aprovação, que “uma sociedade democrática, as funções do Estado no campo da cultura são de natureza supletiva, [e a ação patrocinadora] surge como uma forma moderna de socialização dos custos crescentes dos eventos culturais” ( FURTADO, apud CALABRE, 2009, p. 102), ao que parece, anunciando a entrada do Brasil na voga desestatizante das políticas públicas. Testemunho disso é que, desde a Lei Sarney, estabeleceu-se um processo em que os próprios estados e municípios passaram a criar suas leis de incentivo à cultura. Na cidade de São Paulo, esse processo foi acompanhado de uma espécie de *lobby* de artistas e produtores locais que, frente aos sempre escassos recursos destinados à área cultural, passaram a reivindicar a criação de um mecanismo de incentivo fiscal em âmbito local – indicando a adesão e euforia inicial que esse tipo de política suscitou ao menos em parte da categoria –, dando origem à Lei Mendonça (SÃO PAULO, 1990), sancionada na gestão da prefeita Luiza Erundina (1989-1993), a qual voltaremos mais adiante.

Corroborando com as interpretações que apontam que a história das políticas culturais no Brasil está marcada, entre outros fatores, pela descontinuidade e pela fragilidade institucional (RUBIM, 2007), não teria sido difícil ao primeiro governo eleito através do voto popular aprofundar o desmonte da área recém institucionalizada. Sob o governo de Fernando Collor de Mello (1989-1992), primeira e canhestra experiência de governo neoliberal entre nós, vivemos o início de um processo de desconstrução institucional. Iniciando-se pela extinção do jovem e ainda trôpego Ministério da Cultura, em 1990, substituído por uma secretaria diretamente vinculada à Presidência da República através da Lei Federal nº 8.028/90. Ipojuca Pontes, o responsável pela reforma, argumenta que a troca teria ocorrido em virtude de

[...] uma simplificação da máquina burocrática do governo federal, para melhor cumprir suas funções de supervisionar e de coordenar a manutenção dos serviços culturais do governo federal em âmbito nacional, de forma a promover o exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes oficiais da cultura. (PONTES, 2011, p. 68).

Por mais que se fale em promoção de direitos, o que subjaz é o discurso da contenção de gastos públicos, em prol do mercado. Assim, ainda que todo o processo de mobilização social do período anterior tenha resultado no entendimento de que cabia ao Estado garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais, o novo entendimento a que o governo Collor se filia desloca a problemática para termos de supervisão e coordenação de serviços. Onde se lia apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais, lê-se agora as funções de supervisionar e coordenar a cultura, que se encontra rebaixada da condição de direito à de

serviços. Perguntado sobre a experiência na Secretaria de Cultura, Ipojuca Pontes reitera o argumento anterior e o paradigma adotado por sua gestão e, por extensão, do ex-presidente Collor, explicando que

[...] na busca da almejada modernização econômica, o país propugnou-se pela adoção de modelo de desenvolvimento que devolvesse na sociedade, mediante parâmetros menos estatizantes, a capacidade de encaminhar o próprio destino [em virtude do que] estimou-se a necessidade de redefinir a presença do Estado intervencionista na área da cultura, especialmente no que diz respeito ao seu tamanho, sua natureza e sua funcionalidade. De minha parte fiz o possível para que tal proposta florescesse. (PONTES, 2011, p. 68-69).

Sobre a concepção de cultura que teria animado tais intervenções, Ipojuca Pontes esclarece que

[...] foi necessário que se ampliasse o entendimento do conceito institucional de cultura. No Brasil, como se sabe, a formulação das ‘políticas públicas’ do setor fundamenta-se em sua quase generalidade, na limitada conceituação antropológica do que seja ‘cultura nacional’. Essa conceituação, formulada pelas elites acadêmicas, tem como noção básica a diversidade da nossa origem. [...] em contraposição, foi-se formando, com o avanço tecnológico da indústria do entretenimento e da comunicação [...], o conceito mercadológico, frequentemente identificado como alienígena e alienado, mas, no entanto, amplamente vivenciado pelo público. (PONTES, 2011, p. 71).

Tal foi a ideia de cultura, defendida pelo ex-secretário, que forneceu a base para as reformas. Temos agora senão a releitura da matriz andradiana, sua negação completa, sob o argumento de ser “limitada” e “academicista”. E contra a qual se eleva a indústria do entretenimento, que seria mais legítima porque “amplamente vivenciada pelo público.” Adentramos, assim, na era do mercado, categoria central nos discursos à época e que vai marcar os debates da vida política e, conseqüentemente, da cultura. Se até bem pouco tempo atrás o mercado aparecia como algo inadequado, a partir de então ele vai aparecer “não apenas como desejável, mas em muitos casos como a única forma viável e desejável de trocas e coordenação nas economias complexas.” (BELEM; DONADONE, 2013, p. 52).

Todavia, a mesma lei que extinguiu o ministério também extingue a Lei Sarney, muito criticada por facilitar a sonegação e evasão fiscal. Segundo a explicação de José Carlos Durand,

A particularidade mais criticada dessa lei foi a de que, ao não exigir aprovação técnica prévia nos projetos culturais, mas apenas o cadastramento como “entidade cultural”, junto ao Ministério da Cultura, das pessoas e firmas interessadas em captar recursos das empresas, a lei teria favorecido muito abuso. Entre outras razões porque qualquer nota fiscal emitida por uma entidade cadastrada poderia ser usada pelo seu destinatário, independentemente de se referir ou não a despesa efetiva com projeto cultural. (DURAND, 2013, p. 53).

Assim, a Lei Sarney teve seus efeitos fiscais suspensos para, no ano seguinte, ser promulgada a Lei Rouanet (BRASIL, 1991) – nome dado em referência ao ex-ministro da



cultura, o embaixador Sergio Paulo Rouanet –, que surge como aprimoramento daquela, buscando corrigir aqueles problemas e distorções. Para tanto, a nova política introduziu a aprovação prévia de projetos por parte de uma comissão com representantes do governo e entidades culturais. Além disso, ela previu três diferentes mecanismos de financiamento à cultura: 1. Patrocínio ou doação, o mecenato, mas com benefícios fiscais para os contribuintes do imposto sobre a renda que apoiassem projetos culturais; 2. Fundo Nacional de Cultura (FNC), destinando diretamente recursos a projetos culturais através de empréstimos reembolsáveis ou cessão a fundo perdido a pessoas físicas, a pessoas jurídicas sem fins lucrativos e a órgãos culturais públicos; e 3. Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), recursos disciplinados pela Comissão de Valores Imobiliários e que organizam formas de investimento em projetos. Desses, o terceiro sequer chegou a ser ativado, enquanto o primeiro sempre foi o mais utilizado.

Com o fim do governo Collor através de um processo de impedimento no final de 1992, sob governo interino de Itamar Franco (1992-1993) o Ministério da Cultura foi recriado junto com algumas de suas instituições, como a Funarte e o IPHAN. Todavia, para além dessa reconstrução, a marca fundamental desse período foi o incremento à política de incentivos fiscais a partir da criação da conhecida Lei do Audiovisual (BRASIL, 1993), que é uma lei de incentivos fiscais específica para essa área. Ou seja, ela concede incentivos fiscais às pessoas físicas e jurídicas que, nesse caso, adquirirem títulos representativos de cotas de participação em obras cinematográficas ou audiovisuais, constituindo um

[...] instrumento sem precedentes, pelo qual o Estado não só permite a uma empresa privada usar dinheiro público, sem nenhuma contrapartida, para se tornar, a seu exclusivo critério, sócia de um empreendimento comercial, como ainda comissiona com mais dinheiro público esse falso investidor da operação. (SARKOVAS, 2006, p. 23).

Além desta, outra particularidade bastante criticada dessa lei é que ela permite a dedução integral do patrocínio, com abatimento de até 100% do imposto devido.

Consolida-se, assim, o protagonismo dos mecanismos de incentivos fiscais no lugar das políticas de financiamento direto, ciclo que seria aprofundado sob o governo FHC (Fernando Henrique Cardoso, 1994-2002) – período no qual a Lei Rouanet se converteu no carro-chefe da política cultural no país. Logo no início da gestão de Francisco Weffort à frente do MinC (1995-2002), encarou-se a reforma da Lei Rouanet como tarefa prioritária, sendo que a primeira medida tomada nesse sentido foi o aumento do percentual passível de ser usado como renúncia fiscal, de 2% para 5% do imposto devido. Além disso, todo tipo de pessoa tornou-se apta a incentivar projetos culturais – anteriormente eram contempladas apenas as pessoas jurídicas

tributadas com base no lucro real. As mudanças feitas em 1995 sinalizam, portanto, a pretensão de expandir e firmar esse tipo de mecanismo, sobretudo através da Lei Rouanet. Com efeito, esta será a principal característica das duas gestões Weffort. Contexto no qual o lema das “parcerias público-privadas” entra na ordem do dia na agenda nacional. Na visão de Weffort, isso significava que

Quando a empresa [patrocinadora] sente que o poder público está empenhado, esse dinheiro sinaliza o interesse do setor público. E se o setor público estiver interessado acontece isso que nós estamos pretendendo que ocorra a partir desses projetos de parceria público-privada. Você consegue botar dinheiro público para estimular a participação privada. Se não tiver dinheiro público, é muito difícil entrar dinheiro privado. Você pode até ter, quando o interesse de publicidade associado, o dinheiro de *marketing*, é muito grande. (WEFFORT, 2011, p. 94).

Nesses termos, fica mais claro o real significado da “parceria”, sendo tão somente o termo usado para dissimular a lógica de financiamento que privilegia o mercado, ainda que utilizando-se quase exclusivamente dinheiro público. Pois ainda que, por um lado, um traço geral das leis de incentivo seja a “intenção de que elas estimulem as empresas a mobilizarem uma parcela de recursos próprios no apoio a projetos culturais e, assim, possam abater um percentual de algum imposto a pagar” (DURAND, 2013, p. 56), no Brasil parece que as coisas não se passam exatamente dessa forma, já que a maior parte dos recursos das leis de incentivo é oriunda de recursos públicos que, de outro modo, seriam pagos na forma de impostos, e não do orçamento das empresas (CERQUEIRA, 2018). Além disso, como esclarece Yacoff Sarcovas, outra distorção decorre do fato de que, no Brasil,

[...] a criação dessas leis, que beneficiam tão indecorosamente o privado em detrimento do público, não foi fruto de *lobbies* empresariais, e, sim, do próprio meio cultural. Em outros países, onde o benefício se restringe a permitir o abatimento de patrocínios e doações na renda bruta dos contribuintes, e não sua dedução no imposto a pagar, a articulação foi promovida por instituições de empresas patrocinadoras que, sem a lei, tinham sua benemerência cultural tributada. Ou seja, não podendo lançar como despesa uma doação a um museu, por exemplo, pagariam imposto sobre o dinheiro gasto. (SARKOVAS, 2006, p. 26).

Por isso, em contexto brasileiro tais leis nada têm a ver com patrocínio ou investimento empresarial de verdade, mas, sim, com um mecanismo que colocou o mercado como protagonista no campo cultural, fazendo dele duas vezes beneficiário desse mecanismo. Primeiro, porque é como se o governo sacrificasse uma massa de dinheiro público que poderia ser empregada diretamente, repassando a verba e a decisão sobre o que financiar ao setor privado. E segundo, porque essa mesma verba acaba convertida em reforço do orçamento de *marketing* das empresas, já que “No caso do patrocínio empresarial, a moeda da arte é

justamente traço distintivo capaz de contaminar o patrono com a carga valorativa.” (FRAGOAZ, 2013, p. 348).

Tal situação criou um verdadeiro mercado de eventos culturais na gestão Weffort, defendido abertamente por ele através da emblemática cartilha “Cultura é um bom negócio” (BRASIL, 1995), que se apresenta enquanto um convite para a iniciativa privada estabelecer uma “parceria” com o Estado apoiando a cultura. Nela, explica-se, abertamente, que “Experiências conhecidas de empresas que investem com regularidade em atividades culturais comprovam o retorno satisfatório desse tipo de **marketing**, tanto em termos institucionais como em alguns casos, inclusive, na alavancagem de produtos.” (BRASIL, 1995, p. 7 – grifo no original). A cartilha de Weffort segue afirmando o *marketing cultural* como tendência no mundo dos negócios, ressaltando os conhecidos ganhos de retorno de imagem que ele traz para as empresas, observando que

[...] o mundo passou a valorizar mais a cultura. Na cadeia global, a demanda pelos bens culturais acompanha o inédito crescimento do turismo internacional. Nunca os museus foram tão visitados e não há paralelos para os lucros que obtêm hoje os entretenimentos culturais e show business. (BRASIL, 1995, p. 10).

Nesse contexto, as chamadas “políticas de eventos” constituem-se como estímulo e condições materiais para promoção de eventos culturais. Na realidade, no mais das vezes, referem-se a ações fragmentárias, desarticuladas, isoladas em sem continuidade, constituindo-se, desse ponto de vista, no exato oposto de uma política cultural, já que não configuram um sistema, não se ligam necessariamente a programas anteriores e não lançam pontes para programas futuros (COELHO, 2012). As críticas a essa política são muitas, sendo que a mais evidente remete ao seu caráter imediatista, ocupando-se da circulação de produtos, mas ignorando suas condições de produção. No caso das artes cênicas, isso resultou num grande impulso para que grandes produções comerciais ligadas ao *show business* dominassem o mercado local, já que são elas que melhor se ajustam à política de eventos ou às leis de incentivo fiscal, o que, nesse caso, não se difere. Já no caso dos setores ligados ao *teatro de grupo*, esse período acarretou o quase estrangulamento da produção devido à drástica diminuição dos editais públicos de financiamento direto, principal fonte de recursos para esse setor.

Talvez buscando corrigir essa distorção, mas ao mesmo tempo criando outras, em 1999 a Lei Rouanet sofreu alterações e alguns segmentos artísticos que reconhecidamente possuem menor visibilidade de mercado, como o teatro, a música erudita etc., passaram a contar com o abatimento integral (100%) do investimento sobre o imposto a pagar. Assim, a gestão Weffort, que se estruturou em torno das leis de incentivos, sobretudo a Rouanet, e fez desse mecanismo

quase que a única fonte de financiamento para a cultura, teve como principal resultado promover uma série de iniciativas privadas na área cultural, ao mesmo tempo em que retirou o Estado do cenário decisório do processo (CERQUEIRA, 2018).

Entretanto, enquanto no governo FHC priorizava-se a “cultura como um bom negócio”, germinava, localmente, uma contracorrente que enfatizava a cultura como elemento central da cidadania. Voltaremos nosso olhar para a cidade de São Paulo e, no caso, para a gestão de Marilena Chauí à frente da SMC durante a já citada gestão de Luiza Erundina, eleita pelo Partido dos Trabalhadores (PT) em decorrência de lutas sociais e processos de organização popular. “Chauí pautou sua gestão pela recusa do modelo neoliberal e tornou-se conhecida por instituir localmente o conceito de cidadania cultural.” (CERQUEIRA, 2018, p. 122).

Tal fato não significa que outras gestões municipais não tivessem incluído o direito à cultura em suas propostas. Exemplos disso podem ser encontrados nas gestões de Mario Chamie (1979-1983) ou, ainda, na curta gestão de Gianfrancesco Guarnieri (1984-1985). O primeiro enfatizou a dimensão do acesso à cultura como um direito de cidadania, enquanto o segundo, desferindo críticas à indústria cultural, propôs a valorização da cultura popular e estruturou uma proposta cuja máxima de “levar cultura ao povo” deveria ser substituída por iniciativas que buscassem “fazer arte com o povo.” (SOUZA, 2012). Todavia, ainda que tais propostas incluíssem o acesso à fruição ou à produção cultural na dimensão do direito, elas veiculam uma concepção difusionista de política cultural, assentadas sobre a dicotomia entre erudito e popular ou centro e periferia.

Já o projeto intitulado “Cidadania Cultural” proposto por Marilena Chauí no ato de sua posse afirmava-se

Contra a visão liberal, [e propunha] alargar o conceito de cultura para além das belas-artes, tomando-a no sentido antropológico mais amplo de invenção coletiva de símbolos, de modo a afirmar que todos os indivíduos são seres culturais e sujeitos culturais [E, nesse sentido] a cultura foi pensada como direito dos cidadãos e a política cultural como cidadania cultural. Em outras palavras, procuramos marcar, desde o início, que a política cultural visava a uma cultura política nova. (CHAUÍ, 1995, p. 81-82).

A inovação, mas também a dificuldade fundamental da proposta, está na tentativa de associar a política cultural à promoção de uma nova cultura política, na qual se pretendia “estimular formas de auto-organização da sociedade e, sobretudo, das camadas populares, criando o sentimento e a prática da cidadania participativa.” (CHAUÍ, 1995, p. 72). Essa perspectiva, por sua vez, demanda ações de natureza distinta daquelas que tomam a cultura restrita ao mundo das artes já que, conforme assinalamos, trata-se de um campo que, além de amplo, é pouco institucionalizado e, por isso, esbarra em dificuldades de toda ordem que, nesse

caso específico, envolveram questões materiais e administrativas, já que a SMC/SP não dispunha de um orçamento suficiente para um projeto de tal envergadura, da mesma forma que não contava com um quadro técnico preparado para encaminhar a complexidade de questões implicadas em tal diretriz. Além disso, criar uma cultura de participação popular não é algo que se faz no tempo de uma gestão. Não obstante tais obstáculos, a experiência de Chauí é comumente tida como exemplar e saudada pelos militantes da cultura. Avaliações correntes apontam que ela teria resultado na ampliação do acesso à arte e à cultura, bem como em formação cultural por meio de oficinas e atividades nas Casas de Cultura. Sobre estas, importa destacar que, distanciando-se do caso francês e da política pioneira de Maulraux,

A ideia geral que orientou as discussões em relação às Casas de Cultura foi a de que elas não seriam centros culturais. Isto porque, segundo a ex-secretária Marilena Chauí, os centros culturais, por tradição, têm sido identificados como ‘locais de extroversão de uma produção que não era necessariamente feita nele. E as casas de cultura eram um lugar [das] mais variadas formas de produção cultural. (PEREIRA, 2006, p. 219).

Mais tarde, a política cultural de certa forma entendida como instrumento de promoção da cidadania, tal como encabeçada por Chauí na esfera municipal, ganharia eco em âmbito federal a partir do governo do Lula (2003-2011) que, eleito sob um clima de esperança e de comoção popular, procurou se contrapor ao horizonte político de inspiração neoliberal então em voga. No campo da cultura, como também em outras áreas, isso significou a tentativa de retomada do papel ativo do Estado como suporte de políticas públicas. Com Gilberto Gil à frente do MinC durante todo o primeiro mandato de Lula e até a metade do segundo, as metas fundamentais para a cultura giraram em torno da “configuração de um sistema nacional de financiamento, a construção de uma política cultural de envergadura nacional e, finalmente, a democratização cultural.” (SILVA, 2007, p. 49). Sobre o emprego desse termo, novamente uma ressalva a ser feita, já que aqui ele não deve ser interpretado no sentido corrente, mas, antes, como tentativa de estabelecer canais de diálogo com a sociedade no intuito de incluí-la na formulação, estruturação e execução das políticas culturais. Dessa perspectiva, podemos dizer que a experiência de Gil à frente do MinC retoma, ao mesmo tempo, tanto a matriz andradiana quanto a noção de cidadania cultural que orientou a política municipal de Chauí. Seja porque, no primeiro caso, uma das características centrais de seu ministério foi pautar a adoção de um conceito alargado de cultura, entendida

[...] como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade

e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos. (GIL, 2003, s/p.).

Conseqüentemente, a adoção desse conceito alargado de cultura, espécie de “do-in antropológico”, como ele próprio se referiu no mesmo discurso, ao mesmo tempo que retoma a matriz andradiana também avança sobre ela, seja porque inclui as artes digitais, aspecto que, obviamente, Mário de Andrade não poderia prever, seja porque inclui também a noção de cidadania cultural, de promoção da participação política nos processos de revisão do orçamento e de sua aplicação iniciados pelo ministério. Com efeito, a outra marca fundamental da passagem de Gil pelo MinC foi o que ele chamou de “nova concepção de protagonismo popular”. Nesse sentido, uma das ações de destaque foi a realização, em 2005, da 1ª Conferência Nacional de Cultura (CNC), iniciativa importante no campo da participação social mais ampla. Sendo que a realização desta conferência foi precedida por outras, em âmbito municipal e estadual, que possibilitaram a instalação de espaços de debate, avaliação e balanço sobre a situação da cultura no Brasil, além de abrir caminho para que se levantassem propostas quanto às possibilidades de avanço e formas de atuação (CALABRE, 2009). Dessa perspectiva, observa-se nesses anos um “esforço para estabelecer um canal de diálogo e compartilhar com a sociedade brasileira a revisão, formulação, estruturação e execução das políticas culturais” (CERQUEIRA, 2018, p. 123), situação sem precedentes no Brasil.

De acordo com relatos do ex-ministro (GIL, 2011, p. 120), a atuação do ministério partiu de uma avaliação do desempenho da estrutura então existente, quando se constatou a necessidade de criar formas de atuação que pudessem contemplar de maneira mais efetiva a política cultural. Contexto no qual foi criado o Sistema Nacional de Cultura (SNC)<sup>15</sup>, buscando dar maior centralidade e institucionalidade à política cultural, além da criação de programas e conselhos, num esforço para forjar mecanismos de participação da sociedade.

Nesse contexto, a própria Lei Rouanet foi colocada em debate. Desde o discurso de posse, Gil a trouxe à tona, afirmando que

[...] as leis e os mecanismos de incentivos fiscais são da maior importância. Mas o mercado não é tudo. Não será nunca. Sabemos muito bem que em matéria de cultura, assim como em saúde e educação, é preciso examinar e corrigir distorções inerentes à lógica do mercado que é sempre regida, em última análise, pela lei do mais forte. (GIL, 2002, s/p.).

Questão que permaneceu na pauta durante todo o primeiro ano do governo porque, segundo as considerações do ministro artista,

---

<sup>15</sup> Inspirado em outros sistemas de políticas públicas instituídos no Brasil que se apoiam no estabelecimento de diretrizes comuns, a exemplo do Sistema Único de Saúde (SUS).

[...] a Lei Rouanet representa o dobro do orçamento que o ministério tinha. Quer dizer, o montante investido em cultura pela lei de incentivo é o dobro da capacidade de investimento direto que o ministério tem. Estamos falando de um orçamento que estava em torno de R\$ 500 ou R\$ 600 milhões, e de uma lei de incentivo que perfazia cerca de R\$ 1 bilhão. Uma das grandes discussões, não somente internas, mas na sociedade, era a questão da conveniência ou não da manutenção da lei de incentivo como tal. (GIL, 2011, p. 125).

Para debater tais questões, foram realizadas várias consultas públicas nas mais diversas regiões do país, além de encontros setorializados com os secretários de cultura estaduais e municipais incluindo, ainda, investidores privados. Conta-se que a avaliação geral foi a de que o mecanismo necessitava ser reformulado, ao mesmo tempo em que foi ressaltada sua importância dentro de determinadas áreas da produção cultural (CALABRE, 2009), o que estaria em conformidade com a visão do ex-ministro, para quem “O lugar ideal seria onde existisse uma lei de incentivo, primeiramente, pela questão dos recursos, ou seja, pela capacidade de mobilizar interesses no setor privado [...] Ao mesmo tempo, era preciso que se estimulasse a noção política de investimentos privados com políticas públicas” (GIL, 2011, p. 125), lema que teria se tornado a máxima de sua gestão. Ao longo da qual, diversas medidas foram tomadas visando corrigir distorções da Lei Rouanet, das quais a concentração regional e setorial, contra a qual se estabeleceu a seleção de projetos tanto por editais internos como também por intermédio dos maiores investidores na Lei, que são empresas estatais brasileiras, a exemplo da Petrobras. A reforma da lei, contudo, não aconteceu na gestão do ex-ministro Gil, que, conforme dissemos, deixou o ministério na metade do segundo mandato do ex-presidente Lula, quando foi substituído por Juca Ferreira, que havia sido o secretário executivo do ministério durante todo o seu mandato e que, portanto, era desde o princípio o segundo na hierarquia de sucessão.

Como titular da pasta, Juca Ferreira deu continuidade às ações do ministério Gil, com o mérito de ter levado adiante a reformulação da Lei Rouanet e tendo sido, por isso, acusado de dirigismo pelos setores interessados em sua manutenção. Isto porque, como explicou Juca Ferreira, “o setor cultural que tem capital político gosta de como está, porque não quer democratizar” (FERREIRA, 2011, p. 139). Na proposta de Juca Ferreira, a Lei Rouanet deveria ser substituída pelo ProCultura, que, se não pretendia extinguir o mecanismo de renúncia fiscal, propunha ajustes no sentido de distribuição dos recursos para regiões do país historicamente menos favorecidas por eles, como as regiões Norte e Nordeste, além de propor mecanismos para que o “Estado recupere parte de sua autonomia com relação aos ‘seus recursos.’” (FERREIRA, 2011, p. 139). O projeto foi aprovado pela Comissão de Constituição e Justiça da Câmara dos Deputados, mas esbarrou no Senado, já em outro contexto político.

Terminado o governo Lula, sua sucessora Dilma Rousseff/PT (2011-2016) procurou dar seguimento às ações iniciadas nos anos anteriores. Entretanto, logo após o processo de impedimento (2016) que a tirou do poder, quando foi substituída pelo vice Michel Temer, voltamos a conviver com o desmonte da área cultural.

Tão logo tomou posse, Temer extinguiu o MinC, transformando-o em Secretaria subordinada ao MEC. Decisão que, todavia, se chocou com uma enorme onda de insatisfação de setores do campo artístico, que reagiram de diversas formas, de abaixo-assinados à ocupação de instituições vinculadas, como a Funarte, em todo o país. O que fez com que o presidente interino revisse a medida e recriasse o MinC. O resultado, por sua vez, não significou maior atenção à área cultural como atesta, por exemplo, a criação e aprovação do Projeto de Emenda Constitucional nº. 55 (BRASIL, 2016), que ficou conhecido como “PEC do fim do mundo” e estabelece que o limite de gastos primários totais do Governo Federal deve ser equivalente ao que foi gasto em 2016, estabelecendo, assim, um teto de investimento em áreas como Saúde e Educação e, por extensão, em Cultura, por um prazo mínimo de 20 anos. Trata-se de uma medida de austeridade sem precedentes em nosso contexto, com implicações desastrosas para aquelas áreas.

Ataques que só iriam se aprofundar com a subida de setores ultraconservadores, encarnados pelo militar reformado Jair Bolsonaro, ao comando da República a partir da eleição presidencial de 2018. Tão logo tomou posse, o presidente eleito anunciou a extinção dos MinC e do Ministério dos Esportes, que foram incorporados à pasta Cidadania e Ação Social. Fato que só vem a endossar tanto a fragilidade do setor cultural como nosso histórico de descontinuidade de políticas para o setor, diante dos quais parece acertada a avaliação de Isaura Botelho (2016), para quem o ministro artista e seu sucessor, Juca Ferreira, representaram um período único de um ministério criado para responder a demandas de um arranjo político no momento da redemocratização do país. Pois, de conjunto, temos acumulado mais retrocessos do que avanços em nossa breve história de políticas culturais. Salvo exceção, nos momentos de construção institucional da área as políticas para o setor foram mescladas com ações de dirigismo e autoritarismo, resultado de interpretações conservadoras ou mesmo retrógradas sobre cultura. E, desde a redemocratização, passamos a conviver senão com a ampliação dos direitos culturais, com o desmonte da área, até que chegássemos ao estágio atual que, de tão crítico, faz com que até a Lei Rouanet – já tão amplamente criticada, e que certamente não corresponde ao que é mais desejável para as políticas da área – precise ser defendida ante ameaças de sua revogação, medida que inviabilizaria a manutenção do sistema cultural



brasileiro, que tem nela praticamente seu único ponto de apoio hoje, indicando a enorme vulnerabilidade em que se encontra a produção cultural no país, em todas as suas vertentes.

## Capítulo 2

### A Lei de Fomento ao teatro para a cidade de São Paulo

O capítulo anterior, sem dúvida extenso ao mesmo tempo em que panorâmico, pretendeu fornecer os elementos que permitam situar os princípios, contexto e climas de pensamento que animaram a criação da Lei de Fomento, bem como os contornos de seu desenvolvimento, incluindo as disputas por poder simbólico e por legitimidade artística, aspectos que envolvem a formulação e a execução de qualquer política cultural. Dito de outra forma, partimos do entendimento de que a política em discussão deve ser examinada à luz das disputas simbólicas vigentes no interior do campos de produção cultural e das visões atuantes sobre políticas de cultura, compreendendo que estas, para além de seu caráter normativo (CALABRE, 2009), incluem, ainda, “o confronto de ideias, de lutas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos.” (MCGUILAN apud BARBALHO, 2007, p. 39), na medida em que produzem discursos, selecionam e qualificam autores e obras reconhecidos como legítimos de receberem prêmios, financiamentos ou incentivos, inserindo-se, portanto, nas lutas pelo acesso às posições de avaliação e classificação (DURAND, 2013).

Dessa perspectiva, parece fundamental começar a reconstituir as disputas (políticas e artísticas) que deram base à formulação política cultural que é objeto desta tese. Para tanto, o presente capítulo retoma parte dos resultados de nossa investigação precedente que resultou em uma dissertação sobre o *Arte contra a Barbárie* (ROMEO, 2016)<sup>16</sup>, movimento político-cultural responsável por reunir teatristas atuantes na cidade de São Paulo e por pautar, durante um tempo, os debates sobre política cultural no meio artístico, seja através dos debates públicos que promovia, localmente, seja por via de publicações de alcance nacional dedicadas a denunciar a situação da cultura no final dos anos 1990, depois do impulso dado ao incentivo fiscal em todas as esferas da gestão pública, com todas as consequências que advêm daí. Como é sabido, as lutas empreendidas por esse movimento resultaram na elaboração e conquista da Lei de Fomento.

#### 2.1 Origem e pressupostos

São Paulo, 1998. O cenário é uma cidade que comportava um número expressivo de grupos de teatro que se pretendiam mais autônomos com relação ao mercado e ao sistema de patrocínios empresariais via leis de incentivo fiscal. Às voltas com a penúria material

---

<sup>16</sup> E cujos resultados foram originalmente divulgados no 41º Encontro Anual da Anpocs (ROMEO, 2017).

decorrente da escassez de editais públicos e do financiamento direto para as artes, parte desses teatristas passa a se reunir com regularidade para discutir a situação que então se vivia. De acordo com um deles, o agrupamento inicial teria

[...] nascido da constatação de que as políticas de cultura no Brasil, que sempre tiveram um caráter elitista, se agudizaram na atuação dos governos contemporâneos. A cena investigativa, crítica, que distingue a arte do comércio puro e simples, vai sendo sufocada. (RODRIGUES, 2000, p. 4).

A partir dessa declaração é possível identificar as principais clivagens presentes no movimento desde a sua origem. Primeiramente, evidencia-se o descontentamento com relação às políticas culturais então em voga, ou à ausência delas e do mecenato de Estado, a partir de um ponto de vista que contrapõe a “arte do comércio puro e simples” à “cena investigativa e crítica”, dando corpo à conhecida oposição entre uma *arte pura* e uma *arte comercial*, antagonismo que adquire aqui foros de luta.

Com efeito, “[...] a década de 1990 se mostrará particularmente difícil para a sobrevivência dos grupos, uma vez que as disputas por patrocínios se acirraram em relação aos artistas do teatro empresarial, com exposição na TV.” (MOSTAÇO, 2011, p. 50-51). Dessa forma, antes de haver qualquer unidade estética, poética ou acúmulo de debates sobre tais temas, as pressões de ordem material vão estimular a unidade de ação entre teatristas com produções e, mesmo, visões políticas por vezes muito distintas. Forma-se, assim, uma identidade artística que se define por contraste.

Esse consenso mínimo, derivado da posição que tais agentes ocupavam no campo de produção, fez com que ao final do primeiro mandato FHC, e, portanto, às voltas com novas eleições presidenciais, um pequeno grupo<sup>17</sup> se reunisse com o objetivo de construir uma pauta de reivindicações do setor destinada aos candidatos ao pleito que se aproximava, prática em certa medida comum na categoria. Conta-se que esse objetivo inicial acabou frustrado, mas que o encontro serviu para que aqueles produtores identificassem tanto um descontentamento comum quanto a vontade de debatê-lo, na busca de saídas. O que teria feito com que, desde então, eles passassem a se reunir semanalmente para discutir os principais dilemas enfrentados pelo chamado teatro de grupo naquele momento.

---

<sup>17</sup> Tratava-se de integrantes de coletivos teatrais da cidade, a saber, Sergio de Carvalho, da Companhia do Latão; Marco Antonio Rodrigues, do Folias D’Arte; Eduardo Tolentino, do Grupo Tapa; Hugo Possolo, do Grupo Parlapatões; Cesar Vieira, do Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV); e Beto Andretta, da Pia Fraus; todos eles formados na segunda metade dos anos 1990, à exceção do veterano TUOV, de 1966; além destes, somavam-se profissionais sem o mesmo vínculo, mas de reconhecida trajetória nas artes cênicas, como Fernando Peixoto, Gianni Ratto e Aimar Labaki.

Após um ano de reuniões privadas e contando já com certo acúmulo de debates e algumas percepções comuns, o grupo, ainda diminuto, resolveu publicizar tanto sua existência quanto suas posições através de um manifesto, assinado sob o nome de *Arte contra a Barbárie*. O documento foi publicado em maio de 1999 num dos principais cadernos de cultura da cidade, vinculado ao jornal *O Estado de São Paulo*, que dedicou uma página para veicular o texto (WEISS, 1999).<sup>18</sup> Tal publicação é dada como a origem oficial do movimento que, já de saída, declara ser

[...] inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país, na qual predomina uma política de eventos [reivindicando, em contrapartida] a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística [postulando que] nosso compromisso ético é com a função social da arte. (ARTE CONTRA A BARBÁRIE, 1999).

Para se contrapor à denunciada mercantilização, buscou-se problematizar o papel do Estado com relação à cultura, que é afirmada como “[...] elemento de união de um povo que pode lhe fornecer dignidade e o próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a saúde, o transporte, a educação. É, portanto, prioridade do Estado” (ARTE CONTRA A BARBÁRIE, 1999). Ainda que o documento veicule certa noção de cultura, qualificando-a em termos de identidade, união e nação – adjetivos correntes quando se trata de concepções conservadoras ou tradicionalistas de – parece que aqui os termos são empregados como justificativa para reivindicar o protagonismo estatal no financiamento às artes. Já que em seguida o documento situa a cultura no rol dos direitos sociais e a qualifica, portanto, como prioridade do Estado.

Foi por essa via que o recém-nascido movimento de grupos de teatro procurou se opor aos ditames das chamadas “políticas neoliberais” que estavam então no centro da crítica social à esquerda e que, no caso, se retraduziram pelo combate a “Uma visão mercadológica [que] transforma a obra de arte em ‘produto cultural’” (ARTE CONTRA A BARBÁRIE, 1999). No bojo dessa discussão, ganhou força o combate aos chamados “eventos mercantis” – categoria central nos discursos e proposições do *Arte contra a Barbárie* enquanto negação do quadro político que se vivia. Enquanto na esfera federal se afirmava que a “cultura é um bom negócio” (MINC, 1995), localmente, sob a criticada gestão municipal encabeçada por Celso Pitta (1997-2001), o titular da Secretaria de Cultura, Rodolfo Konder, procurava “provar” o desempenho de sua gestão utilizando-se de uma estatística mensal de “eventos realizados” sem revelar, entretanto, como tais números eram recolhidos e o que de fato significavam (DURAND, 2013).

---

<sup>18</sup>Sob o título “Artistas promovem debate sobre arte e política”, Ana Weiss escreve a matéria que apresenta o documento sob a constatação melancólica de que “no Brasil não é possível viver de arte”.

Contrário a tais concepções e práticas, o movimento dos grupos reivindicava ações no sentido de:

Definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas de órgãos públicos voltados à cultura.  
 Apoio constante à manutenção de diversos grupos de teatro do País.  
 Política regional de viabilização de acesso do público aos espetáculos.  
 Fomento à formulação de uma dramaturgia nacional.  
 Criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e à experimentação teatral.  
 Recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos teatros públicos.  
 Criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo País.  
 (ARTE CONTRA A BARBÁRIE, 1999).

Ao final do documento, lê-se que o texto é “expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie” entendida, nesse contexto, como sinônimo de mercado. O documento funcionou como uma espécie de catalisador de insatisfações, manifestando o sentimento geral dessa fração da produção, pois, segundo relatos, sua repercussão foi muito maior que a esperada em meio à categoria (COSTA; CARVALHO, 2008). Após a publicação no jornal, houve uma leitura pública do documento seguida de debate no Teatro da Aliança Francesa, que à época sediava o Grupo Tapa. A partir de então, diversos artistas passaram a tomar parte daquelas reuniões semanais, ampliando o escopo do movimento. Como resultado desses debates ampliados, passados sete meses foi lançado um segundo manifesto *Arte contra a Barbárie* (1999), que endossava as críticas anteriores, ao mesmo tempo em que denunciava o desmonte das políticas para o setor. O balanço que se fez na ocasião foi que

[...] 1999 será lembrado pelas perdas na área teatral. No plano federal, a não continuidade da experiência realizada em 1998 do ‘Cena aberta’ [...], a interrupção do Projeto Mambembe [...], a suspensão do edital Flávio Rangel e Carlos Miranda, realizado em 1997 [...]. Na área estadual [...] nenhum edital visando à produção foi lançado até esse momento, mantém a ausência de política para ocupação dos espaços públicos da secretaria. Na área municipal continua o caos que toma conta da administração, continua a política de eventos em detrimento de uma política sistemática visando a qualidade da produção. (ARTE CONTRA A BARBÁRIE, 1999).

Diante desse quadro, o terceiro e último manifesto divulgado pelo *Arte contra a Barbárie* (2000) apresentou uma inflexão em sua trajetória, pois, além de se retomar as críticas

acumuladas em dois anos de discussões, se avançou programaticamente a partir de duas proposições complementares:

A criação de Programas Permanentes para as Artes Cênicas nos âmbitos municipal, estadual e federal com recursos orçamentários e regidas com critérios públicos e participativos. [E] A realização do Espaço da Cena, encontros públicos quinzenais para o debate permanente de política cultural e dos fundamentos éticos do nosso ofício, o Teatro. (ARTE CONTRA A BARBÁRIE, 2000).

Assim, o movimento que até então tinha sido responsável por pautar a crítica às políticas culturais e denunciar publicamente o caráter injusto das leis de incentivo fiscal<sup>19</sup>, a partir de então tomou para si a dupla tarefa de elaborar um programa permanente para as artes cênicas, mas que só se realizaria em âmbito municipal, conforme sabemos de antemão, e de promover de forma mais sistemática a realização de debates públicos sobre teatro e política cultural, como forma de subsidiar a formulação de um Programa de Fomento, que se tornaria de lei municipal.

Atentando para o quadro político que se vivia, é possível presumir que a estratégia em pautar as lutas no terreno legislativo tenha sido animada pelo clima de otimismo que se abria com a possibilidade real de retomada da administração municipal pelo PT, partido cuja perspectiva para as políticas públicas suscitava, ontem como hoje, grande simpatia entre os militantes da cultura. Aspecto que se justifica com maior propriedade quando consideramos a já citada experiência de Marilena Chauí à frente da SMC/SP sob o governo Erundina (1989-1993). Não por acaso, a primeira aliança com o campo do poder – condição imprescindível para transformar em lei o Programa de Fomento – estabeleceu-se com o então vereador Vicente Candido/PT, que acolheu o Programa de Fomento integralmente, tornando-se uma espécie de “procurador parlamentar” do *Arte contra a Barbárie* (COSTA; CARVALHO, 2008). Em entrevista concedida para a pesquisa, Marco Antonio Rodrigues (2016) explicou que a aliança com Candido foi estabelecida a partir de laços de amizade, já que o vereador era seu amigo há muito tempo, além de um apoiador do movimento dos grupos. Além do clima de confiança, outro aspecto que pautou a estratégia de ação pela via legislativa foi o entendimento construído pelo movimento de que era necessária uma política de Estado que vinculasse dotação

---

<sup>19</sup> Corroborando a pluralidade de ideários presentes no movimento dos grupos, documentos produzidos por ele e analisados por nós na dissertação de mestrado já citada demonstram que não havia consenso no movimento quanto às leis de incentivo. O que era consensual era apenas seu caráter injusto, em favor do mercado. Todavia, entre os quadros do movimento havia desde interpretações de que tais leis deveriam ser aprimoradas até o extremo oposto, que advogavam pela sua extinção. A falta de consenso se reflete nos manifestos citados, que se restringem às críticas, mas não propõem a revogação ou a reformulação da Lei Rouanet.

orçamentária, diferentemente de programas de governo, sempre vulneráveis do ponto de vista de sua continuidade, ainda mais frente ao contexto de desmonte da área.

Confirmando as expectativas, a candidata então petista Marta Suplicy venceu o pleito em outubro de 2000. Assim, já contando com o apoio do vereador Vicente Candido, o movimento formou um grupo de trabalho responsável pela elaboração do Programa de Fomento, que foi posteriormente debatido e aprovado em uma das reuniões Espaço da Cena. Depois de promover ações de divulgação do projeto e colher assinaturas de apoio junto aos grupos, o *Arte contra a Barbárie* organizou uma manifestação pública para protocolá-lo na Câmara, a 6 de dezembro do mesmo ano. Isto feito, o movimento seguiu reunido em seus fóruns e organizou a segunda série de encontros no Espaço da Cena para o ano seguinte, com objetivo de

[...] manter um espaço permanente para a discussão aprofundada sobre Política Cultural, a partir do qual se criem paradigmas – como o consolidado no projeto de lei em tramitação na Câmara Municipal – e se questione ininterruptamente os aspectos éticos, políticos e técnicos das políticas culturais públicas. (LABAKI, 2001).

Além da prefeita petista, o quadro que se formou contou também com o apoio de Eduardo Cardozo, à época vereador pelo mesmo partido, presidindo a Câmara Municipal e, ainda, com o ator e diretor Celso Frateschi, primeiro no Departamento de Teatros e mais tarde na SMC durante a gestão Marta Suplicy. Reconhecido por sua atuação artística e política em prol do *teatro de grupo*, Frateschi foi responsável por impulsionar os Programas Vocacional e Formação de público no município.

O primeiro, ainda em execução, é um programa de formação, pesquisa e criação que, por meio da orientação de processos, busca contribuir para o acesso a práticas artísticas visando ao desenvolvimento cultural de jovens e adultos tendo como método a interação entre o Artista-Orientador e o público. Está baseado, portanto, no princípio do fazer artístico, com o objetivo expresso de “instaurar processos criativos emancipatórios por meio de práticas artístico-pedagógicas.” (SÃO PAULO, 2015). É destinado a pessoas acima de 14 anos – especialmente aos habitantes da periferia, por meio das programações dos Teatros Distritais – e objetiva fomentar a ampliação e a qualificação da produção teatral amadora ao facilitar o acesso às técnicas do *teatro de pesquisa*. Para Maria Ceccato, coordenadora do projeto entre 2001 e 2004, ele continha uma proposição nova:

[...] que os equipamentos públicos, onde atuaríamos, fossem caracterizados por serem espaços abertos à população que desejasse compartilhar com os artistas vocacionados, de um ambiente de criação semelhante a um **atelier de criação**. [...] propúnhamos uma formulação pedagógica livre, baseada no encontro dos artistas profissionais com os artistas vocacionados à semelhança de um aprendizado, não de

uma profissão, mas de um ofício, servisse ele ou não para a inserção de seus aprendizes no mercado. (CECCATO, 2008, p. 45, grifos no original).

Ainda de acordo com a visão da artista e gestora acima citada, a qualificação de uma produção teatral não profissional deveria contribuir para uma ampliação do acesso dos artistas amadores aos bens culturais, constituindo uma ação de formação de plateias fundada no fazer teatral (TENDLAU, 2012)<sup>20</sup>. Ou seja, o programa partia da aposta de que aqueles que experimentassem os bastidores e os processos de criação teatral se tornariam potenciais frequentadores dessa cena.

Já o Programa Formação de Público era destinado “especialmente à formação qualitativa e quantitativa de espectadores” (CARNEIRO, 2016 p. 76), tem foco nas formas de ver teatro. Instituído em 2001 através de uma parceria entre as Secretarias de Educação e Cultura do município – e extinto quatro anos depois, quando houve troca da gestão municipal, –, o programa tinha como meta propiciar o contato dos estudantes da rede pública de ensino com a linguagem do teatro. Para tanto, contava com montagens de espetáculos, aulas e debates envolvendo estudantes e educadores, que eram incluídos em monitorias especializadas antes da assistência do espetáculo, debates após as apresentações e, ainda, oficinas que visavam à experimentação de exercícios dramáticos como meio de familiarizar os espectadores com elementos da cena (TENDLAU, 2012). São ações que podem ser vistas como meio de ampliar o capital cultural do público, ao inseri-lo na história da cultura.

A exposição sumária dessas duas políticas teatrais na/da cidade de São Paulo pretendeu demonstrar que, no momento de sua elaboração e posterior aprovação, a Lei de Fomento contava com a existência de outras políticas que formavam com ela uma espécie de política geral com vistas a consolidar o *teatro de grupo* na/da cidade, tratando-se, portanto, de momento muito especial para essa fração do campo teatral da cidade de São Paulo. Conforme explica Maria Tendlau, “Toda a política formulada pelo Departamento de Teatro tinha um horizonte de complementaridade entre os programas, cada um se alimentando das ampliações do outro.” (TENDLAU, 2012, p. 93).

O que sugere que, para além de seu indiscutível mérito cultural, a viabilização de uma lei elaborada na contracorrente do que se praticava em matéria de políticas de cultura se tornou possível graças a uma configuração muito específica do campo cultural e do campo do poder naquele momento, envolvendo diversos agentes e espécies de capital. Dito de outra forma, além

---

<sup>20</sup>Maria Ceccato ou Tendlau são a mesma pessoa. Utilizamos um ou outro sobrenome conforme aparece assinado na publicação de referência. Com extensa trajetória na área teatral, ela foi responsável por implementar e coordenar o Projeto Teatro Vocacional de 2001 a 2004, na gestão Garcia-Fratcheschi.



de se tratar de um momento em que postos importantes do governo municipal estavam sendo ocupados por figuras identificadas ao movimento dos grupos, estes contavam com acesso facilitado à imprensa e ao jornalismo cultural, mantinham relações próximas com expoentes muito renomados da intelectualidade paulistana que, frequentemente, participavam das reuniões Espaço da Cena e, numa espécie de contágio simbólico, transferiam parte de seu prestígio ao movimento de teatristas, conferindo-lhe legitimidade cultural. Nesse sentido, o subsídio conferido pelo Espaço da Cena à elaboração do programa foi não somente de conteúdo, mas, fundamentalmente, de ganho simbólico, constituindo-se na principal estratégia de legitimação cultural do *Arte contra a Barbárie*, ainda que ela não fosse totalmente calculada. Estamos, assim, diante de uma fração economicamente dominada, mas simbolicamente dominante do campo do teatro paulistano (ROMEO, 2016). A principal vitória do movimento veio em dezembro de 2001, com a aprovação da Lei pela Câmara Municipal, tendo sido promulgada em janeiro do ano seguinte pela então prefeita Marta Suplicy<sup>21</sup>.

Depois de debater sumariamente a origem da lei, o espaço dos pontos de vista e o caminho que levou à sua aprovação, podemos passar para a análise de seus termos, com vistas a apreender suas características singulares, bem como a maneira pela qual tais posições, que são também paradas em lutas e que traduzem uma posição ao mesmo tempo política e artística, se consubstanciaram em princípios de visão e de divisão que estão no motor dos problemas que esses artistas se colocam e das soluções que lhes atribuem (BOURDIEU, 1996), nesse caso, por via de uma política cultural.

## **2.2 O teatro que é considerado fundamental para a cidade**

Antes de tudo, uma característica notória da Lei de Fomento é que ela foi elaborada pelos próprios agentes que, através de suas lutas organizadas em torno de um movimento que atingiu certa visibilidade social, conseguiram alcançar uma posição que lhes permitiu impor as categorias de percepção e apreciação teatral legítimas por via de uma política pública. Até então, o que se tinha de participação direta de artistas na formulação de políticas setoriais havia se dado em termos de reivindicações mais ou menos pontuais, destinadas a algum político da ordem que, a depender do jogo de interesses, acatava algumas demandas oriundas de entidades representativas, como foi caso da relação de parte da categoria teatral com o governo Vargas, para citar apenas um exemplo. No caso da Lei de Fomento, contudo, o caráter público das críticas e das reivindicações e a maneira como as lutas foram produzidas representaram uma

---

<sup>21</sup> Ver anexo A.

pequena transgressão simbólica em nosso meio, conforme apontou Paulo Arantes (2007). Seguindo a argumentação do filósofo, em vista do cenário de ruínas em que se encontrava a cultura ao final dos anos 1990, a reação dos grupos de São Paulo articulados como um setor social para conseguir arrancar do Estado uma Lei de Fomento representaria a transposição de um limiar histórico, ainda que irrisório. Com efeito, as lutas empreendidas pelos grupos impactaram todo o campo de produção, produzindo uma nova legitimidade artística que, enquanto tal, produziu uma série de efeitos duráveis (ROMEO, 2016). Conquista até então inédita no âmbito da trajetória histórica das políticas culturais no Brasil e cujos desdobramentos serão problematizados.

Outro aspecto notório da política em pauta e que igualmente deriva do fato de ela ser o resultado das lutas empreendidas por uma fração específica da produção é que, contrariando seu próprio título, ela não se destina a fomentar uma linguagem artística em sua generalidade, ou seja, o teatro como um todo. Aspecto que, em si, não constitui novidade, considerando que de maneira geral as políticas culturais se caracterizam por seu poder de reconhecimento que, conseqüentemente, produz o efeito de legitimar determinado setor da produção – como no caso de contextos nos quais políticas setoriais privilegiaram o “teatro sério” ou a produção comercial, conforme vimos. Porém, isso se dava de forma mais ou menos dissimulada, através de vetos indiretos em acordo com os interesses da administração, e não como fruto da reivindicação pública dos interessados. É nesse sentido que a Lei de Fomento apresenta outra singularidade, podendo ser interpretada enquanto produto de uma relação de novo tipo entre o campo cultural e campo do poder em nosso meio, sendo a primeira expressamente destinada a uma fração específica da produção, mas segundo critérios impostos por ela própria. Já que, conforme esclareceu Reinaldo Maia<sup>22</sup>, um dos fundadores do movimento e do grupo Folias D’Arte, “os grupos tinham consciência que não representavam a produção cênica da cidade de São Paulo. [...]. Viam-se como uma parcela significativa, mas em uma situação muito singular em relação ao todo da produção [...]” (MAIA, 2006). Em resposta a essa situação singular será elaborado o Programa de Fomento. Contudo, no âmbito das ações do poder público e de seu orçamento, seria preciso justificar a validade de se subsidiar esse setor da produção em detrimento dos outros. Argumento que será decantado do discurso artístico que se opõe ao mercado e que, assim, procura estabelecer o estatuto superior da arte, nesse caso identificada ao teatro de pesquisa, ou de grupo - o que, nesse caso, significa o mesmo.

---

<sup>22</sup> Em documento que pertence ao arquivo pessoal do artista, falecido em 2009, e que nos foi gentilmente cedido por sua esposa, Giselda Pereira, a quem agradecemos. Não temos informação se o texto foi publicado e, por isso, utilizamos a data contida no manuscrito.

As discussões acumuladas no âmbito do movimento dos grupos, que incluíam temas relacionados à ética (e estética, já que se trata de uma posição polar que pouco a pouco vai reivindicar a superioridade de determinada forma de organizar a representação) e à função social do teatro, deram origem à argumentação segundo a qual o teatro de grupo era digno de receber financiamento público direto porque correspondia ao “teatro fundamental para a cidade.” (ROMEO, 2016). De acordo com um texto elaborado para discussão interna do movimento<sup>23</sup>, partiu-se do entendimento de que

[...] o Programa entende que são esses coletivos e o seu trabalho contínuo que podem constituir e manter um teatro vital para a Cidade. Caso contrário, o programa não passaria de um apoio assistencial, parcial, corporativo, a um segmento da produção teatral. Logo, o fomento é um programa que pretende consolidar um teatro fundamental para a cidade, através de recursos permanentes do município, e diz que esse é o papel dos núcleos artísticos com propostas de trabalho continuado [...]. Pode-se dizer que o teatro fundamental para a cidade implica mexer nas relações de trabalho e nas técnicas de criação [e que] trabalho continuado implica expectativas, comportamentos, ações, éticas, relações de trabalho e mando, divisão do dinheiro, técnicas e mesmo objetivos diferentes daqueles que norteiam um profissional dentro da produção da novela, do musical da Broadway, da comédia de gabinete, por exemplo [...]. O que se espera é que elas [referindo-se às relações de trabalho continuado] possibilitem e exijam a criação de outras poéticas, adequadas a essas formas e trabalho e criação. [ARTE CONTRA A BARBÁRIE, s/d.].

Se a Lei de Fomento compreende como núcleo artístico “apenas os artistas e/ou técnicos que se responsabilizem pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa com caráter de continuidade” (SÃO PAULO, 2002.), ela indica uma mudança fundamental com relação ao eixo de produção teatral dominante, caracterizado pela junção temporária de artistas e técnicos contratados para realizar um espetáculo específico. Sendo assim, diferentemente de outras políticas setoriais, como no caso de certos programas do SNT, a Lei de Fomento não postula qualquer orientação de gênero ou de repertório, em consonância com o princípio da autonomia artística. Em lugar disso, o que temos é a legitimação de um modo de produção teatral que, segundo se argumenta, seria o único capaz tanto de gerar novas poéticas quanto de criar novas relações com o público e, portanto, com a cidade, tornando-se fundamental a ela e justificando a aplicação de verbas do município. Que, de acordo com o programa, deve contemplar “item próprio no orçamento da Secretaria Municipal de Cultura com valor nunca inferior a R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais)” (SÃO PAULO, 2002).

---

<sup>23</sup> Que integra o acervo do *Arte contra a Barbárie* em posse do Arquivo Multimeios, do Centro Cultural São Paulo. Tal acervo ainda não foi tombado ou catalogado, fato que nos impossibilita de fazer referência mais precisa. Nas referências, utilizaremos o nome original do documento e data, quando houver. Nesse caso, acreditamos se tratar de um documento elaborado pelo grupo de trabalho responsável pela elaboração do programa.

Trata-se, assim, de uma posição artística que pretende consolidar um teatro fundamental para a cidade e seus moradores por meio do estabelecimento de princípios criativos que, fundamentados pela pesquisa de linguagem, seriam capazes de inverter os significados tradicionais do teatro, tornando-se, por isso, capazes de gerar novas poéticas, que se desdobrariam numa nova relação necessária com o público. E que por estar alicerçado num ciclo longo de produção e, portanto, incompatível com a lógica de mercado, requer financiamento direto para que se desenvolva. Nos termos da Lei, a pesquisa de linguagem “refere-se às práticas dramáticas 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.” (SÃO PAULO, 2002).

Ainda que se diferencie a pesquisa cênica daquela de cunho acadêmico, é possível estabelecer paralelos entre uma prática e outra. Sobre isso, certamente contribui o fato de que grande parte dos grupos tem origem na universidade, conforme veremos adiante. Além disso, muitos desses artistas desenvolvem pesquisas acadêmicas conciliando, muitas vezes, a carreira docente e o trabalho no grupo.<sup>24</sup> Em entrevista já citada, o filósofo Paulo Arantes observou tal similitude, chamando a atenção para o fato de que “o espírito da lei lembra muito o de uma agência pública de amparo à pesquisa”, referindo-se ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Com efeito, de maneira semelhante ao financiamento à pesquisa acadêmica, na base da Lei de Fomento está a reivindicação de condições para a dedicação à pesquisa de linguagem que, de maneira mais ou menos análoga àquela, requer um “tempo despendido na investigação e [nesse caso] na exploração temática de uma dramaturgia em processo.” (ARAUJO, 2006 p. 132).

Por certo, se considerarmos que, no geral, os processos de investigação cênica exigem muito mais tempo e dedicação dos artistas envolvidos, eles só se tornam possíveis quando existem instituições dispostas a financiar a produção, de modo análogo ao funcionamento do campo científico. Se é assim, através do apoio sistemático a esse setor da produção, a Lei em discussão seria responsável por fornecer as condições sociais e materiais para que o teatro de pesquisa se difundisse em nosso meio, fazendo da capital paulista uma realidade sem paralelos no contexto nacional em matéria de experimentações e investigações cênicas, impulsionando, assim, sua generalização.

---

<sup>24</sup> Caso de diversos docentes dos programas de pós-graduação das universidades paulistas, em especial da Universidade de São Paulo, que conta com Antonio Araújo e Sergio de Carvalho em seu quadro docente, para citar tão só esses casos emblemáticos.

### 2.3 As regras do jogo: critérios de julgamento e seleção

Em matéria de julgamento e seleção dos projetos interessados em acessar as verbas do município através do programa, convém começar explicitando a própria maneira como as comissões julgadoras são constituídas, aspecto que representa mais uma singularidade da política em debate. De acordo com a Lei de Fomento, as comissões julgadoras devem ser formadas por sete membros com “notório saber em teatro”, sendo quatro deles nomeados diretamente pelo Secretário Municipal de Cultura – incluindo o presidente, que vota apenas em caso de desempate. Já os outros três membros são escolhidos pelos próprios proponentes, que têm o direito de votar em até três nomes de uma lista de candidatos previamente indicados pelas entidades de caráter representativo em teatro, incluindo autores, artistas, técnicos, críticos, produtores, grupos ou empresários teatrais, sediadas no Município de São Paulo há mais de 3 (três) anos. Não temos notícia de outra política cultural em nosso meio na qual a comissão julgadora seja constituída a partir de princípios democráticos e paritários. E que, nesse caso, envolve dispositivos nos quais a autonomia artística é observada também na decisão sobre a quais críticos será dado o poder de julgamento e, ainda, sobre a maneira como serão aplicados os recursos. Note-se que “O julgamento dos projetos, a seleção daqueles que irão compor o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e os valores que cada um receberá serão decididos por uma Comissão Julgadora [...]” SÃO PAULO, 2002), eleita naqueles moldes. Feita essa ressalva e considerando que

[...] as categorias envolvidas na percepção e apreciação da obra de arte estão duplamente ligadas ao contexto histórico: associadas a um universo social situado e datado, tomam como objeto usos socialmente marcados por seu turno pela posição social dos utilizadores. [e que] A maior parte das noções que os artistas e os críticos empregam para se definirem ou para definirem os seus adversários são armas e paradas em jogo de lutas [...]. (BOURDIEU, 1996, p. 335).

Além da maneira como a comissão é composta, convém examinar os parâmetros que fundamentam a apreciação e seleção dos projetos fomentados, à luz do contexto mais amplo do qual participam. Dessa perspectiva, dos 27 artigos que compõem a lei em discussão, há um que merece especial atenção, por estabelecer os critérios a serem adotados pela comissão julgadora para a seleção dos projetos e que, dessa forma, condensam os princípios dessa nova legitimidade artística (ROMEO, 2016). Tal abordagem permitirá apreender o jogo simbólico a partir do qual grupos e projetos são classificados como artísticos e, nesse caso, socialmente relevantes para a cidade. A exposição dessas categorias também permitirá proceder, em momento posterior, ao exame da forma como elas são interpretadas e mesmo reelaboradas

através das dinâmicas descritas nos projetos artísticos ao longo do tempo, com sua consequente produção de sentidos.

De acordo com o Art. 14 da Lei de Fomento, a comissão julgadora terá como critério para seleção dos projetos:

- I - Os objetivos estabelecidos no artigo 1º desta lei.
- II - Planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra.
- III - A clareza e qualidade das propostas apresentadas.
- IV - O interesse cultural.
- V - A compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho.
- VI - A contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho.
- VII - O compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos.
- VIII - A dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado. (SÃO PAULO, 2002).

O item I, que retoma o Artigo 1º da lei, estabelece que a comissão deve, antes de tudo, observar o objetivo do programa, que consiste em “apoiar a manutenção e criação de projetos de *trabalhos continuados de pesquisa e produção teatral* visando ao desenvolvimento do teatro e ao melhor acesso da população ao mesmo” (SÃO PAULO, 2002, grifos nossos). Sendo assim, o principal vetor da produção digna de receber fomento público é o trabalho continuado, tanto da pesquisa quanto do núcleo artístico, revelando a percepção de que o teatro detentor de valor simbólico deve organizar a produção a partir da pesquisa coletiva e continuada de atores, dramaturgo e encenador etc., organizados em um núcleo também de base durável.

Além de estar orientado por tal objetivo, os processos pesquisa e/ou criação cênica subsidiados por via da Lei de Fomento devem cumprir com os demais critérios dessa legitimidade artística, que, de acordo com o item II, incluem “planos de ação continuada que não se restrinja a um evento ou a uma obra.” Novamente, afirma-se a superioridade do caráter processual ou continuado da criação teatral, contrariamente ao modelo que é incentivado pela política cultural dominante. Se a Lei de Fomento foi criada para satisfazer as necessidades de um setor específico da produção, é claro que ela não poderia admitir projetos de outra natureza que, no mais das vezes, perseguem objetivos contrários ao modo de organização do teatro que está sendo legitimado, segundo a visão que os agentes constroem sobre si e sobre seu trabalho. Na sequência, as alíneas III, IV e V versam sobre a clareza e qualidade das propostas apresentadas, seu interesse cultural e compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho etc. Tratam-se, portanto, de exigências

formais que buscam assegurar a racionalidade e operacionalidade do programa que, como qualquer outra política cultural, precisa corresponder às expectativas em termos de qualidade e que, para além de um conjunto de boas propostas ou intenções, deve ser capaz de demonstrar sua exequibilidade, ponto pacífico na avaliação de projetos de qualquer natureza.

Menos consensual, contudo, será o item VI, que estabelece a necessidade de os projetos contemplados pelo programa apresentarem alguma “contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho.” (SÃO PAULO, 2002).<sup>25</sup> Considerando o contexto de sua elaboração, é possível afirmar que a fixação de tal exigência deriva mais uma vez da oposição às políticas de incentivo fiscal, visto que uma das principais denúncias que se fazia à época consistia no fato de que, apesar de se tratar de dinheiro público que de outra forma seria revertido em impostos, em sua quase totalidade os espetáculos beneficiados pelo incentivo fiscal não forneciam nenhuma contrapartida aos cidadãos, seja por reforçarem os valores da indústria cultural, seja porque, de modo geral, praticavam ingressos a preços elevados. De encontro a essa realidade e, em se tratando de orçamento público direto e de uma política para a cidade, partiu-se do entendimento de que o teatro que é fundamental e legítimo para receber dinheiro público deveria promover algum tipo de contrapartida ou benefício à população, considerada a destinatária final da política em pauta.

Além da ausência de contrapartidas, outra crítica corrente à produção incentivada via isenção fiscal, conforme assinalamos, dizia respeito aos valores elevados dos ingressos, fator responsável por privar a maior parte da população dessa oferta cultural. Em resposta a isso, o item VII estabelece que a programação fomentada deve assumir o compromisso de temporada a preços populares, no caso de projetos que envolvem a produção de espetáculo. Torna-se importante destacar que, se o programa se funda sobre o privilégio do processo sobre o produto, abre-se a possibilidade de que os projetos subsidiados não necessariamente resultem em espetáculo. Ou seja, à distinção do campo acadêmico, a pesquisa subsidiada não está comprometida a apresentar seus resultados finais, nesse caso na forma de espetáculo. Todavia, nos casos em que há produção de espetáculo a Lei de Fomento prevê ao menos uma temporada a preços populares, facilitando, em tese, o acesso da população.

Por fim, mas não menos importante, está a já citada necessidade de que os projetos contemplados demonstrem dificuldade de sustentação econômica no mercado, oposição estruturante dessas paradas em lutas. Segundo a discussão que se fazia no âmbito do movimento, isso não significa que o programa pretendesse construir um teatro único para a

---

<sup>25</sup> Lei 13.279, Art. 14

cidade ou influir sobre a produção comercial, mas, antes, pretendia incidir sobre as condições de produção do *teatro de grupo*, possibilitando que os interessados pudessem se organizar dessa maneira e, uma vez liberados das urgências do mercado, pudessem dispor de tempo necessário para se dedicar aos processos de pesquisa e criação cênicas. (ARTE CONTRA A BARBÁRIE, s/d).

De conjunto, a projeção que se faz a partir do Art. 14 é de que os processos avaliativos que devem orientar a distribuição dos recursos sejam guiados por uma percepção que conjugue o caráter continuado do trabalho à percepção de que ele seria capaz de gerar retornos sociais. Por tratar-se de política pública, tal percepção deve atender às exigências formais, como a clareza da proposta, sua viabilidade e adequação de prazos e recursos, critérios consensuais dentro desse universo.

Assim se consolidaram os pressupostos do teatro digno de receber as verbas do município, segundo a percepção que os próprios agentes produziram sobre si e sobre seu trabalho, e que acabaram por produzir uma nova legitimidade em matéria de teatro, com impactos sobre todo o campo de produção (ROMEO, 2016, 2017). Passadas quase duas décadas de sua aprovação, são correntes as avaliações de que a Lei de Fomento alterou a fisionomia da produção local ou, até que “o teatro de grupo [...] constitui a forma teatral dominante no município” (FREIRE, 2017, p. 206), proposições que, se por um lado, precisam ser matizadas, por outro corroboram tanto a eficácia simbólica das lutas promovidas pelos grupos quanto o poder de legitimação e consagração que envolve qualquer política cultural.

Que, nesse caso, reconhece o *teatro de grupo* em detrimento da produção pautada pelo interesse econômico – noção que vai servir como argumento e justificativa para requerer a proteção do Estado, como costuma acontecer a alguns setores da produção cultural em momentos de “crise”, conforme demonstraram diversos pesquisadores da área citados ao longo deste trabalho, dos quais Bourdieu (1996), Durand (2009;2013), Miceli (1984), entre outros. Seguindo a argumentação presente nesses estudos, o ‘mecenato governamental’ sempre tratou de proteger os gêneros eruditos ou as frações da produção que se pretendem mais autônomas. Situação que se agravou fundamentalmente depois dos anos 1980, em decorrência do crescimento do mercado de arte, da expansão das indústrias culturais e das políticas de incentivos fiscais. Contexto que se torna ainda mais sensível para um gênero que não pode ser reproduzido tecnicamente e que, ainda assim, tem que concorrer no mercado cultural com os produtos daquela mesma indústria. Caso do teatro como um todo, não só de grupo. Há diversos indícios de que, mesmo nos casos em que há adesão do grande público, a receita por via de bilheteria não seria suficiente para cobrir os custos com a produção e circulação de espetáculos



que envolvem, além da remuneração de uma equipe de profissionais (cujo tamanho e formas de remuneração variam de acordo com a companhia e com o tipo de espetáculo), custos com materiais de cena, divulgação etc. Se é assim, a proteção do Estado torna-se proporcional às dificuldades de autofinanciamento para alguns setores da produção cultural. Ou seja,

Quanto maiores se mostram as dificuldades de comercialização de um determinado gênero de produção artística ou intelectual no âmbito do mercado de bens culturais, mais densas tendem a se tornar as pressões dos produtores e especialistas com vistas a ampliar as faixas de atendimento material e institucional por parte da iniciativa pública. (MICELI, 1984, p. 99).

Nesse sentido, certamente o *Arte contra a Barbárie* representa um movimento ímpar por pressionar a esfera pública por maiores investimentos para a área. Na prática, essa tem sido a resposta dessa fração da produção em face da escassez de recursos, conforme atestam diversas outras tentativas de articulação da categoria, como os movimentos “27 de março”, o “Trabalhadores da Cultura”, o “Redemunho”, as “Rodas do Fomento”, as ocupações na Funarte etc.

Mais emblemático é o caso do “Prêmio Zé Renato de Apoio à Produção e Desenvolvimento da atividade teatral para a cidade de São Paulo” (SÃO PAULO, 2014), instituído durante a gestão de Fernando Haddad/PT (2013-2016). Trata-se de uma nova modalidade de apoio à atividade teatral que homenageia o diretor paulistano José Renato Pécora (1926-2011), um dos fundadores do *Teatro de Arena*, e que surgiu, em partes, como resposta às reivindicações da categoria diante da insuficiência de recursos destinados à Lei de Fomento. Pois, se a Lei de Fomento produziu uma nova legitimidade artística, um de seus efeitos é o aumento do número de efetivos produzindo a partir de suas bases. Assim, tão logo a Lei de Fomento entrou em vigor, começaram as disputas entre os pares – notadamente entre jovens e estabelecidos – pelos recursos sempre escassos.

Diante desse quadro, o Prêmio Zé Renato foi criado para contemplar projetos de produção ou circulação teatral “desenvolvidos por núcleos artísticos (grupos de teatro) ou pequenos e médios produtores.” (SÃO PAULO, 2014). De maneira mais ou menos implícita, ele teria sido concebido para atender a reclamações dos grupos mais jovens, já que os recursos da Lei de Fomento se mostraram insuficientes frente à realidade que ela mesmo ajudou a produzir. Nesse sentido, tal prêmio, ainda que com destinação de verbas e tempo de execução inferiores àqueles estipulados pela Lei de Fomento, pode ser visto como uma política de apoio ou mesmo um desdobramento do da Lei de Fomento no âmbito das políticas para o setor.

Consolida-se, assim, no campo do teatro paulistano, um sistema operativo pautado pela “forma-edital”, que “representa uma forma de inserção no trabalho por fora do assalariamento convencional e descreve um percurso recorrente na formação de um novo engajamento cultural.” (OLIVEIRA, 2018, p. 132). Com efeito, as discussões sobre política cultural no âmbito do *Arte contra a Barbárie* sempre tiveram como norte o edital e, depois da conquista da Lei de Fomento, o modelo parece ter se afirmado com a força de paradigma no horizonte daquilo que seria mais desejável para as políticas do setor.

Contudo, conforme aponta o estudo acima citado, muitas são as consequências que a forma-edital pode provocar no campo artístico, na medida em que submete os processos criativos a regras, critérios, metas e diferentes formas de condicionalidades muitas vezes estranhas a eles. No caso da Lei de Fomento, ainda que ela seja simplificada quanto às exigências protocolares, reconhecidamente pouco burocratizadas em vista de outras políticas setoriais, certos requisitos se impõem para os que desejam concorrer ao certame. Os proponentes devem apresentar plano de trabalho, que não pode ultrapassar dois anos, e cronogramas financeiros divididos em três etapas. Além disso, os coletivos devem se apresentar como pessoa jurídica, ainda que se abra a possibilidade de que, não havendo pessoa jurídica própria, eles possam ser representados por cooperativas e associações com sede no município. Nesse caso, a maioria absoluta dos grupos são representados pela Cooperativa Paulista de Teatro (CPT), situação que, recentemente, deu margem a uma falsa polêmica que resultou em uma alteração da Lei<sup>26</sup>.

Contudo, a própria noção de projeto importa expedientes por vezes coercitivos ao fazer artístico, já que o espírito inventivo de um coletivo precisa muitas vezes dar lugar a um sistema estruturado por etapas, prazos, custos e metas definidos de antemão, acomodando-se, assim, à forma-edital (OLIVEIRA, 2018). O que, na avaliação de Marco Antônio Rodrigues, significa que a Lei de Fomento teria inserido os grupos na lógica “da prestação de contas, financeira, impostos, escrita, projetos, relatórios, sei lá mais o que. Tudo isso foi tirando o poder transgressor, arrancando a espinha dorsal, portanto é pauta política a ser enfrentada.”

---

<sup>26</sup> Desde a sua implantação, a Lei de Fomento foi alvo de uma série de críticas e de ataques, perpetrados tanto por governos quanto por diferentes frações do campo, na disputa pelos mesmos recursos. Acusada de ser aparelhada pela CPT, que dominaria os votos na escolha da comissão julgadora e, assim, priorizaria seus projetos, setores mais ligados ao teatro empresarial, reivindicando que a Lei deveria ser para todos, se mobilizaram para alterar esse ponto do Programa, fazendo com que somente Pessoas Jurídicas passassem a ter poder de votar nos membros da comissão julgadora, fazendo com que os proponentes não pudessem mais votar diretamente, e a CPT passasse a ter um voto, assim como as outras entidades, no pleito. Apesar das manifestações de artistas ligados aos grupos, favoráveis à sua manutenção, a partir da 35ª edição a Lei sofreu alterações nesse sentido.

(RODRIGUES, 2012, p. 255-56). Com efeito, se por um lado parece ter se generalizado a percepção de que o financiamento público constitui a melhor forma para garantir a autonomia da produção artística, por outro faz-se necessário problematizar qual a melhor forma dessa relação ou, mesmo, se ela é de fato a mais adequada, já que produz efeitos não desejáveis.

No caso em discussão, eles parecem derivar, sobretudo, do ato de se institucionalizar um modo de produção anteriormente anômico. Nesse sentido, as pressões de ordem material que empurraram o movimento de grupos, em princípio autônomos, para a busca do reconhecimento do Estado e de seu financiamento acabam por reinseri-los na mesma lógica mercantil cujo combate teria despertado a experiência (CARVALHO, 2009). Isto porque o Estado faz parte do mercado, embora não seja idêntico a ele. Queremos com isso sugerir que embora a Lei de Fomento tenha trazido impactos materiais significativos para os grupos, ela também trouxe consequências indesejáveis. Nesse sentido, devemos nos questionar se ao mesmo tempo em que ela representa o fruto mais notável desse ciclo de politização do teatro paulistano e que deve se defendida, ela também não teria significado o seu desmonte já que, desde a sua aprovação, o debate permanente e a unidade entre os grupos foram cedendo lugar às primeiras clivagens e disputas internas. Aspecto que, por sua vez, parece estar associado à própria lógica do edital, que enseja a concorrência através da “lógica de concurso, centrada nas avaliações de mérito pautadas por comparações interindividuais” (OLIVEIRA, 2018, p. 141), ou seja, a disputa entre iguais por recursos sempre insuficientes.

Além destas, várias outras implicações decorrem do ato de se institucionalizar um modo de produção anteriormente anômico pela via de uma política cultural, situação que, contudo, não produz apenas efeitos negativos. Sobre isso, guardadas as devidas proporções, somos levados a reconhecer o caráter inovador tanto da lei quanto da experiência que resultou em sua formulação pois ambas, de certa forma, anteciparam algumas diretrizes presentes na gestão Gil, seja por estimular o debate amplo e irrestrito sobre política cultural, seja por propor mecanismos mais democráticos e participativos para sua elaboração e execução, fazendo avançar as experiências tanto no domínio artístico quanto político. Além de ser a única política cultural em nosso meio que surgiu “de baixo para cima”, por assim dizer, fruto de um contexto absolutamente singular.

## Capítulo 3

### O teatro de grupo e os grupos de teatro contemplados ao longo da primeira década da Lei de Fomento

Para compreendermos os contornos do desenvolvimento da Lei de Fomento e suas implicações para a produção local, faz-se imperativo conhecer seus agentes, principiando por localizar o surgimento dessa fração específica da produção no campo teatral brasileiro ou, mais precisamente, do eixo Rio-São Paulo. Pois se hoje, em matéria de teatro, há plena liberdade artística de investigar o que seja, de atribuir novas funções a atores e público, de transformar qualquer espaço em local e realização teatral, de instituir processos por vezes indeterminados – em que a pesquisa não necessariamente precise resultar em um espetáculo –, isso é fruto de conquistas estabelecidas muito anteriormente e remonta a uma história de rupturas e, ao mesmo tempo, de construção impulsionada por aqueles que fizeram teatro experimental nos anos 1960-70, responsáveis por criar uma posição nova no campo teatral brasileiro.

#### 3.1 Sobre o teatro de grupo

Acompanhando a dinâmica do campo e confirmando a dialética entre universal e particular que permeia o desenvolvimento das artes, a voga da contracultura no cenário mundial vai impulsionar o surgimento de um novo teatro que se desenvolveu marcadamente nas cenas paulista e carioca na virada dos anos 1960 e que inaugurou técnicas, princípios e procedimentos que abriram espaço para uma nova forma de organizar a produção, primando pela liberdade de experimentar.

A peça “Rito do Amor Selvagem”, de 1969, produzida pelo Grupo Sonda, é considerada o pontapé inicial nessa direção, constituindo-se no primeiro espetáculo a se autodenominar “criação coletiva” em nosso meio, no qual texto e encenação são frutos da descoberta do grupo na sala de ensaios (CAVALCANTI, 2012). Tal procedimento, que se tornou uma das principais marcas desse teatro, e ganhará novo impulso na década seguinte com a vinda do *Living Theatre* a São Paulo a convite do Teatro Oficina. A visita do grupo norte-americano é considerada por muitos como um marco rumo ao experimentalismo no teatro brasileiro (CAVALCANTI, 2012; CARREIRA, 2010; FISCHER, 2003). Grupo de vanguarda que vivia em comunidade há mais de uma década, o *Living Theatre* era conhecido por seus espetáculos perturbadores e agressivos, pela interação com os espectadores e por trabalhar sempre à margem do mercado empresarial, além de praticar criação coletiva em dramaturgia e encenação, tornando-se referência

fundamental em termos de ideias e formas de organização tanto para o teatro Oficina quanto para o futuro do teatro de grupo no Brasil.

No caso do Oficina, após a experiência com o *Living*, pode-se dizer que o grupo entra em uma nova fase de sua trajetória, na qual a organização interna, os métodos e divisão do trabalho e a relação com o espectador foram revistos sob uma ótica libertária. É nesse período que o Oficina deixa de existir como empresa tornando-se uma espécie de “grupo-comunidade”, lançando-se em uma viagem pelo país, apostando na investigação em conjunto e colhendo materiais para o novo trabalho cênico que vai resultar no espetáculo “*Gracias, señor*” (1972). A partir dele, o Oficina assimila os princípios de trabalho mais essenciais do grupo norte-americano, a saber: a vida em comunidade, a criação coletiva, o rompimento com as casas de espetáculo e com o teatro empresarial, a interatividade com o público e a defesa da libertação através do prazer. Ainda que o espetáculo não tenha sido pioneiro em utilizar os procedimentos da criação coletiva entre nós, era a primeira vez que uma companhia de projeção nacional adotava-os (CAVALCANTI, 2012). Entretanto, as apresentações da peça foram impedidas pela censura federal pois, como se sabe, nessa época o país vivia sob a ditadura militar (1964-1985). Fato que, somado à saída de membros importantes do grupo, como Renato Borghi e, ainda, pelo exílio de Zé Celso em 1974, fez com que o Oficina se desmembrasse temporariamente, retornando então como Oficina Uzyna Uzona no começo dos anos 1990.

Todavia, a despeito da onda de repressão e censura, outros grupos fundamentados sobre o princípio da criação coletiva se formaram ao longo dos anos 1970, consolidando uma nova perspectiva de organização e criação teatral em nosso meio. Podemos citar os grupos paulistas Pão e Circo (1971-1975); o Pod Minoga (1972-1980); o Royal Bexiga’s Company (1974-1977); o Pessoal do Victor (1975-1979); o Grupo de Teatro Mambembe (1976-1986), entre outros. No Rio de Janeiro surge o ainda atuante Teatro Ventoforte (1974), que se muda para São Paulo em 1980, a Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração (1977-1979), além do emblemático Asdrúbal Trouxe o Trombone (1974-1983), para citar os mais expressivos. Assim, depois de “*Gracias, señor*” e da passagem do *Living Theatre* pelo Brasil, parece mesmo que o modelo de criação coletiva tinha vindo para ficar entre nós, criando uma posição no campo teatral brasileiro. O espetáculo “*Trate-me leão*” (1977), resultado da primeira criação coletiva do grupo Asdrúbal trouxe o Trombone, com direção de Hamilton Vaz Pereira, é tido como terceiro marco nesse sentido, pois

o espetáculo assimilou a ideia primordial de uma nova cultura semeada por *Gracias, señor* e solidificou talvez o maior legado deixado por ele: a construção processual de criação cênica numa estrutura coletiva e socializada em que o resultado do espetáculo é produto de um processo de reunião da

equipe em torno de um tema comum, que se anuncia como uma experiência vivencial. [tornando-se, assim,] uma das grandes manifestações artísticas da geração pós-hippie que fundou o teatro de grupo. (CAVALCANTI, 2012, p. 169).

Importante notar que a chamada criação coletiva não encerra um modelo fixo de criação teatral, mas admite uma diversidade de parâmetros teóricos e práticos sobre os quais estabelece a coletivização do trabalho, criando uma nova perspectiva de organização e produção teatral. Assim, o que esses grupos perceberam é que para se chegar a uma nova linguagem cênica seria indispensável alterar o modo de produção rompendo, portanto, com o esquema empresarial. Nesse sentido, o cooperativismo vai surgir como alternativa para resistir às pressões econômicas, já que aponta para a possibilidade de que os artistas, coletivamente, empreendessem suas atividades e pesquisas cênicas de maneira mais independente. Conforme explicou a atriz Regina Casé,

O que é um grupo de teatro? O que diferencia isso de outras coisas? Diferencia, por exemplo, que se você vai montar uma peça de teatro, junta uma porção de gente e um cara paga um tantinho pra cada um fazer aquele negócio. Aqui não é assim! Aqui já desde a primeira peça, a gente juntou um dinheirinho, um pouquinho de cada um e botou numa caixinha e fez uma coisa chamada cooperativa. Então, tudo o que a gente produz é de todo mundo; o trabalho; o investimento em tempo... Então são atores pessoas que fazem teatro [...] e isso é que é grupo de teatro! É você querer uma maneira diferente de produzir isso, de viver isso [...]. É por isso que a gente é um grupo de teatro e não um ator trabalhando num elenco qualquer. É por isso que a gente é o Asdrúbal! (CASÉ, apud CAVALCANTI, 2012, p. 175).

Característica que não se restringia ao Asdrúbal, já que os demais grupos citados atuavam em formato cooperativado, trabalhando em um sistema e criação coletiva e movidos por um ideal. Diferentemente das companhias predecessoras, que se constituíam sob o estatuto de empresa e cujas funções eram pré-definidas ao processo de criação, nos grupos teatrais de 1970, a coordenação e execução dos diversos setores do trabalho, tanto artístico quanto administrativo, eram divididas entre os membros do grupo, com remuneração igual para todos (CAVALCANTI, 2012). Se é assim, podemos dizer que nos grupos de teatro que se originam como cooperativas de produção a ausência de um produtor de certa forma impulsiona os membros do grupo para uma repartição mais democrática de tarefas, característica que acaba refletindo, por sua vez, na construção artística dos trabalhos (FERNANDES, 1998).

Como espécie de síntese desse momento de busca de maior autonomia econômica e artística por esse setor da produção, em 1979 foi fundada a Cooperativa Paulista de Teatro (CPT). Sobre os motivos de se criar uma sociedade cooperativada de teatristas, o primeiro diretor da CPT explicou que

Primeiro, o cooperativismo era um direito universal, ou seja, mesmo debaixo de um regime de exceção havia uma política internacional para o segmento e isso abria brechas para descobrir nosso [dos grupos] verdadeiro papel. [E, também, porque] Sabíamos que, em última análise, nossa questão era de mercado: precisávamos brigar pelo público que pagava ingresso. (ALVES, s/d, p. 83).

Com efeito, do ponto de vista organizacional, a entidade surgiu para representar os grupos e os artistas independentes com o propósito de viabilizar juridicamente as produções realizadas pelos grupos e ela filiados. E ao dotar os grupos de uma constituição jurídica, cumpria-se uma exigência básica para se resolver necessidades muito imediatas como participar de um edital, alugar um teatro, além de outras condições mínimas para produzir e viabilizar um espetáculo. E com uma grande vantagem econômica, já que se filiar a uma cooperativa é muito menos custoso do que manter uma empresa. Assim, ontem como hoje, a CPT representa, antes de tudo, o meio através do qual teatristas que não se enquadram no esquema das companhias estabelecidas encontraram para viabilizar suas produções. Hoje, podemos afirmar que a CPT se tornou importante referência de gestão teatral na cidade. A entidade, que tem tomado parte das principais mobilizações de artistas, conta com grupos e companhias das mais diversas linguagens, além de frequentemente promover publicações sintonizadas com os debates do setor, tornando-se referência fundamental aos que fazem teatro de grupo.

Em síntese, podemos compreender o surgimento dos grupos teatrais de 1970 como um fenômeno relacionado à criação de uma posição alternativa no campo teatral, reunindo coletivos que buscaram produzir um teatro de maneira mais independente em relação aos principais fenômenos do mercado do entretenimento. E que, para tanto, criaram meios alternativos de produção por via do cooperativismo encontrando, dessa forma, espaço para radicalizar suas propostas, levando às últimas consequências a pesquisa de linguagem e as ideias modernizadoras em teatro. Não por acaso, o fenômeno ficou conhecido, também, como movimento de teatro independente (GARCIA, 1990), ainda que esses grupos jamais tenham constituído um movimento organizado, propriamente.

Importa, por fim, mencionar que ainda que os coletivos de cunho experimentalista, preocupados mais com pesquisa de linguagem do que com vinculações políticas, tenham ganhado destaque nesse contexto, há uma segunda vertente da produção cooperativada marcada pelo teor político de suas propostas. Trata-se de coletivos que desenvolveram atividades nas periferias dos centros urbanos e que se autodenominaram “independentes” (FERNANDES, 1998). Alguns dos grupos representativos dessa vertente são o “Truques, Traquejos e Teatro

(1974-1982), o Teatro Núcleo Independente (1970-1979) e o ainda atuante Teatro União e Olho Vivo (1966).

O fenômeno do “teatro independente”, contudo, teve maior amplitude na década de 1970, já que no momento seguinte o grupo, enquanto estrutura organizativa do trabalho criativo, vai sofrer profundas transformações. Muitos dos grupos citados encerram suas atividades no final dos anos 1970. Alguns, mais ligados à segunda vertente do teatro cooperativado, como o já citado TUOV, o Apoena (primeiro nome do grupo Engenho Teatral) e o Forja se mantem em atividades, mas com atuação fora do circuito convencional. Segundo a pesquisa, já bastante citada, desenvolvida por Johana Albuquerque Cavalcanti (2012), o final da década de 1970 delimitaria um terceiro momento para o teatro de grupo, no qual o conceito de experimental começa a sofrer uma transição na prática dos grupos, conduzindo-os mais para um teatro de pesquisa do que de experimento, de fato.

Trata-se do período que ficou conhecido como “era do encenador”, figura que ganha a cena ao longo dos anos 1980. Nesse contexto, a formação de grupos de pesquisa continua acontecendo, mas, diferentemente dos processos de criação coletiva, eles passam a ter sua atuação orientada pelo impulso criativo do diretor/encenador que, normalmente, concentrava a formação de equipes ao seu redor. Nesse processo, duas características merecem destaque. A primeira diz respeito à necessidade de se inventar novas poéticas, uma vez que o período de redemocratização impõe a readequação a uma nova situação política e cultural. Também nesse período, passa a se difundir entre os criadores a percepção de que a estruturação de projetos teatrais consistentes nasce de modelos de atores escolhidos. Não por acaso, ganha força a noção de treinamento do ator e a sua formação passa a ser uma prática que chega a dar forma aos próprios grupos (CARREIRA, 2010).

Todavia, a grande mudança com relação ao período anterior é que aqui o diretor/encenador volta a funcionar como eixo das propostas cênicas, centrando em torno de si colaboradores que auxiliam a execução. “Assim, diferentemente dos grupos de 1970, o grupo de trabalho dos anos 1980 é a reunião de alguns artistas em torno da figura de um líder, que funciona como cabeça do projeto artístico” (FERNANDES, 1998, p. 17) havendo, portanto, uma mudança fundamental com relação à autoria das peças, que deixa de ser coletiva.

### **3.2 Do coletivo ao colaborativo**

A “era do encenador”, porém, foi sucedida pelo “ressurgimento do teatro de grupo”, termo utilizado por diversos críticos para se referir à cena teatral da década subsequente. Com efeito, ao longo dos anos 1990 o teatro de grupo difundiu-se por todo o território nacional como



alternativa não apenas para resistir às dificuldades econômicas, mas como perspectiva de artistas empreenderem suas pesquisas, de maneira conjunta. Porém, importa assinalar que a noção de grupo sofreu profundos deslocamentos ao longo desses anos.

Se na década de 1970 a categoria indicava um coletivo definido quando não por uma ideologia comum, pela afinidade de gosto, pela continuidade da maioria de seus integrantes e pela quase aversão ao teatro abertamente político dos anos 1960, nos anos 1980 ela passa a se referir à reunião de artistas em torno do projeto de um diretor. E, a partir dos anos 1990 ou, mais notadamente, a partir dos anos 2000, a ideia de grupo vai dar lugar ao conceito de “núcleo estável” (TROTТА, 2006).

Parece útil, então, interrogar sobre os deslocamentos que a noção de grupo para a de núcleo estável pode revelar. Do ponto de vista semântico, enquanto a ideia de grupo remete a um conjunto de pessoas que apresenta um objetivo comum que condiciona a coesão de seus membros, reunindo pessoas ou objetos que formam um conjunto, o núcleo corresponde somente a uma parte do todo, ou seja, aquela parte central ou essencial, seja de uma organização, de uma ideia, de uma teoria ou de uma prática artística. Assim, parece que, diferentemente do grupo dos anos 1970, os núcleos da atualidade assumem a perspectiva de que existe uma minoria ou uma parte do todo que concebe, realiza e mantém a continuidade do projeto. A esta nova concepção de grupo corresponde, obviamente, uma nova concepção de trabalho e de autoria (TROTТА, 2006). No caso da Lei de Fomento, em seu artigo 5º lê-se que ela se destina a núcleos artísticos, definidos enquanto “[...] apenas os artistas e/ou técnicos que se responsabilizem pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa com caráter de continuidade.” (SÃO PAULO, 2002). Assim, na prática, a política cultural em debate admite a perspectiva do núcleo artístico, ainda que se reivindique o teatro de grupo. Modalidade artística que, no contexto político e cultural dos anos 1990, (res)surge propondo novos modelos de trabalho que conjugam processos de pesquisa de linguagem e produção de novas estéticas à reivindicação do grupo como espaço de criação, mas que se organiza agora em outras bases produtivas, que desliza dos princípios da criação coletiva em direção a um procedimento de trabalho que se convencionou chamar de “processo colaborativo”.

Para Antonio Araújo, diretor do *Teatro da Vertigem*, precursor da prática e introdutor do termo no Brasil (FERNANDES, 2013), o processo colaborativo poderia ser sucintamente definido

[...] como uma metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do

momento do processo –, e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. (ARAÚJO, 2006, p. 127).

O que, nas palavras de Sergio de Carvalho, diretor da *Companhia do Latão* e responsável por consolidar e difundir tal procedimento criativo entre nós, equivale a uma espécie de “arte de incorporar o acaso e vozes múltiplas” (CARVALHO, 2009, p. 69) na escrita e produção de peças.

Contudo, a despeito dos discursos que apontam para um ideal coletivista ou para a suposta horizontalidade das relações, a ideia de colaboração – que remete mais a uma atividade realizada de forma cooperativa ou que é produzida em conjunto com outras pessoas – difere substancialmente da noção de criação coletiva, que sugere uma unidade mais orgânica. O que equivale a dizer que, embora o processo colaborativo preveja a participação de todos, o centro do processo se localiza nas funções de direção e dramaturgia, que geralmente levam a autoria do trabalho. Assim, a noção de grupo está para a de núcleo assim como a criação coletiva está para o processo colaborativo. Com efeito, em nosso estudo precedente (ROMEO, 2016), constatamos que entre as diversas funções que compõem a atividade teatral, arte eminentemente coletiva, o posto de diretor detém maior autoridade e poder sobre os demais, mesmo entre os grupos investigados. Dessa perspectiva, parece que

[...] o processo colaborativo seria uma modalidade que procura conjugar ao mesmo tempo individualismo e pluralidade, e sua principal utopia estaria expressa no papel preponderante conferido ao diálogo entre os sujeitos, na tentativa de exercitar o consenso na ausência de condições propícias para gerar uma identidade coletiva. (TROTТА, 2006, p. 160).

Muito já se discutiu sobre as semelhanças e diferenças entre a criação coletiva e o processo colaborativo. De modo geral, enquanto parte da crítica defende que os dois modelos apontam mais para duas concepções distintas de teatro, caso do estudo de Trotta, outras análises sugerem que se trata de um mesmo modo de criação que se adaptou às condições de seu tempo (FISCHER, 2003).

No caso da perspectiva adotada por esta pesquisa, entendemos que ainda que se trate de concepções distintas de teatro, tanto a criação coletiva quanto o processo colaborativo fazem parte da história de construção de uma mesma posição no campo teatral, sendo que o procedimento adotado pelos grupos da atualidade de certa forma produz uma síntese nova das inovações produzidas ao longo da história do campo (ROMEO, 2016). Inspirado, em partes, pelos princípios da dramaturgia coletiva, fundamentalmente por colocar o acento na processualidade da obra, mas também pela influência dos “grandes encenadores” da década de

1980, pelo teatro de pesquisa e, ainda, pelo conceito de “ator-criador”<sup>27</sup>, no processo colaborativo temos um procedimento de trabalho que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação, entre outras. Nesse sentido, todos os artistas envolvidos devem colaborar com seu talento na construção do espetáculo, cuja relação criativa está baseada em múltiplas interferências, tornando por vezes difícil precisar a contribuição de cada um dos profissionais envolvidos na criação. Todavia, ao contrário dos grupos de 1970, as funções artísticas, como a de diretor, ator, dramaturgo etc. não são abolidas, mas encontram-se deslocadas, a despeito da proclamada ausência de hierarquia.

No caso do dramaturgo, se tradicionalmente ele pré-organizava o espetáculo a partir do texto, no processo colaborativo parte-se do princípio de que tudo deve ser testado em cena, sejam ideias, propostas ou simples sugestões e, assim, sua função estará transposta de escritor individual a organizador – na forma de texto – desse material cênico polifônico. Contudo, do ponto de vista da autoria, o dramaturgo ou o diretor do espetáculo, geralmente responsáveis por organizar esse material múltiplo, receberão os créditos pela obra, à diferença dos grupos de 1970 que normalmente assinavam coletivamente suas produções. Em síntese e guardadas todas as diferenças entre um procedimento e outro, compreendemos que o “processo colaborativo” assim como a criação coletiva equivalem a uma mesma posição no campo, já que seus adeptos pretendem implodir com as principais convenções da carpintaria teatral forjada ao longo de séculos, segundo a qual há um produtor que reúne artistas em torno de uma criação cênica na qual dramaturgo e diretor são tomados como aqueles que pensam o espetáculo, enquanto todos os demais artistas, incluindo atores e atrizes, são aqueles que o executam. Conforme explica Antônio Araújo, “Esse modelo [...] nos parecia obsoleto e limitador.” (ARAÚJO, 2006, p. 128). Ao contrário disso, Araújo advoga que no processo colaborativo todos devem ser considerados criadores do espetáculo teatral, na medida em que

[...] um ator não cria apenas um personagem, um iluminador não cria somente o seu projeto de luz, um sonoplasta não cria somente a trilha do espetáculo, mas todos, individual e conjuntamente, criam a obra cênica total que será levada a público (ARAÚJO, 2006, p. 129).

Ainda que a visão de Araújo nos pareça idealizada, reconhecemos que nos grupos da atualidade há um deslocamento fundamental na função do ator, concebido como cocriador do texto ou do espetáculo por meio de improvisações na sala de ensaios. Assim, de intérprete seu

---

<sup>27</sup> Que surge em decorrência da práticas dos grupos dos anos 1970 e, conforme apontou Silvia Fernandes (2000), seria resultado de um novo processo de trabalho, no qual o ator deixa de ser especialista na arte de representar personagens. Por exigência de sua prática, ele aprende a criar textos coletivamente, imaginar, conceber e, às vezes, executar cenários, figurinos, dentre outras funções do espetáculo. Nesse tipo de teatro, o acento então se desloca da representação de personagens para a valorização da atuação do desempenho em cena.

trabalho passa a ser concebido como uma espécie de performer e sua formação passa a ser uma questão fundamental na dinâmica dos grupos, constituindo uma preocupação central entre os projetos analisados por esta tese, conforme veremos em capítulo posterior.

Esse modo de criação processual que pressupõe a colaboração de todos admite, também, espaços de improvisação dramaturgica, já que a criação do material dramático surge “(...) na sala de ensaio, com base nas improvisações e nos debates do grupo sobre um tema ou projeto formal.” (CARVALHO, 2009, p. 67). A esse modo de escrita cênica, derivado do processo colaborativo, se convencionou chamar de “dramaturgia em processo”. Termo que, ainda que não se confunda com aquele, não deixa de ser um de seus desdobramentos, apontando deslocamentos importantes quanto aos métodos que envolvem a escrita teatral, dando lugar a uma dramaturgia de outro tipo.

Na chamada *dramaturgia em processo*, a escrita cênica é desenvolvida de modo mais orgânico à criação do espetáculo, incorporando as vozes e materiais trazidos pelo grupo, bem como as sugestões e improvisações que surgem a partir de experimentações na sala de ensaios, constituindo-se, portanto, num procedimento aberto a interferências. Resulta daí um modo de produção teatral que, ainda que preserve as funções do espetáculo – e mesmo o próprio caráter espetacular –, pressupõe uma relação mais heterodoxa entre os criadores. De modo quase análogo aos procedimentos que instauraram a arte contemporânea, temos uma forma teatral que implode a sua estrutura tradicional de produção, mas sem romper com o estatuto de arte ou, nesse caso, de teatro.

Desnecessário destacar que os adeptos desse procedimento de criação artística se pretendem mais independentes com relação ao mercado por reivindicarem um ciclo longo de produção que, nesse caso, inclui pesquisa de conteúdo, improvisação na sala de ensaios e diferentes formas de estímulo à imaginação e invenção coletivas, em oposição à ortodoxia teatral ou ao sistema quase fabril de montagem de espetáculos que rege a indústria do entretenimento.

É claro que esse procedimento criativo, por nós mal esboçado, constitui um princípio geral e que a dinâmica de trabalho varia muito de um grupo para o outro. Consequentemente, o resultado final desses trabalhos de investigação e criação cênica é muito diverso, o que torna infrutífera qualquer tentativa de definir uma unidade propriamente estética entre os grupos, para além da adoção desse modo de criação – ainda que a adoção de uma forma, nesse caso o processo colaborativo, já precipite em certa medida o seu conteúdo.

### 3.3 Os grupos de teatro subsidiados pela Lei de Fomento

Trata-se, agora, de localizar os agentes que animaram o desenvolvimento da Lei de Fomento no escopo de nosso recorte temporal. Ao longo das 21 primeiras edições cobertas por esta pesquisa, temos um total de 116 grupos contemplados em projetos de autoria única, mais 14 grupos contemplados em projetos coletivos, ou seja, quando mais de um núcleo artístico assina a autoria e se responsabiliza pela execução do projeto. Destes, 10 foram contemplados de forma inédita. Temos, portanto, um total de 126 (116+10) grupos subsidiados uma ou mais vezes ao longo de dez anos de vigência dessa política cultural.

Ainda que seja elevado o número de núcleos artísticos e projetos beneficiados pelo programa – uma média de 14,8 por edição, sendo duas ao ano –, cristalizou-se no meio teatral a percepção de que, ainda que a Lei de Fomento constitua uma política cultural que deve ser defendida pela sua importância à proliferação e sobrevivência do teatro de grupo na cidade, ela não seria acessível a todos os núcleos, posto que haveria uma ampla parcela de grupos em atividade na capital que jamais conseguiu acessar o subsídio. Seguindo esta argumentação, difundida pelos próprios pares, tal fato se explicaria pela existência de grupos que supostamente seriam sempre beneficiados em detrimento de outros, indicando, assim, uma cisão entre dominantes e dominados no escopo dessa política cultural. Tal percepção se expressou diversas vezes pelos pares do campo acadêmico e artístico em conversas informais sobre esta pesquisa, por exemplo. Ao debater o assunto, não raro ouvi comentários do tipo “Ah, mas você sabe que são sempre os mesmos [grupos que ganham], né?”, ou então “Ah, mas você tem que falar da panelinha” [em referência à suposta existência de grupos que seriam sempre beneficiados]. Todavia, quase contraditoriamente, em seguida a tais comentários se expressava também a convicção de é preciso defender a Lei de Fomento. Qual seria o sentido em defender uma política cultural que beneficiaria poucos, ou um grupo dominante? – eu me perguntava em seguida a tais comentários. Seja como for, vejamos como tal percepção se desdobra a partir dos dados empíricos.

De acordo com o levantamento e análise dos grupos subsidiados a cada edição da Lei no escopo de nosso recorte temporal, mais da metade (73/126) dos grupos foram contemplados em mais de uma edição da Lei, com número de recorrências variando de 9 a 2 vezes, enquanto 53 grupos foram contemplados uma única vez. Considerando o disposto no Art. 14, inciso 6º da Lei, onde se lê que “A seleção de um mesmo proponente poderá ser renovada a cada nova inscrição sempre que a comissão julgar o projeto meritório e uma vez ouvida a Secretaria Municipal de Cultura quanto ao andamento do projeto anterior” (SÃO PAULO, 2002) e sendo a continuidade do trabalho um dos pilares do próprio teatro de grupo, nos parece que não

deveria surpreender a existência de grupos contemplados repetidas vezes, em diferentes edições. Efetivamente, há vários casos em que um mesmo projeto artístico, ou sua continuidade, foi contemplado em diferentes edições da Lei e por comissões julgadoras distintas. Trata-se de grupos dominantes ou casos nos quais se julgou a relevância cultural da continuidade de determinada ação ou pesquisa artística? Com efeito, considerando que o tempo máximo de execução do plano de trabalho de cada proposta não pode ser superior a dois anos e que existem proposições artísticas que necessitam mais tempo que isso para se realizar, nos parece que está conforme o espírito da Lei a existência de uma parcela de projetos que reivindique a continuidade de trabalhos e ações já iniciadas, e sejam contemplados. Contra acusações de favorecimento, também não podemos esquecer que se trata de um júri eleito, em grande medida, pelos próprios proponentes.

Mais do que argumentos, vejamos os dados sobre os grupos contemplados ao longo das 21 primeiras edições da Lei de Fomento, começando por aqueles que foram mais vezes beneficiados nessas edições, os supostos dominantes. Vejamos:

Quadro 1 – Os nove grupos que foram mais vezes contemplados

| GRUPO             | ANO DE FORMAÇÃO | ORIGEM   | EDIÇÕES EM QUE FOI CONTEMPLADO           | TOTAL DE VEZES CONTEMPLADO |
|-------------------|-----------------|--|--|----------------------------|
| FOLIAS D'ARTE     | 1997            | O grupo se forma quando um conjunto de artistas recebe um prêmio para a montagem de um espetáculo.                                     | 1ª; 3ª; 5ª; 7ª; 10ª; 12ª; 14ª; 17ª; 20ª; | 9                          |
| ENGENHO TEATRAL   | 1979            | Reunião de artistas com direção de Luiz Carlos Moreira, em torno de uma proposta de teatro popular e periférico.                       | 1ª; 3ª; 5ª; 7ª; 10ª; 14ª; 16ª; 19ª;      | 8                          |
| TEATRO VENTOFORTE | 1974            | Grupo criado em 1974, no Rio de Janeiro, a partir de um espetáculo que introduz uma nova forma de representar para o público infantil. | 1ª; 3ª; 5ª; 8ª; 10ª; 12ª; 14ª; 19ª;      | 8                          |

|                                  |      |  |                                      |   |
|----------------------------------|------|--|--------------------------------------|---|
| CIA. TRUKS                       | 1990 | Foi criada a partir do encontro de “bonequeiros” vindos de diferentes companhias de teatro de animação.              | 1ª; 4ª; 6ª; 10ª; 12ª; 14ª; 17ª; 20ª; | 8 |
| AS GRAÇAS                        | 1995 | Universidade - EAD/USP   | 1ª; 3ª; 5ª; 8ª; 11ª; 15ª;            | 6 |
| CIA ESTÁVEL                      | 2002 | Coletivo que tem como premissa a criação em conjunto com a comunidade onde está inserida.                            | 1ª; 8ª; 11ª; 14ª; 17ª; 21ª;          | 6 |
| CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES     | 1998 | Universidade - ECA/USP   | 1ª; 3ª; 5ª; 10ª; 12ª; 15ª;           | 6 |
| NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS | 1999 | Grupo que utiliza elementos da cultura hip-hop na realização de seus trabalhos teatrais.                             | 1ª; 4ª; 7ª; 10ª; 13ª; 15ª; 18ª       | 6 |
| PAIDEIA ASSOCIAÇÃO CULTURAL      | 1998 | Reunião de artistas com o objetivo principal de produzir um teatro de qualidade voltado para a infância e juventude. | 1ª; 4ª; 8ª; 11ª; 14ª; 17ª;           | 6 |

Fonte: Elaborado pela Pesquisadora.<sup>28</sup>

No topo aparece o Folias D’Arte, um dos grupos que estiveram à frente das lutas que resultaram na conquista da Lei de Fomento, formando os principais quadros do Arte contra a Barbárie desde a sua gênese. Fato que, à primeira vista, parece endossar a percepção de que os grupos que animaram o movimento que impulsionou a Lei teriam se convertido, no momento seguinte, em seus principais beneficiários. Proposição que, todavia, carece de validação. Seja porque a quase totalidade daquele conjunto de grupos, ao invés de confirmar, refuta tal hipótese, já que além do Folias D’Arte, apenas dois grupos confirmariam tal padrão. Nos referimos ao Engenho Teatral e a Cia. São Jorge de Variedades, que passaram a integrar o Arte Contra a Barbárie após a publicação do primeiro manifesto, constituindo o que ficou conhecido na categoria nativa como “segunda dentição” do movimento, mas que desempenhou papel não menos importante que os pioneiros (ROMEO, 2016). No entanto, olhando para o conjunto dos

<sup>28</sup> Todos os quadros desta tese foram elaborados pela Pesquisadora com base nos projetos contemplados nas 21 primeiras edições da Lei de Fomento, material que está em posse do núcleo de formação às Artes da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

nove grupos mais vezes contemplados pelo Programa de Fomento no referido período, somente esses três grupos citados poderiam ser identificados como parte da suposta “panelinha” e, mesmo entre eles, não há uma unidade de linguagem, origem comum ou qualquer outra característica que pudesse configurar a formação de um grupo dominante. Assim, não nos parece plausível a explicação de que os grupos que estiveram na base da elaboração da lei dispõem de poder para influir sobre os resultados de cada certame. Quando muito, podemos supor que aqueles que embasaram sua elaboração possuem profunda afinidade com seus termos, o que explicaria a adequação e conseqüente aprovação de seus projetos. Além disso, não podemos esquecer que a própria lógica do edital acaba por favorecer aqueles que têm mais afinidade com a elaboração e escrita de projetos, habilidade que está para além das capacidades artísticas. Ainda assim, os grupos citados têm em comum o reconhecimento dos pares, e/ou um tipo de atuação valorizada por essa fração do campo, além do ajustamento com os propósitos da Lei de Fomento, tanto no caso dos dois veteranos da década de 1970, o Engenho Teatral e o Teatro Ventoforte, como também os demais grupos, pertencentes à geração que impulsionou o chamado “renascimento do teatro de grupo” na década de 1990, caso do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, da Cia. São Jorge, do próprio Folias D’Arte, da Cia. As Graças, da Cia. Truks e da Cia. Estável, esta última já da geração pós-fomento, formada em 2002.

Seguindo em ordem decrescente com a lista dos grupos mais vezes contemplados ao longo das 21 primeiras edições do Fomento, temos o seguinte quadro:

Quadro 2 – Sequência dos grupos mais vezes contemplados I

| <b>GRUPO</b>   | <b>ANO DE FORMAÇÃO</b> | <b>ORIGEM</b>   | <b>EDIÇÕES</b>  | <b>TOTAL DE VEZES CONTEMPLADO</b> |
|----------------|------------------------|---|---|-----------------------------------|
| CIA. LIVRE     | 2000                   | Reunião de artistas em torno de um projeto da diretora Cibele Forjaz.   | 4 <sup>a</sup> ; 7 <sup>a</sup> ; 12 <sup>a</sup> ; 15 <sup>a</sup> ; 18 <sup>a</sup> | 5                                 |
| CIA. DO FEIJÃO | 1998                   | Reunião de artistas em torno da proposta de um teatro centrado no trabalho do ator e em processos de criação em equipe. | 2 <sup>a</sup> ; 4 <sup>a</sup> ; 7 <sup>a</sup> ; 11 <sup>a</sup> ; 14 <sup>a</sup>  | 5                                 |



|   |      |  |                       |   |
|---|------|--|-----------------------|---|
| FRATERNAL<br>CIA DE ARTES<br>E MALAS<br>ARTES                       | 1993 | Reunião de artistas em torno do diretor Ednaldo Freire e do dramaturgo Luís Alberto de Abreu, com objetivo de pesquisar elementos da comédia popular brasileira. | 1ª; 3ª; 6ª; 11ª; 17ª  | 5 |
| GRUPO XIX DE<br>TEATRO  | 2001 | Universidade - ECA/USP   | 4ª; 7ª; 11ª; 17ª; 20ª | 5 |
| IVO 60<br>(posteriormente mudou de nome para TEATRO DO PEQUENO ATO) | 2000 | Universidade - ECA/USP   | 5ª; 7ª; 11ª; 13ª; 16ª | 5 |
| II TRUPE DE<br>CHOQUE   | 2000 | Universidade de São Paulo - USP  | 5ª; 7ª; 11ª; 13ª; 16ª | 5 |
| OS SATYROS  | 1989 | Grupo fundado por Ivan Cabral e Rodolfo García Vasquez.  | 1ª; 6ª; 8ª; 11ª; 18ª  | 5 |
| PESSOAL DO<br>FAROESTE  | 1998 | O grupo que se consolidou a partir da montagem do espetáculo Faroeste Caboclo, bastante premiado à época.  | 1ª; 8ª; 11ª; 15ª; 18ª | 5 |
| SOBREVENTO  | 1986 | Grupo que se dedica à pesquisa da animação de bonecos, formas e objetos.   | 2ª; 5ª; 9ª; 13ª; 21ª  | 5 |
| TEATRO DE<br>NARRADORES   | 1997 | Universidade - FFLCH/USP. Grupo centrado em cena de matriz épica, elaborada a partir de constantes aproximações ao trabalho de Brecht.                           | 2ª; 5ª; 13ª; 16ª; 20ª | 5 |
| DOLORES<br>BOCA ABERTA<br>MECATRÔNICA<br>DE TEATRO                  | 2000 | Artistas atuantes na Zona leste de São Paulo.  | 10ª; 13ª; 16ª; 19ª    | 4 |

|                                  |      |   |   |   |
|----------------------------------|------|---|---|---|
| CIA. PATÉTICA                    | 2001 | Formada por atores-manipuladores, a Cia. Patética é um grupo teatral criado com o objetivo de explorar as possibilidades do Teatro de Animação. | 12ª; 15ª e 21ª (em parceria com o Teatro de La Plaza e o Teatro Por um Triz); e 20ª | 4 |
| CIA. FÁBRICA SÃO PAULO           | 1983 | Nasce de um projeto que objetivava ocupar fábricas existentes na zona leste de São Paulo.   | 1ª; 5ª; 8ª; 12ª   | 4 |
| CIA. LA MÍNIMA                   | 1997 | Circo Escola Picadeiro em São Paulo.  | 1ª e 2ª (em parceria com Circo Mínimo e Linhas Aéreas); e 7ª e 15ª                  | 4 |
| NÚCLEO PAVANELLI                 | 1999 | Reunião de artistas em torno de proposta ligada ao teatro de rua.   | 11ª; 14ª; 17ª; 20ª  | 4 |
| TEATRO OFICINA UZYNA UZONA       | 1958 | Grupo histórico, criado pelo diretor José Celso Martinez Corrêa na Faculdade de Direito – USP.  | 1ª; 2ª; 4ª; 7ª  | 4 |
| PARLAPATÕES, PATFES & PASPALHÕES | 1991 | Formado a partir do encontro de Alexandre Roit e Hugo Possolo, que se conhecem na Escola de Circo de Santo André.                               | 2ª; 9ª 11ª; 14ª   | 4 |
| PIA FRAUS                        | 1992 | Surgiu da parceria entre os artistas Beto Lima e Beto Andretta.   | 1ª; 8ª; 11ª; 15ª  | 4 |
| POMBA URBANAS                    | 1989 | Organização cultural localizada em Cidade Tiradentes, extremo leste de São Paulo, que utiliza a arte como ferramenta                            | 3ª; 14ª; 17ª; 21ª   | 4 |

|                                   |      |  |  |   |
|-----------------------------------|------|--|--|---|
|                                   |      | de transformação local.  |  |   |
| REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL | 2003 | Coletivo de artistas que carrega a ideia de um teatro voltado para o universo interiorano, e encontrou na obra de João Guimarães Rosa inspiração para o início de suas criações. | 9 <sup>a</sup> ; 11 <sup>a</sup> ; 15 <sup>a</sup> ; 18 <sup>a</sup> ; 21 <sup>a</sup> | 4 |
| TABLADO DE ARRUAR                 | 2001 | Grupo que desenvolve projetos e peças que debatem primordialmente questões políticas do país com a proposta de transformar os conteúdos em forma dramática e cênica.             | 2 <sup>a</sup> ; 5 <sup>a</sup> ; 15 <sup>a</sup> ; 18 <sup>a</sup>                    | 4 |
| TEATRO DA VERTIGEM                | 1992 | Grupo encabeçado pelo diretor Antônio Araújo e fundado com ex-colegas da Universidade de São Paulo.  | 1 <sup>a</sup> ; 4 <sup>a</sup> ; 6 <sup>a</sup> ; 8 <sup>a</sup>                      | 4 |
| TEATRO UNIÃO E OLHO VIVO          | 1973 | Grupo nasce no centro acadêmico da faculdade de direito da USP e adiante dedica-se à arte popular e à produção de espetáculos para circuito de periferia.                        | 2 <sup>a</sup> ; 4 <sup>a</sup> ; 6 <sup>a</sup> ; 15 <sup>a</sup>                     | 4 |

|                         |      |  |   |   |
|-------------------------|------|--|---|---|
| TRUPE ARTEMANHA         | 1996 | Fundada em 1996 em Taboão da Serra/SP, onde trabalhou por oito anos. A partir de 2005, o grupo expandiu seus trabalhos para a zona sul da cidade de São Paulo, sediando-se em Campo Limpo, atuando também nos bairros de Capão Redondo, Vila Andrade e Paraisópolis. Define-se como um teatro de resistência, teatro político. | 12 <sup>a</sup> ; 15 <sup>a</sup> ; 18 <sup>a</sup> ; 21 <sup>a</sup> | 4 |
| XPTO                    | 1984 | Grupo encabeçado pelo diretor, cenógrafo e figurinista Osvaldo Gabrieli e dedicado a um teatro que mescla atores e bonecos, empregando um misto de técnicas e recursos.  | 1 <sup>a</sup> ; 5 <sup>a</sup> ; 8 <sup>a</sup> ; 15 <sup>a</sup>    | 4 |
| BURACO D'ÓRÁCULO        | 1998 | Reunião de artistas em torno de uma proposta teatral que discutisse o homem urbano, com opção pelo teatro de rua   | 7 <sup>a</sup> ; 12 <sup>a</sup> ; 16 <sup>a</sup> ; 20 <sup>a</sup>  | 4 |
| CAIXA DE IMAGENS        | 1994 | Reunião de artistas em torno de uma proposta de teatro de cunho intimista.   | 3 <sup>a</sup> ; 6 <sup>a</sup> ; 13 <sup>a</sup> ; 16 <sup>a</sup>   | 4 |
| CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS | 1982 | Grupo fundado em torno do diretor e dramaturgo Mario Bortolotto.   | 1 <sup>a</sup> ; 3 <sup>a</sup> ; 7 <sup>a</sup> ; 19 <sup>a</sup>    | 4 |

|                |      |   |  |   |
|----------------|------|---|--|---|
| CIA. DO LATÃO  | 1997 | O grupo, dirigido por Sergio de Carvalho, se reuniu em torno da pesquisa em teatro dialético. | 1 <sup>a</sup> ; 4 <sup>a</sup> ; 7 <sup>a</sup> ; 17 <sup>a</sup>   | 4 |
| TEATRO BALAGAN | 1999 | Reunião de artistas em torno da proposta de experimentação.                                   | 7 <sup>a</sup> ; 11 <sup>a</sup> ; 16 <sup>a</sup> ; 19 <sup>a</sup> | 4 |

Fonte: Elaborado pela Pesquisadora.

Situação que pouco se altera com relação ao quadro anterior, pois novamente temos um conjunto de grupos que, a despeito das diferenças de linguagens e procedimentos, são reconhecidos pelos pares por seu valor artístico e/ou pelos procedimentos e propostas cênicas que adotam, supostamente inovadoras. Aqui, encontramos igualmente a mescla de diferentes gerações de teatro de grupo, desde os veteraníssimos Teatro Oficina Uzyna Uzona, e do Teatro União e Olho Vivo, formado no final dos anos 1960, passando por 6 grupos fundados durante os anos 1980. Contudo, o destaque é para a geração anos 1990, que compõe quase metade dos grupos acima listados (14/30). Em seguida, vêm os grupos formados ao longo dos anos 2000, que somam 8 do total. Novamente, não encontramos um padrão, mas, antes, a diversidade, seja de linguagem, de procedimentos, de idade artística, de origem etc. Além de se tratar de muitos grupos, o que por si já exclui a noção de “panelinha”.

Avançando na listagem dos grupos por número de vezes em que foram contemplados nesse período de desenvolvimento da política cultural em questão, temos:

Quadro 3 – Sequência dos grupos mais vezes contemplados II

| GRUPO               | ANO DE FORMAÇÃO | ORIGEM   | EDIÇÕES   | TOTAL DE VEZES CONTEMPLADO |
|---------------------|-----------------|--|---|----------------------------|
| KIWI CIA. DE TEATRO | 1996            | Companhia formada em Curitiba, mas que se estabeleceu na cidade de São Paulo desde meados dos anos 2000. | 11 <sup>a</sup> ; 16 <sup>a</sup> ; 20 <sup>a</sup> | 3                          |
| BRAVA CIA.          | 1998            | Companhia formada na periferia de São Paulo – ZS.  | 12 <sup>a</sup> ; 16 <sup>a</sup> ; 20 <sup>a</sup> | 3                          |

|                                    |      |   |   |   |
|------------------------------------|------|---|---|---|
| CASA DA COMÉDIA                    | ?    | Define-se como um movimento cultural destinado a praticar e difundir a prática teatral, buscando a integração de atores, diretores e autores na discussão dos problemas atuais. | 3ª; 6ª; 11ª   | 3 |
| OS FOFOS ENCENAM                   | 2001 | Grupo formado a partir de um espetáculo escrito e dirigido por Newton Moreno.   | 5ª; 10ª; 14ª  | 3 |
| CIA. ANTROPOFÁGICA                 | 2002 | Reunião de artistas em torno dos princípios da antropofagia.  | 13ª; 16ª; 19ª   | 3 |
| CIA. DO MIOLO                      | 2003 | Reunião de artistas em torno da pesquisa sobre teatro popular.  | 7ª; 13ª; 18ª  | 3 |
| CIA. ELEVADOR DE TEATRO PANORÂMICO | 2000 | Grupo tem origem no Teatro Escola Célia Helena.   | 8ª; 15ª; 18ª  | 3 |
| GRUPO TAPA                         | 1974 | Origem na Universidade - PUC-Rio.   | 2ª; 8ª; 11ª   | 3 |
| CIA. LINHAS AEREAS                 | 1999 | A companhia estreia com o espetáculo circense LINHAS AÉREAS, que dá origem e nome ao grupo.   | 1ª; 2ª; (projeto em parceria com Circo Mínimo e La Mínima); 9ª (em parceria com Manufactura Suspeita) | 3 |

|                        |      |  |  |   |
|------------------------|------|--|--|---|
| CIRCO MÍNIMO           | 1988 | Criado por Rodrigo Matheus, em parceria com Alexandre Roit e Camila Bolaffi  | 1ª e 2ª (em parceria com Circo Mínimo); 12ª                          | 3 |
| TEATRO DE LA PLAZA     | 1983 | Formada na Argentina, mas que se radicou em São Paulo em 2000.   | 12a; 15a; 21a (em parceria com a Cia. Patética e Teatro por um Triz) | 3 |
| ARTEHÚMUS              | 1987 | Grupo formado no ABC paulista. Em 2000, alguns dos integrantes da companhia frequentaram aulas na Escola Livre de Teatro de Santo André e, desde então, passaram a investigar proposições dramáticas que dialogassem com a carga histórica de determinados espaços públicos. | 9ª (Projeto em parceria com Cia. Artehúmus e o Núcleo Arion); 16ª    | 2 |
| TEATRO X               | 1994 | Reunião de artistas interessados em dar continuidade em processos de treinamento de atores.  | 3ª; 9ª   | 2 |
| CIA. TRIPTAL DE TEATRO | 1990 | Surge como resultado de uma oficina de teatro, vivendo em fase amadora até 1994.   | 10ª; 18ª   | 2 |

|                                 |      |  |          |   |
|---------------------------------|------|--|----------|---|
| CIA.<br>ARGONAUTAS<br>ARQUIVOS  | 1999 | Formada a partir da reunião de profissionais para uma produção específica, em torno do diretor Francisco Medeiros.         | 3ª; 8ª   | 2 |
| AS MENINAS DO CONTO             | 1995 | Reunião de artistas interessados em pesquisar a junção das linguagens do teatro e da narração de história.                 | 7ª; 18ª  | 2 |
| CAPULANAS CIA.<br>DE ARTE NEGRA | 2007 | Origem na Universidade - curso de Comunicação das Artes do Corpo - PUC/SP.   | 16ª; 20ª | 2 |
| CASA<br>LABORATÓRIO             | 2004 | Iniciativa ítalo-brasileira, formada a partir da parceria entre o ator Cacá Carvalho e o encenador italiano Roberto Bacci. | 6ª; 12ª  | 2 |
| CIA HIATO                       | 2007 | Origem na Universidade - ECA/USP.  | 17ª; 20ª | 2 |
| CIA. HUMBALADA                  | 2004 | Formada na periferia de São Paulo – ZS.  | 14ª; 18ª | 2 |
| CIA. OCAMORANA                  | 1999 | Reunião de artistas em torno da pesquisa de teatro épico e teatro documentário, com direção de Marcio Boaro.               | 16ª; 19ª | 2 |



|                          |      |   |  |   |
|--------------------------|------|---|--|---|
| CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO | 2006 | Reunião de artistas em torno da proposta de um teatro documentário, com direção de Marcelo Soler.   | 16ª; 19ª   | 2 |
| CIA. SATÉLITE            | 1999 | Companhia fundada pelo ator diretor Dionísio Neto.  | 8ª; 12ª  | 2 |
| CLUB NOIR                | 2004 | Grupo fundado por Roberto Alvim e Juliana Galdino.  | 12ª; 18ª   | 2 |
| FARÂNDOLA TROUPE         | 1994 | Grupo formado por artistas dedicados ao teatro de rua e voltado às periferias.  | 3ª; 8ª   | 2 |
| FURUNFUNFUM              | 1992 | Formada da reunião de artistas a partir de uma proposta de teatro que mescla em suas montagens teatro, circo, música ao vivo e teatro de bonecos. | 11ª e 14ª<br>(Projetos em parceria com As Meninas do Conto e a Companhia Rodamoinho) | 2 |
| LES COMMEIENS TROPICALES | 2003 | Universidade - curso de Artes Cênicas da Unicamp.   | 12ª; 16ª   | 2 |
| NAU DE ÍCAROS            | 1992 | Nasceu da reunião de artistas de diversas áreas.  | 3ª; 8ª   | 2 |
| NÚCLEO 184               | 1997 | Grupo formado pela reunião de diversos artistas.  | 9ª; 16ª  | 2 |

|                    |      |  |   |   |
|--------------------|------|--|---|---|
| NÚCLEO HANA        | 2005 | Fundado por Alice K., o Núcleo HANA conta com colaboradores, pesquisadores de diversas áreas, atores, dançarinos e performers, que se somam a cada projeto.                | 12ª; 20ª  | 2 |
| OPOVOEMPÉ          | 2005 | Reunião de artistas em torno da criação de espetáculos e intervenções, cujo foco tem sido o ato teatral nas fronteiras entre a vida e a arte.                              | 13ª; 18ª  | 2 |
| RODAMOINHO         | 2001 | A Cia. tem como objetivos pesquisar a cultura popular e integrar diferentes linguagens artísticas, como o teatro, a literatura e a música, bem como aliar arte e educação. | 11ª e 14ª (em parceria com As Meninas do Conto e o grupo Furunfunfum) | 2 |
| TEATRO POR UM TRIZ | 1996 | Fundada por Márcia Nunes e Péricles Raggio, a companhia desenvolve espetáculos voltados principalmente ao público infantil.  | 12ª; 15ª (em parceria com Teatro de La Plaza e Cia. Patética)         | 2 |

Fonte: Elaborado pela Pesquisadora.

Neste conjunto de grupos contemplados em duas ou três edições da Lei de Fomento, temos poucos veteranos, dos quais o Grupo Tapa, que esteve na origem do Arte contra a Barbárie, o Teatro de La Plaza, o Circo Mínimo e a Cia. Artehúmus, estes últimos formados ao

longo dos anos de 1980. De modo geral, também aqui predominam os grupos mais jovens, formados ao longo dos anos 1990 (13/34), bem como os da geração de grupos formados já no novo milênio (14/34). No caso de um proponente, a Casa da Comédia, não conseguimos localizar informações sobre o ano de origem do grupo. Seguimos sem encontrar um padrão entre os contemplados, para além do modo de produção grupal, por assim dizer.

Por fim, há os grupos que foram contemplados uma única vez ao longo das 21 primeiras edições da Lei de Fomento. São eles:

Quadro 4 – Grupos contemplados uma única vez ao longo das 21 primeiras edições da Lei de Fomento

| <b>GRUPO</b>          | <b>ANO DE FORMAÇÃO</b> | <b>ORIGEM</b>   | <b>EDIÇÃO EM QUE FOI CONTEMPLADO</b> |
|-----------------------|------------------------|---|--------------------------------------|
| ÁGORA TEATRO          | 1999                   | Grupo formado por profissionais de longa e reconhecida trajetória no campo: Celso Frateschi, Sylvia Moreira e Roberto Lage. | 1ª                                   |
| ARTE CIÊNCIA NO PALCO | 1998                   | Reunião de artistas em torno da mesma investigação cênica.  | 10ª                                  |
| ARTE SIMPLES TEATRO   | 2006                   | Reunião de artistas em torno de um projeto de "arte para o desenvolvimento".  | 16ª                                  |
| ARTE TANGÍVEL         | 2002                   | Universidade - ECA/USP  | 9ª                                   |
| ARTICULARTE           | 2000                   | Reunião de artistas para trabalhar o "teatro de bonecos de forma culturalmente engajada".                                   | 14ª                                  |
| AUTO-RETRATO          | 2001                   | Universidade de São Paulo   | 19ª                                  |
| BANDA MIRIM           | 2004                   | Formada por artistas de várias áreas, dedica-se à criação de espetáculos cênico-musicais.                                   | 20ª                                  |
| BENDITA TRUPE         | 2000                   | Reunião de artistas em torno do trabalho coletivo e da valorização da comédia e suas variantes.                             | 5ª                                   |
| CIA. DA REVISTA       | 1997                   | Coletivo fundado em torno da investigação do Teatro de Revista.   | 15ª                                  |

|                           |      |   |                 |
|---------------------------|------|---|-----------------|
| CIA DO QUINTAL            | ?    | Formado em torno do ator e diretor César Gouvêa (EAD/USP), trabalhando com palhaço e improviso.   | 8 <sup>a</sup>  |
| CIA DO TIJOLO             | 2007 | Nasceu do desejo de fazer um espetáculo a partir da obra de Patativa do Assaré.   | 20 <sup>a</sup> |
| CIA DOS ÍCONES            | 2005 | Nasceu da reunião de artistas profissionais.  | 12 <sup>a</sup> |
| CIA DOS INVENTIVOS        | 2005 | Surge a partir do agrupamento de artistas em torno de uma pesquisa comum.   | 16 <sup>a</sup> |
| CIA. PATÉTICA             | 2001 | Formada por atores-manipuladores, a Cia. Patética é um grupo teatral criado com o objetivo de explorar as possibilidades expressivas e artísticas da linguagem do Teatro de Animação. | 20 <sup>a</sup> |
| CIA PROVISÓRIO-DEFINITIVO | 2001 | Criada por formandos em artes cênicas da ECA/USP.   | 18 <sup>a</sup> |
| CIA RAZÕES INVERSAS       | 1990 | Criada pelo diretor Marcio Aurélio e pela primeira turma de formandos em artes cênicas da Unicamp.  | 9 <sup>a</sup>  |
| CIRCO FRACTAIS            | 2000 | Companhia brasileira conhecida pela fusão de linguagens.  | 11 <sup>a</sup> |
| CIRCO NAVEGADOR           | 1997 | Grupo dedicado à pesquisa de linguagens, criação e produção de espetáculos de circo e teatro.   | 5 <sup>a</sup>  |
| COLETIVO BRUTO            | 2007 | Reunião de artistas de diferentes e múltiplas formações com o interesse de formar um grupo de criação que trabalhasse pelo hibridismo e pelo diálogo entre linguagens, na             | 18 <sup>a</sup> |

|                               |      |  |                 |
|-------------------------------|------|--|-----------------|
|                               |      | composição de obras artísticas.  |                 |
| CLÃ ESTÚDIO DAS ARTES CÔMICAS | 2001 | Fundado por Cida Almeida (EAD/USP), o grupo tem em sua trajetória um fazer teatral específico baseado em pesquisas, experimentações e treinamentos em busca de uma antropologia teatral.         | 10 <sup>a</sup> |
| COLETIVO NEGRO                | 2008 | Escola Livre de Teatro de Santo André.   | 18 <sup>a</sup> |
| COLETIVO TEATRO DODECAFÔNICO  | 2007 | Conjunto de artistas de várias áreas - teatro, música, performance, artes visuais, dança e arte sonora -, reunidos em torno da pesquisa de procedimentos para a criação artística contemporânea. | 19 <sup>a</sup> |
| DRAMÁTICAS EM CENA            | 2008 | Núcleo de estudos e produção formado pelas dramaturgas Marici Salomão, Beatriz Gonçalves, Cláudia Vasconcellos e Vera de Sá.   | 12 <sup>a</sup> |
| ESTEP                         | 1985 | Núcleo fundado pelo dramaturgo Carlos Alberto Soffredini e dedicado à estética de teatro popular.  | 9 <sup>a</sup>  |
| FILHOS DE OLORUM – OS CRESPOS | 2005 | Companhia teatral originada a partir de um grupo de estudos da EAD/USP e formada exclusivamente por atores negros.   | 15 <sup>a</sup> |
| FORTE CASA TEATRO             | 2002 | Formada em 2002, com a realização do espetáculo de Comedia Dell'arte "O Triângulo – Elogio amoral". Desde 2004, estabeleceu parceria com o Centro  | 16 <sup>a</sup> |

|                              |      |   |     |
|------------------------------|------|---|-----|
|                              |      | Popular de Cultura da UMES.   |     |
| GALPÃO RASO DA CATARINA      | 1997 | Surgiu a partir da montagem "Lampião vai ao Inferno buscar Maria Bonita", com estreia no SESC Santo Amaro.  | 3ª  |
| GRUPO BOLINHO                | 2001 | Programa Vocacional   | 21ª |
| GRUPO DOS SETE               | 2001 | ?   | 1ª  |
| GRUPO TEATRAL PARLENDAS      | 2003 | Coletivo dedicado ao teatro de rua.   | 21ª |
| KAUS CIA. EXPERIMENTAL       | 1998 | Criado pelo diretor Reginaldo Nascimento e pela atriz Amália Pereira, o grupo nasce dedicado a aprofundar estudos sobre o trabalho do ator.   | 9ª  |
| KOMPANHIA DO CENTRO DA TERRA | 1989 | Define-se como associação privada sem fins lucrativos, com finalidade de produzir e apresentar seus espetáculos, apoiar e incentivar artistas emergentes, projetos independentes e grupos que dialogam com sua produção e pesquisa. | 8ª  |
| LUIS LOUIS                   | 1997 | Fundada pelo ator, diretor e dramaturgo Luis Louis, que se especializou em Mímica e Teatro Físico na Inglaterra, retornando ao Brasil em 1997 para fundar a Cia Luis Louis.   | 12ª |
| LUX IN TENEBRIS              | 1981 | É uma continuação do grupo O Pessoal do Victor, formado na EAD nos anos 1970. Mudou de nome em 1981, a  | 9ª  |

|                      |      |  |   |
|----------------------|------|--|---|
|                      |      | partir da montagem da peça “Luz nas trevas”, de B. Brecht.   |   |
| MUNDANA CIA.         | 2000 | Inspirados pela militância política dos artistas junto ao movimento Arte contra a Barbárie, Aury Porto e Luah Guimarães criam um núcleo artístico formado essencialmente por atores-produtores.  | 20ª   |
| NOVA DANÇA 4         | 1996 | Surgiu como núcleo de improvisação dança-teatro, fruto da parceria entre Cristiane Paoli Quito (direção) e Tica Lemos (preparação corporal). Caracteriza-se pela utilização do diálogo entre diferentes linguagens, como dança, teatro, música, palavra e performance. | 4ª  |
| MANUFACUTRA SUSPEITA | 2002 | O grupo surgiu como uma espécie de extensão da Cia. escocesa The Suspect Culture, com a qual Paroni de Castro trabalha desde 1998.   | 9ª (em parceria com a Cia. Linhas Aéreas)                         |
| NÚCLEO CÊNICO ARION  | 1995 | Grupo formado pela diretora teatral Bernadeth Alves.   | 9ª (Projeto em parceria com Cia. Arthúmus e Teatro das Epifanias) |
| NÚCLEO EXPERIMENTAL  | 2005 | Grupo de artistas que se dedicam a explorar novos autores e repensar os clássicos.   | 21ª (em parceria com o Teatro do Bardo)                           |
| OS DRAMATURGOS       | 2004 | Projeto que visava à escrita teatral coletivizada, reunindo dramaturgos sob a orientação de Luís Alberto de Abreu.   | 6ª  |

|                            |      |   |   |
|----------------------------|------|---|---|
| PANDORA DE TEATRO          | 2004 | Fundado a partir do Programa Teatro Vocacional da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo.  | 20 <sup>a</sup>   |
| PANÓPTICO                  | 2000 | Núcleo formado por ex-presidiários e atores convidados. Surgiu durante as oficinas do Programa Cultural de Teatro nas Prisões da Funap (Fundação “Prof. Dr. Manoel Pedro Pimentel” de Amparo ao Preso), coordenadas pelo educador e encenador Jorge Spínola, e realizadas dentro das unidades prisionais. | 5 <sup>a</sup>  |
| [PH2] ESTADO DE TEATRO     | 2007 | Universidade – ECA/USP  | 18 <sup>a</sup>   |
| PHILA 7                    | 2005 | Grupo liderado por Rubens Velloso, um dos pioneiros com trabalho digital no país  | 21 <sup>a</sup>   |
| SCENA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS | 1985 | ?   | 1 <sup>a</sup>  |
| TEATRO BRINCANTE           | 1992 | Surge do encontro entre Rosane Almeida (1964), natural de Curitiba, Paraná, e Antonio Nóbrega (1952), natural de Recife, Pernambuco, que chegam a São Paulo, vindos do Nordeste, com a expectativa de apresentar o espetáculo Brincante.  | 2 <sup>a</sup>  |
| TEATRO DO BARDO            | 2011 | Fundado pela diretora Fernanda Maia, é um braço infantil do Teatro Experimental.  | 21 <sup>a</sup> (em parceria com o Núcleo Experimental) |
| TEATRO DO CUJO             | ?    | ?   | 12 <sup>a</sup>   |



|                      |      |   |   |
|----------------------|------|---|---|
| TEATRO DO INCÊNDIO   | 1996 | Surgiu com a estreia de “Baal – O Mito da Carne”, de Bertolt Brecht, em uma antiga fundição de ferro no bairro de Pinheiros em São Paulo. | 18ª   |
| TEATRO ENCENA        | 1997 | Companhia de teatro sediada na periferia de São Paulo. Leva à cena desde Dramas Clássicos a Comédias de autores contemporâneos.           | 18ª   |
| TEATRO DAS EPIFANIAS | 1998 | Reunião de artistas dirigidos por Lilih Curi.   | 9ª (Projeto em parceria com Cia. Arthúmus e o Núcleo Arion) |
| TEATRO ESPORTE       | 1997 | Grupo fundado pela atriz e diretora Vera Achatkin, que utiliza a metodologia de Keith Johnstone, fundada na improvisação.                 | 3ª  |
| TRUPE SINHÁ ZÓZIMA   | 2007 | Grupo fundado por artistas-pesquisadores.   | 20ª   |

Fonte: Elaborado pela Pesquisadora.

Predominam aqui os grupos mais jovens, formados já no novo milênio, que somam 32/53 grupos contemplados uma única vez, seguidos pela geração de grupos formados ao longo dos anos 1990, que totalizam 15/53 grupos. Contudo, há ainda quatro grupos mais veteranos, formados ao longo dos anos 1980: o Núcleo Estep; a Kompanhia do Centro da Terra, a Scena Produções Artísticas e o Lux in Tenebris. Nesse conjunto, houve dois casos sobre os quais não localizamos informações relativas ao ano de origem do grupo. São eles: o Teatro do Cujo e a Cia. Do Quintal.

Em sua totalidade, o exame sobre os grupos contemplados evidencia que, no geral, grupos veteranos estão entre aqueles que foram mais vezes contemplados, enquanto grande parte daqueles pertencentes à geração novo milênio ou pós-fomento são maioria entre os que foram contemplados uma única vez. O que, todavia, não é suficiente para sustentar o argumento de que a Lei de Fomento é inacessível a alguns, principalmente aos mais jovens, já que muitos grupos formados após a conquista da Lei se beneficiaram dela, sendo possível inferir que ela contribuiu para estruturar esse setor da produção.

Esses dados referem-se às 21 edições tomadas em sua totalidade. Agora, a fim de perceber tendências ou padrões ao longo desses dez anos, é preciso recorrer a uma análise de

caráter longitudinal, a fim de apreender os fenômenos de sucessão, estabilidade e mudança no tempo, de acordo com a cartografia teatral proposta por Dubatti (2008), apreendendo os contornos de desenvolvimento dessa política cultural. Para isso traçamos uma tabela evolutiva dos grupos contemplados a cada edição da Lei de Fomento. Assim, temos:

Tabela 1 – Grupos contemplados a cada edição da Lei de Fomento

| <b>Edição/ano</b>         | <b>total de projetos contemplados</b> | <b>Grupos veteranos (formados até os anos 1980)</b> | <b>Grupos formados nos anos 1990</b> | <b>Grupos formados no novo milênio</b> |
|---------------------------|---------------------------------------|---|--------------------------------------|--|
| 1ª/2002                   | 23                                    | 9   | 14                                   | 2                                      |
| 2ª/2003                   | 10                                    | 5   | 6                                    | 1                                      |
| 3ª/2003                   | 17                                    | 4   | 11                                   | 1                                      |
| 4ª/2004                   | 11                                    | 2   | 6                                    | 3                                      |
| 5ª/2004                   | 17                                    | 5   | 7                                    | 6                                      |
| 6ª/2005                   | 9                                     | 2   | 4                                    | 3                                      |
| 7ª/2005                   | 15                                    | 3   | 8                                    | 4                                      |
| 8ª/2006                   | 18                                    | 6   | 9                                    | 3                                      |
| 9ª/2006                   | 12                                    | 2   | 11                                   | 2                                      |
| 10ª/2007                  | 11                                    | 2   | 6                                    | 3                                      |
| 11ª/2007                  | 19                                    | 2   | 10                                   | 7                                      |
| 12ª/2008                  | 20                                    | 4   | 8                                    | 10                                     |
| 13ª/2009                  | 10                                    | 1   | 3                                    | 6                                      |
| 14ª/2009                  | 14                                    | 3   | 7                                    | 6                                      |
| 15ª/2009                  | 16                                    | 3   | 9                                    | 6                                      |
| 16ª/2010                  | 20                                    | 2   | 7                                    | 11                                     |
| 17ª/2010                  | 10                                    | 1   | 5                                    | 4                                      |
| 18ª/2011                  | 19                                    | 1   | 7                                    | 11                                     |
| 19ª/2012                  | 11                                    | 3   | 2                                    | 6                                      |
| 20ª/2012                  | 17                                    | 0   | 5                                    | 12                                     |
| 21ª/2012                  | 13                                    | 3   | 5                                    | 7                                      |
| <b>TOTAL<sup>29</sup></b> | <b>312</b>                            | <b>63</b>   | <b>150</b>                           | <b>114</b>                             |

Fonte: Elaborado pela Pesquisadora.

Através dela vemos que, de maneira absoluta, os grupos formados ao longo dos anos 1990 são maioria entre os contemplados na primeira década da Lei de Fomento. Contudo, também é possível perceber, fazendo um comparativo ano a ano, que a partir da 10ª edição os grupos mais jovens, muitos da geração pós-fomento, vão ganhando cada vez mais espaço no

<sup>29</sup> Divergências entre o número total de projetos aprovados e de grupos contemplados podem ocorrer em razão da existência de projetos coletivos, que contêm dois ou mais grupos proponentes, conforme esclarecemos anteriormente.

interior dessa política pública. Dado que possivelmente se explique pela aquisição de maturidade artística por parte de tais grupos, colocando-os em uma melhor posição de concorrência. Ou seja, admitindo-se que todo edital cria uma demanda, depois de 2002 haveria um aumento do número de efetivos e, cinco anos mais tarde, possivelmente eles já constituam a maioria dentre os concorrentes. Hipótese que não pode ser verificada, já que não temos acesso aos dados sobre os grupos inscritos e não contemplados a cada edição.

Quanto aos grupos mais antigos (considerando como veteranos o conjunto de grupos formados até a década de 1980), vemos que eles constituem a menor parte dentre os contemplados e que, concomitante ao aumento crescente do subsídio aos jovens grupos, eles vão perdendo espaço ano a ano, talvez porque consigam acessar outras fontes de financiamento. Novamente, por não termos informações sobre os grupos inscritos e não contemplados, não sabemos se grupos mais estabelecidos vão escasseando em meio aos fomentados por deixarem de concorrer ao certame ou se eles são efetivamente preteridos. Fato é que, contrariando as acusações de que a Lei de Fomento privilegiava os grupos mais estabelecidos, colocando os recém-formados em situação de concorrência desleal – argumento que ensejou a criação do Prêmio Zé Renato<sup>30</sup>, vemos que os grupos mais jovens formam a maior parte dos contemplados nas 21 primeiras edições da Lei de Fomento.

### **3.3.1 Gerações de teatro de grupo**

Admitindo que o teatro brasileiro moderno evoluiu segundo matizes geracionais, num movimento histórico e estético em que os jovens – num primeiro momento inspirados pelo legado deixado pelos antecessores – encabeçam as mudanças para depois romper esse vínculo a partir de novos confrontos estéticos (CAVALCANTI, 2012), temos que a própria síntese de procedimentos cênicos que resultou no processo colaborativo, ao menos no Brasil, é ela mesma resultado do encontro e do jogo entre convenções e rupturas artísticas entre diferentes gerações de teatro e seus legados estéticos.

Tomamos aqui a categoria geração enquanto um grupo que partilha de códigos e desejos, além de um horizonte comum, empenhando-se em conjunto na constituição de explicações e manifestações artísticas em resposta a um mundo em mudanças. Refere-se,

---

<sup>30</sup> Instituído pela Lei nº 15.951/2014, foi criado para apoiar produção e desenvolvimento da atividade teatral para a cidade de São Paulo, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, com o objetivo de apoiar núcleos artísticos e pequenos e médios produtores independentes com vistas à produção de espetáculo e realização de temporada ou circulação na cidade de São Paulo. Disponível em: <https://fomentoateatro.wordpress.com/ze-renato/>. Acesso em: 19 maio 2020.

portanto, a uma situação na qual experiência social e convenções teatrais misturam-se num sistema que se modifica constantemente, gerando novos padrões de criação e produção artística (MACHADO, 2012).

No caso do panorama teatral instituído pela Lei de Fomento, é possível identificar a presença de diferentes gerações de teatro tanto no momento de formulação da lei e das lutas por sua aprovação (ROMEO, 2016) quanto no período de sua implementação e desenvolvimento inicial, sendo este o recorte temporal desta pesquisa. Na qual foi possível identificar a atuação conjunta de expoentes de diferentes vanguardas que passaram a fazer teatro nos anos 1950-1960 com os jovens grupos e artistas da geração pós-fomento do novo milênio. Trata-se, assim, de um encontro e confronto envolvendo diferentes gerações artísticas responsáveis por promover renovações no teatro brasileiro e que, por isso, constituem-se em referência fundamental aos que fazem teatro contemporaneamente.

No polo mais veterano, destacam-se as presenças ativas de diretores e grupos como José Celso Martinez Corrêa (1937) e do Teatro Oficina (1958), principal expoente do teatro de vanguarda no Brasil, como vimos. Além de Idibal Piveta (1931), mais conhecido pelo pseudônimo de Cesar Vieira, e do Teatro União e Olho Vivo (1970), grupo dedicado ao teatro popular e à produção de espetáculos para circuitos de periferia. Ou, ainda, de Ilo Krugli (1930), argentino radicado no Brasil desde 1960, um dos fundadores do Teatro Ventoforte (1974). Trata-se de uma geração de criadores que nasceu e cresceu no período de formação e modernização do teatro brasileiro e que fez teatro durante o período em que vigorou a ditadura militar no país, compondo os raros grupos com continuidade de lá para cá. Trata-se de experiências e de grupos paradigmáticos ao próprio desenvolvimento do modo de produção grupal e, portanto, da formação dessa fração do campo.

Enquanto o primeiro é peça-chave do experimentalismo no teatro brasileiro, como vimos, o segundo é expoente fundamental do intenso movimento de teatro na/para periferia que ganha força a partir dos anos 1970, enquanto o terceiro introduziu uma nova forma de representar para o público infantil entre nós sendo, por isso, referência ao teatro de animação. Expressão de três campos poéticos que serão constantemente atualizados pelos jovens grupos, conforme veremos com mais detalhes no capítulo que segue. Em comum, os dois primeiros grupos têm a origem na universidade, mas não em cursos de artes cênicas – que ainda nem existiam entre nós –, e sim no centro acadêmico da prestigiada Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Estamos diante de uma formação artística que não se realizava mais nas famílias teatrais, como sucedia até os anos 1930, ou dentro do próprio teatro, como nas companhias

profissionais de 1940-1950, mas na formação de grupos amadores que pouco a pouco se profissionalizaram.

Em seguida, destaca-se a geração nascida entre 1950 e 1960, integrada por criadores engajados que passaram a fazer teatro a partir dos anos 1980 e 1990. Nos referimos a personalidades e grupos como Antonio Araújo (1966), diretor do Teatro da Vertigem (1991); Sergio de Carvalho (1967), que dirige a Companhia do Latão (1998); Cibele Forjaz (1966), encenadora paulista integrada às correntes de pesquisa cênica dos anos 1980-1990 e fundadora da Cia. Livre (2000); Mario Bortolotto (1962), diretor do grupo Cemitério de Automóveis (1982), entre outros. Temos aqui uma geração de jovens nascidos durante a ditadura militar, mas que se iniciaram no fazer teatral já no contexto em que o regime de exceção perdia força e o horizonte democrático restabelecia-se. Respondendo a esse outro horizonte político e histórico e formados tanto pela tradição experimentalista quanto pelo teatro político e pela vivência universitária, o engajamento desses produtores vai ser marcado pelo desejo de distanciar-se da lógica mercantil de produção teatral. Assim como os pioneiros, esses artistas e grupos têm origem na universidade, porém, agora muitas vezes já em cursos de Artes Cênicas, trazendo então as marcas do profissionalismo. À exceção de Bortolotto, os demais artistas citados formam, inclusive, a primeira geração de professores formados pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (CAC/USP) e que retornam a ele como professores ao longo dos anos. Além de serem, em grande medida, responsáveis por animar o chamado “ressurgimento do teatro de grupo” durante os anos 1990 como também por formar as novas gerações, seja através de seu teatro, seja por meio das disciplinas que ministram no departamento. Característica que, para além do curso de Artes Cênicas da USP, se irradiou por diversas escolas (superiores e técnicas) de formação em artes cênicas na capital paulista, cujos quadros docentes são comumente recrutados entre essa mesma geração de verdadeiros animadores do modo de produção grupal e do processo colaborativo (ROMEO, 2016).

Por fim, temos a geração de criadores nascida ao longo dos anos 1980, que passam a fazer teatro já no novo milênio. Trata-se uma geração majoritariamente formada em cursos, universitários ou não, de Artes Cênicas, mediados pela geração antecessora. Momento em que a pesquisa – antes presente em grupos em torno de alguns diretores como Zé Celso ou Antunes Filho, por exemplo, – formaliza-se em quadros acadêmicos resultando em uma nova geração de alunos/atores/diretores que se constitui dentro da academia (MACHADO, 2012). É uma geração que viu diante de si a demanda pela formação teórica e pelo teatro de pesquisa, além de desfrutar do tempo alargado para realizar suas experimentações – reivindicação que, não por acaso, deram base à Lei de Fomento. Com efeito, a maior parte dos jovens grupos da atualidade

se formaram a partir do encontro em cursos técnicos ou universitários de Artes Cênicas, lugar privilegiado para se identificar afinidades e tecer parcerias de trabalho. Caso do Coletivo Negro, grupo formado em 2007 na Escola Livre de Teatro de Santo André (SP) e dirigido por Jé Oliveira (1983), primeiro negro premiado como melhor diretor, na 63ª edição do prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Ou, ainda, do antigo Ivo 60, mais tarde renomeado como Núcleo Pequeno Ato, formado no contexto das lutas pela Lei de Fomento (2001). O núcleo, fundado pelo ator e diretor Pedro Granato (1981), que também ocupa postos na secretaria de cultura, que acumula repertório de peças premiadas. Além desses, podemos citar diversas outras companhias como a Antropofágica, criada em 2002, o grupo Dolores Boca Aberta, de 2000, a Kiwi companhia de teatro e tantas outras que surgem direta ou indiretamente impulsionadas pela realidade criada pela Lei de Fomento ou das lutas por sua aprovação e, portanto, muito influenciadas por esse contexto e pela busca de um teatro em moldes não mercadológicos.

Assim, vemos que as expressões artísticas não são independentes de movimentos estéticos predecessores. E, se a prática artística, como outra atividade humana qualquer, se materializa no espaço, a cidade de São Paulo parece ter sido o chão social de novas formas teatrais, oferecendo oportunidade para que o teatro de grupo fosse não só aceitável, como também esteticamente viável e se legitimasse por via de uma política pública, sendo que a presença da universidade foi, de diversas formas, fundamental a esse processo.

**Parte II – Para a cidade de São Paulo**

## Capítulo 4

### **A programação teatral fomentada na primeira década da Lei**

Toda poética teatral se sustenta em uma concepção de teatro  
(DUBATTI, 2009, p. 65)

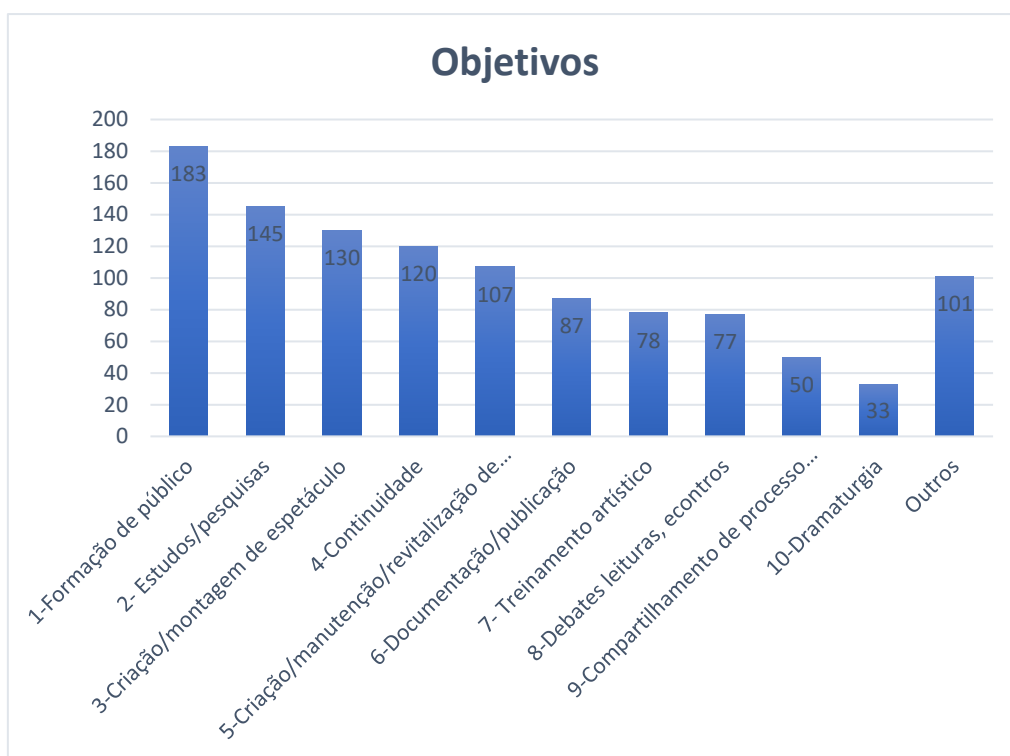
Conhecida a Lei de Fomento e os seus atores, devemos então nos debruçar sobre a produção subsidiada no período que esta pesquisa abrange. Considerando o volume da amostra, apresentamos um perfil coletivo sobre os espetáculos e/ou pesquisas cênicas viabilizadas ao longo das edições da Lei que compete a esta pesquisa. Assim, ao invés de propormos análises aprofundadas sobre cada projeto ou espetáculo, iremos traçar uma análise de conjunto dos projetos subsidiados e de suas poéticas, com vistas a produzir mapas específicos. E, através deles, identificar as tendências, continuidades, rupturas e inovações cênicas, produzindo uma espécie de cartografia da cena instituída pelo teatro de grupo paulistano por meio do fomento público. Trata-se, portanto, de construir mapas de territorialidade sincrônica e de territorialidade diacrônica (DUBATTI, 2009), considerando tanto os fenômenos de estabilidade e continuidade quanto as mudanças ocorridas ao longo desses anos.

#### **4.1 Modo de produção e visões sobre o teatro: objetivos propostos nos projetos artísticos**

Ao tomar contato com o material empírico, chamou nossa atenção de maneira especial os objetivos expressos nessas proposições artísticas e as visões sobre teatro subjacentes a elas. Ou seja, implicitamente aos objetivos gerais de cada projeto, nos pareceu possível identificar o papel, as visões e até mesmo as funções que esses artistas atribuem ao teatro que produzem. Sendo assim, elencamos os objetivos mais constantes nos projetos contemplados no escopo de nosso recorte temporal a fim de produzir uma visão de conjunto sobre as concepções de teatro em jogo. Ainda que nem sempre os projetos façam distinção entre objetivos gerais e específicos, para produzir o quadro que segue consideramos somente o que nos pareceu constituir os objetivos gerais de cada proposta de pesquisa e/ou criação, ressaltando que um mesmo projeto pode receber mais de uma inserção.



Gráfico 1 – Objetivos gerais de cada proposta de pesquisa e/ou criação



Fonte: Elaborado pela Pesquisadora.

Conforme demonstrado no gráfico acima, a formação de público foi a meta mais buscada por esses artistas, presente em mais da metade dos projetos por nós analisados (183/312). Trata-se de projetos de diferentes gêneros ou linguagens teatrais, especialmente interessados em desconstruir as delimitações costumeiras da noção e da prática do teatro, incluindo a sensibilização do público no horizonte da produção artística. Considerando que as transformações nos modos de criação artística precedem as mudanças nas formas de sua apreciação (BOURDIEU; DARBEL, 2007), é muito plausível que projetos de pesquisa e/ou criação cênica que se pretendem inovadores sejam acompanhados por ações que buscam incidir nas formas de recepção teatral.

Entre as diferentes modalidades de intervenções desse tipo, as mais praticadas foram as ações pedagógicas, comumente em formato de oficinas, que buscavam introduzir ou aproximar o público de alguma linguagem artística, das quais a dança, o teatro, a música etc. Em alguns casos, elas foram seguidas por mostras do que foi produzido pelos alunos. O público-alvo dessas ações foram, sobretudo, os jovens da comunidade do entorno onde o projeto do grupo seria desenvolvido, dando a ver o desejo de incluir a população local nas atividades dos coletivos de artistas. Para o grupo Pombas Urbanas, no projeto “Da comunidade ao teatro, do teatro à comunidade” (2003, 3ª edição), trata-se mesmo de “resgatar a identidade cultural e a autoestima do jovem através do processo desenvolvido nos cursos de teatro.”

De modo especial, propostas de ações junto à comunidade visando à formação de público foi uma preocupação que surgiu a partir da 3ª edição, em 2003<sup>31</sup>. Ano em que houve, também, a maior recorrência de projetos com tal interesse, somando 8 no total, seguida pela 16ª edição, de 2010, em que contabilizamos 7 projetos que manifestaram tal propósito. Todavia, com maior ou menor número, desde 2003 ações desse tipo foram recorrentes entre os projetos analisados, sugerindo a busca por uma convivência solidária e criativa entre os grupos teatrais e as comunidades do entorno dos espaços ocupados pelos grupos, fossem eles sedes móveis ou fixas, situadas nas periferias ou no centro urbano. Assim, de modo geral, projetos que propuseram a manutenção de sedes de trabalho previam que elas deveriam funcionar como espaço de formação de público e de artistas através da realização de cursos, seminários, debates e tantas outras atividades abertas aos interessados. Dessa forma, deveriam se constituir em espaços de referência e formação que, acredita-se, corresponderiam às necessidades culturais dessas comunidades, mas que, muitas vezes, pareceram incorrer na concepção ingênua e elitista da política de democratização cultural que pretende “levar arte ao povo”, já que de forma muito recorrente se falou em levar teatro a faixas da população supostamente excluídas da produção cultural.

Além de atividades nas sedes de trabalho dos grupos, as instituições escolares também foram alvo de ações de formação de público, com foco tanto no professor quanto nos estudantes. Caso da Cia do Centro da Terra que, em projeto homônimo, propôs “estabelecer diálogo prévio com professores da rede pública através de apostilas e workshops com integrantes da companhia para preparar antecipadamente os alunos na sala de aula.” (2006, 8ª edição). Além de grupo como Os Satyros, a Cia. Fábrica São Paulo, os grupos Paideia e Engenho Teatral e outros que, por meio de ações em parceria com escolas públicas, revelaram a vontade de “[...] propiciar a camadas menos favorecidas da população o contato e a experiência com esse processo criativo” (OS SATYROS, 2006, 8ª edição) num desejo de fundir teatro e experiência social. Além de apresentações de peças, aulas-espetáculo etc., identificamos a ocorrência de atividades educativas de cunho mais teórico, como seminários e cursos voltados para a formação de público. No caso das propostas de apresentação de espetáculos em escolas, tal opção traz impactos ao processo criativo na medida em que é preciso que se considere a ausência de um espaço propriamente teatral, com recursos de luz, som etc., assim como outros elementos presentes numa sala de teatro, mas ausentes na estrutura física das escolas.

---

<sup>31</sup> Ver anexo C.

A formação de público também foi meta de projetos que tinham por objeto a apresentação de espetáculos (inéditos ou de repertório), a realização de temporada ou de mostra teatral. Ainda que a criação ou apresentação de espetáculo não seja um requisito para se concorrer ao certame, a maior parte dos projetos previam a criação ou circulação de peças. Houve diversos casos em que a promoção de mostras ou a circulação de espetáculos constituiu o objeto da proposta artística, como no caso do projeto “Circular Teatro”, da Cia. As Graças, contemplado 6 vezes em diferentes edições da Lei de Fomento e que propunha “itinerar com espetáculos em lugares que não sejam já conhecidos e convencionais locais de teatro na cidade de São Paulo”; ou do projeto “Novo teatro, nova cidade”, do grupo Cemitério de Automóveis (2002, 1ª edição), que propôs uma mostra de teatro com 26 espetáculos. Ou, ainda, do projeto “Atentados”, do grupo Tablado de Arruar (2009, 15ª edição), que propôs a temporada de 18 apresentações do então último trabalho do grupo, para citar apenas alguns exemplos. Em comum, tais projetos têm a dimensão da formação de público, já que incluem entre suas metas atingir um público mais diversificado, ou a criação de um circuito popular, revelando o desejo desses artistas em alargar o espectro de frequentadores de teatro e romper com o circuito convencional de circulação de peças. Acreditando, muitas vezes, que um teatro mais próximo à residência das pessoas e ancorado em formas populares seria suficiente para que se rompesse uma série de barreiras simbólicas. Por meio do fazer teatral, alguns artistas presumiram, por exemplo, que poderiam “criar e promover o crescimento individual e coletivo dos habitantes da zona sul de São Paulo.” (PAIDEIA, 2007, 11ª edição). Nesse sentido, atribui-se ao teatro a tarefa de contribuir para o desenvolvimento social e cultural dessas mesmas comunidades. Função que talvez esteja para além de suas competências.

Todavia, ainda que essa tenha sido a concepção dominante entre tais propostas, houve outras, talvez mais criativas. Nos referimos a propostas que não se ancoravam em levar ao público determinada oferta cultural, mas que buscaram transformar o contato com esse público novo em matéria de criação artística. Muito emblemático dessa segunda concepção nos pareceu o projeto da Cia. Teatro Documentário “23° 32’46” 38w ou como se pode botar poesia na casa da gente – pesquisa de teatro documentário para e sobre a cidade de São Paulo” (2010, 16ª edição), que pretendeu realizar intervenções teatrais de caráter documentário em quatro regiões da cidade para uma plateia de convidados (moradores, familiares, vizinhos), em parceria com grupos sediados nessas regiões. E, a partir da vivência e do material coletado, construir uma encenação documentária, de forma que “a pesquisa em cada região [fosse] o alimento para a encenação.” A cia. afirma que o projeto se configura em “uma ação social diferenciada que está

integrada à construção artística [e que a] proposta teatral propõe um vínculo sensível com a plateia, e, portanto, com a própria população da cidade de São Paulo”.

Porém, ainda que tais ações apontem para a construção de uma cena teatral que se pretende menos excludente ou elitista, não se pode perder de vista que

a transformação dos modos de percepção só pode ser operada de forma lenta, já que se trata de desenraizar um tipo de competência artística (produto da interiorização de um código social tão profundamente inscrito nos hábitos e memórias que funciona no plano inconsciente) para ser substituído por outro, por um novo processo de interiorização, necessariamente, longo e difícil. (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 77).

O que faz com que seja muito difícil mesurar o impacto dessas ações, pelo menos a curto e médio prazo. Para isso, além de mais tempo, seria necessária uma pesquisa específica, capaz de produzir dados sobre públicos no Brasil, incluindo as plateias de teatro.

Em seguida, o desenvolvimento de estudos e pesquisas também esteve presente em quase metade dos projetos analisados (145/312). Nada mais acorde com a política cultural em questão, conforme expressa o artigo 1º da Lei, já citado. Em conformidade com ele, é claro que o desenvolvimento de pesquisas cênicas permeou a totalidade dos projetos subsidiados, mas listamos aqui aqueles que o incluíam entre os objetivos centrais do projeto. E vimos que a abrangência, os procedimentos, bem como os interesses de pesquisa variaram tanto quanto possível. O que não nos impediu, contudo, de identificar algumas convergências.

Em diversos casos, o desenvolvimento de estudos e pesquisas configurou o próprio objeto da proposta apresentada. Por exemplo, nos projetos “Centro de estudos e práticas do teatro de animação” da Cia Truks (2002, 1ª edição, 2004, 4ª edição, 2005, 6ª edição, 2007, 10ª edição, 2008, 12ª edição, 2009, 14ª edição, 2010, 17ª edição, 2012, 20ª edição), que pretendiam constituir um centro de referência e difusão do teatro de animação na cidade por via do fomento à pesquisa acerca das possibilidades cênicas dessa linguagem teatral. O projeto foi laureado em 2001 pelo Prêmio Teatro Cidadão da Prefeitura do Município de São Paulo e, adiante, contemplado 8 vezes pela Lei de Fomento, que garantiu sua continuidade até 2012. Além desta, houve outras propostas de criação de centros de estudos visando ao desenvolvimento e/ou valorização de determinada linguagem teatral. Tal como a “Central do Circo”, projeto coletivo envolvendo o Circo Mínimo e as Cias. La Mínima e Linhas Aéreas, contemplado na 1ª e 2ª edições da Lei (2002, 2003) e que teve por objetivo fomentar a pesquisa de técnicas circenses na construção de narrativas teatrais. A proposta visava, originalmente, à elaboração das diretrizes de uma Escola de Circo para o município que, até onde temos informações, não se concretizou.

Outra modalidade de pesquisa recorrente em diferentes projetos artísticos é a inclusão da chamada pesquisa de campo. Emprestado da investigação científica, tal procedimento tem sido incorporado por diferentes grupos nos processos de experimentação visando à criação cênica, com diferentes métodos e abordagens. Já na primeira edição da Lei (2002), a Fraternal Companhia de Artes e Malas Artes, propôs aliar a investigação sobre o auto, gênero popular medieval, a situações reais e contemporâneas, vividas por migrantes. Para tanto, propôs a realização de uma pesquisa de campo com o universo de quinze famílias migrantes de um bairro paulistano. Também o projeto “BR-3 – Etapa Brasilândia” do Teatro da Vertigem (2004, 4ª edição), muito emblemático por aliar pesquisa de campo à criação teatral, propôs uma etapa da pesquisa sobre identidade e caráter nacional, aliando a leitura de intérpretes do país (como Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda, Milton Santos, entre outros) a uma pesquisa de campo em três diferentes “Brasis”: Brasilândia – bairro da periferia de São Paulo; Brasília – capital do país; e Brasiléia, cidade do Acre. Durante o processo de pesquisa, os membros do grupo deveriam reunir e criar material artístico sobre aspectos da brasilidade com objetivo de questionar o que é ser brasileiro, explorar aspectos da identidade nacional, descobrir elementos do espetacular e do não espetacular na cultura brasileira, conhecer um Brasil-periférico e mapear diferenças e contrapontos com um Brasil-centro. No plano de trabalho, o projeto descreve os procedimentos que comporiam uma tal investigação, desde análise e levantamento de dados, passando por oficinas, estágios, abertura de processos de trabalho etc.

Em outros casos, porém, a pesquisa a ser realizada, ainda que figurasse em meio aos objetivos propostos, é mencionada de forma genérica, já que não é especificado seus métodos, interesses específicos ou procedimentos. Caso do projeto homônimo do grupo Engenho Teatral, contemplado por 8 vezes em diversas edições da Lei (2002, 1ª edição, 2003, 3ª edição, 2004, 5ª edição, 2005, 7ª edição, 2007, 10ª edição, 2009, 14ª edição, 2010, 16ª edição, 2012, 19ª edição), que incluía entre seus objetivos “desenvolver pesquisa de linguagem”, ainda que não descrevesse os procedimentos que embasariam uma tal investigação, que aparece como espécie de condição para se desenvolver um teatro voltado à “população excluída da produção cultural”, público-alvo do grupo.

Contudo, já que não se trata aqui de analisar uma a uma as tantas propostas de pesquisa cênica, quisemos sublinhar com esses exemplos que as proposições foram as mais variadas possíveis e abrangeram desde projetos que tomaram a pesquisa como objeto da proposta, passando por outros que englobam diferentes métodos e procedimentos, até aqueles em que a pesquisa aparece como um pressuposto geral, mas não está descrita ou detalhada. Os temas dessas investigações e sua abrangência ficarão mais bem demonstrados no mapeamento das

poéticas da cena, mais adiante. Por ora, pretendemos somente apontar que não há qualquer formalização ou entendimento comum do que venha a ser a “pesquisa” mencionada no art. 1º da Lei de Fomento e que fundamenta esse fazer teatral.

Na sequência, e não menos acorde com a política cultural em pauta, aparece como objetivo desses projetos a criação e/ou montagem de espetáculo. Ainda que a Lei de Fomento verse que os projetos contemplados não precisam resultar em espetáculo, se comumente é através dele que os resultados da investigação cênica se materializam, mais de um terço (130/312) dos projetos analisados incluíram a criação e/ou montagem de espetáculos entre seus objetivos centrais.

Nos outros 181, ainda que a montagem ou criação de peças não ganhasse centralidade, elas estavam previstas no plano de trabalho. Como no projeto “Amigos da Multidão”, da Cia Estável (1ª edição, 2002), no qual a criação de espetáculo não constava dentre os objetivos, mas aparecia como resultado das pesquisas desenvolvidas no plano de trabalho.

Houve casos em que o processo de montagem/criação não estava previsto para se realizar no âmbito da edição para o qual foi contemplado, mas se inseria num processo mais amplo de criação teatral – a exemplo do já citado projeto do Teatro da Vertigem “BR-3 - etapa Brasilândia” –, que propôs uma etapa da investigação que iria compor, mais adiante, a criação do espetáculo BR-3.

Ou seja, a quase totalidade dessas pesquisas cênicas resultou na forma de espetáculos que circularam pela cidade, sendo que em quase um terço deles a criação, montagem e apresentação de peças estiveram no âmbito das preocupações centrais do projeto artístico, dando a ver que ainda que esse modo de criação desconstrua o cânone teatral em sentido mais performativo, ele não chega a negar a forma teatro.

Apenas três dos projetos analisados prescindiam totalmente da criação ou montagem de uma peça de teatro, dos quais “Poética da cidade”, da Cia do Miolo (2008, 13ª edição). Nele, afirma-se que “Descompromissadas com uma montagem, acreditamos poder dar vazão aos conteúdos, estímulos e direcionamentos que surjam da própria pesquisa estética”, sem detalhar os procedimentos dessa pesquisa ou como seriam apresentados ou materializados seus resultados.

Ainda em conformidade com o espírito da lei, o quarto objetivo mais presente nessas proposições artísticas é a continuidade, seja de ações já iniciadas, seja do próprio núcleo artístico. Ao lado da pesquisa de linguagem e da produção de peças, a continuidade do núcleo artístico e de suas ações constitui o tripé desse modo de organizar a produção. Novamente aqui, ainda que a continuidade seja característica implícita em todos os projetos subsidiados,

consideramos aqueles que a têm como objetivo expresso. Entre os quais, destacam-se tanto aqueles que almejam a continuidade de ações e pesquisas já iniciadas e, por isso, muitas vezes foram contemplados em mais de uma edição da Lei, como também aqueles que tinham como objetivo a continuidade do próprio grupo ou cia. O que dá a ver tanto a dependência desse fazer teatral do apoio público quanto sua situação de vulnerabilidade frente aos mercados artísticos. É o que sugerem diferentes projetos do grupo Folias D'Arte. Ainda que o grupo chegue a afirmar que “[...] a nossa opção pela manutenção de um núcleo numeroso não permitiu que os recursos advindos do Fomento [...] fossem suficientes para que chegássemos a uma remuneração pelo menos razoável”, se reconhece em seguida que as receitas adquiridas por via dessa política pública foram fundamentais para a continuidade do grupo (FOLIAS D'ARTE, 2003, 3ª edição). Forma-se, assim, um ciclo difícil de se fechar, já que a continuidade é um critério estruturante desse modo de produção teatral que, por sua vez, dificilmente adquire sustentabilidade financeira. Nesse sentido, o projeto já citado da Cia Truks parece emblemático. O Centro de estudos e referência para o teatro de animação foi criado a partir de um apoio público e só pôde continuar existindo enquanto foi contemplado pela Lei de Fomento. Como ele, certamente outras tantas ações viabilizadas a partir do fomento público tiveram que ser interrompidas ao término do subsídio – tema que ainda carece ser investigado. Mas parece mesmo que equacionar a continuidade do núcleo e de suas ações com a obtenção de receitas para tal constitui o principal desafio para quem deseja fazer teatro de grupo profissional.

Em seguida, com 107 incidências ao longo das edições analisadas por esta tese, a criação, manutenção ou revitalização de espaços esteve entre os objetivos mais recorrentes e, quase sempre, se relacionava com a questão da sede de trabalho dos grupos. Desde o princípio, tal questão suscitou inúmeros debates entre os pares, nos quais a própria legitimidade de se aplicar as verbas da Lei de Fomento para o pagamento de aluguéis foi questionada. Seja como for, é inegável que esses espaços constituem base material para o desenvolvimento das pesquisas dos grupos, já que os processos de investigação cênica precisam de suporte físico para tal. Entretanto, a manutenção dos aluguéis terminado o subsídio converte-se em desafio material para esses artistas e, não raro, chegam notícias de grupos com dificuldades em manter suas sedes, que por vezes acabam sendo fechadas. O que pareceu endossar as críticas aos projetos que tinham como centralidade a locação de espaços para servir como sedes de trabalho, já que esse tipo de proposta vai perdendo força e escasseando ao longo dos anos, notadamente a partir da 10ª edição.

Todavia, talvez como alternativa à polêmica questão da locação de sedes, houve propostas de ocupação de espaços, incluindo locais abertos e fechados, de posse do poder

público ou da iniciativa privada, que tomaram o teatro como meio de revitalizar esses locais que, a partir das atividades dos grupos, se transformariam em mais um equipamento cultural para a cidade. Caso do Núcleo Argonautas de Teatro, no projeto “Pode entrar que q casa é sua” (2003, 3ª edição), que tencionava ocupar um espaço incluído no plano de revitalização do município para servir como sede do grupo. Para o projeto “Festival internacional de teatro para a infância e juventude” da Cia. Paideia (2009, 14ª edição), tratava-se de ocupar permanentemente o Pátio dos Coletores de Cultura, transformando-o em local de produção artística e cultural para formação e desenvolvimento da criança e do jovem, tendo como eixo motriz o teatro e suas possibilidades. Caso semelhante ao da Cia Estável que, em projeto citado anteriormente, propôs ocupar um teatro público localizado na zona leste como meio de valorizar a identidade cultural da região. Importante destacar que se tratava de um dos teatros distritais, de posse do poder municipal, que normalmente são subutilizados, carecendo tanto de manutenção física como também de programação permanente. Durante essa ocupação, o teatro serviria de sede à cia, que realizaria ali uma série de atividades.

Também houve diversas propostas de ocupações em espaços abertos, como ruas e praças. Tal como no projeto “Intervenção permanente”, Cia. São Jorge de Variedades (2008, 12ª edição), que propôs ocupar semanalmente a Praça da República com intervenções teatrais sempre no mesmo dia e horário, estabelecendo ali um espaço continuado de pesquisa e experimentação que, acreditava-se, seria reconhecido pela população como “sede aberta” da cia. Além deste, houve diversos projetos que previam a ocupação de praças e outros locais públicos para a apresentação de espetáculos, como no caso do grupo Caixa de Imagens, da Cia. Pia Fraus, do Núcleo Pavanelli, do Grupo Ivo 60, entre tantos outros. Fazendo o movimento inverso, a Cia Livre, no projeto “Abertura do galpão da Cia. Livre da Pirineus” (2008, 12ª edição), propôs transformar o galpão já ocupado pela cia. em espaço público para a cidade, mantendo-o disponível para ocupação múltipla.

Outra meta presente nesses projetos artísticos foram as ações envolvendo alguma forma de documentação, arquivo ou publicação, caso de 87 dos projetos analisados. Sendo que, em parte deles, questões relativas à memória e história constituíram o próprio objeto da proposta artística, o que era muito frequente em projetos comemorativos do aniversário dos grupos, como no projeto “10 anos: estúdio, memória e pesquisa” da Companhia do Latão (2005, 7ª edição), que pretendia organizar a memória de trabalhos da companhia e preparar o lançamento de uma série de materiais sobre sua experiência com o teatro épico-dialético. Nele, lê-se que “o maior intuito da Cia. do Latão em seu projeto comemorativo é ampliar o alcance de sua ação artística e disponibilizar sua produção e acervo a pesquisadores.” (COMPANHIA DO LATÃO, 2005).



Além dos projetos comemorativos, foram muito frequentes os que pretenderam registrar, por meio de material escrito ou audiovisual, o processo de pesquisa e as atividades a serem desenvolvidas ao longo da execução do projeto, como espécie de diários de trabalho dos grupos. Se reunidos, muito provavelmente tais materiais comporiam o maior acervo de processos de criação de grupos de teatro entre nós. Nunca tivemos uma produção tão sistemática de registros desse tipo e tal interesse se explica em grande medida pelo próprio perfil dos artistas envolvidos. Oriundos, em grande parte, da universidade e detentores de títulos acadêmicos, não surpreende que haja especial interesse em documentar seus processos de trabalho e criação, legando farto material a demais artistas e pesquisadores. No total, foram 89 publicações escritas (livros, jornais, cadernos, fanzines, revistas ou folhetins), além de 11 registros em áudio (CD's), e 17 filmes/documentários, segundo dados levantados por Gomes e Mello (2014).

Adiante, o treinamento artístico e profissional apareceu entre as metas a serem alcançadas em 78 dos projetos analisados. Em maior ou menor número, este foi um fator que recebeu atenção em todas as edições analisadas nesta tese, havendo em cada uma ao menos um projeto que teve como propósito a formação ou o aperfeiçoamento profissional dos artistas envolvidos. O que revela outra característica fundamental desse modo de produção artístico: o desenvolvimento de linguagens cênicas ancoradas no trabalho do ator. Característica indispensável para essa fração do campo, ao menos desde a década de 1980, revelando um fio de continuidade de lá para cá. Sobre isso, identificamos em nossa pesquisa anterior (ROMEO, 2016) que, desde as lutas em torno ao movimento *Arte contra a Barbárie*, questões que permeiam o ofício do ator ganharam destaque para esses artistas. E, se o desenvolvimento desse teatro está ancorado no trabalho do ator, é claro que quanto mais experto ele esteja, maior tende a ser a relevância artística do teatro que produz.

Entre as ações mais comuns que se desdobram de tal objetivo encontramos a criação de núcleos de pesquisa para aprimorar e reciclar artistas; a realização de oficinas com artistas convidados para treinamentos específicos como vocal, musical etc., e/ou para o aperfeiçoamento em alguma técnica específica – como a improvisação-contato, citada em diversos projetos e que parece atestar o deslocamento da atuação em sentido performativo e criativo. Também nos casos dos projetos que envolvem a criação de centros de estudos e/ou referência, há a pretensão de que eles se constituam como espaços de formação profissional permanente. O que atesta o deslocamento fundamental do trabalho do ator em sentido criativo, como anteriormente mencionado.

Outra característica desse modo de criação teatral é o desejo de aliar formação prática e teórica. Tanto é assim que, seguida da preocupação com treinamento artístico, vem a relevância

dada à formação teórica: 77 dos projetos analisados apresentaram entre seus objetivos a promoção de debates/leituras/encontros envolvendo artistas e intelectuais – mais uma prática constitutiva do movimento *Arte contra a Barbárie* (ROMEO, 2016).

No escopo de nosso recorte temporal, muitas foram as proposições de conferências abertas ao público interessado, palestras com estudiosos brasileiros e estrangeiros sobre temas ligados à história, política, religião, filosofia e tantos outros que serviram de base à criação de peças. Além de leituras, dramatizadas ou não, de obras consagradas da literatura que igualmente referenciaram processos de criação.

Além daqueles projetos envolvendo mais de um núcleo artístico, houve também a promoção de encontros para troca de experiências entre grupos teatrais, mostras conjuntas, compartilhamento de espaços de trabalho, intercâmbio entre artistas, como alguns exemplos em meio a outras ações que apontam para um desempenho em rede.

Na sequência, o compartilhamento de processo criativo aparece entre os objetivos de 43 dos projetos analisados. Tal meta se desdobra em três vertentes que, por sua vez, revelam interesses distintos. Para certas companhias e grupos como As Graças, Balagan, Pombas Urbanas, entre outros, trata-se de socializar processos criativos com o público por meio de vivências que vão além da assistência do espetáculo apontando, também, para a formação de público. No caso do projeto já citado da cia. As Graças, por exemplo, tratava-se de “[...] proporcionar ao público a vivência do antes e do depois da realização do espetáculo. O público poderá acompanhar a montagem e desmontagem de cada apresentação, assim como a preparação dos atores em cena.” (CIA. AS GRAÇAS, 2003, 3ª edição).

Outra vertente do compartilhamento de processos de pesquisa e criação volta-se para a troca de experiências artísticas entre os pares – caso da Fraternal Cia. de Artes e Malas Artes, da Cia. do Feijão, do Grupo XIX de Teatro, dentre outros, demonstrando o interesse pela atuação em rede. No caso deste último, por exemplo, o projeto “Proximidades” (2007, 11ª edição) previa um conjunto de ações visando a “trocas de experiências artísticas com outros coletivos teatrais no intuito de compartilhar procedimentos de criação que reverberem para a cidade.”

Há ainda um conjunto de projetos que incluíram o compartilhamento do processo de trabalho por via dos ensaios abertos, revelando o aspecto inacabado desse modo de produção teatral, que por vezes se apresenta ao público ainda em processo de criação.

Por fim, e como não poderia deixar de ser, houve um conjunto de projetos (33) que dedicaram especial interesse pela dramaturgia. Ancorados, geralmente, no modo de produção colaborativo, não raro esses grupos produzem dramaturgia própria e segundo um método no

qual os materiais advindos das pesquisas assumem formas dramáticas. É claro que há margem para montagem ou adaptação de textos, como veremos a seguir, mas pode-se dizer que de modo geral a produção de dramaturgia acaba sendo um desdobramento desse modo de produção teatral.

Também aqui, houve projetos em que a produção de dramaturgia constituiu o objeto mesmo da proposta – caso do projeto d’ Os Dramaturgos “Escrita aberta” (2005, 6ª edição) –, que pretendia “desenvolver e aperfeiçoar uma hipótese de processo de escrita teatral coletivizada”; ou do Núcleo Dramáticas em Cena, “Dramáticas em Cena II” (2008, 12ª edição), que teve por objeto a pesquisa dramática e a produção de textos teatrais. Em outros, no entanto, questões relacionadas à dramaturgia apareciam em meio a outros interesses, não constituindo o cerne da proposta.

Até a 6ª edição, de 2008, identificamos especial interesse pela dramaturgia nacional e sua valorização por via da montagem de textos de autores brasileiros. Caso do projeto já citado do grupo Cemitério de Automóveis, que propôs a “afirmação de uma dramaturgia nacional [através da] montagem de textos de Mario Bortolotto” (CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS, 2008, 6ª edição); também os grupos Os Satyros, Caixa de Imagens, entre outros, que pretendiam valorizar a dramaturgia nacional. Depois da 6ª edição, os projetos interessados em dramaturgia deslocam seu interesse para a criação de dramaturgia e promoção de novos autores, às vezes por meio da realização de concursos. Como no projeto “Ainda e sempre”, do grupo Folias D’Arte (2008, 12ª edição), que pretendi criar tanto a dramaturgia que poderia resultar em novo espetáculo, quanto “um movimento de articulação de novos dramaturgos e grupos teatrais da cidade de São Paulo, que através de encontros contínuos produzam novos textos [...]”; ou do projeto “A luta continua...”, do Núcleo 184 (2010, 16ª edição), que propôs a realização do “2º concurso Feminina Dramaturgia”.

Além desses objetivos listados em ordem decrescente, identificamos outros interesses, mais pulverizados, mas que igualmente merecem menção. Tal como os projetos que tencionavam valorizar determinada linguagem teatral, mormente a comédia, o teatro de animação, o teatro de rua, o circo e outros gêneros ligados à cultura popular. Tal foi o caso de projetos dos grupos Sobrevento, Parlapatões, Tablado de Arruar, Pia Fraus, Circo Mínimo, Cia Patética, dentre outros. Temos, assim, uma política cultural que abre espaço para a legitimação de formas teatrais historicamente preteridas pelas políticas para o setor, conforme vimos.

Identificamos também outro conjunto de projetos que objetivaram promover a cidadania através do teatro, de certa forma reafirmando certa concepção de cultura que toma a arte como uma forma de entender e interpretar o mundo. Nesses casos, há uma aposta no teatro como

veículo de constituição de sujeitos mais aptos a exercer a cidadania. Acredita-se que “o teatro como forma de educação e cidadania tem um efeito profundo sobre jovens que [...] podem encontrar nele a leitura, a troca de ideias e a perspectiva de um mundo melhor.” (OS SATYROS, 2005, 6ª edição). Essa perspectiva é partilhada por outros projetos e grupos como o Teatro União e Olho Vivo, o Teatro Brincante, o Parlapatões, a Fraternal cia de Artes e Malas Artes, para citar alguns exemplos.

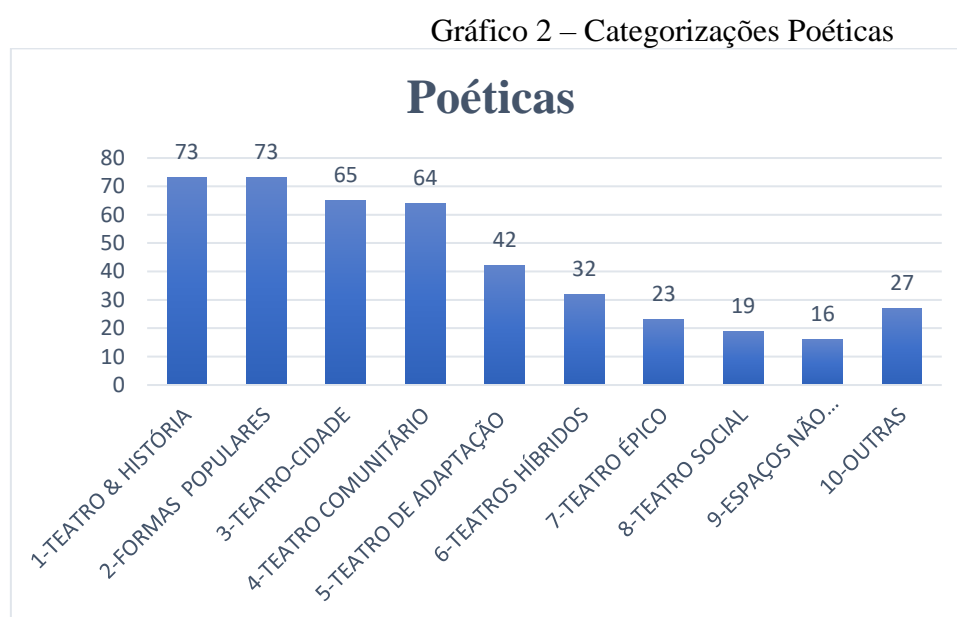
Outro objetivo expresso em diversos projetos é a democratização da arte teatral. Essa possibilidade se daria, de maneira geral, através do acesso livre e irrestrito à participação de todos nas atividades que seriam desenvolvidas ao longo do projeto, fossem apresentações de espetáculos, oficinas, debates etc. Nesses casos, a gratuidade dos ingressos parece reforçar a crença de que ela seria suficiente para promover a todos iguais condições de participação, a despeito de uma série de outros entraves. Além da gratuidade, outra forma utilizada por alguns grupos visando à democratização se não do teatro, ou ao menos do processo de criação do grupo, foi a promoção de estágios ou residência artística. Caso de projetos dos grupos Os Fofos Encenam, da Cia. São Jorge de Variedades, do Grupo XIX de Teatro, bem como outros. De conjunto, temos projetos e grupos preocupados em construir uma atuação em rede, e em aliar, tanto quanto possível, a prática artística à pedagógica, apontando para a construção de um teatro que sirva a um processo de construção de identidades e a transformação, se não do mundo, dos sujeitos, em sentido crítico.

#### **4.2 Poéticas da Lei de Fomento, 2002-2012**

Os propósitos acima descritos irão permear os interesses de pesquisa e a temática das obras, dando forma poética a esse teatro. A acepção do termo poética que utilizamos aqui não se restringe à composição de objetos literários em verso ou prosa, mas remete ao campo da ação de construir um objeto artístico, de criar. Nesse sentido, “o acontecimento (teatral) consiste na produção de um ente poético, dotado de características ontológicas singulares, a partir de onde se produzem processos de semiotização, que nunca se completam ou esgotam.” (DUBATTI, 2007, p. 89, tradução nossa). Se é assim, os processos de pesquisa e criação teatral envolvem a criação de novos signos, que articulam a arte e o mundo na poética.

Analisando os projetos contemplados pela Lei de Fomento no período que essa pesquisa abrange, chegamos a algumas classificações sobre esses percursos temáticos e figurativos, com intuito de fornecer as trilhas poéticas do teatro de grupo paulistano através da Lei de Fomento em sua primeira década de existência. Novamente aqui, consideramos o que nos pareceu ser o

cerne de cada proposta de pesquisa e/ou criação teatral. Ressaltando que, por vezes, o mesmo projeto recebeu mais de uma classificação, casos em que o âmago da proposta são duas coisas ou a relação entre elas. Por exemplo, no projeto “Voltaire de Souza – o intelectual periférico” dos grupos Linhas Aéreas e Manufactura suspeitas, contemplado na 9ª edição (2006). Nele, o cerne da proposta é a “pesquisa de criação feita a partir da rua, com intuito de construir uma dramaturgia apoiada no ator e sua relação com os espaços e a população da cidade baseada em crônicas do escritor Voltaire de Souza [...]”. Apresenta-se, assim, um projeto de criação que propõe a um só tempo a adaptação de textos não dramáticos e a construção de um teatro-cidade (termo explicitado mais adiante) recebendo, portanto, dupla classificação. Da mesma forma, nos casos em que o argumento que fundamentava o ato criativo era relacional ou então quando não foi possível identificar ou hierarquizar um interesse poético inequívoco, os projetos artísticos receberam mais de uma categorização.



Fonte: Elaborado pela Pesquisadora.

Dos 312 projetos analisados nesta tese, 73 deles apresentaram uma inclinação poética que nomeamos de teatro & história. Consideramos aqui tanto os trabalhos de pesquisa e criação, que atribuem ao teatro a tarefa de construir espaços de memória e construção de identidade, quanto aqueles que se arrogam a tarefa de investigar nossa história passada ou recente para produzir interpretações sobre o Brasil.

Exemplos de um e outro caso podem ser encontrados nos projetos “Assombrações do Recife Velho” do grupo Os Fofos Encenam (2004, 5ª edição), que propôs a criação de um espetáculo a partir da obra de Gilberto Freyre e pensadores da cultura popular no intuito de

“elucidar questões que envolvem nossa formação e identidade”; e em “Porque a esquerda se endireita”, projeto da Cia. do Feijão (2005, 7ª edição) que pretendia, através de seu teatro, realizar “um estudo sobre a alma brasileira contemporânea.” Ou, ainda, em trabalhos dos grupos Filhos de Olorum – Os Crespos e do TUOV, dentre tantos outros. O primeiro, no projeto “A construção da imagem e a imagem construída” (2009, 15ª edição) tencionava “elaborar um discurso poético que [discutisse] o lugar do negro na sociedade atual”, enquanto o segundo se propôs a “mostrar uma história do Brasil diversa da difundida pela historiografia oficial.” (TUOV, 2009, 15ª edição).

Tal inclinação poética, ainda que não tenha sido nomeada dessa forma, já havia sido identificada em nossa pesquisa precedente que, como parâmetro geral – além de outros aspectos –, analisou a programação teatral dos grupos que deram origem à Lei de Fomento nos anos diretamente anteriores à sua conquista. Na ocasião, verificamos

duas tendências que se sobressaem na escolha temática das peças a ponto de tornarem-se virtude, segundo os critérios veiculados pelo campo. São elas: peças de temática social - desferindo críticas ao capitalismo e à burguesia e revalorizando atitudes contestatórias e até a politização dos temas – e peças que buscam dialogar com a realidade brasileira [...].

A segunda tendência, já anunciada desde 1998, mas que se expressa com mais força no novo século consiste, como dito, na propensão em dialogar com a realidade brasileira na busca de interpretações das particularidades de nossa vida social. Tendência que de alguma forma esteve presente no teatro das décadas de 1960/70, mas que agora atinge certa maturidade e é construída em diálogo com a teoria social. (ROMEO, 2016, p. 97-98).

Assim, se tal tendência não surgiu com a Lei de Fomento, certamente se consolidou através dela, já que perpassou projetos contemplados em todas as edições no escopo de nosso recorte temporal (com exceção da 10ª)<sup>32</sup>. Temos, portanto, um fio de continuidade entre a prática do teatro de grupo pré e pós-fomento que pode ser vista, ao mesmo tempo, como espécie de releitura do teatro engajado de 1960-70, revelando uma concepção de teatro que se pretende instrumento de conhecimento e de crítica do mundo social, outorgando ao artista papel semelhante ao do intelectual.

Em outro conjunto de 73 projetos, o resgate, estudo e incorporação de formas populares compuseram o cerne da construção poética. Sabemos que, no âmbito da História dos gêneros, há uma grande discussão sobre o popular, que ora corresponde às formas tradicionais e ora às formas de grande afluência do público. Todavia, para o assunto que nos cerca e com base nas concepções nativas, consideramos como formas populares as linguagens, modalidades ou

---

<sup>32</sup> Ver anexo D.

gêneros que a História do Teatro situa como algo relacionado à diversão e à informalidade e que, portanto, teria menor valor artístico, tal como os autos, a comédia, o circo, o teatro de bonecos, o teatro de revista etc.

Nesse bloco, o interesse pela comédia e pela linguagem do circo permeou a construção poética de diversos grupos e companhias e, por isso, merece destaque. Como exemplo do primeiro caso, podemos citar a Fraternal Cia. de Artes e Malas Artes, que desenvolveu um projeto sobre comédia popular brasileira, incluindo um ciclo de autos do qual “O auto das festividades juninas” (2003, 3ª edição) fez parte e pretendia abordar “não só as raízes e a herança histórica dos ciclos de festividades populares de nossa cultura, bem como celebrar a arte e a cultura caipira.” De modo semelhante, o interesse pelas linguagens do circo e do palhaço também permeou a construção poética de diversos projetos contemplados ao longo dos anos cobertos por esta pesquisa e revela a integração inédita entre circo e teatro no escopo da mesma política cultural.<sup>33</sup> Diversos grupos e companhias com vocação circense ou, antes, com interesse na fusão das linguagens do circo e do teatro foram contemplados nas edições cobertas por esta pesquisa. Além do exemplo já mencionado da Central do Circo, a Cia. Estável desenvolveu pesquisa de linguagem na fronteira entre circo e teatro. Quando contemplada em 2006 com o projeto “Vagar não é preciso” (8ª edição), realizou uma residência artística no Arsenal da Esperança<sup>34</sup> e montou no local uma lona de circo para servir como picadeiro e local de convivência entre os acolhidos. Nesse projeto, a cia. desenvolveu uma pesquisa que resultou no espetáculo “O Auto do Circo”.

De modo geral, os projetos interessados no desenvolvimento de uma poética alinhada às formas populares também coincidem por incluir entre seus objetivos a democratização da cultura e a formação de público. No projeto “Praxis para o cômico” do grupo Parlapatões (2002, 2ª edição), por exemplo, foi proposta a realização de apresentações de aulas-espetáculo nas Casas de Cultura do município, no intuito de “(formar) público através do conhecimento e interesse pela comédia”.

Outra vertente poética, presente em 65 projetos por nós analisados, diz respeito ao que designamos por teatro-cidade. Termo que não é novo e que remete às relações entre o teatro e a cidade, assunto muito debatido contemporaneamente. Sílvia Fernandes, em texto homônimo (FERNANDES, 2013b), emprega o termo para se referir tanto ao fenômeno da apropriação de

---

<sup>33</sup> Situação que talvez tenha se alterado depois da aprovação da Lei de Fomento ao Circo (Lei Municipal nº 16.598/2016). Uma tal afirmação necessitaria de outro estudo que abrangesse o período.

<sup>34</sup> Casa de acolhida localizada no bairro do Brás que, na ocasião, abrigava mil e trezentos homens em situação de rua.

marcos simbólicos da cidade pelo teatro quanto à sua tematização através da dramaturgia, sentidos que também utilizamos aqui. Ou seja, sob esse termo agrupamos tanto os projetos de pesquisa e criação teatral cuja poética se constrói a partir de intervenções na cidade, sugerindo a vontade desse teatro de se conectar com a rua e com a vida urbana, como aqueles em que a cidade figura como assunto dramático. Ao longo de toda a primeira década da cena fomentada, encontramos projetos de teatro-cidade, num ou noutro sentido do termo.

Logo na primeira edição (2002), o XPTO propôs a continuidade do projeto ‘Estação Cubo’, que o grupo já desenvolvia antes do fomento e através do qual buscou realizar “uma leitura poética da cidade de São Paulo, com suas riquezas e contradições.” Na edição subsequente, o grupo Tablado de Arruar se lançou a uma investigação sobre as relações entre o teatro de rua e a cidade (2003, 2ª edição). Pesquisa que foi novamente contemplada no ano seguinte, quando o grupo propôs

[...] a ocupação artística das ruas e logradouros públicos do centro de São Paulo durante 13 meses. A proposta é de discussão do espaço urbano, estética e política, e a influência que este exerce sobre a exclusão social [...]. O estudo se concentra em utilizar o espaço público atribuindo-lhe significado. Apropriando-se da arquitetura urbana para pensar a cena. (TABLADO DE ARRUAR, 2004, 5ª edição).

De modo análogo, o grupo Ivo 60 se propôs a “investigar a segregação espacial de classes na cidade” no projeto intitulado “O espetáculo” (2004, 5ª edição). Pesquisa que também teve outros desdobramentos. Cinco anos mais tarde, o grupo daria continuidade à sua pesquisa sobre o universo dos excluídos em um novo projeto – “A sombra da luz” – que previa intervenções cênicas regulares, ensaios abertos e temporada no Parque da Luz, com vistas a “radicalizar a busca por uma cena cujo sentido se completa na relação com o público e com o espaço, a partir da pesquisa formal e temática sobre o universo dos excluídos” (IVO 60, 2009, 13ª edição). Na 18ª edição, em 2011, o grupo e o projeto foram novamente contemplados.

Caso semelhante ao da Cia. do Miolo – que também foi contemplada com o mesmo projeto na 18ª edição, em 2011, dando continuidade à pesquisa –, no projeto “Poética da cidade”, que visava

elaborar um corpo que conheça em profundidade os múltiplos espaços que a rua nos apresenta para compor com esse espaço imagens que configurem novas formas de discursos poéticos. Pretendemos, assim, desenvolver uma linguagem cênica própria, capaz de dialogar com o espaço-rua contemporâneo, potencializando a relação de encontros ator-espectador. (CIA DO MIOLO, 2009, 13ª edição).

De modo geral, a São Paulo retratada pelo teatro de grupo através da Lei de Fomento foi abordada a partir das contradições sociais que fazem parte da vida na metrópole,



tematizando um submundo de marginalizados, excluídos, subempregados, sem-teto e tantos outros personagens ‘menores’. Nesse sentido, o teatro-cidade revela uma concepção de teatro que pretende se não dar voz, ao menos tornar visível os tantos personagens invisibilizados no cotidiano da metrópole, aproximando o teatro das pessoas comuns. Poética que revela um desejo político de reinscrever a arte no domínio do cotidiano e de atacar a separação radical entre cultura erudita e cultura popular, numa linha de atuação mais performativa, portanto (FÉRAL, 2008). Tanto é assim que, não raro, esses projetos manifestaram interesse pela linguagem do improviso e por diferentes formas de intervenção urbana, conforme veremos no capítulo seguinte.

Outra tendência poética, identificada em 64 dos projetos analisados e que atravessa todas as edições cobertas por esta tese, está ligada à construção de um Teatro comunitário. Termo que aqui não se refere a um teatro feito pela comunidade, mas a um teatro profissional cujo eixo poético se constrói a partir da vontade de vincular-se à determinada comunidade local, seja ela periférica ou não. Caso de diversos coletivos que animaram a Lei de Fomento, dos quais podemos citar o Engenho Teatral, a Cia. As Graças, o Dolores Boca Aberta, o Pombas Urbanas e a Cia. Estável. E envolveu projetos de produção ou de circulação de peças; de itinerância ou abertura de sedes.

O projeto “Chuva de convites”, do grupo Caixa de Imagens (2003, 3ª edição), por exemplo, baseava-se numa proposta de circulação em que não havia um roteiro de apresentações previamente definido, mas pretendia atender solicitações do público, incluindo instituições escolares e de saúde dos bairros, para apresentações com posterior debate. Presumia-se que o “conviteiro” se tornasse um produtor da apresentação artística solicitada e, com isso, o grupo pretendia promover a “reflexão da importância da arte na vida de cada um (além de) realizar espetáculos de cunho intimista com proximidade do público que possibilitam a entrada na micro trama urbana.” (CAIXA DE IMAGENS, 2003, 3ª edição). Dois anos depois, o grupo afirmou ter concluído o projeto – “Chuva de convites - uma nau popular” – “na certeza que vivemos um processo de cooperação com a população de São Paulo atendida em seus convites” (CAIXA DE IMAGENS, 2005, 6ª edição), ocasião em que foram novamente contemplados garantindo, assim, a continuidade da proposta. De modo semelhante, a companhia As Graças, por meio do projeto “Circular Teatro”, contemplado seis vezes pela Lei de Fomento, desenvolveu uma proposta de teatro itinerante que pretendia estimular a ação das pessoas por uma vida cultural em seu bairro e fortalecer parcerias com as comunidades. A companhia acreditava que o contato com o espetáculo teatral seria capaz de “despertar o interesse das pessoas e formar público [além de] estimular a utilização de espaços públicos para

atividades culturais e motivar a comunidade a participar e contribuir para a revitalização desses espaços.” (AS GRAÇAS, 2002, 1ª edição).

Em outros casos, a vontade de inserção no bairro permeou mais diretamente a criação dramática. Como no projeto “10 anos: a cidade, comunidade e as pessoas na trajetória do Buraco” (BURACO DO ORÁCULO, 2008, 12ª edição), que pretendia estabelecer vivências entre o grupo e moradores do bairro com o objetivo de colher histórias para a dramaturgia do novo espetáculo. Outro caso de vínculo comunitário que permeia a criação de peças é o do Grupo XIX (2004, 4ª edição), que propôs uma residência artística de 13 meses na Vila Maria Zélia e a partir dela “desenvolver a sua segunda peça”. Projeto que também acabou tendo outros desdobramentos. Em 2005, o grupo foi novamente contemplado e a nova versão do projeto – “A Casa Aberta” – previa, entre outras coisas, o “Engajamento à Comissão de Moradores da Vila, ao INSS e à subprefeitura da Mooca na luta pela conservação e revitalização de prédios históricos da Vila, chamando a atenção desses espaços para lazer, cultura e educação” (2005, 7ª edição). Ainda hoje o grupo segue desenvolvendo suas atividades na Vila Maria Zélia e utiliza a arquitetura local como cenografia de seus espetáculos.

A ideia de inserção nos bairros também acontece mediante a abertura de sedes de trabalho. A quase totalidade dos projetos que tinham por objeto a criação ou manutenção de sedes vislumbrava, além da formação de público ou por meio dela, a criação de vínculos comunitários não só através da apresentação de peças, mas também da promoção de atividades como cursos, oficinas, debates, festas etc. Nesse sentido, a sede assume caráter mais amplo do que um mero local de ensaios e apresentações do grupo. Pretende-se fazer dela algo semelhante a uma casa de cultura. Tal proposição não é nova, já que caracterizou o movimento de teatro de grupo dos anos 1970 (GARCIA, 1990). Contudo, se os grupos de ontem e de hoje coincidem na vontade de inserção comunitária, isso acontece sob signos políticos distintos. Se antes o objetivo fundamental era fazer da prática teatral um instrumento de intervenção social, contemporaneamente se fortalecem tendências que concebem a busca de linguagem e as atividades teatrais como forma de construção de identidade cultural (CARREIRA; OLIVEIRA, 2010). É o que se verifica em projeto da Cia. Paideia – “Festival internacional de teatro para infância e juventude: uma janela para utopia” – por exemplo, que afirma que a cia. busca,

através do teatro, desencadear ações eficazes e dinâmicas, capazes de despertar e envolver, principalmente a comunidade de jovens e crianças, em processos culturais [...]. Além disso, buscamos envolver a comunidade nos resultados desses processos e seus mecanismos, com debates e apresentações do trabalho realizado, de maneira a criar um terreno fértil para a multiplicação de iniciativas semelhantes para que cidadãos possam transformar o cotidiano

e escapar das muitas armadilhas vigentes de dissolução de sentido e massificação. (PAIDEIA, 2009, 14ª edição).

Projetos ligados a um teatro comunitário perpassaram todas as edições cobertas por esta tese e, de maneira geral, envolvem uma concepção de mundo que identifica nas camadas populares o agente de transformação social e que concebe a arte ou, nesse caso, o teatro, como um recurso que deve auxiliar na promoção de tais mudanças ao viabilizar a construção de novas subjetividades. O artista é aqui tido como alguém comprometido com a transformação social.

Podemos dizer que as tendências acima descritas, juntas, constituem o âmago da poética do teatro de grupo subsidiado pela Lei de Fomento no período que esta pesquisa abrange já que, em maior ou menor número, deram corpo à praticamente todas as edições por nós analisadas. Daqui por diante, listamos as demais poéticas que apresentam descontinuidades no tempo e se dão em menor número.

Na sequência, em 43 dos projetos por nós analisados identificamos uma tendência poética a que chamamos de teatro de adaptação. Termo que aqui se refere especificamente ao teatro cujo centro da construção poética é a adaptação de textos de diferentes gêneros. Dos quais a prosa narrativa e suas possibilidades e relações com a linguagem dramática permearam a maior parte das criações deste conjunto, incluindo autores nacionais e estrangeiros, clássicos e contemporâneos.

Além da ficção em prosa, as tragédias também merecem destaque, já que constituíram o cerne da construção poética de diversos projetos e grupos, muito distintos entre si. Apenas na 18ª edição (2011), por exemplo, foram contemplados três projetos que propunham pesquisa de linguagem em diálogo com o trágico, a saber, o Club Noir, com o projeto “Peep clássico-ésquilo”; a Cia. Livre, com “Édipo e anti-édipo”; e o grupo (PH2) Estado de Teatro, com o projeto “Diálogos com o trágico, perspectivas contemporâneas”.

A releitura ou adaptação de clássicos não é exclusiva ao teatro e pode ser vista como uma das principais vertentes das artes contemporâneas. Através dela, diversos conceitos e temas privilegiados nos textos clássicos, como o amor, o erotismo, o trágico, o poder, entre outros, ganham novas formulações.

Além do texto literário e das tragédias, outros gêneros textuais foram adaptados para o teatro, como nos projetos “São Paulo em cena: quadro a quadro”, do grupo Cemitério de Automóveis (2005, 7ª edição), que propôs uma pesquisa de adaptação da linguagem dos quadrinhos de André Kitagawa para o teatro; e “Humor político e popular” (IVO 60, 2007, 11ª edição), que propôs uma pesquisa e criação artística sobre a obra do cartunista Henfil.

Em maior ou menor número, o teatro de adaptação atravessou a Lei de Fomento na maior parte das edições cobertas por esta pesquisa, com exceção da 6<sup>a</sup>, 17<sup>a</sup> e 21<sup>a</sup> edições (2005, 2010 e 2012, respectivamente). Ainda que à primeira vista ele pareça se assemelhar mais às formas do teatro consagrado ou de pretensões literárias, no caso dos projetos em pauta essas releituras parecem ter resultado em espetáculos absolutamente originais, inventivos e, por vezes, de grande radicalidade cênica. Tal é o caso da emblemática leitura que o Teatro Oficina fez do romance “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, que resultou nas peças “A Terra” (2002), “O Homem I” (2003), “O Homem II” (2003), a Luta I” (2005) e “A Luta II” (2006), totalizando 27 horas de teatro e sendo considerado por muitos o trabalho mais ambicioso do grupo. Para esta empreitada, o Teatro Oficina Uzyna Uzona foi contemplado em quatro edições da Lei de Fomento: “Os Sertões” (2002, 1<sup>a</sup> edição, 2003, 2<sup>a</sup> edição); “Os Sertões: a luta” (2004, 4<sup>a</sup> edição); e “Os Sertões – Quarta expedição – A luta II” (2005<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> edição).

Adiante, abrangendo 32 dos projetos analisados, identificamos uma inclinação poética que chamamos de Teatros híbridos. Nomeamos assim as modalidades de teatro cujas escrituras cênicas ampliam o campo de ação do teatro para outras artes, como a Dança, a Música, as Artes Plásticas, entre outras. Assim, o que tomamos aqui por teatros híbridos não se refere unicamente ao teatro que incorpora as novas tecnologias, apesar de incluí-lo.

Projetos de teatros híbridos foram identificados na maior parte das edições cobertas por esta pesquisa, com exceção da 6<sup>a</sup>, da 11<sup>a</sup>, da 12<sup>a</sup> e da 17<sup>a</sup> edições (2005, 2007, 2008 e 2010, respectivamente). O que não chega a representar uma descontinuidade dessa tendência poética que, de modo geral, é observada no teatro mundial desde o início do século (PICON-VALIN; VELOSO; OLIVEIRA, 2011) e atravessa o teatro de grupo paulistano e a Lei de Fomento, marcando a atuação de grupos e companhias que fundamentam sua construção poética no limiar com outras artes ou linguagens. Das quais a Pia Fraus e o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, para ficar nesses exemplos. A primeira é conhecida por mesclar em seus espetáculos o trabalho dos atores com “bonecos, objetos de múltiplas linguagens, pautado em trabalho de manipulação, de dança, música e circo” (2002, 1<sup>a</sup> edição); e a segunda por desenvolver uma espécie de teatro hip-hop que se mesclou, ainda, a outros elementos e linguagens. Como quando o núcleo foi contemplado na 13<sup>a</sup> edição a partir da proposta de criação de um espetáculo utilizando uma manifestação estética de cada um dos povos que compuseram a sociedade brasileira: a ópera (europeus), a pajelança do ku arup (indígenas) e o congá (africanos). (NÚCLEO BARTOLOMEU, 2009, 13<sup>a</sup> edição). Ainda nessa mesma edição e ano, o núcleo Opovoempé se lançou em um “fazer teatral que aproxima procedimentos e preocupações das artes plásticas” (2009, 13<sup>a</sup> edição).

Em comum, esses projetos híbridos trazem uma concepção de teatro que, além de romper com a carpintaria teatral convencional ao longo de séculos, busca alargar as suas fronteiras, tomando emprestada e misturando outras formas de arte. Para a já citada pesquisadora francesa Béatrice Picon Valin (2011), a noção de hibridação está ligada à de resistência, na medida em que o teatro incorporaria outras formas e espaços como estratégia para continuar existindo. Nesse sentido, hibridação e resistência remeteriam a processos quase orgânicos de desenvolvimento do teatro e a processos políticos. O teatrista é tido aqui como alguém que se nutre de outras artes para manter vivo o teatro.

Outra tendência, presente em 23 dos projetos por nós analisados, diz respeito à construção de um teatro épico/narrativo. Termo que utilizamos em referência ao teatro de matriz brechtiana ou que se prima pelas técnicas narrativas do espetáculo. Tal poética esteve presente de forma contínua até a 7ª edição, em 2005, apresentando um pico na 5ª edição (2004), quando houve 5 projetos contemplados com tal vocação. Já entre a 8ª e a 21ª edições (de 2006 a 2012), essa inclinação poética aparece de forma intermitente entre os projetos contemplados. Para grande parte dos grupos, o referencial épico/narrativo é atrelado a outras formas, como nos projetos dos grupos Engenho Teatral e do Ivo 60, contemplados na 5ª edição (2004). O primeiro, em projeto homônimo, lançou-se a uma “pesquisa de dramaturgia, interpretação e linguagem cênica a partir do teatro épico e da tradição cômica popular.” (ENGENHO TEATRAL, 2004, 5ª edição). Já o segundo, no já citado projeto “O Espetáculo”, buscou a “articulação entre o teatro épico e a valorização da presença real do espectador e do ator em um tempo espaço específicos, tendo a improvisação como estrutura.” (IVO 60, 2004, 5ª edição). Já nos projetos da Cia. do Latão, conhecida por difundir o legado brechtiano entre nós, as pesquisas em teatro épico adquirem centralidade. Quando contemplada na 1ª, 4ª e 7ª edições (2002, 2004 e 2005, respectivamente), a cia. propôs o desenvolvimento e continuidade de suas pesquisas em teatro épico-dialético que utiliza a obra de Brecht como modelo artístico com vistas a produzir um teatro crítico. Conforme explica Sergio de Carvalho,

Nossa experiência de trabalho com *A compra do latão*, texto teórico de Brecht, desmentia tendências formais da época [referindo-se aos anos 1990 e ao teatro de cunho psicológico e pós-dramático]. Ela nos sugeria que existe algo a ser buscado entre dois limites: do humanismo fácil e o da desumanização consumada. Brecht nos fazia intuir [...] que a vida coisificada não é reconhecível apenas em expressões líricas ou em paisagens abstratas, mas pode se tornar material para uma objetivação dramaturgicamente ativadora, capaz de gerar reflexão produtiva. (CARVALHO, 2009b, p. 16).

De modo geral, os grupos e companhias que se utilizam de tais procedimentos buscam um teatro crítico, capaz de promover a reflexão sobre diferentes aspectos da vida social e de

revelar diferentes formas de opressão. O artista adquire aqui a função pedagógica de promover a denúncia e estimular a reflexão.

Outra tendência identificada por nós em 19 projetos é a que denominamos por teatro social que, tal como a tendência anterior, pretende produzir um teatro crítico mas que, nesse caso, não necessariamente se utiliza de procedimentos do teatro narrativo, mas se desenvolve a partir de questões vinculadas à cidadania ou ao binômio inclusão/exclusão.

Tal como o “Projeto Boraceia” (CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES, 2002, 1ª edição), que propôs uma ocupação artística em um espaço que abriga um programa social para moradores de rua, no intuito de “deslocar o olhar de si mesmo; conhecer a ótica dos que estão econômica e politicamente excluídos.” No ano seguinte, a cia. apresentou um conjunto de ações com vistas à continuidade do projeto e “de um contato revelador com pessoas de outra classe social [...] Fundamental para o questionamento prático de conceitos como INCLUSÃO, EXCLUSÃO, PÚBLICO, PRIVADO, SUJEITO, OBJETO (CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES, 2003, 3ª edição, grifos no original). Nessa mesma edição, há outro exemplo do que denominamos aqui por teatro social. Nos referimos ao projeto “U mano comunidade” do grupo Teatro X, que pretendia “criar e/ou viabilizar uma rede de aprendizagem coletiva e possíveis ações conjuntas entre grupos e ONG’s convidadas [a fim de] possibilitar, a partir do teatro, uma discussão sobre cidadania.” (TEATRO X, 2003, 3ª edição). Também consideramos como um teatro social o projeto “Pulando o muro”, do grupo Panóptico (2004, 5ª edição), que envolvia um trabalho de pesquisa teatral desenvolvido com artistas presos do regime semiaberto, egressos do sistema penal e artistas formadores, a fim de promover experiência com teatro em prisões em articulação com as possibilidades de produção cultural e artística junto às populações encarceradas e egressos. Da mesma forma, o já citado projeto que a Cia. Estável desenvolveu no Arsenal da Esperança – “Sobreposições - interferência artística como instrumento de provocação” – pode ser lido como mais um caso de teatro social, já que pretendia “aumentar o fluxo de informações e atividades estéticas e reflexivas no Arsenal da Esperança a fim de potencializar o caráter de franca formação, investigação e transformação social e artística na casa de acolhida.” (CIA ESTÁVEL, 2009, 14ª edição).

Novamente aqui, apresenta-se uma concepção de teatro que se pretende instrumento de intervenção social, comum aos grupos dos anos 1960-70, mas agora sob outro espectro político. Pois contemporaneamente o artista não visa colocar sua arte em prol da revolução social, mas da promoção da cidadania. De modo já bastante diluído, tal poética foi identificada de forma intermitente em projetos contemplados da 1ª a 14ª edições (2002 a 2009), extinguindo-se nas

edições posteriores no escopo de nosso recorte temporal (15ª até a 21ª edições – 2º semestre de 2009 a 2012).

Outra poética, presente em 17 projetos por nós analisados, diz respeito a experiências de teatro em espaços não convencionais. Trata-se de um teatro em que a saída da sala de espetáculo constitui o eixo da construção poética. Algo muito próximo à voga do *site specific art*, tendência observada na arte contemporânea e que se refere a obras criadas de acordo com um ambiente e local determinados, ou seja, um “sítio específico”.

Tal orientação foi observada de forma descontínua no escopo de nosso recorte temporal, ganhando certa força a partir da 12ª edição, em 2008. É claro que tal poética carrega um viés mais performativo e está em estreito diálogo com o teatro-cidade, mas não se confunde com ele porque a questão central aqui não é necessariamente intervenção urbana ou a cidade. A saída em direção a um espaço não convencional pode ser rumo a um local aberto ou fechado, público ou privado e ter ou não a cidade como mote.

Quando o assunto é teatro feito em espaços não convencionais, imediatamente nos vêm à mente os espetáculos do Teatro da Vertigem. Muito emblemático dessa construção poética, o grupo afirma que “A opção pelo uso de espaços não convencionais para a encenação das peças do grupo é decorrência de uma necessidade intrínseca da obra ou da leitura sobre questões por ela elaboradas.” (Teatro da Vertigem, 2002, 1ª edição).

De modo mais ou menos análogo, o Circo Fractais se lançou a uma montagem utilizando tema do lixo como metáfora da reciclagem tanto da matéria quanto da alma, buscando “explorar relações de troca existentes entre plateia e artistas em espaços pouco utilizados para experimentação cênica” (CIRCO FRACTAIS, 2007, 11ª edição), no caso, as cooperativas e aterros de lixo. Tais artistas declaravam “estar prontos para serem afetados pelos espectadores e apresentar em espaços livres dos moldes cênicos tradicionais.”

Também às voltas com a questão do lixo, o grupo II Trupe de Choque propôs um processo artístico e pedagógico em uma usina de compostagem de lixo, afirmando que

o espetáculo na usina tem como objetivo estético estabelecer um diálogo com esse espaço não convencional, já que os temas a serem tratados na pesquisa e no espetáculo [...] têm estreita relação com um lugar habitado por imensas máquinas abandonadas, incapazes de digerir a quantidade crescente de lixo produzida pela cidade. (II TRUPE DE CHOQUE, 2009, 13ª edição).

Mais um exemplo de teatro em espaços não convencionais pode ser encontrado no projeto “Barafonda” (CIA SÃO JORGE DE VARIEDADES, 2009, 15ª edição), que envolvia pesquisa teórica, apresentação de peças de repertório e festa na rua. Nele, a companhia propõe

criar uma “relação viva com o espaço cênico, que deixa de ser mero espaço de representação para configurar um forte elemento narrativo.”

A saída da sala de espetáculo traz consequências ao modo de organização do trabalho teatral, que por sua vez acarreta questões estéticas também. Normalmente, trata-se de um teatro muito centrado no trabalho do ator, visto como um propositor da cena. Esta, por sua vez, acontece numa relação mais próxima com o público, que não está apartado da cena na plateia. De modo semelhante ao teatro-cidade, temos então um tipo de atuação que se aproxima muito da performance e de uma concepção de teatro que se pretende mais próximo do público e vida. O artista é visto aqui como um provocador, na medida em que ressignifica os espaços através de sua arte, que é um veículo.

Além destas, identificamos outras construções poéticas que, ainda que não tenham se configurado como tendência para o período abarcado por esta pesquisa devido ao número diminuto, merecem menção. É o caso dos 8 projetos ligados a um teatro documentário, entendido aqui como os projetos de pesquisa e criação teatral em que o uso da história oral, de documentos, de memórias e/ou da observação participante constituem a principal fonte de construção poética. Como foi observado em projetos da companhia que leva o nome de Teatro Documentário e de outras, como a Bendita Trupe, a Cia. Ocamorana de Pesquisa Teatral e a Cia. Hiato. Igualmente, projetos centrados em processos de escrita teatral foram identificados em 8 projetos de grupos e companhias como o Núcleo Dramáticas em Cena, o Club Noir, a Cia. Argonautas e o Teatro Centro da Terra. Identificamos 8 projetos ligados a um teatro-educação. Caso da Cia. Fábrica São Paulo, de projeto coletivo das companhias Meninas do Conto, Furunfunfum e Rodamoinho, da cia. Arte Tangível, dentre outras. Ainda que o teatro de grupo tenha como traço geral a organização de práticas pedagógicas, por teatro-educação compreendemos apenas as iniciativas que tenham as práticas educativas como centralidade para a construção poética. A partir da 12ª edição (2008), identificamos, ainda, a existência de 3 projetos que reivindicam a construção de um teatro pós-dramático, em referência explícita a Hans-Thies Lehman e a um teatro de cunho

pós-brechtiano, pós-burguês, pós-ilusionista, que mexeu mais verticalmente com a dramaturgia, com a encenação, com a interpretação, sublinhando para nós a necessidade do trabalho sobre uma cena aberta que convoque o público para um questionamento conjunto no sentido de potencializar em emissores e receptores a vontade, o desejo, a capacidade de produção de imagens-ideias mais humanas, políticas e utópicas. (FOLIAS D'ARTE, 2008, 12ª edição).



Conforme explicitamos, é claro que uma tal classificação não é estanque e só existe de maneira ideal, para fins analíticos, pois na prática do teatro de grupo elas encontram-se mescladas, justapostas. De conjunto, temos uma cena que busca desconstruir as formas de produção e fruição do teatro convencionado ao longo de séculos, já que foram observadas a valorização de gêneros historicamente depreciados pela crítica, a vontade de estabelecer novos vínculos com a cidade, a vontade de produzir a crítica social e de incorporar outras linguagens artísticas, além do desejo de se vincular às pessoas historicamente marginalizadas da frequência ao teatro.

## Capítulo 5

### A Lei de Fomento como conquista da cidade de São Paulo

O teatro é filho da cidade  
Jean-Pierre Vernant

Talvez nenhuma arte tenha tido uma relação tão identificada com a cidade como o teatro. É assunção corrente que o teatro e a cidade teriam surgido simultaneamente na experiência humana, aquele correspondendo à necessidade de elaboração e entendimento das relações que a cidade dinamizava. Admitindo que os cultos dionisíacos tenham dado origem ao teatro, este só passa a existir enquanto tal quando se emancipa do culto e amplia seu escopo para o entendimento do ser humano e de suas relações na *pólis*. Se é assim, foi

o quadro urbano e o meio social urbano que permitiram o estado inicial da representação. O fenômeno foi idêntico na ágora, no fórum, na praça do mercado, antes que o lugar teatral se tornasse autônomo e desenvolvesse suas próprias estruturas, aliás diretamente do quadro urbano que lhe serviu de matriz. (KONIGSON, 1994, p. 43, tradução nossa).

Nesse sentido, é possível vislumbrar uma sincronicidade entre os grandes momentos do teatro universal e as experiências humanas de reconstrução das suas relações no interior das cidades. Quer dizer, se a origem do teatro foi na Grécia, no próprio surgimento da *pólis*, ele sofreu transformações fundamentais em Roma, no renascimento, na idade moderna, até chegar à cena contemporânea (CARVALHO, 2004).

E se falamos de uma metrópole periférica e extremamente desigual como São Paulo, como pensar na interferência ou na reciprocidade entre o teatro e paisagem urbana? Tal questionamento nos levou a examinar os espaços de representação e as motivações artísticas que levaram a ele. Acreditamos que os espaços de realização do evento teatral – considerado em suas características arquitetônicas, na própria disposição espacial entre a comunidade de atores e a comunidade de ouvintes e, ainda, em sua inserção no espaço social – podem constituir uma fonte privilegiada capaz de revelar qualidades tanto desse fazer teatral quanto da relação que se estabelece entre o fomento ao teatro e a cidade de São Paulo.

### 5.1 Espaços de representação, intenção artística e possíveis relações com o público

Via de regra<sup>35</sup>, os projetos artísticos dos diferentes grupos e companhias já previam determinado local de realização, o que sugere uma relação mais orgânica entre esses processos criativos e os espaços onde eles se realizam. Com efeito, a escolha do espaço de realização do projeto demonstrou ter ligação direta com a proposta artística e sua respectiva intencionalidade, como veremos. Dito de outra forma, diferentemente dos espetáculos do *show business*, produzidos para circular indistintamente por quaisquer teatros do mundo, para o teatro de grupo o espaço de realização do acontecimento teatral parece constituir um elemento essencial ao ato criativo, estando diretamente relacionado ao teor da proposta de pesquisa e criação cênica. Além disso, se o teatro só pode acontecer a partir do encontro entre atores e público, a própria disposição espacial entre quem faz e quem vê pode revelar alguns contornos de como se pretende estabelecer esse convívio.

A partir do exame dos projetos que correspondem ao nosso recorte temporal, identificamos algumas predominâncias nas proposições artísticas com relação ao espaço de criação e circulação das peças, cabendo destacar que nos projetos em que há menção a diferentes locais de realização, eles receberam mais de uma inserção, de modo semelhante aos quadros anteriores. Como exemplo, no projeto “Humor político e popular” Ivo 60, contemplado na 11ª edição (2007). Nele, estavam previstas apresentações no anfiteatro do parque Villa-Lobos, além da circulação por escolas, cabendo, portanto, dupla classificação. A tabela abaixo enumera os espaços mais recorrentes onde os projetos por nós analisados se realizaram, considerando apenas as atividades artísticas com público, como apresentação de peças, intervenções cênicas, ensaios abertos etc.

---

<sup>35</sup> Em apenas 8/312 projetos não havia menção sobre o espaço de realização – ver anexo E.

Tabela 2 - Enumeração dos espaços mais recorrentes onde os projetos se realizaram

| <b>Locais de realização previstos nos projetos artísticos</b> |             |                |                                       |               |
|---|-------------|----------------|---------------------------------------|---------------|
| <b>Edições</b>  | <b>SEDE</b> | <b>BAIRROS</b> | <b>ESPAÇOS PÚBLICOS DE CIRCULAÇÃO</b> | <b>OUTROS</b> |
| <b>1<sup>a</sup></b>  | 5           | 8              | 5                                     | 6             |
| <b>2<sup>a</sup></b>  | 4           | 2              | 2                                     | 4             |
| <b>3<sup>a</sup></b>  | 8           | 7              | 2                                     | 4             |
| <b>4<sup>a</sup></b>  | 4           | 4              | 0                                     | 4             |
| <b>5<sup>a</sup></b>  | 5           | 4              | 4                                     | 4             |
| <b>6<sup>a</sup></b>  | 2           | 3              | 0                                     | 6             |
| <b>7<sup>a</sup></b>  | 7           | 2              | 4                                     | 4             |
| <b>8<sup>a</sup></b>  | 8           | 7              | 2                                     | 3             |
| <b>9<sup>a</sup></b>  | 6           | 3              | 3                                     | 2             |
| <b>10<sup>a</sup></b>   | 7           | 2              | 1                                     | 3             |
| <b>11<sup>a</sup></b>   | 8           | 5              | 3                                     | 2             |
| <b>12<sup>a</sup></b>   | 11          | 6              | 2                                     | 2             |
| <b>13<sup>a</sup></b>   | 4           | 2              | 4                                     | 4             |
| <b>14<sup>a</sup></b>   | 7           | 2              | 4                                     | 5             |
| <b>15<sup>a</sup></b>   | 6           | 4              | 3                                     | 4             |
| <b>16<sup>a</sup></b>   | 7           | 6              | 5                                     | 6             |
| <b>17<sup>a</sup></b>   | 4           | 4              | 1                                     | 2             |
| <b>18<sup>a</sup></b>   | 7           | 3              | 5                                     | 4             |
| <b>19<sup>a</sup></b>   | 9           | 0              | 2                                     | 0             |
| <b>20<sup>a</sup></b>   | 7           | 5              | 1                                     | 4             |
| <b>21<sup>a</sup></b>   | 6           | 1              | 2                                     | 4             |
| <b>Total</b>  | <b>132</b>  | <b>80</b>      | <b>55</b>                             | <b>77</b>     |

Fonte: Elaborado pela Pesquisadora.

Para além das salas gigantes e dos *halls* suntuosos, parece que o local de atuação por excelência desse teatro são as sedes de trabalho dos grupos, já que em todas as edições cobertas por esta tese há mais de um projeto que se realizou na sede de algum grupo e, ao todo, projetos realizados em sedes somam mais de um terço (132/312) de nossa amostra. Trata-se de teatros que se escondem atrás de portas de ferro, dentro de galpões, e que no mais das vezes abrigam espetáculos para um público reduzido, de pouco mais de cem pessoas. Diferentemente das grandes salas, que costumam ter grandes empresas como patrocinadoras, esses pequenos

espaços geralmente são mantidos pelo próprio grupo, que partilha entre seus membros as tarefas com a sua manutenção. Também é comum que o grupo abra as portas de seu espaço para outros grupos parceiros, reafirmando a atuação em rede. Tanto é assim que a tabela acima inclui casos em que o grupo proponente previu apresentações ou demais atividades na sede de outros grupos. Como no projeto “Ruptura, ascensão” (CIA OCAMORANA, 2012, 19ª edição), cuja realização estava prevista para acontecer no Espaço Pyndorama, sede da Cia. Antropofágica.

Outra característica marcante desses espaços é que muitas vezes eles prescindem do palco italiano<sup>36</sup>, forma do edifício teatral que consagrou a separação do espaço de jogo entre atores e público e, conseqüentemente, um tipo de audiência mais contemplativa. No lugar dele, é bem mais comum que essas pequenas salas disponham de estruturas adaptáveis, como as arquibancadas flexíveis, e que o próprio palco, na forma de tablado elevado, seja abolido e a cena aconteça ao nível do chão.

No caso da primeira sede da Cia. Livre, cuja abertura contou com apoio da Lei de Fomento, a estrutura arquitetônica era constituída por “dois ambientes paralelos, uma sala e um corredor lateral [que] Juntos, constituíam uma espécie de labirinto cênico, desdobrável em pequenos espaços cênicos diversos.” (CIA LIVRE, 2008, 12ª edição). Assim como esse, os espaços criados pelos grupos tendem a ser multiuso, permitindo experimentar diversas linguagens e estilos de palco para além do italiano, como arena, semiarena, corredor e outros. A arquitetura presente nesses espaços cênicos costuma oferecer, assim, inúmeras possibilidades de criação, que aproximam o público do elenco e dos detalhes do espetáculo. Dessa forma, o espectador tem seus sentidos aguçados, já que lhe é conferida uma riqueza de detalhes que antes desconhecia, como texturas do cenário, minúcias do figurino, da maquiagem e expressões dos atores, além de cheiros etc. Assim, o tamanho reduzido dessas salas e a disposição mais próxima entre quem faz teatro e quem vê tendem a estreitar o encontro artístico e afetivo e por vezes retomam as formas ritualísticas do fazer teatral.

Entre os projetos realizados nas sedes dos grupos, também foi comum haver mostras de repertório, mostras com grupos convidados ou temporadas. E, uma vez que as verbas oriundas da Lei de Fomento contribuem para manter esses espaços, as atividades desenvolvidas neles praticaram quando não a gratuidade dos ingressos, ao menos apresentações ou temporadas gratuitas, preços populares, conforme preconiza a Lei, além da modalidade “pague o quanto puder”.

---

<sup>36</sup> Espaço retangular delimitado por três paredes fechadas (duas laterais e uma de fundos) e uma parede vazada, que se abre para o público através de uma arcada denominada boca de cena.

Figura 1 - convite de divulgação de espetáculo e abertura da sede da Cia. Livre, contemplada na 12ª edição da Lei de Fomento (2008)

**CIA LIVRE**  
apresenta

# Vem Vai

## O CAMINHO DOS MORTOS

Lançamento da nova sede da Cia. Livre: **CASA LIVRE**

Dramaturgia Newton Moreno  
em processo colaborativo com a Cia. Livre  
Encenação Cibele Forjaz  
Atores-criadores Christian Amêndola,  
Cristina Lozano, Edgar Castro,  
Henrique Guimarães, Raquel Anastásia  
e José Eduardo Domínguez.

**12** NÃO RECOMENDADO  
PARA MENORES DE 12 ANOS

4 de fevereiro a 12 de abril de 2009  
Fevereiro: quarta a sexta 21h,  
sábado 18h e 21h e domingo 17h e 20h  
Março e Abril: sexta 21h,  
sábado 18h e 21h e domingo 17h e 20h.

**CASA.LIVRE**  
R. Pirineus, 107 - Barra Funda (paralela da  
Av. Angélica - perto do metrô Marechal Deodoro)  
Tel. (11) 3257-6652/3564-3663.  
Estacionamento na mesma rua.

PRODUÇÃO

**CIA.LIVRE** **COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO** **FOMENTO TEATRO** **PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO** **PAC** **SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA** **GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO**

Fonte: Documento público não arquivado.

Logo depois das sedes de trabalho, os bairros aparecem como local de realização de 80 projetos, distribuídos por todas as edições cobertas por esta tese, com exceção da 19ª (2012). Consideramos aqui as propostas com foco no(s) bairro(s), para além de um local específico de realização. Como exemplo, nos projetos já citados “Da comunidade ao teatro do teatro à comunidade” (POMBAS URBANAS, 2003, 3ª edição) e “Associação Cultural Paideia” (CIA PAIDEIA, 2005, 8ª edição). O primeiro estava previsto para acontecer em um galpão de 800m<sup>2</sup> dentro da Cohab (Companhia Metropolitana de Habitação de São Paulo).<sup>37</sup> Local que, de acordo com o grupo, apresentava as condições ideais para o bom desenvolvimento da proposta, ancorada em uma linguagem cênica popular e que tinha “a preocupação de levar o fazer teatral a setores amplos da população” (POMBAS URBANAS, 2003, 3ª edição). Já a Cia. Paideia faz referência ao bairro de Santo Amaro enquanto local de realização do projeto, justificando que era ali que o trabalho da companhia vinha “sendo desenvolvido há muitos anos [e] é nessa comunidade que se concentra seu principal público.” (PAIDEIA, 2005, 8ª edição). Em casos como esses, a qualidade da inserção no bairro torna-se mais estratégica para o desenvolvimento

<sup>37</sup> Conjunto habitacional localizado na periferia. No caso, em Itaquera, zona leste da cidade.

da proposta artística do que as características do local de apresentação em si. Tanto é assim que em diversos casos somente o(s) bairro(s) é mencionado enquanto local de realização, vide o projeto da Cia. de Inventivos – “Viva o povo brasileiro” –, que propôs a circulação por “bairros das cinco regiões da cidade” (CIA DE INVENTIVOS, 2010, 16ª edição), sem especificar os espaços de apresentação. Por tais motivos, o bairro constituiu-se enquanto referência de espaço cênico para esse conjunto de projetos, que abriga diferentes locais e inclui propostas de apresentações fixas e itinerantes, realizadas em locais abertos ou fechados, em regiões periféricas ou não. No caso de projetos em bairros mais históricos, foi mais comum que as propostas de criação cênica estabelecessem diálogo mais profundo com o local, adquirindo contornos de *site specific art*. Caso do Grupo XIX, para quem o já citado projeto de residência na Vila Maria Zélia significava uma “oportunidade de dilatar a relação que o grupo [vinha] tendo com prédios históricos/comunidade desde o seu primeiro trabalho – ‘Histeria’” (GRUPO XIX, “A Residência”, 2004, 4ª edição). Ou, ainda, do projeto “Vizinhança” (FORTE CASA TEATRO, 2010, 16ª edição), que elegeu as ruas do Bixiga para realizar uma pesquisa sobre a narrativa e o espaço, resultando em um espetáculo que percorreu as ruas de um dos bairros mais tradicionais da cidade, em diálogo com ele.

Já no caso dos projetos de teatro na(s) periferia(s)<sup>38</sup>, geralmente o foco esteve na formação de público e/ou na democratização do teatro. Por isso, foi muito frequente os projetos de itinerância bem como a prática de apresentação de espetáculo seguida de debates com o público.

Para os que desejam fazer teatro na periferia, uma questão a ser considerada é a quase ausência de salas de espetáculos nessas regiões – aparente impasse que recebeu variadas soluções. Uma das quais as parcerias tanto com o poder público quanto com instituições privadas. Tal qual nos casos acima mencionados, da parceria do grupo Pombas Urbanas com a Cohab, ou do grupo Paideia com a subprefeitura de Santo Amaro, que concedeu autorização de utilização do antigo Pátio de Coletores de Lixo, possibilitando a inserção mais duradoura do grupo no bairro.

Em diversos outros casos, a circulação por escolas, em especial as públicas, apresentou-se como alternativa viável para circular pelos bairros e atingir o público popular. Além disso, uma tal parceria apresenta a vantagem da adesão do público se dar por via da instituição,

---

<sup>38</sup> Utilizamos o termo periferia em sentido social, mas que, nesses casos, geralmente coincide com o sentido geográfico do conceito. Ou seja, trata-se de bairros mais afastados do centro urbano, que normalmente carecem de equipamentos culturais, e que abrigam populações de baixa renda, mas sem desconsiderar as “periferias centrais”.

dispensando maiores esforços com divulgação. E, no caso dos CEU's<sup>39</sup>, pode-se contar, ainda, com a estrutura de uma sala de teatro convencional.

Outro meio encontrado para circular pelos bairros foi a criação de teatros móveis. Caso do projeto já citado “Circular Teatro” da Cia. As Graças, que adaptou um ônibus fazendo dele um teatro móvel. De modo análogo, o projeto “Entre os clássicos e a rua” previa a criação de “uma estrutura para a realização de nossos espetáculos de rua com qualidade [e, para tanto,] criar e desenvolver um aparato técnico ágil e eficiente, um caminhão palco” (PIA FRAUS, 2006, 8ª edição) para itinerar por diferentes bairros.

Para propostas cênicas mais interessadas na inserção em alguma comunidade local do que na circulação, a ocupação temporária de algum dos chamados teatros distritais<sup>40</sup> se constituiu em um recurso que, além de fornecer a estrutura de uma sala convencional, também poderia funcionar como sede de trabalho do grupo durante o período de realização do projeto, permitindo uma vivência no bairro. Além disso, considerando que, no geral, esses teatros carecem tanto de manutenção física quanto de programação permanente, deixando de ser um local culturalmente atuante para a população, pretendia-se que a ocupação temporária desses teatros adquirisse um “aspecto revitalizador para a comunidade do bairro e adjacências.” (FRATERNAL CIA DE ARTES E MALAS ARTES, 2003, 3ª edição).

Outro equipamento público que foi dinamizado por essa programação são algumas bibliotecas municipais, que receberam projetos das Companhias Truks, Paideia e Meninas do Conto. A primeira, em projeto já citado, propôs a criação do Centro de estudos e práticas do teatro de animação na Biblioteca “Monteiro Lobato”; a Paideia, em projeto também já citado, além do Pátio de Coletores de Cultura e da circulação por escolas, também previu apresentações na ‘Biblioteca “Kennedy”, e As Meninas do Conto, em projeto homônimo, previu apresentações em bibliotecas de diversas regiões da cidade (2005, 7ª edição). Convém observar que essas bibliotecas costumam dispor de um auditório para apresentações.

Além da ativação de parte dos escassos equipamentos públicos existentes nos bairros, das parcerias com o sistema educacional e com os poderes público e privado, ontem como hoje o teatro de rua constituiu uma alternativa artisticamente viável aos interessados em fazer teatro

---

<sup>39</sup> Centros Educacionais Unificados, criados logo em seguida à Lei de Fomento, também durante a gestão municipal de Marta Suplicy (então Partido dos Trabalhadores). Pensado para atuar como centro educacional, esportivo e cultural, os CEU's congregam, no geral, escolas de educação infantil ao ensino médio e são equipados com teatro, biblioteca, laboratórios, quadras poliesportivas etc., no intuito de promover uma espécie de fusão entre escola e cultura.

<sup>40</sup> Trata-se de teatros de posse da municipalidade, situados em bairros das quatro regiões da cidade e destinados a receber apresentações de espetáculos das mais variadas linguagens. São eles: Teatro Alfredo Mesquita, Teatro Arthur Azevedo, Teatro Cacilda Becker, Teatro-parque Flávio Império, Teatro João Caetano, Teatro Paulo Eiró e Teatro Leopoldo Fróes (Centro Cultural de Santo Amaro).



no(s) bairro(s). Caso da Trupe Artemanha de Investigação Urbana, que, em projeto homônimo (2008, 12ª edição), propôs a criação de uma mostra de teatro de rua, além de apresentações em praças e ruas do Campo Limpo<sup>41</sup>, bairro no qual o grupo já desenvolvia seu trabalho, com “o compromisso de apresentar um teatro não só como forma de entretenimento, mas como exercício de reflexão.” (TRUPE ARTEMANHA, 2008, 12ª edição). Podemos elencar também o projeto “Cambuci 100 anos, cultura e cidadania” (FARÂNDOLA TRUPE, 2006, 8ª edição), que, com vistas em consolidar o trabalho que a companhia vinha desenvolvendo no bairro do Cambuci, propôs a criação de um novo espetáculo a partir do estudo da dramaturgia e da linguagem de rua para ser apresentado no bairro.

Seja como for, a ida ao bairro deve servir para construir diálogo com a comunidade local, bem como recuperar o teatro como bem público. Trata-se de projetos que enfatizam o papel e a participação dos habitantes locais nas artes ou, ao menos, no teatro. Se é assim, o teatro e sua prática buscariam forjar relações com o mundo social e seus membros no território, além de apresentar-se como alternativa à esfera cultural midiática (BORGES, 2017). Tais propostas pretenderam fazer com que o público fosse participante, no sentido de discutir os temas propostos pela encenação e de contribuir para ativar a comunidade, em termos culturais. Para isso, o teatro feito *in loco* era peça-chave da proposta. Para além do tipo de palco ou das características arquitetônicas do local de apresentação, fazer teatro ali, onde as pessoas moram, representou a tentativa de aproximá-lo das pessoas comuns, com vistas a popularizar essa arte.

Seguido das sedes e dos bairros, os espaços públicos de circulação se converteram em palco para 55 projetos que compõem a nossa amostra. Com exceção da 4ª e da 6ª edições (em 2004 e 2005, respectivamente), em todas as outras houve ao menos um projeto realizado em locais de circulação pública, que aqui correspondem a locais de livre circulação, abertos ou fechados, como ruas, avenidas, estações de trem ou mercados etc. Há, inclusive, casos de grupos que, mesmo possuindo sede de trabalho, propuseram sair momentaneamente do espaço fechado para ocupar artisticamente as ruas do entorno. Caso da companhia As Meninas do Conto e do grupo Teatro de Narradores. A primeira, quando contemplada na 7ª edição (2005) com projeto homônimo, propôs diversas apresentações nos entornos de sua sede<sup>42</sup>, incluindo um mercado municipal e uma estação de trem, com intuito de ampliar e fortalecer o vínculo com a comunidade. De modo análogo, o Teatro de Narradores no projeto “Depois do desmanche” (2010, 16ª edição) propôs ensaios abertos em ruas próximas ao Espaço

---

<sup>41</sup> Localizado no extremo sul da cidade.

<sup>42</sup> Localizada à Rua Scipião, na Lapa.

Maquinaria<sup>43</sup>, só que nesse caso para servir como forma de intervenção e experimentação artística visando à criação de um novo espetáculo alicerçado em treinamentos de contato e improvisação e estudos da performance. Tal como esses, os projetos que se desenvolveram em espaços públicos de circulação tiveram por motivação artística a criação e estreitamento de vínculos com o público e a paisagem urbana, ou então a experimentação e desenvolvimento de uma teatralidade mais performativa. Exemplos de um caso e outro perpassam todo o período por nós analisado.

Os projetos “Continuando tempos e ventos”, do Teatro Ventoforte; “Teatro que roda a cidade”, da cia. Pia Fraus; e “Dando asas à utopia”, do grupo XPTO, contemplados na 1ª edição da Lei de Fomento (2002), são exemplos do primeiro caso. Para o Teatro Ventoforte, as ruas, praças, pátios e escolas foram escolhidos para o desenvolvimento do projeto porque eram tidos como locais em que “atores e público [realizariam] uma convivência e troca, acontecendo uma comunicação mais orgânica e popular” (TEATRO VENTOFORTE, 2002, 1ª edição), ao menos em tese. A Pia Fraus, no projeto acima citado, afirmou que espetáculos em praças públicas e casas de cultura em diferentes regiões da cidade poderiam criar “elos de ligação entre o cidadão, o equipamento público e a cidade” (PIA FRAUS, 2002, 1ª edição). E o XPTO, ao eleger espaços públicos de diversas regiões da cidade no referido projeto, pretendia “estabelecer vínculos com a comunidade de São Paulo que a [levasse] a tomar contato com o fazer teatral em suas várias etapas.” (XPTO, 2002, 1ª edição).

Para além da aproximação com o público e com a cidade, experimentar o espaço público pode resultar na investigação e desenvolvimento de outro tipo de atuação, já que o teatro em locais abertos exige do ator habilidades e treinamento específicos para lidar com as mais variadas intervenções que podem acontecer em locais que, diferentemente das salas de teatro, não são controlados. Sendo assim, diversos projetos em espaços públicos de circulação estavam interessados no desenvolvimento de uma linguagem teatral por vezes próxima do *happening*<sup>44</sup> ou até mesmo de algum tipo de *artivismo*<sup>45</sup>, na medida em que se colocam como formas de arte pública ou contextual que interpela os espaços. Trata-se de projetos convertem os espaços públicos em palco para extrair deles qualidades potenciais evidenciando, ao mesmo tempo, debilidades do sistema sociopolítico que criticam (DELGADO, 2013). Tal como no projeto do

---

<sup>43</sup> Sede do grupo, localizada à Rua Treze de Maio, na Bela Vista.

<sup>44</sup> Termo aqui utilizado em referência a um tipo de expressão artística que geralmente combina artes visuais e teatro, sem texto e representação.

<sup>45</sup> Ainda que o termo não tenha sido incorporado nem pelo campo artístico nem pelas ciências sociais, ele nos pareceu útil aqui para demarcar determinado fazer teatral que carrega uma intencionalidade política manifesta, que não se dá no plano discursivo (como no teatro político da década de 1960), mas que aposta na capacidade do teatro de funcionar como meio de protesto ou crítica política e social.

Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, previsto para acontecer nas ruas do centro da cidade, local em que o grupo tencionava

experimentar a obra de arte acontecendo no momento que é gerada, na relação imediata com o público; a possibilidade de criar ‘incidentes artísticos’ que estimulem os sentidos; provocar o espectador a interagir, a receber a obra de arte sem preparo nem contexto específicos, dessacralizando a própria obra [Além de,] por outro lado, preparar os artistas envolvidos na pesquisa, preparar esse artista para surpreender a cidade e serem surpreendidos por ela. (NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS, 2002, 1ª edição).

O projeto do grupo previa dois tipos de intervenções, uma na linha do teatro invisível<sup>46</sup> e outra com caráter manifesto de teatro, que tinha por intuito gerar o que o grupo chamou de “zonas autônomas temporárias”, sem especificar exatamente o que elas significariam. Também os projetos “o que fazer com isso?”, da Cia. Les Commediens Tropicales, e “Estética de combate veículos de assalto e teatro perene”, do grupo Dolores Boca Aberta, ambos contemplados na 16ª edição (2010), são casos de projetos de pesquisa e criação cênica que interpelam o espaço público, seja em busca de uma teatralidade mais performativa, seja como meio de provocação política. O primeiro propôs a criação de um “espetáculo-happening [explicando que pretendia] nesse tipo de obra, quase sempre planejada, incorporar algum elemento de espontaneidade ou improvisação, que nunca se [repetiria] da mesma maneira a cada nova apresentação.” (LES COMMEDIENS TROPICALES, 2010, 16ª edição). Já o segundo propôs um conjunto de ações que compreendiam a realização de eleições performáticas pelas ruas, praças e feiras-livres da cidade, a afixação de dois bustos de um político fictício em espaços públicos, além de intervenções poético-musicais em residências do entorno da sede do grupo<sup>47</sup>, em um tipo de intervenção muito próxima ao *artivismo*, já que as ações do grupo tinham a intenção de produzir críticas ao sistema político em ano de pleito para a presidência da República.

Seja como for, nos projetos previstos para acontecer em locais de circulação pública, temos teatristas dispostos tanto a acolher todo tipo de ruídos e intervenções na cena quanto a subverter os sistemas de circulação existentes para reinscrever o teatro na cidade. O público, seja aquele que saiu de sua casa para ver teatro na praça, seja o transeunte que foi surpreendido pelo acontecimento teatral, está muito mais próximo da cena que, ao menos momentaneamente, transforma esses espaços ordinários de circulação. Com efeito, os teatristas que praticam esse

<sup>46</sup> Tal como concebido e praticado por Augusto Boal, o teatro invisível constitui um instrumento de intervenção política que aposta num tipo de manifestação teatral em locais públicos, mas com uma interpretação tão realista a ponto de não ser percebida como teatro, provocando reações espontâneas nos espectadores que são convertidos, dessa forma, em participantes involuntários.

<sup>47</sup> Localizada à Rua Dr. Frederico Brotero, na Cidade Patriarca, bairro da zona leste da cidade.

tipo de teatro acreditam que, dessa forma, contribuem para ressignificar o espaço público, sobretudo pela sua ocupação pelos cidadãos e pela valorização da ação coletiva.

Tais foram os espaços de realização teatral de maior recorrência entre os projetos analisados por esta tese. Todavia, é claro que a diversidade de locais que serviram de palco ao teatro de grupo contemplado pela Lei de Fomento no período por nós analisado extravasa essa breve classificação. Outros projetos (77/312) se realizaram em centros culturais e casas de cultura, como também em locais menos convencionais como escolas de samba, presídios, instituição de acolhida para pessoas em situação de rua, residências, movimentos sociais e até mesmo no Rio Tietê, que recebeu a emblemática encenação do Teatro da Vertigem, que via nele “a metamorfose, a fluidez, o movimento e os escombros do processo civilizatório nacional” (TEATRO DA VERTIGEM, 2005, 6ª edição), tema das pesquisas do grupo que resultou no espetáculo que deu nome ao projeto.

De modo geral, houve predileção pelos espaços de livre circulação e/ou de posse do poder público sobre os teatros e demais espaços privados. Apenas 8/312 dos projetos previam a realização em alguma sala ou espaço cultural privado, incluindo o SESC-SP (Serviço Social do Comércio de São Paulo). Temos, assim, um teatro que se pretende público e disposto a se (re)inscrever no domínio da cidade. Da mesma forma, observa-se o predomínio dos espaços “não teatrais” sobre as salas de teatro, indicando tanto o questionamento dos papéis habituais entre palco e plateia, já que que atores e público experimentam diferentes espaços de jogo, quanto o desejo de aproximar o teatro da vida, já que ele muitas vezes se desprende do edifício teatral para acontecer onde quiser.

## **5.2 Ainda sobre a abertura de sedes**

Ainda que permeada por ambiguidades, notadamente a mescla de uma prática contratual privada a uma instância mantenedora pública (AZEVEDO, 2012), a abertura de sedes de trabalho surge como necessidade quase intrínseca a esse modo de produção, conforme assinalamos. Não se pode perder de vista sua importância como espaço que abriga indivíduos organizados em grupos, interessados na criação de propostas estéticas e na construção de novas bases para políticas culturais. Para além do fato de que os grupos não poderiam bancar o aluguel de salas para se apresentar, as sedes costumam ampliar tanto a relação produtiva dos artistas envolvidos com a montagem de um espetáculo quanto as relações com o público. São locais em que geralmente acontecem estudos, ensaios, laboratórios, processos criativos e uma série de reuniões dos mais variados formatos que fortalecem as relações entre os membros do grupo e

destes com a comunidade e a metrópole. Nesse sentido, o grupo e suas sedes inserem o bairro e o cidadão nas programações culturais e na vida da cidade.

Ao longo das edições analisadas por esta tese, 64 projetos envolvendo 35 grupos se destinaram centralmente à abertura ou manutenção de sedes de trabalho.<sup>48</sup> Entretanto, ainda que as avaliações correntes atribuam à criação de sedes a capacidade de capilarização do teatro pela cidade ou o seu enraizamento nas periferias, ao menos na primeira década de vigência da Lei de Fomento, a maioria desses espaços teatrais se estabeleceu na região central da cidade, conforme demonstrado no quadro abaixo.

Quadro 5 - Grupos contemplados em projetos que envolviam criação/manutenção de sede e sua respectiva localização

| <b>Grupos contemplados em projetos que envolviam criação/manutenção de sede e sua respectiva localização</b> |   |
|--|---|
| <b>Grupos</b>  | <b>Nome/ Localização da Sede</b>                                  |
| SATYROS  | Espaço dos Satyros <sup>*49</sup> /Praça Roosevelt – Centro       |
| TEATRO DA VERTIGEM   | Casa nº 1*/Bela Vista – Centro                                    |
| GRUPO DOS SETE   | Zona Norte (não especificado)                                     |
| CIRCO MÍNIMO/LA MÍNIMA/LINHAS AEREAS   | Central do Circo/Lapa – Zona Oeste                                |
| CIA. FÁBRICA SÃO PAULO   | Teatro Coletivo*/Consolação - Centro                              |
| AS GRAÇAS  | Ônibus-teatro (sede móvel)  |
| ENGENHO TEATRAL  | Engenho Teatral/sede móvel (Zona Sul e Zona Leste)                |
| FOLIAS D'ARTE  | Galpão do Folias*/Campos Elíseos - Centro                         |
| PARLAPATÕES  | Espaço Parlapatões*/Praça Roosevelt - Centro                      |
| TUOV   | Teatro Popular União e Olho Vivo/Bom Retiro - Centro              |
| TAPA   | Galpão do Grupo Tapa/Brás - Zona Leste                            |
| CIA SÃO JORGE DE VARIEDADES  | Casa de São Jorge/Barra Funda - Centro                            |
| CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS  | Teatro Cemitério de Automóveis/Consolação - Centro                |
| ARGONAUTAS ARQUIVIVOS  | Criação de sede na região central (não especificado)              |
| CASA DA COMÉDIA  | Teatro dos Arcos/Bela Vista - Centro                              |
| POMBAS URBANAS   | Centro Cultural Arte em Construção/Cidade Tiradentes - Zona Leste |
| CIA. DO FEIJÃO   | Espaço da Cia. do Feijão*/Vila Buarque - Centro                   |

<sup>48</sup> Ver anexo número 6.

<sup>49</sup> \* Registrado como patrimônio imaterial da cidade de São Paulo pelo Conpresp em 30/09/2014.

|  |   |
|--|---|
| OS FOFOS ENCENAM                       | Espaço Os Fofos Encenam*/Bela Vista - Centro              |
| CIA. LIVRE                             | Casa Livre*/Barra Funda - Centro                          |
| NAU DE ÍCAROS                          | Cia. Cênica Nau de Ícaros/ Vila Madalena - Zona Oeste     |
| TEATRO KAUS                            | Studio do Kaos/Consolação - Centro                        |
| TEATRO X                               | Teatro X/Bela Vista - Centro                              |
| GRUPO REDIMUNHO                        | Casarão da Escola Paulista de Restauro*/Centro            |
| STUDIO 184                             | Teatro Heleny Guariba*/Praça Roosevelt - Centro           |
| CIA. BALAGAN                           | Casa Balagan*/Barra Funda - Centro                        |
| CLUB NOIR                              | Club Noir*/Consolação - Centro                            |
| TRUPE ARTEMANHA DE INVESTIGAÇÃO URBANA | Espaço Cultural CITA*/Campo Limpo                         |
| BRAVA CIA.                             | Espaço Brava Cia./Parque Santo Antonio - Zona Sul         |
| GRUPO SOBREVENTO                       | Espaço Sobrevento/Belenzinho - Zona Leste                 |
| CIA. ANTROPOFÁGICA                     | Espaço Pyndorama/Barra Funda - Centro                     |
| CIA. HUMBALADA                         | Galpão Cultural Humbalada/Grajaú - Zona Sul               |
| CIA. ELEVADOR DE TEATRO PANORÂMICO     | Espaço Elevador/Bela Vista - Centro                       |
| TEATRO DOS NARRADORES                  | Espaço Maquinaria*/Bela Vista - Centro                    |
| GRUPO XIX DE TEATRO                    | Sede do Grupo XIX de Teatro/Vila Maria Zélia - Zona Leste |

Fonte: Elaborado pela Pesquisadora.

Fato que, por sua vez, não reduz o alcance ou a relevância cultural do fenômeno para a cidade de São Paulo. Basta observar o que aconteceu na Praça Roosevelt, situada na região central da cidade, entre as ruas da Consolação e Augusta. O local sofreu intenso processo de degradação a partir dos anos 1980 quando, de *point* cultural, passou a abrigar prostitutas, moradores de rua e demais pessoas em situação de vulnerabilidade social. A estrutura física da Praça também sofreu com o abandono e se deteriorou no período. Situação que começa a se alterar a partir da chegada da companhia de teatro Os Satyros,

responsável por dotar novamente o local de atividades artísticas e culturais. Desde a sua chegada à Praça Roosevelt, em 2001, o grupo realiza no início da primavera a maratona cultural *Satyrianas*, evento que, durante 78 horas ininterruptas, oferece atividades teatrais de acesso livre aos moradores da cidade [...]. Abrigando o *Teatro de Arena [nas proximidades]* como primeiro marco simbólico, a partir da presença dos Satyros a Praça Roosevelt vai se tornar o epicentro do fenômeno teatral ligado a grupos. Atualmente podemos encontrar na Praça Roosevelt os teatros *Os Satyros I e II*; o *Espaço Parlapatões* [...]; o *Studio 184*, hoje chamado de *Teatro Studio*; o *Teatro do Ator*; e, ainda, uma sede da *SP Escola de Teatro*.<sup>50</sup> Alguns desses teatros,

<sup>50</sup> Pertencente ao Governo do Estado de São Paulo, a *SP Escola de Teatro – Centro de formação das artes do palco* nasceu de uma iniciativa surgida em 2005 e gestada com mais fôlego a partir do segundo semestre de 2009, por ocasião do projeto desenvolvido por um coletivo propulsor dentre artistas vinculados a grupos ou a espaços

todos de pequeno porte, funcionam também como bares-cafés, que atraem público diverso, chegando a configurar a atividade principal de parte dos frequentadores locais. (ROMEO, 2016, p. 39-40).

É tão conhecida a relevância cultural de algumas sedes de grupos que o próprio Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da cidade de São Paulo (o Conpresp) reconheceu 22 sedes de grupos de teatro como espaços dotados de significado cultural imaterial para a cidade<sup>51</sup>, todos situados na região centro-oeste, por sua vez dotada de diversos equipamentos culturais. Seja como for, o registro desses teatros indica uma conquista simbólica do teatro de grupo e, no limite, da política cultural que contribui para fomentar essa cena e inscrevê-la na cidade.

### **5.3 O teatro na cidade: apontamentos para uma geografia social do teatro de grupo através da Lei de Fomento**

Uma última consideração a ser feita tendo por base os espaços de realização teatral diz respeito à sua inserção no espaço social. Considerando que o território urbano retraduz as hierarquias vigentes na sociedade, e admitindo, ainda, que a fruição artística corresponde à formação de um *habitus* partilhado pelas diferentes frações da classe dominante, a distribuição de equipamentos culturais pelo espaço urbano, sua concentração ou ausência, relaciona-se diretamente com a hierarquia social vigente. Dito de outra forma, a oferta desigual de atividades culturais pelas diferentes regiões da cidade condiz com as propriedades sociais dos agentes que se apropriam delas. Portanto, regiões que concentram teatros, museus, livrarias, casas de cultura etc. correspondem a espaços socialmente hierarquizados e frequentados pelas classes dominantes. No caso da cidade de São Paulo, tal dinâmica se manifesta na distinção entre a região centro-oeste, que abriga as principais e mais prestigiadas instituições culturais, e o resto da cidade, no geral desprovido de tais patrimônios (zonas norte, sul e leste, notadamente as

---

culturais da região central da cidade, notadamente da Praça Franklin Roosevelt (como Hugo Possolo e Alexandre Roit, membros do Parlapatões).

<sup>51</sup> São eles: 1) Casa Laboratório para as Artes do Teatro; 2) Casa Núcleo Bartolomeu de Depoimentos; 3) Casa Livre, da Cia. Livre; 4) Cia. Da Revista; 5) Sede Luz do Faroeste, do Pessoal do Faroeste; 6) Galpão do Folias, do Grupo Folias D'arte; 7) Espaço da Cia. Do Feijão; Espaço dos Satyros; 8) Teatro Commune; 9) Teatro Heleny Guariba, do Núcleo do 184; 10) Casarão da Escola Paulista de Restauro, antigo Espaço do Grupo Redimunho de Investigação Teatral; 11) Teatro Coletivo CIT ECUM; 12) Teatro do Incêndio, da Cia. Do Incêndio; 13) Club Noir; 14) Brincante, do Instituto Brincante; 15) Espaço Maquinaria, Grupo de Teatro de Narradores; 16) Grupo de Teatro da Vertigem; 17) Espaço Os Fofos Encenam; 18) Teatro Oficina; 19) Casa Balagan; 20) Café Concerto Uranus; 21) Teatro do Ator; 22) Teatro Oficina. Não sabemos por qual motivo, o Teatro Oficina é mencionado duas vezes, mas o Conpresp cita 22 teatros. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=16276>. Acesso em: 29 nov. 2021.

áreas extremadas). Sendo assim, nos pareceu válido examinar a inserção geográfica dos locais de realização teatral, dado que, inclusive, pode revelar qualidades potenciais do público atingido por essa programação.

Com base no levantamento estatístico sobre circulação e temporada de espetáculos por região da cidade a cada edição realizado por Gomes e Mello (2014), elaboramos a seguinte tabela.<sup>52</sup>

Tabela 3 – Circulação e temporada de espetáculos por edição

| Circulação e temporada de espetáculos por edição |              |             |              |            |
|--|--------------|-------------|--------------|------------|
|  | CIRCULÇÃO    |             | TEMPORADA    |            |
| Edições  | "periferias" | total       | "periferias" | total      |
| 1ª   | 20           | 39          | 4            | 19         |
| 2ª   | 6            | 24          | 1            | 8          |
| 3ª   | 77           | 141         | 2            | 9          |
| 4ª   | 3            | 5           | 1            | 4          |
| 5ª   | 33           | 52          | 1            | 8          |
| 6ª   | 87           | 113         | 0            | 6          |
| 7ª   | 34           | 48          | 1            | 7          |
| 8ª   | 51           | 78          | 1            | 14         |
| 9ª   | 26           | 35          | 0            | 7          |
| 10ª  | 6            | 9           | 1            | 9          |
| 11ª  | 49           | 94          | 2            | 21         |
| 12ª  | 41           | 42          | 2            | 16         |
| 13ª  | 45           | 71          | 0            | 7          |
| 14ª  | 46           | 56          | 3            | 11         |
| 15ª  | 24           | 46          | 0            | 5          |
| 16ª  | 91           | 123         | 3            | 14         |
| 17ª  | 18           | 29          | 0            | 4          |
| 18ª  | 27           | 36          | 1            | 14         |
| 19ª  | 1            | 8           | 1            | 10         |
| 20ª  | 99           | 139         | 2            | 14         |
| 21ª  | 20           | 24          | 4            | 18         |
| <b>TOTAL</b>                                     | <b>804</b>   | <b>1212</b> | <b>30</b>    | <b>225</b> |

Fonte: Elaborado pela Pesquisadora com base em Gomes e Mello (2014).

Têm sido correntes as avaliações de que a partir da conquista da Lei de Fomento, o teatro em São Paulo mudou de feição, sendo que um dos traços mais visíveis disso seria a sua capilarização pela cidade. Ao examinar os dados sobre a oferta de espetáculos vimos que,

<sup>52</sup> Considerando que a divisão centro/periferia extrapola as fronteiras geográficas, o quadro foi construído com base na presença/ausência de equipamentos culturais e outros símbolos distintivos de classe.



efetivamente, o teatro chegou às cinco regiões da cidade, incluindo as áreas mais extremadas, feito provavelmente inédito e que deve ser celebrado.

Entretanto, conforme indica a tabela acima, isso ocorreu fundamentalmente por via dos projetos que envolveram circulação de espetáculos, já que quase 70% (804/1212) das apresentações em caráter de circulação atingiram locais mais desprovidos de oferta cultural das cinco regiões da cidade. Por outro lado, as temporadas se concentraram no eixo centro-oeste, ficando as localidades menos legitimadas socialmente com uma fatia equivalente a cerca de 20% (30/225) do total de temporadas no período. Dado que revela uma série de desdobramentos possíveis.

Não podemos deixar de pensar no impacto da ausência de temporadas sobre as ações de formação de público que, como vimos, foi o objetivo mais buscado em meio aos projetos aprovados no mesmo período. Ora, se a frequência a espetáculos teatrais está intrinsecamente relacionada à aquisição de certas disposições e à formação do *habitus*, a presença irregular do acontecimento teatral no bairro popular pode até chegar a atrair o interesse momentâneo do público pouco habituado à fruição, mas dificilmente chega a ter consequências mais duráveis. Ou seja, há pouca probabilidade do indivíduo que foi uma vez ao teatro se tornar um frequentador assíduo, a ponto de se manter informado sobre a programação teatral da cidade e de se deslocar em seu tempo livre para assistir a uma peça – o que exigiria, além do investimento de dinheiro, tempo. O que só poderíamos aferir se houvesse dados e pesquisas sobre o público de teatro. Por outro lado, a carência de temporadas nas periferias pode ter sido motivada pela própria ausência de frequentadores locais, debilidade que, por sua vez, acaba retroalimentando a falta de público. Com efeito, levando em conta que essas periferias no mais das vezes são também geográficas, há diversas questões, para além do edifício teatral, que pesam sobre a viabilidade das temporadas. Como exemplo, a aparentemente simples questão do horário das apresentações. Ora, numa cidade com as dimensões de São Paulo, na qual o trabalhador gasta em média duas horas para se deslocar de sua casa ao trabalho, isso praticamente inviabiliza apresentações nos dias de semana. Temporadas seriam viáveis somente aos finais de semana? Contudo, relatos a partir da observação de atividades realizadas em uma sede teatral localizada na periferia da cidade<sup>53</sup> apontam que

Incrível foi constatar a presença de um público considerável, entre adultos e (muitas) crianças, justamente no horário da novela ou do início de cultos religiosos. Bastante amistoso, [...] o público denotava que assistir às peças

---

<sup>53</sup> Trata-se de atividades que integraram projetos aprovados na 12ª e 16ª edições do Fomento (2008 e 2010, respectivamente), realizadas no Sacolão das Artes, sede da Brava Cia., localizada em bairro do extremo sul.

aquele horário já era um hábito entre os presentes da comunidade (SOARES, 2012, p. 110).

Seja como for, considerando-se a presença minoritária de sedes e de temporadas nas periferias no período por nós analisado, as motivações presentes no movimento de ida aos bairros, que passam pelo desejo explícito de formar público e de popularizar a arte teatral, acabam esbarrando com a presença descontínua do teatro nessas regiões, com exceção dos grupos que mantêm suas sedes nesses locais. De acordo com o mesmo relato, a presença contínua do grupo e seu empenho em divulgar as atividades para a população local resultaram na promoção uma alternativa cultural para essa população. Contudo, se as ações mais regulares são minoritárias nesses locais, ainda que os dados absolutos indiquem uma melhor distribuição da oferta teatral pela cidade, ela não necessariamente corresponde à democratização dessa arte, apontando, quando muito, para uma democratização relativa.

## Capítulo 6

### Ação cultural em cena: modalidades de contrapartida social

É essencial que os artistas consigam sair do simbólico  
Ariane Mnouchkine

Um último aspecto que nos parece crucial examinar a fim de compor essa cartografia social do teatro de grupo paulistano através da Lei de Fomento diz respeito às contrapartidas sociais descritas nos projetos artísticos. Aspecto que, como vimos, faz parte dos critérios a serem adotados pela comissão julgadora na seleção dos projetos que irão receber o subsídio, mesmo que não haja nenhuma definição de contrapartida social ou benefício à população no texto da Lei.

Assim, da própria imprecisão do termo contrapartida, que pode remeter às ideias de compensação ou mesmo de complemento, desdobram-se entendimentos diversos. Ou, de modo análogo à variedade dessa produção teatral, “[...] as concepções de contrapartida são muito diferentes de grupo para grupo e ao longo da história também mudaram muito” (PUPO, 2014, p. 95). Contudo, parece haver uma convergência na ideia e na prática das contrapartidas sociais previstas pelos grupos, que pode ser sintetizada a partir da noção de ação cultural.

#### 6.1 Contrapartida social como ação cultural

A ideia de ação cultural nasce no âmago do Ministério da Cultura francês, de Malraux, constituindo o eixo de uma política de difusão da cultura erudita que apostava no “choque” com a obra como caminho para se atingir a democratização cultural, excluindo de suas ações a esfera da mediação ou da ação pedagógica. Posição que passa a ser questionada fundamentalmente a partir do movimento de maio de 1968 naquele país e, mais especificamente, da *Declaração de Villeurbane*. O documento apresenta as conclusões de uma longa discussão que reuniu cerca de 40 diretores de Teatros Populares e Casas de Cultura da França em finais daquele mês e ano, com objetivo de articular uma posição reivindicativa frente ao Ministério da Cultura francês, que estava prestes a completar uma década. No documento, a cultura relacionada às belas artes e a algo a ser transmitido dá lugar à concepção de que o ser humano deve ser abordado como criador de cultura e não apenas como o beneficiário que frui as obras produzidas por outros. Francis Jeanson, filósofo, diretor de uma casa de cultura e um dos redatores da referida

declaração, elaborou a ideia de ação cultural como um processo que “resume-se na criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins e se tornem assim sujeitos – sujeitos da cultura, não seus objetos.” (JEANSON apud COELHO, 2001, p. 14). Era esse o ideal que deveria nortear uma práxis voltada contra o imobilismo presente na formação de indivíduos orientados apenas para o consumo de bens culturais. Posição que se choca nitidamente com a política instituída por Malraux. Segundo avaliação posterior do próprio Jeanson, aquela reunião que durou mais de três semanas e que resultou na *Declaração de Villeurbane* foi fecunda

não porque todos os frutos tenham estado à altura das promessas das flores, mas porque a partir de então, efectivamente, no sector da cultura, as coisas não voltaram nunca mais a ser o que eram antes, pois foram colocados problemas que sem dúvida ainda não receberam soluções satisfatórias, mas que pelo menos nunca mais poderão ser iludidos e cujos termos não páram de se precisar ou de se corrigir aos olhos de um número crescente dos nossos concidadãos. (JEANSON apud AMADO, 2017, p. 6).

Em meio às críticas à ideia elitista de cultura do ministério de Malraux, a dimensão pedagógica da ação cultural ganha força, dando lugar à ideia de “facilitação”, na medida em que o responsável pela ação cultural teria como atribuição facilitar a partilha do conhecimento, da invenção.

Tal ideário influenciou diretamente todo o mundo ocidental a partir dos anos 1960, momento em que artistas e ações culturais passaram a reclamar maior interação entre obra e público, a partir do ideal de participação. No Brasil não seria diferente, basta observarmos a atuação de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, entre outros, para atestar a ressonância dessas ideias. Já o termo ação cultural aparece pela primeira vez entre nós na obra de Paulo Freire e remete a “processos ativos e partilhados de construção do saber, tendo como referência a dissolução de padrões hierárquicos e a possibilidade de uma ação transformadora sobre o mundo.” (PUPO; VELOSO, 2020, p. 2). Sob essa ótica, toda ação cultural abarca também uma dimensão política, já que pressupõe indivíduos dispostos a assumir formas mais democráticas de participação, num exercício de cidadania, portanto. Trata-se de ações que aproximam a arte da educação e que partilham dos princípios da educação popular ou da educação não-formal, reclamando a participação ativa e interessada dos envolvidos.

A partir desses fundamentos e influências, diversas práticas de ação cultural tomaram forma entre nós. Contudo, a adoção desses ideários mais socializantes contrasta com a dinâmica da vida política de um país que gravita na periferia do sistema capitalista, no qual a construção

de uma política de cultura teve que conviver com o autoritarismo e a descontinuidade das ações. E que, a partir dos anos 1980 e mais notadamente nos anos 1990, passou a sofrer enorme influência do modelo de gestão neoliberal, conforme vimos em capítulo precedente.

Em meio a tal amálgama de práticas e ideias e procurando disputar o pensamento sobre arte e cultura, o movimento de teatristas paulistanos irá pautar o debate sobre a necessidade dos projetos subsidiados por um programa público de financiamento direto apresentarem um benefício à sociedade, noção diretamente caudatária da matriz francesa. Considerando o contexto histórico de sua elaboração, é possível afirmar que a fixação de tal exigência deriva, sobretudo, da oposição às políticas de incentivo fiscal, que estavam então no centro da crítica cultural à esquerda. Uma das principais denúncias que se fazia à época consistia no fato de que, apesar de se tratar de dinheiro público, já que de outra forma ele seria revertido em impostos, no geral os projetos beneficiados com incentivo fiscal não apresentavam nenhuma contrapartida à sociedade, seja por reforçarem os valores da indústria cultural, seja porque praticavam ingressos a preços elevados. Indo de encontro a essa realidade, partiu-se do entendimento de que o teatro legítimo de receber dinheiro público deveria promover algum tipo de benefício à população, considerada a destinatária final da política em pauta (ROMEO, 2016). Conforme relatos de participantes, o Arte Contra a Barbárie revê de enfrentar questões do tipo “como tornar nosso teatro mais significativo para a sociedade? [...] como aumentar nossos vínculos, como garantir uma base de sustentação social? [...] como formar público para o teatro que fazemos?” (MOREIRA apud ROMEO, 2016, p. 82). Questões que, para o Grupo de Trabalho que redigiu o Programa de Fomento, se retraduziram da seguinte forma

a gente apontou que tinha que ter um melhor desenvolvimento do teatro, seja lá o que isso signifique, é vago, mas foi o máximo que a gente chegou: ‘para o bom desenvolvimento do teatro e para o melhor acesso da população ao teatro’[...] o fomento não vê o teatro como obra, ele vê o teatro como um modo de organizar o processo criativo. [...] a obra e o grupo de teatro têm uma terceira relação que é o público. [...] Então a gente partiu da prerrogativa de que esse modo de produção iria trazer o melhor acesso da população ao teatro. A contrapartida a gente entendia que, já que a gente pegava dinheiro público a gente tinha que oferecer uma contrapartida. Agora no nosso entender o que era contrapartida: – e isso no início do fomento deu mil discussões, ainda é um problema até hoje [...] mas em termos de discussão pública isso foi, aspas, equacionado, [a questão] foi colocada e foi respondida há mais de dez anos atrás [...] – o fomento é um ataque à mercantilização da cultura do ponto de vista da organização da produção pressupondo que esta forma de produção, que não é uma forma mercantil, vai gerar o melhor desenvolvimento, vai gerar uma melhor pesquisa, vai gerar um melhor acesso do público a ele. A contrapartida é essa resposta. (MOREIRA apud ROMEO, 2016, p. 82).

Nesse sentido, a exigência de que o teatro digno de receber verba pública deve gerar uma contrapartida à sociedade indica a busca por uma política capaz de promover ações culturais ou, mais especificamente, socioculturais, segundo definição de Teixeira Coelho. De acordo com argumentação do autor, se a ação cultural é aquela que se propõe a

fazer a ponte entre as pessoas e a obra de cultura ou arte para que, dessa obra, possam as pessoas retirar aquilo que lhes permitirá participar do universo cultural como um todo e aproximarem-se umas das outras através da invenção de objetivos comuns [, ela tende a colocar] uma pessoa, um grupo ou uma comunidade em condições de exprimir-se em todos os aspectos da vida social [...]” (COELHO, 2014, p. 43-44)

resultando em um benefício claramente caracterizado como social, portanto. Nesse sentido, “[...] a ação cultural é uma ação social ou não é. Uma ação sociocultural.” (COELHO, 2001, p. 27). Tal definição nos pareceu válida para interpretar a noção de contrapartida presente na Lei de Fomento. A partir de sua capacidade de gerar ações socioculturais, esse teatro faria jus ao apoio municipal.

Assim, desde a implementação da Lei de Fomento, diferentes modalidades de ação cultural se disseminaram sistematicamente na cidade de São Paulo, já que se tornaram pressuposto da prática de coletivos teatrais interessados em acessar as verbas do município. Interessa, portanto, examinar as modalidades de contrapartidas que ganharam corpo ao longo dos anos que competem a esta pesquisa e a concepção de ação cultural a que se vinculam. Destacamos que, novamente aqui, um mesmo projeto geralmente recebeu mais de uma categorização, já que foi muito comum apresentarem mais de uma contrapartida.

Também interessa sublinhar que nas primeiras edições da lei era muito comum que as contrapartidas sociais viessem apresentadas em sessão própria na estrutura dos projetos. Característica que, pouco a pouco, perde lugar e a questão deixa de ser discriminada, como tal, e passa a aparecer de modo diluído nos projetos ou planos de trabalho. No decorrer das edições, o próprio termo contrapartida deixa de ser mencionado na escrita dos projetos e parece que a exigência se torna, então, uma espécie de pressuposto geral, tal qual a continuidade do trabalho. Nessas circunstâncias, consideramos as proposições que nos pareceram tributárias da noção de ação cultural. Todavia, para além dessa questão metodológica que nos cerca, tal aspecto revela um deslocamento importante na interpretação do tema pelos diferentes grupos ao longo do tempo.

A especificação das contrapartidas em sessão própria nos projetos no período de implementação da Lei parece coincidir com a visão de que ela seria algo acessório,

complementar ou até mesmo exterior ao projeto de pesquisa/criação cênica, motivo pelo qual foi alvo de polêmicas e críticas. Todavia, tal interpretação vai dando lugar à ideia de que o próprio desenvolvimento desse teatro constituiria em si a contrapartida, tal como queriam os teatristas responsáveis pela elaboração do Programa de Fomento. Dito de outra forma, a ausência de item específico para discriminar a contrapartida social revela que, se a princípio o entendimento sobre a matéria pode ter dado margem a uma perspectiva assistencial ou mesmo acessória aos processos de pesquisa e criação, suscitando críticas de que ela constituiria uma exigência extra cênica ou extraestética, pouco a pouco a percepção de que esse modo de organizar o trabalho teatral traria em si benefícios à sociedade vai ganhando corpo entre os grupos fomentados. Como na visão do ator Clayton Mariano, que considera que

[...] Eu me torno fundamental, quando eu faço um excelente teatro, eu me torno fundamental para a minha cidade. Quando você transforma o projeto nisso, você está começando a se tornar necessário [...]. Eu acho que a ideia é fazer um trabalho de qualidade tão extrema que a gente possa ser efetivamente necessário e aí entra a formação de público, e isso é a grande contrapartida. (MARIANO, 2014, p. 96).

Com efeito, a capacidade desse modo de organização do trabalho teatral gerar ações socioculturais está intrinsecamente ligada à questão da formação de público. Seja porque o público é a mediação fundamental entre o teatro e a vida pública, seja porque há muito se debate sua ausência, largamente tematizada enquanto “crise do teatro brasileiro”. Segundo a explicação de Anatol Rosenfeld (1979), as iniciativas da ‘classe teatral’ para atrair o interesse do público ou permanecem como projetos ou não conseguem êxito por falta de verbas. Se é assim, desde pelo menos meados a década de 1960 o teatro viveria um impasse, ao mesmo tempo econômico e artístico, que atinge a todos e contra o qual os grupos de teatro apontaram as mais variadas soluções ao longo do tempo, mas sem chegar a uma resposta definitiva. O impasse se estenderia para os grupos da contemporaneidade, pois, segundo relatos de artistas, espetáculos de *teatros de grupo* apresentados na capital paulista chamariam a atenção pela constância de plateias vazias ou ocupadas pelos próprios pares.<sup>54</sup> Fenômeno que não se observaria na programação de cunho comercial, como no caso dos grandes musicais da Broadway ou dos *stand-up comedy*, capazes, segundo esses mesmos artistas, de lotar plateias e formar filas de dobrar esquinas (RODRIGUES; FIORATTI apud FREIRE, 2017).

---

<sup>54</sup> Percepção que partilhamos, enquanto espectadora.

É claro que esses espetáculos comerciais, por se ajustarem ao gosto dominante e a uma demanda preexistente, conseguem mais facilmente atrair plateias. Enquanto os resultados dessas experimentações cênicas instauram uma “cena difícil”, na medida em que operam uma série de deslocamentos conceituais, oferecendo ao espectador não uma totalidade pronta, com uma mensagem a ser codificada, mas uma cena fragmentária e polifônica, que exige sua disponibilidade para experimentar um novo pacto entre palco e plateia. Mas, conforme demonstrado exaustivamente por Bourdieu (2007), o público advindo das classes populares tem verdadeiro horror aos experimentos de vanguarda, encarando muitas vezes como uma afronta o aspecto inacabado das produções não-convencionais.

Se é assim, ao afastar-se do cânone dramático, as teatralidades forjadas pelo processo colaborativo, ainda que não exijam propriamente um sistema de disposições cultivadas ou de conhecimentos prévios sobre teatro e encenação, requerem mais que isso do espectador, que é convocado a atuar do espetáculo, se não em cena, ao menos como atitude mental, já que caberá a ele participar do acontecimento teatral na construção de sentidos e, assim, garantir a eficácia simbólica dessa cena, aceitando tacitamente as novas regras do jogo teatral (DESGRANGES, 2012). Considerando a dimensão pedagógica da ação cultural, a partilha dessas novas regras conformaria um dos eixos das ações propostas pelos grupos.

## 6.2 Modalidades de contrapartida social previstas na primeira década da Lei de Fomento

Gráfico 3 – Modalidades de contrapartidas sociais



Fonte: Elaborado pela Pesquisadora.



O quadro acima lista as principais modalidades de contrapartida social previstas nos projetos contemplados pela Lei de Fomento no período coberto por esta pesquisa. Contrariando os discursos de que para esse modo de produção teatral o processo criativo é mais importante do que a obra, a modalidade de contrapartida mais praticada foi a oferta de espetáculos, sob variadas formas, endossando a percepção de que o produto final desses processos de pesquisa e criação constituiria, em si, a verdadeira contrapartida a ser oferecida à sociedade. É o que transparece quando se fala na “disponibilização dos trabalhos para a sociedade por meio de apresentações.” (BRAVA COMPANHIA, 2010, 16ª edição), reforçando a crença de que a forma de organização do trabalho teatral a partir do grupo que desenvolve pesquisa de linguagem é detentora incontestemente de valor simbólico (ROMEO, 2016). Tal forma de contrapartida perpassou todas as edições por nós analisadas, com maior frequência a partir da 11ª edição. Ou seja, ela ganha corpo ao mesmo tempo em que se cristaliza a percepção de que a obra ou sua qualidade estética constitui a própria contrapartida a ser oferecida à sociedade.

Contudo, entre os projetos que mencionaram apresentações, mostras etc. enquanto contrapartida, houve aqueles que incluíram ações de mediação com vistas a sensibilizar o público ou prolongar a experiência com o acontecimento teatral, enquanto outros apostaram tão somente no contato com a obra como contrapartida. Exemplo do primeiro caso, temos o projeto do Núcleo Bartolomeu, cuja finalização previa

abrir as portas de nossa casa com o resultado da pesquisa: um ciclo de apresentações de espetáculos em sequência de temporadas. A cada estreia será realizado um debate aberto com o público para que o grupo possa ter um retorno avaliando e debatendo o próprio estudo [como também] fomentar a formação de público (NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS, 2007, 10ª edição).

Já em projetos da Cia. Pia Fraus (PIA FRAUS, 2002, 1ª edição) e do grupo Parlapatões (PARLAPATÕES, 2007, 11ª edição) temos exemplos da percepção de que o contato do público com a obra constitui em si a contrapartida. A primeira propôs apresentações gratuitas de repertório como forma de “democratização do acesso aos bens culturais”, enquanto o segundo previu apresentações de espetáculos em diferentes equipamentos culturais como uma das formas de contrapartida.

A oferta de espetáculos de forma gratuita ou de temporadas a preços populares constituiu outra forma de ação cultural que, além da obra em si, privilegiaria o melhor acesso da população ao teatro, ao menos em tese. Visão partilhada por muitos grupos e presente em quase todas as edições cobertas por esta tese – somente na 1ª e na 4ª não encontramos proposições dessa natureza. É o caso do projeto do grupo Tablado de Arruar, que sugeriu como

contrapartida “disseminar a cultura do teatro de rua na cidade de São Paulo, com todas as atividades oferecidas ao público gratuitamente.” (TABLADO DE ARRUAR, 2003, 2ª edição). Na mesma edição, outro projeto sublinhou a gratuidade de apresentações e oficinas como forma de contrapartida social (TEATRO ESPORTE, 2003, 3ª edição). Além desses, o grupo XPTO menciona que a contrapartida de seu projeto seria a “continuidade do espetáculo ‘Pulando Muros’, permitindo que mais plateias assistam a essa obra experimental de forma gratuita.” (XPTO, 2008, 8ª edição).

Importa destacar que a questão da gratuidade de ingressos evoluiu ao longo dos anos da percepção de que ela, em si, constituiria democratização dos bens culturais, vide o projeto citado da Pia Fraus, para a noção de que ela facilitaria unicamente o acesso material à obra. Isto porque, tal como no caso do Núcleo Bartolomeu ou do Teatro Esporte, a maioria dos grupos aliaram a gratuidade de ingressos a outras ações de teor notadamente formativo, distanciando-se, assim, das chamadas políticas de democratização cultural. Sobre isso, a Cia. Livre propôs a modalidade “pague o quanto puder”, justificando que dessa forma “o espectador decide o quanto pagar pelo seu ingresso, [pois] popular não deve ser só o preço do ingresso, mas também, e sobretudo, o desejo de ir ao teatro.” (CIA LIVRE, 12ª edição, 2008, 12ª edição).

Outra modalidade de contrapartida centrada na apresentação de espetáculos, presente em mais da metade (14/21) das edições cobertas por esta tese, consiste nas parcerias com instituições/movimentos sociais, na tentativa de fazer com que tais organizações amplificassem a ação cultural dos coletivos de artistas. É o caso do Teatro X, ao afirmar que

Somos produtores de bens culturais e bens simbólicos e isso já seria suficiente, para nós, para cumprirmos nosso papel social. Contudo [...] há dois anos vimos acentuando parcerias com ONG’s, albergues e instituições, oferecendo espetáculos gratuitamente com a intenção de garantir o acesso a um público distante ou excluído das salas de espetáculos buscando, assim, a realização de um teatro menos elitista e proporcionando ao público, sem distinção, o divertimento e especialmente a reflexão. (TEATRO X, 3ª edição, 2003).

Da mesma forma, o grupo Engenho Teatral incluiu em seus projetos o “atendimento a entidades (fornecendo informações e visita a todas as organizações interessadas que trabalham com população acima de 14 anos e assistem aos espetáculos do grupo).” (ENGENHO TEATRAL, 2005, 7ª edição). Outra parceria desse tipo, já mencionada em diversos momentos desta tese, é da Cia. Estável com o Arsenal da Esperança. De modo geral, as ações culturais em parceria com instituições ou movimentos sociais buscam atingir, sobretudo, um público que foi preterido da frequência ao teatro.

Além das parcerias, a ocupação teatral de espaços públicos foi outro meio de oferecer espetáculos como contrapartida apostando, ao mesmo tempo, na criação de circuitos alternativos de circulação. Tal modalidade surge já na 1ª edição (2002), mas se torna mais constante a partir da 11ª (2007), ainda que em sua totalidade não chegue a abarcar muitos projetos. Houve casos de grupos que propuseram “sedes abertas”, como forma de conexão do teatro com a urbe e seus habitantes. Nesse sentido, o Núcleo Pavanelli propôs a criação de uma espécie de sede pública no Largo da Santa Cecília,

instalando o vital inter-relacionamento entre o centro [em referência ao “centro de pesquisa para o teatro de rua] e os habitantes do largo. Por isso mesmo, a maioria de suas ações será desenvolvida no próprio largo: oficinas, ensaios abertos, improvisações, exercícios teatrais, apresentação do espetáculo a ser criado e espetáculos de repertório. Portanto, a Sede Pública Núcleo Pavanelli inclui a decisiva participação dos cidadãos que vivenciam, de alguma forma, o Largo da Santa Cecília. (NÚCLEO PAVANELLI, 2007, 11ª edição).

Além de propostas de “sede aberta”, a utilização mais pontual de espaços públicos para apresentações teatrais foi sugerida por diversos grupos como forma de ação cultural. Tal como no projeto já mencionado “circular teatro”, que pretendia realizar “uma ocupação diferenciada dos espaços públicos, a descentralização da cultura alcançando pessoas que nunca pisaram em um teatro, [propondo] esse contato entre artistas e público.” (AS GRAÇAS, 2007, 11ª edição). Para a Cia. La Mínima, as encenações de rua “promovem uma relação afetiva com o espaço colaborando para o sentido de cidadania, estabelecendo uma relação mais humana entre o indivíduo e o Estado.” (LA MÍNIMA, 2009, 15ª edição). Para além da enorme pretensão, tais propostas buscam interferir cenicamente nos espaços da cidade criando possibilidade de acesso público ao evento teatral.

Outro conjunto de projetos se refere à qualidade estética como fator capaz de gerar benefício à população. Caso do grupo Folias D’Arte, que acredita que “a maior contrapartida social que podemos propiciar [...] está diretamente ligada à qualidade estética daquilo que podemos vir a criar” (FOLIAS D’ARTE, 2003, 3ª edição); indo na mesma direção, o grupo Redimunho afirma que “O teatro, por ele mesmo, é sim uma bela produtora contrapartida social.” (GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL, 2009, 15ª edição).

Seguida da aposta na própria obra como contrapartida, diferentes modalidades de ações pedagógicas foram referenciadas como forma de contrapartida social por parte dos grupos. A modalidade mais numerosa de ação pedagógica foi a promoção de encontros, palestras, cursos,

oficinas etc.<sup>55</sup> Ações desse tipo perpassam projetos contemplados em todas as edições analisadas nesta pesquisa, e já na primeira edição constituíram mais da metade (14/23) dos projetos contemplados. É preciso destacar que as ações pedagógicas no âmbito da Lei de Fomento foram, ao menos em partes, animadas pelas experiências dos Programas Vocacional e Formação de público, que parecem ter fornecido régua e compasso nessa matéria para o *teatro de grupo* paulistano. Isso porque, em sua generalidade, as proposições de contrapartida desse tipo se apoiaram em duas vertentes de ação cultural, tal qual aqueles Programas.

Uma delas, à semelhança do Vocacional, parte do princípio de que a aproximação do público com esse fazer teatral seria alcançada, sobretudo, através da socialização dos meios de produção teatral. Nesse sentido, a oferta de oficinas e workshops a todo e qualquer interessado se fundamenta na percepção de que o contato com os bastidores ou então com a experiência do processo de criação teatral seria capaz de converter os participantes das oficinas, seja em fazedores de teatro, seja em espectadores. Tal é a concepção que transparece na proposta de criação da Associação Cultural Paideia<sup>56</sup>, na qual a contrapartida social se justificaria na medida em que “conhecer o teatro e todas as suas máquinas gera nesses jovens a vontade e a decorrente necessidade de colocar arte em suas vidas, ampliando suas perspectivas culturais.” (PAIDEIA, 2006, 8ª edição). Para citar um último caso de ação cultural desse tipo, o grupo Arte Simples de Teatro, em seu projeto de teatro em Heliópolis, explicou que

[...] outro elemento de nossa contrapartida vem através da realização de oficinas de teatro, como forma de trabalho continuado, [visando] proporcionar o desenvolvimento artístico, social e mental da criança e adolescente, propor o pensamento crítico através da arte, auxiliar a formação destes como cidadãos pensantes e atuantes em sua realidade, através de conceitos básicos do teatro, como coletivo, união, generosidade, saber ouvir, se colocar. (GRUPO ARTE SIMPLES DE TEATRO, 2010, 16ª edição).

De modo geral, as concepções de contrapartida que se pautam pela ação ou mediação pedagógica através da oferta de cursos/oficinas partem da premissa de que a partilha do conhecimento dos meios e procedimentos artísticos são capazes tanto de gerar laços com a comunidade quanto de ativar os participantes em termos culturais – princípios norteadores das definições correntes de ação cultural. Mas comumente ignoram uma série de clivagens culturais e sociais que muitas vezes dificultam tanto o engajamento em um grupo quanto a ida ao teatro.

---

<sup>55</sup> Além do teatro, houve propostas envolvendo outras linguagens, como dança, música, canto etc.

<sup>56</sup> Local que, além da apresentação de espetáculos, deveria servir como ponto de encontro dos participantes e lugar de debates, workshops, café literário e intercâmbio.

Ainda mais numa metrópole com as dimensões de São Paulo, característica que concorre para que o teatro não seja uma opção privilegiada de lazer frente a outras cujo acesso (simbólico e material) é facilitado.

Contudo, conforme observou Maria Lucia Pupo<sup>57</sup>, “o oferecimento de oficinas tanto pode encobrir a fragilidade de determinadas propostas, como vir a construir o germe privilegiado de autênticas criações em parceria.” (PUPO, 2012b, p. 4). Ainda de acordo com o levantamento realizado pela autora, outra característica marcante em relação à oferta de oficinas é que

Nos primeiros anos da vigência do Fomento uma tendência era patente: mencionadas de modo relativamente impreciso, as oficinas apresentavam teor não claramente justificado e se revelavam descoladas em relação ao projeto artístico em seu conjunto. Com o decorrer das sucessivas edições do Fomento – duas a cada ano – esse quadro paulatinamente se transforma e a oferta de oficinas/workshops passa a corresponder a intenções mais precisas, revela maior densidade e procura responder a objetivos de natureza diversificada. A Companhia São Jorge, o Teatro da Vertigem, o Núcleo Bartolomeu e, mais recentemente o Dolores Boca Aberta são alguns dos coletivos que não se furtam a problematizar as implicações da oferta de oficinas à população. (PUPO, 2012b, p. 4).

Percepção que é corroborada por esta pesquisa. Com efeito, observamos que nos projetos contemplados nas três primeiras edições, notadamente, as propostas de oficinas nem sempre estabeleciam vínculos com a proposta propriamente artística do grupo. Como no caso do Sobrevento que, quando contemplado na 2ª edição (2003), incluiu entre as ações de contrapartida a oferta de oficinas em equipamentos municipais. Proposta aparentemente sem relação com o projeto, que visava consolidar a produção do grupo. Também na mesma edição e ano, a oferta de oficinas livres de teatro para moradores do centro como contrapartida apareceu de modo “descolado” em relação ao projeto sobre tradições dramáticas brasileiras (CIA DO FEIJÃO, 2003, 2ª edição).

Vejamos então, algumas proposições de grupos que, ainda segundo a autora, problematizariam a oferta de oficinas à população. Começando pelo Teatro da Vertigem, que propôs,

Durante um período determinado, [colher] informações, registros e impressões, desenvolvendo oficinas integradas gratuitas destinadas aos moradores do bairro; além de estabelecer uma ação continuada, um trabalho de instrumentalização, dentro do processo de oficinas e à parte desse percurso,

---

<sup>57</sup> Com base no levantamento das modalidades de contrapartida social previstas nos projetos contemplados em três edições da Lei, a saber, a 1ª, a 10ª e a 18ª (2002, 2007 e 2011, respectivamente).

com pessoas que já vêm mantendo projetos artísticos e sociais na comunidade local, por nós e na região, conhecidos como oficinairos/multiplicadores. (TEATRO DA VERTIGEM, 4ª edição, 2004, 4ª edição).

De modo mais alinhado ao projeto teatral, tal proposta de oficinas figura, entre outras coisas, como instrumento para coleta de dados durante pesquisa de campo do grupo no bairro da Brasilândia, que serviria de base para a criação do espetáculo BR-3. Além disso, elas deveriam fazer a ponte entre grupo, comunidade e artistas da região. Outros casos de propostas de oficinas que visaram estabelecer um elo entre o grupo e a comunidade transparecem em projetos da Cia. São Jorge e do Dolores e, nesses casos, fazem parte do projeto maior desses grupos de resgatar o teatro como bem público. Para a primeira,

A proposta de diálogo com a comunidade caminha na direção de recuperar o teatro como um bem público, seja no oferecimento de oficinas, na abertura do processo de criação, na troca com grupos ou na realização de ensaios e práticas em espaços abertos. (CIA SÃO JORGE DE VARIEDADES, 10ª edição, 2007, 10ª edição).

Indo ao encontro dessa ideia de teatro público e comunitário, o Dolores propôs uma espécie de “Teatro Mutirão”, que previa a construção de 4 teatros de arena com árvores<sup>58</sup> por meio de mutirões junto à comunidade, que seriam acompanhados por duas oficinas ministradas pelos artistas do grupo em cada comunidade parceira, além da realização de festas comunitárias e saraus com vistas ao “fortalecimento e continuidade de ações artísticas experimentadas fora do circuito centro/tradicional da cidade.” (DOLORES BOCABERTA MECATRÔNICA DE ARTES, 2007, 10ª edição). Por certo, tais propostas parecem mais consequentes tanto no sentido de integrar projeto artístico do grupo quanto de estabelecer uma relação criativa com a comunidade.

Outra vertente de ação cultural visando à formação de plateias, agora à semelhança do Programa Formação de Público, parte do entendimento de que o espectador é, por definição, aquele que vê. Sendo assim, o foco da ação deve residir no próprio ato de assistência e não no fazer teatral. A partir desse entendimento, diversas propostas de sensibilização de público com vistas a potencializar a experiência espectral tomaram corpo através da Lei de Fomento. Trata-se de ações de preparação previamente aos espetáculos, de debates posteriores, da promoção de seminários, palestras, debates com pesquisadores e outras atividades formativas com a finalidade de incidir sobre a experiência espectral.

---

<sup>58</sup> Espaços cênicos construídos a partir do plantio de árvores em circunferência.

Guiado por essa vertente de ação cultural, o grupo Cemitério de Automóveis compreendeu que o contato com o público a partir de encontros em sua sede era uma forma de contrapartida social, esclarecendo que

enquanto vivermos em uma cidade que necessita contrapartida social porque as diferenças são abismais ela deve ser realizada de forma mais responsável possível [...] Acreditamos no teatro como exercício de liberdade, sobretudo para quem está na plateia mas, para isso, é necessário que ocorra, além do acesso facilitado, a familiarização do público com o espaço teatral. (CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS, 2003, 3ª edição).

Contudo, não é mencionado o teor desses debates ou em que medida eles se relacionariam com os processos artísticos, resultando em uma proposição um tanto vaga. Todavia, tal qual a prática de oficinas, paulatinamente irão surgir propostas mais estruturadas de formação de público com base no ato de assistir teatro. Caso da Cia. Teatro Documentário, que, em projetos contemplados na 16ª e 19ª edições (2010 e 2012, respectivamente), propôs a realização de diálogos com o público antes e depois da encenação, visando um prolongamento da experiência artística através de ações que pretendiam unir as dimensões artística e pedagógica. Ações culturais desse tipo partem do princípio de que um público articulado em termos de sensibilidade e informação torna-se básico para que as operações dos artistas tenham força de transformar o espectador em participante.

Outra modalidade de ação pedagógica, mencionada em 13/21 edições analisadas nesta tese, consiste em promover um teatro crítico/cidadão. Trata-se de proposições que tomam o teatro como forma de educação para a cidadania, acreditando que ele “tem um efeito profundo sobre jovens que, ainda em formação, podem encontrar nele a leitura, a troca de ideia e a perspectiva de um mundo melhor.” (OS SATYROS, 2005, 6ª edição). Também para a Trupe Artemanha, seu projeto seria socialmente relevante pois teria o

compromisso de apresentar um teatro não apenas como forma de entretenimento, mas como um exercício de reflexão. Mostrar que existem outros caminhos [...] e outras possibilidades para indivíduos, cidadãos seres humanos construir algo de melhor para suas vidas e para a sociedade. (TRUPE ARTEMANHA DE INVESTIGAÇÃO URBANA, 12ª edição, 2008, 12ª edição).

De modo semelhante, a Cia. do Feijão defende o teatro que pratica

como um elemento essencial para o exercício de uma cidadania completa – elemento formador por excelência – e, dadas as escassas condições de produção e subsistência para um teatro que não seja o do exclusivo entretenimento comercial, essa conquista [referindo-se à possibilidade de ser contemplada naquela edição] significaria, a médio prazo, mudanças de

paradigma que só o trabalho prolongado, rigoroso e intenso, ao nosso ver, é capaz de proporcionar. (CIA DO FEIJÃO, 2009, 14ª edição).

Outras companhias, como a do Latão ou a Kiwi, adotam uma perspectiva mais propriamente crítica, ou anticapitalista, do que cidadã. A primeira parte da premissa de que

Para se opor aos modos hegemônicos da atividade artística numa sociedade orientada pela lógica do capitalismo tardio (cujo corolário é a transformação perene da cultura em mercadoria e da mercadoria em cultura) essa reflexão [em referência à utilidade de se produzir representações] deve provir de uma ação cultural como prática política. (CARVALHO; MARCIANO, 2009, p. 165).

E a segunda fala em

produzir montagens teatrais que não correspondam unicamente aos desejos do mercado ou às expectativas médias do público, muitas vezes considerado pelo entretenimento vulgar. [ao invés disso] Trata-se de desenvolver e sustentar formas mais autônomas e críticas. (KIWI CIA DE TEATRO, 2007, 11ª edição).

Tanto uma perspectiva quanto outra permearam os climas de pensamento e os debates realizados pelos grupos no período de elaboração da política em debate, chegando, inclusive, a permear os critérios de apreciação veiculados pela crítica local, concorrendo para legitimar esse fazer teatral, portanto (ROMEO, 2016). Uma vez conquistada a Lei de Fomento, a capacidade de gerar aprendizado e reflexão estimulando o pensamento crítico torna-se parte da ação cultural dos grupos.

Adiante, vimos que a documentação e/ou compartilhamento dos processos de criação constitui uma forma de contrapartida em ascensão entre os grupos e projetos subsidiados.<sup>59</sup> No escopo de nosso recorte temporal, tal modalidade apareceu em todas as edições, com exceção da 2ª (2003), atingindo seu auge na 15ª edição (2009), momento em que 10/15 projetos mencionaram essa forma de contrapartida. Tais proposições também apostam no valor simbólico incontestado desse modo de organizar a produção, porém, com foco no próprio processo investigativo/criativo dos grupos, e não no produto (peça de teatro). Conforme explicou o Grupo Redimunho, “a contrapartida de nosso trabalho existe desde o momento em que iniciamos o processo de pesquisa do grupo.” (GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL, 2009, 15ª edição). Se é assim, documentar esse processo, legando farto material a outros artistas e/ou pesquisadores, assim como a manutenção de acervos dos grupos e de seu acesso público, constituiria uma ação cultural. Parece ser essa a percepção subjacente à

---

<sup>59</sup> Tais materiais encontram-se disponíveis para consulta no Arquivo Multimeios, do Centro Cultural São Paulo.



proposição de “partilha da experiência por meio da publicação de um livro sobre o trabalho [...] a ser distribuído gratuitamente em escolas, bibliotecas, faculdades e centros de pesquisa nacionais e estrangeiros.” (TEATRO DE LA PLAZA; CIA PATÉTICA, TEATRO POR UM TRIZ, 2008, 12ª edição). Ou, então, quando se diz que “[...] outro elemento da contrapartida social será a documentação e publicação de todo o processo de pesquisa e criação como forma de revelar o processo da Fraternal e estimular outras iniciativas semelhantes.” (FRATERNAL CIA DE ARTES E MALAS ARTES, 2005, 6ª edição).

Além da documentação, o compartilhamento ou abertura do processo de criação e de suas etapas enquanto ele é gerado constitui modalidade de ação cultural cada vez mais presente na prática dos grupos. Na 16ª edição (2010), ela esteve em quase metade (9/20) dos projetos contemplados. Tal modalidade se desdobra em diferentes vertentes.

Uma delas propõe uma partilha com outros grupos e artistas, amadores ou não, apontando para um desempenho em rede. A Cia. dos Ícones, em seu projeto de teatro em Paraisópolis, pretendia investir na consolidação do grupo de teatro formado por jovens da comunidade e, para tanto, propôs um conjunto de ações educativas desenvolvidas durante a montagem de seu espetáculo no intuito de “possibilitar aos componentes do grupo teatral da comunidade a aquisição de conhecimentos necessários para o prosseguimento das atividades teatrais, através da vivência de cada etapa necessária à realização de um espetáculo.” (CIA DOS ÍCONES, 2008, 12ª edição). De modo semelhante, o Buraco do Oráculo previu que “todo processo de pesquisa e criação [seria] compartilhado com a trupe Arruacirco” (2010, 16ª edição), grupo amador da zona leste, região onde se desenvolveria o projeto do grupo. Já o Caixa de Imagens, nas diversas vezes em que foi contemplado com o projeto “Chuva de convites”, desenvolveu um processo de compartilhamento de pesquisa artística com grupos profissionais convidados.

Outra vertente do compartilhamento de processo criativo que também aponta para um desempenho em rede é a oferta de estágios, bolsas ou residência artística. O Teatro Ventoforte foi pioneiro ao incluir, entre outras formas de contrapartida social, a oferta de “estágios e bolsas para professores, animadores e interessados das Casas de Cultura da periferia.” (TEATRO VENTOFORTE, 2003, 3ª edição). Mais adiante, o Teatro dos Narradores propôs uma residência artística para 3 grupos de formação recente e sem sede física, cuja pesquisa se relacionasse ao tema do engajamento. Os grupos convidados para essa troca artística teriam uma sala no Espaço Maquinaria para desenvolver suas atividades (TEATRO DOS NARRADORES, 2009, 13ª edição).

Outra vertente do compartilhamento dos processos de pesquisa e criação se volta para o público. Como no projeto da Cia. Teatro Documentário, cuja abertura do processo para o público foi proposta enquanto “uma ação social diferenciada que está integrada à construção artística envolvendo, inclusive, um trabalho consciente de formação de público.” (CIA TEATRO DOCUMENTÁRIO, 2010, 16ª edição). É o que pretendia também o grupo Ivo 60, ao incluir em seu plano de trabalho ensaios abertos e exposição interativa em um parque da cidade, esclarecendo que o projeto tinha

foco numa relação de inclusão do espectador no acontecimento teatral de forma criativa [...] nesse sentido, elaboramos ações para aprofundar o diálogo com espectadores que iremos atingir, estimulando-os a participar ativamente na troca de percepções e reflexões sobre o processo teatral e compartilhando nosso material de pesquisa (IVO 60, 2010, 11ª edição).

Tal qual as ações que visam a documentação, o compartilhamento de processo criativo se pauta pela percepção de que a experiência com o processo de criação pode ser mais produtora do que a própria obra no sentido de gerar benefício à população. Contudo, uma diferença substancial entre tais proposições é que o compartilhamento do processo por via de ensaios abertos etc. é uma ação imediata, enquanto a manutenção de arquivos/acervos é algo que implica em futuro, pois pressupõe continuidade da ação depois de acabado o subsídio.

Houve também outras formas de contrapartida que, ainda que pouco numerosas, merecem menção. Há casos de projetos que, por exemplo, mencionam a promoção/valorização da cultura popular brasileira e sua utilização como instrumento pedagógico e como fator de desenvolvimento social (TEATRO BRINCANTE, 2002, 1ª edição). Além dessa, um pequeno conjunto de projetos mencionou a inclusão social por meio do teatro como forma de contrapartida, o que foi mais frequente nas dez primeiras edições. Caso do Teatro Oficina, que elencou entre as ações de contrapartida social a continuidade do Projeto Bixigão, “criado para a inclusão social das crianças e adolescentes em situação de risco da ‘periferia central’ do bairro do Bixiga, dando-lhes a possibilidade de se descobrirem artistas, para quebrar o ciclo infância excluída-marginalidade.” (TEATRO OFICINA UZYNA UZONA, 2003, 2ª edição).

Buscando traçar uma avaliação geral das contrapartidas aqui descritas, nos pareceu produtiva a tipologia descrita por Teixeira Coelho (2014), que divide as ações culturais segundo sua finalidade em relação ao sistema de produção cultural. Apresenta-se, assim, quatro tipos de ações: 1) ações de produção, que buscam incidir sobre a produção propriamente, com objetivo de concretizar medidas que permitam a geração de obras de cultura ou de arte; 2) ações de distribuição, que propõem criar condições para que obras de cultura ou de arte entrem num

sistema de circulação que possibilite acesso a pontos públicos de exibição; 3) ações voltadas para a troca, que visam promover acesso físico a uma obra de cultura ou arte por parte do público; 4) ações voltadas ao uso, ou ao pleno desfrute de determinada obra, o que envolve o atendimento a aspectos formais, de conteúdo, sociais e outros.

No caso do teatro, as ações de distribuição e de troca acabam sendo a mesma coisa, já que o acesso a pontos públicos de exibição significa também o acesso físico à obra (peça de teatro). Sendo assim, temos o seguinte quadro:

Quadro 6 – Tipologia das ações

| <b>1-AÇÕES DE PRODUÇÃO</b>                                       | <b>2-AÇÕES DE DISTRIBUIÇÃO</b> | <b>3-AÇÕES DE USO</b>                               |
|--|--------------------------------|---|
| Apresentações/mostra   | Parceria com instituições      | Ações pedagógicas                                   |
| Documentação de processo criativo                                | Ocupação de espaços públicos   | Compartilhamento de processo criativo com o público |
| Compartilhamento de processo criativo com outros grupos/artistas | Atividades gratuitas           |   |
| Teatro crítico/cidadão   | Inclusão social                |   |
| Qualidade estética   |                                |   |

Fonte: Elaborado pela Pesquisadora.

A partir dele, vemos que as diferentes modalidades de contrapartida previstas na primeira década da Lei de Fomento foram capazes de abranger todo o sistema da produção cultural, com ênfase sobre as ações de produção. Destacamos, ainda, que por vezes um mesmo projeto e grupo atuou em mais de uma, quando não em todas as esferas do sistema de produção teatral, pois no geral era proposto uma combinação de ações. O que indica o empenho desses teatristas em desenvolver projetos artísticos com base nos princípios da ação cultural, resultando numa produção marcada pela simbiose entre teatro, pedagogia e ação social.

Nesse sentido, se por um lado a vocação para desenvolver ações culturais parece constituir uma das diretrizes desse modo de organizar a atividade teatral, vincular tal exigência ao apoio público direto fez com que uma diversidade de grupos atuasse como agentes culturais e formadores artísticos na cidade de São Paulo, de modo sistemático.

### 6.3 Contrapartida social e formação artística

En una época hiperartificial, hipervisual, la materialidad del teatro sigue siendo un elemento primitivo, reducido, como una obligación de un devenir cerrado, minoritario: gente cerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas.

Ricardo Bartís

Mais difícil do que mapear as modalidades de contrapartida é, sem dúvida, estabelecer parâmetros para avaliar seu alcance. Tendo em vista que o objeto dessa investigação são as proposições dos grupos e artistas e não a sua posta em prática, procuramos apontar alguns caminhos ou interfaces entre as ações culturais descritas e sua possível repercussão em termos de formação, tendo por base alguns princípios da educação não-formal, entendida como

um processo sociopolítico, cultural e pedagógico de formação para a cidadania, entendendo o político como formação do indivíduo para interagir com o outro em sociedade. Ela designa um conjunto de práticas socioculturais de aprendizagem e produção de saberes, que envolve organizações/instituições, atividades, meios e formas variadas, assim como uma multiplicidade de programas e projetos sociais. (GOHN, 2014, p. 40).

No conjunto das modalidades de ações culturais acima descritas, chama a atenção uma dimensão que parece perpassar a todas, constituindo o eixo motriz dessas práticas: a participação.

No caso das ações de produção, tanto as com foco no produto quanto aquelas com foco no processo revelam a vontade de fazer dessa linguagem artística um instrumento de educação e cidadania. A circulação de espetáculos pelas diferentes regiões da cidade somado ao desejo em se fazer um teatro crítico e com qualidade estética e, ainda, de compartilhar seu processo de fabricação dão a ver a vontade de incluir diferentes camadas da sociedade no acontecimento teatral, arte da presença e do encontro. Fenômeno este que, em sua dimensão de rito de sociabilidade, envolve convívio e proximidade, implicando em ver e ser visto e estabelecer uma conexão sensorial que pode atravessar os sentidos (DUBATTI, 2003). Nesse sentido, o acontecimento teatral produziria diversos efeitos sobre a sensibilidade, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento (RANCIÈRE, 2009), resultando numa experiência propícia à formação integral dos indivíduos e favorecendo, ao menos em tese, o fortalecimento de identidades e o desenvolvimento cultural dos envolvidos.

No caso das ações de distribuição, elas dão a ver, sobretudo, o desejo de se afastar dos circuitos tradicionais e de criar, por sua vez, meios de exibição e circulação mais democráticos e inclusivos. Pois, como vimos, buscou-se interferir cenicamente na cidade permitindo, tanto

quanto possível, o acesso público ao evento teatral, seja ocupando os espaços urbanos, seja estabelecendo parcerias com instituições e movimentos sociais que pudessem aumentar-lhe o alcance. Considerando o debate atual sobre aprendizagem, que envolve a questão da cultura, das redes de compartilhamento e no qual o contexto tem um papel altamente relevante, já que ele é o território de pertencimento dos indivíduos e grupos envolvidos (GOHN, 2014), a aproximação entre artistas e as diferentes regiões da metrópole e a inclusão, ainda que momentânea, de plateias, teria o potencial de gerar experiências significativas incidindo, assim, em processos formativos.

Finalmente, temos as ações de uso, que em números absolutos corresponderam à maior parte das ações previstas, constituindo questão fulcral em termos de ação cultural para o teatro em debate. As ações propriamente pedagógicas, como também o compartilhamento do processo criativo com o público, ao veicular determinados modos de fazer e entender o teatro, partilhar do conhecimento dos meios e procedimentos artísticos afastando-se, tanto quanto possível, da concepção de “ensinar algo a alguém”, teriam a potencialidade de gerar aprendizagem coletiva, tanto para artistas quanto para os não artistas envolvidos em uma atividade conjunta. Nesse sentido, a prática do teatro amador ensinaria “aos espectadores, aos atores e a todos aqueles envolvidos modos de constituir suas identidades tanto como artistas, quanto como espectadores.” (FERREIRA, 2014, p. 94).

Mesmo os cursos e afins apostam tanto na inserção criativa dos sujeitos quanto na capacidade do teatro em promover o encontro de presenças e de gerar laços societários, resgatando sua dimensão convivial e participativa, portanto (DUBATTI, 2003). Admitindo o caráter pedagógico da participação, que seria capaz de gerar atitudes de cooperação e comprometimento com as decisões (GOHN, 2014), as vivências com o teatro por meio das ações descritas parecem mesmo ter significado a “criação de oportunidades para o uso dos recursos pessoais em seu potencial mais amplo como modo de expressão e inteligência do mundo” (COELHO, 2001, p. 88-89) resultando em processos formativos. Para além do caráter pedagógico em si, no conjunto das ações propostas transparece também uma espécie de desejo utópico de partilha, no âmbito estético e sensível, para além das relações mercantis. Assim, através da contrapartida social, grupos e artistas envolvidos com a Lei de Fomento dedicaram-se a desenvolver procedimentos ao mesmo tempo artísticos e pedagógicos que partem dos princípios da ação cultural e da educação não-formal ou cidadã na construção de um teatro que se pretende crítico e inclusivo.

## Considerações Finais

Esta pesquisa possui um caráter bastante exploratório e, no limite, experimental, na medida em que foi somente no percurso de investigação e em diálogo com os materiais empíricos que foram sendo criadas categorias na tentativa de ordenar e classificar algo tão sensível como projetos e intencionalidades artísticas. Reafirmamos o caráter arbitrário dessas classificações que, na verdade, existem de maneira ideal e possuem validade apenas para fins analíticos, já que na dinâmica de trabalho dos coletivos de artistas elas se mesclam, se sobrepõem.

Tanto é assim que a própria artificialidade das categorias e de suas fronteiras foi pouco a pouco revelando, durante o processo de escrita, os contornos fundamentais da política em pauta e do modo como ela foi sendo interpretada e reelaborada através das práticas dos diferentes grupos. Dito de outra forma, existem elementos que apareceram de forma recorrente ao longo dessa tese, reafirmando-se em praticamente todas as dimensões por nós analisadas, dando a ver, assim, as características essenciais do fenômeno estudado.

É o caso das questões envolvendo as sedes de trabalho, tema que perpassa os objetivos gerais dos projetos, as construções poéticas e até mesmo as contrapartidas sociais, além de constituírem o principal espaço de realização da cena fomentada, como não poderia deixar de ser. O que dá a ver a centralidade que esses locais adquirem tanto no âmbito da realização da Lei de Fomento quanto da própria dinâmica de trabalho dos coletivos de artistas.

Alvo de polêmicas, as sedes têm sido reconhecidas por serem responsáveis pela ampliação dos circuitos de produção e recepção teatral, por constituírem suporte tanto aos processos de pesquisa e criação grupal quanto à criação de laços comunitários entre os núcleos artísticos e as populações do entorno, situadas no centro ou na periferia. Contudo, contrariando avaliações correntes, a pesquisa demonstrou que, ao menos no período estudado, elas não foram efetivas no sentido de melhor distribuir esse fazer teatral pela cidade, já que se concentraram predominantemente na região centro-oeste, zona privilegiada, dotada de diversos equipamentos culturais. Apesar disso, elas certamente concorreram para deslocar o fluxo da oferta teatral da cidade das grandes salas, já que se constituíram no principal espaço de realização da programação em pauta.

Há, porém, um conflito sensível na manutenção desses espaços. Ainda que o texto da lei reconheça, gastos com manutenção e administração de espaço, obras, reformas, aquisição de equipamentos de cena etc., (SÃO PAULO, 2002, Art. 7º) sendo, portanto, legal e prevista a

aplicação de recursos com a criação e manutenção desses teatros, isso certamente produz efeitos ambíguos. Por um lado, está claro que a manutenção e mesmo aluguel de espaços constituem meios importantes ao trabalho dos grupos e um fator de ampliação dos circuitos não-convencionais de circulação teatral, possibilitando, ainda, a formação de uma espécie de rede de colaboração do teatro de grupo por meio da partilha de espaços numa atuação conjunta, servindo como suporte de novas bases para políticas culturais. Entretanto, considerando que o subsídio de um edital é sempre temporário e que grupos e artistas terão que arcar com a própria manutenção (deles enquanto profissionais e de seus espaços) depois de terminado o prazo de um edital, a consolidação desses teatros tem sido um enorme desafio. Nesse sentido, pelo que pudemos averiguar até aqui, parece que a estruturação inicial que a Lei de Fomento forneceu aos grupos da cidade levou, se não à invenção de caminhos alternativos de subsistência, à uma maior dependência do Estado e da “forma-edital”, sempre reivindicados frente aos problemas de financiamento, dando a ver tanto a dependência desse fazer teatral em relação ao apoio público quanto a própria profissionalização precária desses teatristas, que não encontram sustentabilidade financeira exclusivamente por meio do trabalho artístico. Nesse sentido, o impasse envolvendo a manutenção de sedes revela a própria fragilidade do teatro de grupo em termos de profissionalização, fato que contrasta tanto com a formação universitária predominante dos artistas do teatro de grupo na atualidade quanto com a própria continuidade do trabalho.

Outra dimensão que atravessou esta tese revelando-se, igualmente, como espinha dorsal do conjunto dos projetos analisados é a formação de público, as ações pedagógicas – o que, na prática, dá na mesma –, e a vontade de democratizar o teatro. A formação de público foi o objetivo mais buscado e as ações pedagógicas, conseqüentemente, constituíram-se na principal modalidade de ação cultural. Além disso, a formação de público e as ações nesse sentido igualmente transparecem na construção poética das peças e na escolha dos espaços de realização do acontecimento teatral. Esse vínculo estreito entre teatro e educação revela o desejo de que o teatro e a política que o fomenta gerem frutos para além das conquistas no campo da encenação propriamente.

A análise dos projetos revelou, ainda, algumas mudanças ao longo do tempo na prática dos grupos envolvendo tais questões. No início, procurava-se impulsionar a formação de público através de ações que pretendiam “levar o teatro” às pessoas, revelando a concepção ingênua e redutora de que isso bastaria para despertar nelas a necessidade de ir ao teatro. Contudo, talvez a própria experiência tenha mostrado aos grupos que a criação de circuitos populares de circulação de peças demanda muito mais do que o contato com os espetáculos a e

necessita de ações de outra natureza. Não por acaso, as ações pedagógicas entraram na ordem do dia em termos de contrapartida social. Cada vez mais a facilitação do acesso material às produções dos grupos esteve vinculada a ações de formação e sensibilização de público e à construção de iniciativas que possibilitassem criações em parceria, em situações propícias à “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009). O que dá a ver o desejo de que as relações com o espectador transbordem o consumo de obras e se voltem para a revitalização de laços comunitários, acentuando a dimensão convivial do teatro. Através de ações desse tipo subjaz a conexão entre teatro e política para esses artistas, pautada mais pela ativação do espectador em participante, em sentido pleno, do que na transmissão de conteúdos partidários. Contemporaneamente, parte-se da prerrogativa de que o indivíduo que toma parte no teatro e na vida cultural de sua comunidade também o fará, por extensão, nas outras dimensões da vida pública.

Um dado curioso demonstrado por uma visão longitudinal dos projetos é que, a despeito do peso dado às ações pedagógicas em seu vínculo com o teatro, quando o assunto é contrapartida social, propriamente, as apresentações de espetáculos superam aquelas em número. Dado que contraria os discursos artísticos segundo o qual, para esse fazer teatral, o processo de criação é mais importante do que a obra. Já que, na prática, a oferta de espetáculos, constituiu-se na principal contrapartida à população, em detrimento do compartilhamento dos processos de criação.

O que, por sua vez, não reduz o peso da ação cultural na prática do teatro de grupo, conforme demonstramos. A própria estrutura de organização e escrita dos projetos revelou que, de uma percepção de contrapartida social como algo exterior aos processos de pesquisa e criação, as diferentes modalidades de ação cultural se tornaram de tal forma inerentes ao trabalho dos grupos a ponto de mal se diferenciarem da proposta geral, quando então deixam de ser especificadas nos projetos.

A dimensão pedagógica desse fazer teatral também é reiterada através das construções poéticas. É o que transparece tanto a partir da vontade de produzir espetáculos que, para além do prazer estético, sejam capazes de suscitar o pensamento e a atitude crítica nos espectadores, que seriam ativados assim também em termos de cidadania/participação. Como no caso das poéticas que pretendem fornecer interpretações sobre nossa história e sociedade, tendência muito presente na cena fomentada e que revela uma das permanências entre a atuação dos grupos dos anos 1990 e da geração pós-fomento. Essa poética que se volta à crítica política e social pode ser lida também como uma releitura do teatro engajado de 1960-70, mas a partir de uma concepção de teatro que não se pretende instrumento de transformação direta da realidade,



mas uma forma conhecimento e de crítica do mundo social, atribuindo um papel didático ao artista.

Outra característica marcante desse modo de produção é o desenvolvimento de linguagens cênicas ancoradas no trabalho do ator. A experimentação na sala de ensaios a partir de materiais diversos constitui o motor da criação poética dos grupos fomentados. Sobre isso, é notável que o subsídio para a criação tenha se ancorado cada vez mais nos vínculos comunitários, seja através de vivências coletivas por meio de oficinas, seja por meio das pesquisas de campo, entre outras formas de tentar (re)conectar o teatro com a vida. Nesse sentido, a disponibilidade de tempo e recursos para a investigação e experimentação conjuntas permitem o desenvolvimento de poéticas mais conectadas a ideais políticos e sociais, como também a investigação de linguagens mais contemporâneas – realidade que não seria possível sem uma política cultural estruturante, como é o caso da Lei de Fomento.

Verificamos que uma tendência em ascensão na prática dos grupos ao longo das edições analisadas é a busca de teatralidades mais performativas, ancoradas no improviso e na relação com espaços públicos. Que, conforme ficou demonstrado, predominaram na escolha dos espaços de realização desse teatro, da mesma forma que os espaços não convencionais predominaram sobre o edifício teatral. A possibilidade de grupos se estabelecerem seja em espaços propriamente teatrais, muitos dos quais estavam subutilizados, como no caso dos teatros distritais, quanto em espaços não convencionais, demonstram uma relação mais orgânica entre o teatro e a vida pública. Muitas das experiências que foram relatadas, das quais a criação do Pátio de Coletores e Cultura, pela Cia. Paideia, a Usina de Compostagem da II Trupe de Choque, ou a residência do Grupo XIX na Vila Maria Zélia, para ficar nesses exemplos, muito provavelmente não existiriam sem um programa público de fomento ao teatro. Considerando que a “arte contemporânea” não é uma categoria meramente epocal, o apoio sistemático a esse modo de produção teatral através da Lei de Fomento parece ter fornecido as condições sociais para que se difundisse em nosso meio as manifestações ligadas à teatralidade contemporânea. Nos referimos ao alargamento das fronteiras do teatro para além dos espetáculos nos moldes consagrados e à busca de novos espaços de jogo para além do palco italiano, com o correspondente questionamento dos papéis habituais entre palco e plateia, num desejo de fundir teatro e vida.

Contudo, ainda que a Lei de Fomento tenha contribuído para a diversificação da cena teatral ou para o experimentalismo cênico, com diversos impactos sobre o próprio campo, isso não necessariamente teria correspondido a um melhor acesso da população ao teatro, ou seja, à democratização dessa arte, apesar do desejo dos teatristas nesse sentido. Podemos afirmar, isto

sim, que houve uma democratização relativa. Pois, na medida em que esse teatro privilegia o espaço público em detrimento das salas privadas, acontecendo em qualquer lugar, e realiza circulação de espetáculos pelas áreas mais extremadas da cidade, invadindo o cotidiano da metrópole com diversas intervenções públicas num volume nunca visto e de forma sistemática, certamente ele atingiu camadas da população que não têm o hábito cultural de frequentar salas de teatro ou, mesmo, que nunca tenham estado lá. Contudo, conforme já observamos, para que haja uma frequência durável ou transformações nos hábitos culturais do paulistano seria preciso, além de mais tempo, ações que extravasem o próprio campo da cultura. Nesse sentido, talvez o objetivo central da Lei esteja para além dela mesma. A própria ausência de temporadas nas periferias pode ser vista como indicativo disso.

Sobre isso, sublinhamos que o recorte temporal proposto por essa pesquisa, ao mesmo tempo em que pareceu muito amplo do ponto de vista do volume da amostra, impondo um enorme desafio à pesquisadora, foi também bastante reduzido para que se pudesse verificar muitos dos desdobramentos da política em pauta. Além disso, esta pesquisa aponta para a necessidade urgente de se produzir estudos capazes de produzir dados sobre públicos de teatro ou, nesse caso, do teatro de grupo. É possível que os próprios coletivos contemplados tenham produzido informações nesse sentido, que precisariam ser reunidas e analisadas pelo pesquisador.

Outro aspecto não contemplado por essa pesquisa e que certamente traria desdobramentos relevantes seria um levantamento e análise de dados sobre quais grupos contemplados, uma ou mais vezes, seguem em atividade e quais suas estratégias de manutenção. Igualmente produtivo seria um mapeamento sobre as sedes que receberam subsídio para sua criação/manutenção e que continuam em atividade.

Tais lacunas, contudo, não nos impede de afirmar a Lei de Fomento enquanto uma política cultural consequente. Que, além de ter fornecido condições ao mesmo tempo sociais e materiais para que o teatro de grupo se difundisse em nosso meio, demonstrou abranger os âmbitos da criação, da formação e da circulação de forma integrada podendo, por isso, ter consequências duradouras, fazendo da cidade de São Paulo uma realidade sem paralelos no contexto brasileiro e, quiçá, sul-americano, quando o assunto é experimentação e teatro de grupo.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso cultural no Brasil”. *In*: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). **Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares**. Salvador: Edufba, 2007.
- AMADO, Casimiro. As Bibliotecas, o(s) seu(s) público(s) e o desafio do não-público: Uma reflexão a partir do pensamento de Francis Jeanson. *In*: Redes, bibliotecas e literacias: **Atas do I Seminário da Rede de Bibliotecas de Évora** [online]: Publicações do Cidehus, 2017. Disponível em: <http://books.openedition.org/cidehus/2547>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta 6** (novembro), 2006. p. 127-133. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p127-133>. Acesso em: 21 mar. 2019.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. A política cultural: regulação estatal e mecenato privado. **Tempo Social**, v. 15, n. 2, p. 177-193, nov. 2003.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2015.
- ARTE CONTRA A BARBÁRIE. Segundo Manifesto. *In*: 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 [1999]. p. 23-26.
- AZEVEDO, José Fernando. Uma trajetória na intermitência: notas a procura de um esquema”. *In*: DESGRANGES, Flavio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.
- AZEVEDO, José Fernando. Terceiro Manifesto. *In*: 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 [2000]. p. 29-30.
- BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. *In*: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2017.
- BELÉM, Marcela Purini; DONADONE, Júlio César. A Lei Rouanet e o mercado de patrocínios culturais. **NORUS**, v. 1, n. 1, p. 51-61, jan./jun. 2013.
- BORGES, Vera. Os públicos-participantes: o teatro vai ao bairro. **Sociologia OnLine**, v. 14, n. 3, p. 53- 72, out. 2017. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/323459176\\_Os\\_publicos-participantes\\_o\\_teatro\\_vai\\_ao\\_bairro/citation/download](https://www.researchgate.net/publication/323459176_Os_publicos-participantes_o_teatro_vai_ao_bairro/citation/download). Acesso em: 3 nov. 2021.
- BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios**. São Paulo: SESC, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução: Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. 3. ed. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2014.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. 2. ed. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BURITY, Joanildo. Cultura e desenvolvimento. *In*: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). **Teorias e políticas da cultura**: visões multidisciplinares. Salvador: Edufba, 2007.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CAMARGO, Angélica Ricci. Estado e teatro: as experiências da comissão do serviço nacional de teatro (1936-1945). **Anais do XX Encontro regional de História**: História e Liberdade. Franca: ANPUH/SP, 2010.

CANDIDO, Antônio. Prefácio. *In*: DUARTE, Paulo. **Mario de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

CANDIDO, Antônio. Prefácio. A revolução de 1930 e a cultura. **Novos Estudos**, v. 2, n. 4, p. 27-36, abr. 1984.

CARNEIRO, Leonel Martins. **A experiência do espectador contemporâneo**: memória, invenção e narrativa. 2016. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CARREIRA, André. Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. **Anais do VI Congresso da ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3432/3590>. Acesso em: 2 abr. 2020.

CARREIRA, André; OLIVEIRA, Valéria Maria de. Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas. **Anais do VI Congresso da ABRACE**, 2010. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3432>. Acesso em: 12 ago. 2020.

CARVALHO, Sergio de (org.). **O teatro e a cidade**: lições de história do teatro. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.

CARVALHO, Sergio de (org.). **O teatro e a cidade**: lições de história do teatro. São Paulo: SMC, 2004.

CARVALHO, Sergio de (org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CARVALHO, Sergio de. Uma experiência com teatro dialético no Brasil. *In: Introdução ao teatro dialético*: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009b.

CARVALHO, Sergio de. Atitude modernista no teatro brasileiro. *In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto; TENDLAU, Maria (orgs.). Próximo ato*: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. p. 100-105.

CARVALHO, Sergio. MARCIANO, Marcio. Por um teatro materialista. *In: Introdução ao teatro dialético*: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CAVALCANTI, Johana Albuquerque de. **Teatro experimental (1967-1978)**: pioneirismo e loucura à margem da esquerda. 2012. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CECCATO, Maria. **Teatro vocacional e a apropriação da atitude dialética**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CERQUEIRA, Amanda Patrycia Coutinho de. Política cultural e trabalho nas artes: o percurso e o lugar do Estado no campo da cultura. **Estudos Avançados**, v. 32, n. 92, 2018.

CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. **Estudos Avançados**, v. 9, n. 23, p. 71-84, 1995.

COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. 2ª ed. [rev. e ampl.] São Paulo: Iluminuras, 2012.

CONH, Gabriel. A concepção da política cultural nos anos 70. *In: MICELI, Sergio (org.). Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

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.

DELGADO, Manuel. 2013. El artivismo y la mística ciudadanista del espacio publico, 2013. Disponível em:

[https://contraindicaciones.net/el\\_artivismo\\_y\\_la\\_mistica\\_ciudadanista\\_del\\_espacio\\_publico\\_manuel\\_delgado/](https://contraindicaciones.net/el_artivismo_y_la_mistica_ciudadanista_del_espacio_publico_manuel_delgado/). Acesso em: 28 out. 2020.

DESGRANGES, Flavio. **A inversão da olhadela**: alterações do ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

DESGRANDES, Flavio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

DIAS, Luciana da Costa. O teatro e a cidade: notas sobre uma origem comum. **Revista ARTEFILOSOFIA**, Ouro Preto, p. 48-61, 2012. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/5621>. Acesso em: 21 set. 2021.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por Ele mesmo**. São Paulo: Hucitec, 1977.

DUBATTI, Jorge. **El convívio teatral**: teoría y práctica del teatro comparado. Buenos Aires: Atuel, 2003.

DUBATTI, Jorge. **Filosofía del teatro I**: convívio, experiência, subjetividade. 1ª ed. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge. **Cartografía teatral**: introducción al Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008.

DUBATTI, Jorge. **El teatro teatra**: nuevas orientaciones en teatralogía. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad del Sur, 2009.

DURAND, José Carlos. 2001. Cultura como objeto de política pública. **São Paulo em Perspectiva**, v. 15, n. 2, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/fHHZxHX7XDrdPYTMypGQRzd/?lang=pt>. Acesso em: 5 fev. 2022.

DURAND, José Carlos \_\_\_\_\_. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DURAND, José Carlos. **Política cultural e economia da cultura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologie du théâtre**. Paris: Quadrige/PUF, 1999.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, v. 8, n. 1, p. 197-210, 2008.

FERNANDES, Silvia. A criação coletiva do teatro. **Revista Sala Preta**, v. 1, n. 2, p. 13-21, 1998.

FERNANDES, Silvia. Grupos Teatrais – anos 70. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNANDES, Silvia. Teatro-cidade. *In: Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

FERREIRA, Taís. Do amor à profissão: teatro amador como pedagogia cultural. **Colima: Estudios sobre las culturas contemporâneas**, época III. v. XX, p. 89-115, 2014.

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo**: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

FRAGOAZ, Eduardo. **A moeda da arte**: a dinâmica dos campos artístico e econômico no patrocínio. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

FREIRE, Vítor. Reflexões sobre os esforços na formação de plateias para o teatro paulistano. **Revista Sala Preta**, vol. 17, nº 1, pp. 204-216, 2017.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GOHN, Maria da Glória. Educação não formal, aprendizagens e saberes em processos participativos. **Investigar em educação**, série II, n. 1, p. 35-50, 2014. Disponível em: <http://pages.ie.uminho.pt/inved/index.php/ie/article/view/4/4>. Acesso em: 4 fev. 2022.

GOMBRICH, Ernst. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisbel Lessi (orgs.). **Fomento ao Teatro 12 anos**. São Paulo: SMC, 2014.

HEINICH, Nathalie. **Le triple jeu de l'art contemporain**. Paris: Minuit, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JEANSON, Francis. **L'action Culturelle dans la cité**. Paris: Seuil, 1973.

KON, Artur Sartori. **Da teatrocrazia**: estética e política do teatro paulistano contemporâneo. São Paulo: Annablume, 2017.

KONIGSON, Elie. Diviser pour jouer. **Les Cahiers de la Comédie-Française**, spécial issue Le Spectateur, v. 11, p. 42-49, 1994.

LABAKI. Aimar. Arte contra a Barbárie: o diretor Marco Antônio Rodrigues do grupo Folias D'Arte fala à Revista Camarim sobre o movimento que tem agitado a 'classe teatral'. **Revista Camarim**, ano III, n. 14, p. 4-5, jul./ago. 2000.

LABAKI. Aimar. Histórico e Propostas". São Paulo: Arte contra a Barbárie **Arquivo Multimeios**, CCSP, 2001.

MACHADO, Bernardo Fonseca. "A pesquisa em teatro: uma convenção". **Revista de Antropologia e Arte**, vol. 01, n. 04, pp. 123-138.

MAIA, Reinaldo. Arquivo pessoal do autor, 2006.

MARIANO, Clayton; FELIZ, Dagoberto; PUPO, Maria Lucia. Pequena revolução: o olhar dos grupos para a trajetória do fomento. *In*: GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisbel Lessi (orgs.). **Fomento ao Teatro 12 anos**. São Paulo: SMC, 2014.

MICELI, Sergio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil**. São Paulo: Difel, 1979.

MICELI, Sergio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

MICELI, Sergio. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. *In*: MICELI, Sergio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984b.

MILLER, Toby. Cidadania Cultural. **Matrizes**, v. 4, n. 2, p. 57-74, jan./jun. 2011.

MOSTAÇO, Edelcio. 2011. Grupo de teatro: um percurso histórico. *In*: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto; TENDLAU, Maria (orgs.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itáu Cultural, 2011. p. 48-51.

MOSTAÇO, Edelcio. O teatro e a política cultural do governo. **Revista eletrônica Questão de Crítica**, v. VII, n. 62, jun. 2014. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2014/06/o-teatro-e-a-politica-cultural-do-governo/>. Acesso em: 26 jan. 2019.

NÉSPOLI, Beth. Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, p. 175, 15 jul. 2007. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20070715-41543-nac-175-cd2-d8-not>. Acesso em: 26 mar. 2021.

OLIVEIRA, Taiguara B de; MACIEL, Danielle Edite F. Novas práticas culturais e políticas públicas: a Lei do Fomento e as Fábricas de Cultura'. **Revista Extraprensa**, v. 11, n. 1, p. 151-170, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/extraprensa2017.126836>. Acesso em: 29 mar. 2019.

OLIVEIRA, Taiguara B de. **O novo engajamento cultural**: militância e trabalho com políticas públicas em São Paulo. 2018. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

OLIVEN, Ruben George. A relação Estado e cultura no Brasil: cortes ou continuidades? *In*: MICELI, Sergio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

PEREIRA, Mirna Busse. O direito à cultura como cidadania cultural. **Projeto História**, São Paulo, n. 33, p. 205-227, dez. 2006.

PIACENTINI, Ney. Apresentação. *In*: DESGRANGES, Flavio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

PICON-VALLIN, Béatrice; BULHÕES, Marcos; VELOSO, Verônica. Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico. **Revista Sala Preta**, v. 1, n. 11, p. 193-211, 2011.



PONTES, Heloísa. **Intérpretes da Metrópole**: história social e rela es de gênero no teatro e no campo intelectual. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2010.

PRADO. Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**: 1930-1980. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Quando a cena se desdobra: contrapartidas sociais. *In*: DESGRANGES, Flavio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012a.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. A o artística e teatro de grupo. **Anais do VII Congresso da ABRACE**, Porto Alegre, v. 13, n. 1, 2012b. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2256/2354>. Acesso em: 27 jan. 2022.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros; VELOSO, Ver nica. A o cultural e a o artística: territórios movediços. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266096342>. Acesso em: 18 jan. 2022.

RANCI RE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradu o: M nica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental: Editora 34, 2009.

RODRIGUES, Marco Antônio; CARVALHO, Sérgio de. Conversa de bastidor. *In*: DESGRANGES, Flavio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

RODRIGUES, Marco Antônio. Entrevista concedida para a pesquisa em 25 de abril, 2016.

ROMEO, Simone do Prado. 2016. **O movimento arte contra a barbárie**: g nese, estratégias de legitima o e princípios de hierarquiza o das práticas teatrais em São Paulo. 2016. Disserta o (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016.

ROMEO, Simone do Prado. Do “Arte contra a Barbárie   cena contemporânea: a nova legitimidade instituída pelos grupos da capital paulista”. **Anais do 41  Encontro Anual da Anpocs**, 2017. Disponível em: <http://anpocs.com/index.php/papers-40-encontro-2/spg-4/spg01-4/10937-do-arte-contra-a-barbarie-a-cena-contemporanea-a-nova-legitimidade-instituida-pelos-grupos-da-capital-paulista/file>. Acesso em: 11 abr. 2019.

ROSENFELD, Anatol. **Heróis e Coringas**. *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, 1979. ano 1, v. 1.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. *In*: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

SAITO, Nádia. **Departamento de Cultura na cena paulistana**: políticas públicas para o teatro na gestão Mário de Andrade (1935-1938). 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

SANTOS JÚNIOR, Valmir Mendes dos. **Vargas e o teatro**: um estudo sobre as peças teatrais vetadas entre 1930 e 1945 em São Paulo. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.

SALA, Dalton. Mário de Andrade e o anteprojeto do serviço do patrimônio artístico nacional. **Rev. Inst. Bras.**, São Paulo, v. 31, p. 19-26, 1990.

SARKOVAS, Yacoff. O incentivo fiscal à cultura o Brasil. **Revista D'Art.**, p. 22-28, 2006. Disponível em:

[http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista\\_dart/pdfs/dart12%20o%20incentivo%20fiscal%20à%20cultura%20no%20brasil.pdf](http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/dart12%20o%20incentivo%20fiscal%20à%20cultura%20no%20brasil.pdf). Acesso em: 15 fev. 2019.

SILVA, Charles Roberto da. **Teatro para os trópicos**: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889). 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SILVA, Frederico Barbosa da. Boas intenções, poucos recursos: balanço das políticas brasileiras recentes. **Revista Proa**, v. 1, n. 1, p. 274-292, 2007a.

**Política cultural no Brasil, 2002-2006**: acompanhamento e análise. Brasília: Ministério da Cultura: Ipea, 2007b.

SILVA, Frederico Barbosa da.; MIDDLEJ, Suylan. **Políticas públicas culturais**: a voz dos gestores. Brasília: Ipea, 2011.

SOARES, Mei Hua. A formação advinda do Programa Municipal de Fomento. *In*: DESGRANGES; Flavio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

SOUZA, Camila Maria Bueno. **Ziembinski, o encenador dos tempos modernos**: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/138614/ISBN9788579837029.pdf?sequence=1>. Acesso em: 15 abr. 2019.

SOUZA, Valmir de. Políticas culturais em São Paulo e o direito à cultura. **Políticas Culturais em Revista**, v. 2, n. 5, p. 52-64, 2012.

TENDLAU, Maria. As primeiras edições do Fomento e a gestão Garcia-Fruteschi na Secretaria Municipal de Cultura (2001-2004). *In*: DESGRANGES, Flavio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e vida pública**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação”. **Revista Sala Preta**, v. 6, p. 155-164, 2006.

URFALINO, Philipe. **A invenção da política cultural**. Tradução: Fernando Kolleritz. São Paulo: SESC, 2015.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. **Por entre as trilhas chuvosas de uma travessia: ação cultural e formação artística na cidade São Paulo**. 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

WEISS, Ana. Artistas promovem debate sobre arte e política. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, p. 51, 7 maio 2019. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19990507-38552-nac-0051-cd2-d3-not/busca/Artistas+promovem+debate+sobre+arte+pol%C3%ADtica>. Acesso em: 26 de mar. 2020.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

WOO, Chin Tao. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde 1980**. São Paulo: Boitempo, 2006.

#### **Documentos públicos não arquivados**

ASSEMBLEIA GERAL DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**, 10 dez. 1948. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2018/10/DUDH.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2019.

BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Política Nacional de Cultura**. Departamento de Documentação e Divulgação: Brasília, DF, 1975.

ASSEMBLEIA GERAL DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração do Direito ao Desenvolvimento**, 4 dez. 1986. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Direito-ao-Desenvolvimento/declaracao-sobre-o-direito-ao-desenvolvimento.html>. Acesso em: 15 fev. 2019.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. **Cultura é um bom negócio**. Brasília, DF, 1995.

CONFEDERÊNCIA GERAL DA UNESCO, 2001. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**. Disponível em: [http://docplayer.com.br/16555605-Declaracao-universal-sobre-a-diversidade-cultural.html#tab\\_1\\_1\\_1](http://docplayer.com.br/16555605-Declaracao-universal-sobre-a-diversidade-cultural.html#tab_1_1_1) Acesso em: 19 fev. 2019.

GIL, Gilberto. Discurso de posse. **Folhaonline**, 2 jan. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>. Acesso em: 12 fev. 2019.

#### **Legislação consultada**

**BRASIL. Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928.** Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatrais. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-5492-16-julho-1928-398064-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 19 nov. 2018.

**BRASIL. Decreto-Lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937.** Cria o Serviço Nacional de Teatro. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-92-21-dezembro-1937-350840-norma-pe.html>. Acesso em: 19 nov. 2018.

**BRASIL. 1946. Constituição dos Estados Unidos do Brasil, de 18 de setembro.** Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao46.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao46.htm). Acesso em: 15 fev. 2019.

**BRASIL. Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985.** Cria o Ministério da Cultura e dispõe sobre a estrutura. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1980-1987/decreto-91144-15-marco-1985-441406-norma-pe.html>. Acesso em: 15 fev. 2019.

**BRASIL. Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986.** Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L7505.htm?TSPD\\_101\\_R0=2df89f1048fc8915cd\\_e57a0ae0b26cl8m0000000000000001c8306c9fff0000000000000000000000000000005bf3165300f96849e008282a9212ab2000e9ea61a31e0f82598a3c114b48d61da1c636f47f826859d065df70052fae688608c3c1d37a0a2800a842f18a5d951a23cd29ca4d7da78795ca71b06831cc405be10f5c4575d50f0de703d5252d7be2c7](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7505.htm?TSPD_101_R0=2df89f1048fc8915cd_e57a0ae0b26cl8m0000000000000001c8306c9fff00000000000000000000000000005bf3165300f96849e008282a9212ab2000e9ea61a31e0f82598a3c114b48d61da1c636f47f826859d065df70052fae688608c3c1d37a0a2800a842f18a5d951a23cd29ca4d7da78795ca71b06831cc405be10f5c4575d50f0de703d5252d7be2c7). Acesso em: 19 nov. 2018.

**BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.** Brasília, DF: Senado Federal. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm). Acesso em: 12 abr. 2019.

**BRASIL. Lei nº 10.923, de 30 de dezembro de 1990.** Dispõe sobre incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, no âmbito do Município de São Paulo. Disponível em: [https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/lei\\_de\\_incentivo/index.php?p=6](https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/lei_de_incentivo/index.php?p=6). Acesso : 15 fev. 2019.

**BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991.** Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L8313cons.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8313cons.htm). Acesso em: 18 nov. 2018.

**BRASIL. Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993.** Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L8685.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8685.htm). Acesso em: 15 fev. 2019.

**BRASIL. 2016. Proposta de Emenda à Constituição nº 55 – PEC do teto dos gastos públicos, 2016.** Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/127337>. Acesso em: 15 fev. 2019.

**SÃO PAULO. Lei Municipal nº 10.923, de 30 de dezembro de 1990.** Dispõe sobre incentivo fiscal para realização de projetos culturais no âmbito do Município de São Paulo. Disponível em:

[https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/lei\\_de\\_incentivo/index.php?p=6](https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/lei_de_incentivo/index.php?p=6).  
Acesso em: 16 abr. 2019.

SÃO PAULO. **Lei Municipal nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002**. Institui o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e dá outras providências. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=7298>. Acesso em 18 nov. 2018.

SÃO PAULO. **Lei Municipal nº 15.951, de 7 de janeiro de 2014**. Institui o Prêmio Zé Renato de apoio à produção e desenvolvimento da atividade teatral para a cidade de São Paulo e dá outras providências. Disponível em: <http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/leis/L15951.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2019.

## **ANEXO A – A Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo**

### **LEI Nº 13.279, 8 DE JANEIRO DE 2002**

(Projeto de Lei nº 416/00, do Vereador Vicente Cândido - PT)

Institui o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e dá outras providências.

MARTA SUPPLY, Prefeita do Município de São Paulo, no uso das atribuições que lhes são conferidas por lei, faz saber que a Câmara Municipal, em sessão de 23 de dezembro de 2001, decretou e eu promulgo a seguinte lei:

Art. 1º - Fica instituído o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, com o objetivo de apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo.

Parágrafo único - A pesquisa mencionada no "caput" deste artigo refere-se às práticas dramáticas 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.

Art. 2º - O "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" terá anualmente item próprio no orçamento da Secretaria Municipal de Cultura com valor nunca inferior a R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais).

§ 1º - Desse valor, a Secretaria Municipal de Cultura poderá utilizar até R\$ 100.000,00 (cem mil reais) para pagamento dos membros da Comissão Julgadora, assessorias técnicas, serviços e despesas decorrentes da execução do Programa.

§ 2º - Os valores de que trata este artigo serão corrigidos anualmente pelo IPCA-IBGE, ou pelo índice que vier a substituí-lo.

Art. 3º - Sem prejuízo do disposto no artigo 2º, o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" poderá vincular-se e receber recursos provenientes de Fundos Municipais existentes ou a serem criados.

Art. 4º - Para a realização do Programa serão selecionados no máximo 30 (trinta) projetos por ano de pessoas jurídicas, aqui denominadas proponentes, com sede no Município de São Paulo, respeitado o valor total de recursos estabelecido no orçamento.

§ 1º - Os interessados devem se inscrever na Secretaria Municipal de Cultura, ou em local por ela indicado, nos meses de janeiro e junho de cada exercício.

§ 2º - A Secretaria Municipal de Cultura publicará no Diário Oficial do Município e divulgará por outros meios, até os dias 10 de dezembro e maio, os horários e locais das inscrições, que deverão estar abertas durante todos os dias úteis de janeiro e junho.

§ 3º - Não poderá se inscrever nem concorrer ao Programa nenhum órgão ou projeto da Administração Pública direta ou indireta seja ela municipal, estadual ou federal.

§ 4º - Um mesmo proponente não poderá inscrever mais de 1 (um) projeto no mesmo período de inscrição, com exceção do disposto no parágrafo 5º deste artigo.

§ 5º - Cooperativas e associações com sede no Município de São Paulo, que congreguem e representem juridicamente núcleos artísticos sem personalidade jurídica própria, podem inscrever 1 (um) projeto em nome de cada um destes núcleos.

Art. 5º - Para efeitos desta lei, entende-se como Núcleo Artístico apenas os artistas e/ou técnicos que se responsabilizem pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa com caráter de continuidade.

Art. 6º - As inscrições e julgamento dos projetos serão realizados independentemente da liberação dos recursos financeiros para a Secretaria Municipal de Cultura.

Art. 7º - No ato da inscrição, o proponente deverá apresentar o projeto em 8 (oito) vias contendo as seguintes informações:

I - Dados Cadastrais:

- a) data e local;
- b) nome, tempo de duração e custo total do projeto;
- c) nome da organização, número do CNPJ e do CCM, endereço e telefone;
- d) nome do responsável pela pessoa jurídica, número de seu RG e CPF, seu endereço e telefone;
- e) nome, endereço e telefone de um contato ou representante do projeto, quando couber.

II - Objetivos a serem alcançados.

III - Justificativa dos objetivos a serem alcançados.

IV - Plano de Trabalho explicitando seu desenvolvimento e duração, que não poderá ser superior a 2 (dois) anos.

V - Orçamento e cronograma financeiro, que não poderão ultrapassar um total de R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais), corrigidos nos termos do parágrafo 2º do artigo 2º desta lei, podendo conter os seguintes itens:

- a) recursos humanos e materiais;
- b) material de consumo;
- c) equipamentos;

- d) locação;
- e) manutenção e administração de espaço;
- f) obras;
- g) reformas;
- h) produção de espetáculos;
- i) material gráfico e publicações;
- j) divulgação;
- k) fotos, gravações e outros suportes de divulgação, pesquisa e documentação;
- l) despesas diversas.

VI - Currículo completo do proponente.

VII - Núcleo artístico responsável pelo trabalho com o currículo de seus componentes.

VIII - Ficha Técnica do projeto relacionando as funções a serem exercidas e o nome de artistas e técnicos já confirmados até a data da inscrição.

IX - As seguintes informações quando o projeto envolver produção de espetáculo:

- a) argumento, roteiro ou texto teatral com autorização do autor ou da SBAT;
- b) proposta de encenação;
- c) concepções de cenários, figurinos, iluminação e música quando prontas na data da inscrição;
- d) um compromisso de temporada a preços populares discriminando o período das apresentações e o preço dos ingressos.

X - Informações complementares que o proponente julgar necessárias para a avaliação do projeto.

§ 1º - O desenvolvimento e duração do plano de trabalho de que trata o item IV deverá ser dividido em 3 (três) períodos que devem coincidir com as 3 (três) parcelas do cronograma financeiro.

§ 2º - O cronograma financeiro de que trata o item V distribuirá as despesas em 3 (três) parcelas a saber:

I - A primeira e a segunda parcelas agruparão 80% (oitenta por cento) do total do orçamento, sendo que, cada parcela corresponderá a 40% (quarenta por cento) do orçamento.

II - A terceira parcela corresponderá a 20% (vinte por cento) do restante do orçamento total do projeto.



§ 3º - Uma das vias da documentação entregue à Secretaria Municipal de Cultura deverá ser acompanhada dos seguintes documentos:

I - Cópia do CNPJ, CCM, certidão negativa de ISS, Contrato Social ou Estatuto Social atualizados, CPF e RG do responsável.

II - Declaração do proponente de que conhece e aceita incondicionalmente as regras do "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", que se responsabiliza por todas as informações contidas no projeto e pelo cumprimento do respectivo plano de trabalho.

III - Declaração de igual teor do núcleo artístico responsável pelo plano de trabalho.

IV - Declaração firmada por todos os demais envolvidos na ficha técnica concordando em participar do projeto e afirmando que conhecem e aceitam os termos do "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" expressos nesta lei.

Art. 8º - A Secretaria Municipal de Cultura não poderá impor formulários, modelos, tabelas ou semelhantes para a apresentação dos projetos, exceto as declarações dos itens II, III e IV do parágrafo 3º, artigo 7º, cujos termos serão definidos através de Portaria do Secretário Municipal de Cultura até 30 (trinta) dias após a promulgação desta lei.

Art. 9º - O julgamento dos projetos, a seleção daqueles que irão compor o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e os valores que cada um receberá serão decididos por uma Comissão Julgadora no prazo máximo de 30 (trinta) dias após sua primeira reunião, determinada pelo artigo 12.

Art. 10 - A Comissão Julgadora será composta por 7 (sete) membros, todos com notório saber em teatro, conforme segue:

I - 4 (quatro) membros nomeados pelo Secretário Municipal de Cultura, que indicará, dentre eles, o presidente da Comissão Julgadora.

II - 3 (três) membros escolhidos conforme artigo 11 desta lei.

§ 1º - Para cada período de inscrição, isto é, janeiro e junho de cada ano, será formada uma Comissão Julgadora.

§ 2º - Os integrantes da Comissão Julgadora poderão ser reconduzidos à Comissão Julgadora.

§ 3º - Somente poderão participar da Comissão Julgadora pessoas de notório saber em teatro, com experiência em criação, produção, crítica, pesquisa ou ensino, vedada a indicação ou nomeação de pessoas com atuação restrita à promoção, divulgação ou captação de recursos.

§ 4º - Nenhum membro da Comissão Julgadora poderá participar de projeto concorrente no respectivo período.

§ 5º - Em caso de vacância, o Secretário Municipal de Cultura completará o quadro da Comissão Julgadora, nomeando pessoa de notório saber em teatro.

§ 6º - O Secretário Municipal de Cultura terá até 3 (três) dias úteis, após o prazo fixado no parágrafo 6º do artigo 11 desta lei, para publicar no Diário Oficial do Município a constituição da Comissão Julgadora.

Art. 11 - Os 3 (três) membros de que trata o item II do artigo 10 serão escolhidos através de votação.

§ 1º - As entidades de caráter representativo em teatro, de autores, artistas, técnicos, críticos, produtores, grupos ou empresários teatrais, sediadas no Município de São Paulo há mais de 3 (três) anos, poderão apresentar à Secretaria de Cultura, até o dia 15 de janeiro ou 15 de junho de cada exercício, lista indicativa com até seis nomes para composição da Comissão Julgadora.

§ 2º - Cada proponente votará em até 3 (três) nomes das listas mencionadas no parágrafo 1º deste artigo.

§ 3º - Os 3 (três) nomes mais votados nos termos do parágrafo 2º formarão a Comissão Julgadora juntamente com o presidente e outros 3 (três) representantes do Secretário Municipal de Cultura.

§ 4º - Em caso de empate na votação prevista nos parágrafos 2º e 3º, caberá ao Secretário Municipal de Cultura a escolha dentre aqueles cujos nomes apresentarem empate na votação.

§ 5º - O Secretário Municipal de Cultura publicará no Diário Oficial do Município, e divulgará por outros meios, sua lista de indicações e as listas das entidades, quando houver, até o dia 20 de janeiro ou 20 de junho de cada ano para formação da Comissão nos respectivos períodos.

§ 6º - Encerrado o prazo de inscrição dos projetos, cada proponente terá 2 (dois) dias úteis para entregar seu voto, por escrito, à Secretaria Municipal de Cultura.

§ 7º - A Secretaria Municipal de Cultura deixará à disposição de qualquer interessado, até o final de cada ano, cópia de todos os documentos referentes à formação da Comissão Julgadora.

§ 8º - As indicações mencionadas no parágrafo 1º dependem de concordância dos indicados em participar da Comissão Julgadora, o que será feito através de declaração expressa de cada um conforme modelo a ser fixado pelo Secretário Municipal de Cultura em publicação no Diário Oficial do Município até 30 (trinta) dias após a promulgação desta lei.

Art. 12 - A Comissão Julgadora fará sua primeira reunião em até 5 (cinco) dias úteis após a publicação de sua nomeação.

§ 1º - O Secretário Municipal de Cultura definirá o local, data e horário da mesma.

§ 2º - Nesta reunião, cada membro receberá da Secretaria Municipal de Cultura uma via dos projetos inscritos e uma cópia desta lei.

Art. 13 - A Secretaria Municipal de Cultura providenciará espaço e apoio para os trabalhos da Comissão, inclusive à assessoria técnica mencionada no parágrafo 7º do artigo 14.

Art. 14 - A Comissão Julgadora terá como critérios para a seleção dos projetos:

I - Os objetivos estabelecidos no artigo 1º desta lei.

II - Planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra.

III - A clareza e qualidade das propostas apresentadas.

IV - O interesse cultural.

V - A compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho.

VI - A contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho.

VII - O compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos.

VIII - A dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado.

§ 1º - É vedada a participação de uma mesma pessoa em mais de um núcleo artístico ao mesmo tempo, mas um artista ou técnico pode ser incluído em fichas técnicas de diferentes projetos.

§ 2º - Não poderão ser aprovados pela comissão mais de 20 (vinte) projetos referentes às inscrições de janeiro.

§ 3º - Não poderá ser aplicado para os projetos inscritos em janeiro mais de 2/3 (dois terços) dos recursos públicos previstos no orçamento anual do Programa.

§ 4º - A Comissão decidirá sobre o valor do apoio financeiro para cada um dos projetos que selecionar, mas esta importância não poderá ser inferior a 50% (cinquenta por cento) do orçamento apresentado pelo proponente.

§ 5º - A Comissão poderá não utilizar todo o orçamento do Programa se julgar que os projetos apresentados não têm méritos ou não atendem aos objetivos desta lei.

§ 6º - A seleção de um mesmo proponente poderá ser renovada a cada nova inscrição sempre que a Comissão julgar o projeto meritório e uma vez ouvida a Secretaria Municipal de Cultura quanto ao andamento do projeto anterior.

§ 7º - A seu critério, a Comissão poderá solicitar esclarecimentos a assessores técnicos para análise dos projetos e seus respectivos orçamentos.

Art. 15 - A Comissão Julgadora tomará suas decisões por maioria simples de votos.

Parágrafo único - O Presidente só tem direito ao voto de desempate.

Art. 16 - Para a seleção de projetos, a Comissão Julgadora decidirá sobre casos não previstos nesta lei.

Art. 17 - A Comissão Julgadora é soberana e não caberá recursos contra suas decisões.

Art. 18 - Até 5 (cinco) dias após o julgamento a Secretaria Municipal de Cultura deverá notificar os vencedores, que terão o prazo de 5 (cinco) dias, contados após o recebimento da notificação, para se manifestar, por escrito, se aceitam ou desistem da participação no Programa.

§ 1º - A concordância do proponente obriga-o a cumprir todo o plano de trabalho apresentado, independentemente do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora.

§ 2º - A ausência de manifestação por parte do interessado notificado será tomada como desistência do Programa.

§ 3º - Em caso de desistência, a Comissão Julgadora terá o prazo de 5 (cinco) dias para escolher novos vencedores, repetindo-se o estabelecido no "caput" deste artigo, sem prejuízo para os prazos determinados para a contratação dos demais selecionados e ressalvado o disposto no parágrafo 4º.

§ 4º - A seu critério, a Comissão poderá não selecionar novos projetos em substituição aos desistentes, ainda que isso signifique a não utilização do total dos recursos disponíveis para o Programa.

Art. 19 - O Secretário Municipal de Cultura divulgará, homologará e publicará no Diário Oficial do Município a seleção de projetos da Comissão Julgadora e as alterações previstas nos parágrafos 3º e 4º do artigo 18.

Parágrafo único - Os atos mencionados no "caput" deste artigo serão realizados em até 2 (dois) dias úteis após as respectivas decisões da Comissão Julgadora.

Art. 20 - Até 20 (vinte) dias após cada publicação prevista no artigo 19, a Secretaria Municipal de Cultura providenciará a contratação de cada projeto selecionado.

§ 1º - Para a contratação, o proponente será obrigado a entregar à Secretaria Municipal de Cultura certidões negativas de débitos junto ao Poder Público.

§ 2º - Cada projeto selecionado terá um processo independente de contratação, de forma que o impedimento de um não poderá prejudicar o andamento da contratação dos demais.

§ 3º - O objeto e o prazo de cada contrato obedecerão ao plano de trabalho correspondente.

§ 4º - O pagamento da Secretaria Municipal de Cultura a cada contratado, expressamente consignado no respectivo contrato, com a ressalva do disposto no parágrafo 5º deste artigo, será realizado em 3 (três) parcelas a saber:

I - A primeira, na assinatura do contrato, corresponde a 40% (quarenta por cento) do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora.

II - A segunda, no mesmo valor, será efetuada no início da segunda etapa do cronograma financeiro do projeto e uma vez comprovada a realização das atividades do primeiro período do plano de trabalho.

III - A terceira e última parcela corresponde a 20% (vinte por cento) do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora e será efetuada ao término do plano de trabalho.

§ 5º - O pagamento das parcelas de um novo contrato só poderá ser feito após a conclusão do projeto anterior.

Art. 21 - O contratado terá que comprovar a realização das atividades através de relatórios à Secretaria Municipal de Cultura ao final de cada um dos 3 (três) períodos de seu plano de trabalho.

Art. 22 - O não cumprimento do projeto tornará inadimplentes o proponente, seus responsáveis legais e os membros do núcleo artístico.

§ 1º - Os proponentes, seus responsáveis legais e os membros dos núcleos artísticos que forem declarados inadimplentes não poderão efetuar qualquer contrato ou receber qualquer apoio dos órgãos municipais por um período de 5 (cinco) anos, com exceção do disposto no parágrafo 2º.

§ 2º - As penalidades previstas no parágrafo anterior não se aplicam às cooperativas e associações mencionadas no parágrafo 5º do artigo 4º mas apenas aos núcleos artísticos inadimplentes e seus membros.

§ 3º - O proponente inadimplente será obrigado a devolver o total das importâncias recebidas do Programa, acrescidas da respectiva atualização monetária.

Art. 23 - A Secretaria Municipal de Cultura averiguará a realização do plano de trabalho a partir dos relatórios apresentados pelos contratados, sendo sua responsabilidade:

I - Informar à Comissão Julgadora sobre o andamento de projeto em função do disposto no parágrafo 6º do artigo 14.

II - Tomar as medidas necessárias para o cumprimento do artigo 22.

Art. 24 - O contratado deverá fazer constar em todo seu material de divulgação referente ao projeto aprovado os seguintes dizeres: "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo".

Art. 25 - Esta lei dispensa regulamentação prévia para sua aplicação.

Art. 26 - As despesas decorrentes da implantação desta lei correrão por conta das dotações orçamentárias próprias, suplementadas se necessário.

Art. 27 - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, revogando-se as disposições em contrário.

PRFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, aos 8 de janeiro de 2002, 448º da fundação de São Paulo.

MARTA SUPLICY, PREFEITA

ILZA REGINA DEFELIPPI DIAS, Respondendo pelo Cargo de Secretária dos Negócios Jurídicos

JOÃO SAYAD, Secretário de Finanças e Desenvolvimento Econômico

MARCO AURÉLIO DE ALMEIDA GARCIA, Secretário Municipal de Cultura

Publicada na Secretaria do Governo Municipal, em 8 de janeiro de 2002.

UBIRATAN DE PAULA SANTOS, Respondendo pelo Cargo de Secretário do Governo Municipal

**ANEXO B – Grupos e projetos contemplados a cada edição**

| Edição | Núcleo Artístico  | Projeto  | Valor Aprovado | Data de Homologação do Resultado | Proponente                     |
|--------|-------------------|--|----------------|----------------------------------|--------------------------------|
|        | CIA ESTÁVEL       | AMIGOS DA MULTIDÃO   | R\$ 285.912,00 | 30 de agosto de 2002             | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO  |
|        | OS SATYROS        | ATRAVÉS DO TEATRO, SUPERANDO A EXCLUSÃO, AFIRMANDO A CIDADANIA | R\$ 284.500,00 | 30 de agosto de 2002             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|        | TEATRO VENTOFORTE | CONTINUANDO TEMPOSE VENTOS                                     | R\$ 236.250,00 | 30 de agosto de 2002             | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO  |
|        | CIA TRUKS         | CONTINUIDADE DO CENTRO DE ESTUDOS E PRÁTICAS DO TEATRO         |                |                                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |

|                     |                            |                |                      |                                       |
|---------------------|----------------------------|----------------|----------------------|---------------------------------------|
|                     | DE ANIMAÇÃO                | R\$ 211.808,00 | 30 de agosto de 2002 |                                       |
| TEATRO DA VERTIGEM  | MAIS PALCOS                | R\$ 286.000,00 | 30 de agosto de 2002 | MAIS PALCOS PROJETOS CULTURAIS LTDA   |
| CIA PAIDÉIA         | PAIDÉIA                    | R\$ 285.000,00 | 30 de agosto de 2002 | PAIDÉIA ASSOCIAÇÃO CULTURAL           |
| PESSOAL DO FAROESTE | RE-BENTOS                  | R\$ 146.850,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
| OFICINA UZYNA UZONA | OS SERTÕES                 | R\$ 286.000,00 | 30 de agosto de 2002 | ASSOCIAÇÃO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA |
| PIA FRAUS           | O TEATRO QUE RODA A CIDADE | R\$ 242.000,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
| SCENA PRODUÇÕES     | CLASSES LABORIOSAS         | R\$ 241.250,00 | 30 de agosto de 2002 | SCENA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS S/C LTDA   |

1ª edição 2002

|                           |   |                |                      |   |
|---------------------------|---|----------------|----------------------|---|
| GRUPO DOS SETE            | CIDADE DENTRO CIDADE FORA                               | R\$ 284.972,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |
| IMO / LA MÍNIMA CIA LINHA | CENTRAL DO CIRCO  | R\$ 282.984,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |
| BARTOLOMEU DE DEPOIM      | URGÊNCIA NAS RUAS                                       | R\$ 279.000,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |
| CIA FÁBRICA SÃO PAULO     | PESQUISA ARTÍSTICA, ENSINO E CIRCUITO POPULAR DE TEATRO | R\$ 286.000,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |
| ÁGORA                     | ÁGORA - CENTRO DE DESENVOLVIMENTO TEATRAL               | R\$ 282.551,00 | 30 de agosto de 2002 | AGORA CENTRO DE DESENVOLVIMENTO TEATRAL |
| NAL CIA DE ARTE E MALA    | COMÉDIA POPULAR BRASILEIRA                              | R\$ 234.000,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |
| SÃO JORGE DE VARIEDA      | PROJETO BORACÉIA  | R\$ 272.745,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |
| XPTO                      | DANDO ASAS À UTOPIA                                     | R\$ 276.800,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |
| AS GRAÇAS                 | CIRCULAR TEATRO   | R\$ 214.300,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |
| EMITÉRIO DE AUTOMÓVEI     | NOVO TEATRO - NOVA CIDADE                               | R\$ 201.000,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |
| ENGENHO TEATRAL           | ENGENHO TEATRAL   | R\$ 282.222,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |
| FOLIAS D'ARTE             | GALPÃO DO FOLIAS: ARTE E CIDADANIA                      | R\$ 188.750,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |



|                |   |   |                       |   |                                       |
|----------------|---|---|-----------------------|---|---------------------------------------|
|                | CIA DO LATÃO                            | DESENVOLVIMENTO DE PESQUISA EM TEATRO DIALÉTICO   | R\$ 280.289,00        | 30 de agosto de 2002                    | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
| <b>Edição</b>  | <b>Núcleo Artístico</b>                 | <b>Projeto</b>  | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                     |
| 2ª EDIÇÃO 2003 | PARLATÕES, PATIFESE PASPALHÕES          | PRÁXIS PARA O CÔMICO  | R\$ 216.255,00        | 02 de abril de 2003                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
|                | OFICINA UZYNA UZONA                     | OS SERTÕES:   | R\$ 322.451,25        | 02 de abril de 2003                     | ASSOCIAÇÃO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA |
|                | CIRCO MÍNIMO, LA MINIMA E LINHAS AÉREAS | CENTRAL DO CIRCO  | R\$ 273.674,11        | 02 de abril de 2003                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
|                | TABLADO DE ARRUAR                       | O TEATRO DE RUA E A METRÓPOLE   | R\$ 168.139,50        | 02 de abril de 2003                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
|                | UNIÃO E OLHO VIVO                       | UM SONHO DE LIBERDADE   | R\$ 192.060,00        | 02 de abril de 2003                     | TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO      |
|                | SOBREVENTO                              | CONSOLIDANDO A PRODUÇÃO DO SOBREVENTO   | R\$ 253.420,61        | 02 de abril de 2003                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
|                | TEATRO DE NARRADORES                    | CIRCUITO LESTE  | R\$ 276.005,63        | 02 de abril de 2003                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
|                | GRUPO TAPA                              | INVESTIGAÇÃO DO IMAGINÁRIO ÍTALO-BRASILEIRO E OCUPAÇÃO ARTÍSTICA DO TEATRO ARTHUR AZEVEDO | R\$ 263.960,78        | 02 de abril de 2003                     | TAPA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA        |
|                | CIA DO FEIJÃO                           | TRADIÇÕES DRAMÁTICAS BRASILEIRAS  | R\$ 264.599,13        | 02 de abril de 2003                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
|                | TEATRO BRINCANTE                        | TEATRO ESCOLA BRINCANTE   | R\$ 261.684,80        | 02 de abril de 2003                     | TEATRO ESCOLA BRINCANTE               |

| Edição         | Núcleo Artístico            | Projeto   | Valor Aprovado | Data de Homologação do Resultado | Proponente                                    |
|----------------|-----------------------------|---|----------------|----------------------------------|---|
| 3ª Edição 2003 | FOLIAS D'ARTE               | A MANUTENÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO SEMINAL           | R\$ 284.170,00 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                 |
|                | CIA SÃO JORGE DE VARIEDADES | BORACÉIA / TABAJARA                                 | R\$ 258.040,00 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                 |
|                | CAIXA DE IMAGENS            | CHUVA DE CONVITES - UMA NAU POPULAR                 | R\$ 182.631,25 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                 |
|                | GRUPO DOS SETE              | CIDADE DENTRO CIDADE FORA NO ESTAÇÃO SETE           | R\$ 276.574,60 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                 |
|                | CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS     | TEATRO URBANO SEM PAUSA                             | R\$ 207.032,55 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                 |
|                | ENGENHO TEATRAL             | O ENGENHO HOJE                                      | R\$ 284.625,00 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                 |
|                | TEATRO VENTOFORTE           | 30 ANOS DE VENTOFORTE                               | R\$ 258.300,00 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                 |
|                | ARGONAUTAS ARQUIVIVOS       | PODE ENTRAR QUE A CASA É SUA                        | R\$ 96.279,25  | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                 |
|                | AS GRAÇAS                   | CIRCULAR TEATRO                                     | R\$ 208.483,35 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                 |
|                | TEATRO X                    | U MANO COMUNIDADE                                   | R\$ 238.015,00 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                 |
|                | TEATRO ESPORTE              | TEATRO ESPORTE - UM OLHAR SOBRE A CIDADEE SUA GENTE | R\$ 196.502,02 | 22 de agosto de 2003             | SOCIEDADE PRÓ PROJETO TEATRAL DANO-BRASILEIRO |

|               | GALPÃO RASO DA CATARINA            | SARAU DO CHARLES -UM ESPAÇO PARA EXPERIMENTAÇÃO                    | R\$ 258.862,58        | 22 de agosto de 2003                    | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
|---------------|------------------------------------|--|-----------------------|---|---------------------------------------|
|               | FARÂNDOLA TROUPE                   | TEATRO A CÉU ABERTO  | R\$ 153.062,50        | 22 de agosto de 2003                    | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
|               | FRATERNAL CIA DE ARTEE MALAS ARTES | O AUTO DAS FESTIVIDADES JUNINAS                                    | R\$ 262.266,43        | 22 de agosto de 2003                    | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
|               | CASA DA COMÉDIA                    | CASA DA COMÉDIA  | R\$ 264.741,88        | 22 de agosto de 2003                    | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
|               | POMBAS URBANAS                     | DA COMUNIDADE AO TEATRO, DO TEATRO À COMUNIDADE                    | R\$ 280.174,89        | 22 de agosto de 2003                    | INSTITUTO POMBAS URBANAS              |
|               | NAU DE ÍCAROS                      | NAU DE ÍCAROS  | R\$ 131.639,50        | 22 de agosto de 2003                    | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
| <b>Edição</b> | <b>Núcleo Artístico</b>            | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                     |
|               | TEATRO DA VERTIGEM                 | BR-3 - ETAPA BRASILÂNDIA   | R\$ 215.051,00        | 19 de março de 2004                     | TEATRO DA VERTIGEM LTDA               |
|               | CIA TRUKS                          | CONTINUIDADE DO CENTRO DE ESTUDOS E PRÁTICAS DE TEATRO DE ANIMAÇÃO | R\$ 274.350,00        | 19 de março de 2004                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
|               | CIA DO LATÃO                       | TEATRO DIALÉTICO   | R\$ 265.978,00        | 19 de março de 2004                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO         |
|               | PAIDÉIA ASSOC. CULT.               | PAIDÉIA  | R\$ 242.000,00        | 19 de março de 2004                     | PAIDÉIA ASSOCIAÇÃO CULTURAL           |
|               | OFICINA UZYNA UZONA                | OS SERTÕES: A LUTA   | R\$ 335.218,00        | 19 de março de 2004                     | ASSOCIAÇÃO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA |

|                |                                  |   |                       |   |                                  |
|----------------|----------------------------------|---|-----------------------|---|----------------------------------|
| 4ª Edição 2004 | NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS | LENDAS URBANAS  | R\$ 292.557,00        | 19 de março de 2004                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO    |
|                | UNIÃO E OLHO VIVO                | UM SONHO DE LIBERDADE II                                | R\$ 206.220,00        | 19 de março de 2004                     | TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO |
|                | CIA DO FEIJÃO                    | UM LUGAR CHAMADO BRASIL                                 | R\$ 243.387,00        | 19 de março de 2004                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO    |
|                | GRUPO XIX DE TEATRO              | A RESIDÊNCIA  | R\$ 251.860,00        | 19 de março de 2004                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO    |
|                | CIA LIVRE                        | TEATRO ARENA 50 ANOS                                    | R\$ 332.640,00        | 19 de março de 2004                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO    |
|                | GRUPO NOVA DANÇA 4               | ENTRE MEIOS   | R\$ 292.486,00        | 19 de março de 2004                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO    |
| <b>Edição</b>  | <b>Núcleo Artístico</b>          | <b>Projeto</b>  | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                |
|                | ENGENHO TEATRAL                  | ENGENHO TEATRAL   | R\$ 317.243,20        | 15 de setembro de 2004                  | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO    |
|                | TEATRO VENTOFORTE                | AS FLORES DO ABISMO -O PALCO DE IMAGENS DO INCONSCIENTE | R\$ 298.220,00        | 15 de setembro de 2004                  | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO    |
|                | GRUPO SOBREVENTO                 | AQUILO QUE SOMOS E DE QUE ESQUECEMOS                    | R\$ 302.545,12        | 15 de setembro de 2004                  | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO    |
|                | GRUPO IVO 60                     | O ESPETÁCULO  | R\$ 139.089,80        | 15 de setembro de 2004                  | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO    |
|                | GRUPO PANÓPTICO                  | PULANDO O MURO  | R\$ 260.465,00        | 15 de setembro de 2004                  | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO    |

5ª edição 2004

|  |   |                |                        |                               |
|--|---|----------------|------------------------|-------------------------------|
| GRUPO OS FOFOS ENCENAM                       | ASSOMBRAÇÕES DO RECIFE VELHO                              | R\$ 255.308,92 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| CIA TEATRO DE NARRADORES                     | ODISSÉIA PAULISTANA                                       | R\$ 217.900,80 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| AS GRAÇAS                                    | CIRCULAR TEATRO   | R\$ 244.420,00 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| XPTO   | PULANDO MUROS   | R\$ 174.820,00 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| FOLIAS D'ARTE                                | PELEJA POR UM TERRITÓRIO PÚBLICO E ARTÍSTICO              | R\$ 337.973,90 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| CIA SÃO JORGE DE VARIEDADES                  | SÃO JORGE MENINO  | R\$ 264.770,00 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| TABLADO DE ARRUAR                            | A OCUPAÇÃO  | R\$ 212.282,25 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| BENDITA TRUPE                                | NA LINHA DE FOGO - DA CIDADANIA ULTRAJADA À MARGINALIDADE | R\$ 230.888,95 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| SEGUNDA TRUPE DE CHOQUE                      | ANJOS DO DESESPERO  | R\$ 176.068,86 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| PIA FRAUS E PARLAPATÕES, PATIFESE PASPALHÕES | PRÁXIS PARA O CÔMICO                                      | R\$ 264.120,00 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| CIRCO NAVEGADOR                              | PALHAÇOS DE TODOS OS TEMPOS                               | R\$ 184.444,18 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| CIA FÁBRICA SÃO PAULO                        | PESQUISA ARTÍSTICA  | R\$ 299.032,51 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |

|                |  |   |                       |   |   |
|----------------|--|---|-----------------------|---|---|
|                | CONFRARIA DA PAIXÃO<br>(desistiu do projeto) | UM NOVO PALCO PARA<br>OUTRAS HISTÓRIAS                                      | R\$ 243.313,60        | 15 de setembro de 2004                      | CONFRARIA DA PAIXÃO<br>PRODUÇÕES ARTÍSTICAS<br>LTDA |
| <b>Edição</b>  | <b>Núcleo Artístico</b>                      | <b>Projeto</b>  | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação<br/>do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                                   |
| 6ª Edição 2005 | FRATERNAL CIA DE ARTEE<br>MALAS ARTES        | MEMÓRIA DAS COISAS  | R\$ 340.000,00        | 28 de julho de 2005                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO                    |
|                | CASA DA COMÉDIA                              | CASA DA COMÉDIA   | R\$ 297.250,00        | 28 de julho de 2005                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO                    |
|                | OS SATYROS                                   | TRILOGIA DA PRAÇA<br>ROOSEVELT  | R\$ 300.000,00        | 28 de julho de 2005                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO                    |
|                | CASA LABORATÓRIO                             | CASA LABORATÓRIO PARA<br>AS ARTES DO TEATRO                                 | R\$ 234.584,00        | 28 de julho de 2005                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO                    |
|                | CAIXA DE IMAGENS                             | CHUVA DE CONVITES -<br>UMA NAU POPULAR                                      | R\$ 230.000,00        | 28 de julho de 2005                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO                    |
|                | CIA TRUKS                                    | CONTINUIDADE DO<br>CENTRO DE ESTUDOS E<br>PRÁTICAS DO TEATRO<br>DE ANIMAÇÃO | R\$ 227.333,00        | 28 de julho de 2005                         | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO                   |
|                | TEATRO DA VERTIGEM                           | BR-3  | R\$ 322.000,00        | 28 de julho de 2005                         | TEATRO DA VERTIGEM<br>LTDA                          |
|                | OS DRAMATURGOS                               | ESCRITA ABERTA  | R\$ 200.000,00        | 28 de julho de 2005                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO                    |
|                | UNIÃO E OLHO VIVO                            | UM SONHO DE<br>LIBERDADE III - 2005   | R\$ 175.000,00        | 28 de julho de 2005                         | TEATRO POPULAR UNIÃO E<br>OLHO VIVO                 |
| <b>Edição</b>  | <b>Núcleo Artístico</b>                      | <b>Projeto</b>  | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação<br/>do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                                   |

|                |                            |  |                |                        |  |
|----------------|----------------------------|--|----------------|------------------------|--|
| 7ª Edição 2005 | ENGENHO TEATRAL            | ENGENHO TEATRAL  | R\$ 370.929,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO         |
|                | CIA LIVRE                  | criação do ESTÚDIO<br>TEATRO LIVRE   | R\$ 332.387,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO         |
|                | CIA DO FEIJÃO              | PORQUE A ESQUERDASE<br>ENDIREITA   | R\$ 293.770,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO         |
|                | CEMITÉRIO DE<br>AUTOMÓVEIS | SÃO PAULO EM CENA -<br>QUADRO A QUADRO   | R\$ 143.092,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO        |
|                | GRUPO XIX DE TEATRO        | CASA ABERTA  | R\$ 236.132,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO         |
|                | CIA DO LATÃO               | 10 ANOS - ESTÚDIO,<br>MEMÓRIA E PESQUISA   | R\$ 331.571,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO         |
|                | GRUPO FOLIAS D'ARTE        | DA LONGA (...) PELEJA<br>PELA CONSOOLIDAÇÃO<br>DE UM TERRITÓRIO<br>PÚBLICO E ARTÍSTICO | R\$ 372.770,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO        |
|                | OFICINA UZYNA UZONA        | OS SERTÕES - QUARTA<br>EXPEDIÇÃO - A LUTA II   | R\$ 290.152,00 | 13 de dezembro de 2005 | ASSOCIAÇÃO TEATRO<br>OFICINA UZYNA UZONA |
|                | NÚCLEO BARTOLOMEU          | BARTOLOMEU 7 ANOS<br>NELE DEU  | R\$ 257.293,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO         |
|                | LA MÍNIMA                  | CIRCO TEATRO DO<br>BRASIL  | R\$ 226.994,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO         |
|                | CIA DE TEATRO<br>BALAGAN   | ZÁPAD  | R\$ 236.952,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO         |
|                | CIA DO MIOLO               | NOVAS HISTÓRIAS DE<br>UMA VELHA CIDADE   | R\$ 145.082,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO         |

|               |                           |  |                       |   |                                  |
|---------------|---------------------------|--|-----------------------|---|----------------------------------|
|               | AS MENINAS DO CONTO       | AS MENINAS DO CONTO  | R\$ 215.859,00        | 13 de dezembro de 2005                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | IVO 60                    | MULTIPLICANDO O<br>PÚBLICO,<br>POTENCIALIZANDO O<br>TEATRO | R\$ 159.267,00        | 13 de dezembro de 2005                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | BURÁCULO DO ORÁCULO       | CIRCULAR COHABS  | R\$ 174.690,00        | 13 de dezembro de 2005                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
| <b>Edição</b> | <b>Núcleo Artístico</b>   | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação<br/>do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                |
|               | NAU DE ÍCAROS             | A NAU NOS MARES DE<br>SUASSUNA                             | R\$ 202.230,05        | 07 de abril de 2006                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | PAIDÉIA                   | ASSOCIAÇÃO CULTURAL<br>PAIDÉIA                             | R\$ 166.400,00        | 07 de abril de 2006                         | ASSOCIAÇÃO CULTURAL<br>PAIDÉIA   |
|               | VENTOFORTE                | VERSO E REVERSO  | R\$ 250.909,50        | 07 de abril de 2006                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | CIA DO QUINTAL            | JOGANDO NO QUINTAL   | R\$ 172.415,00        | 07 de abril de 2006                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | ARGONAUTAS                | TERRA SEM LEI  | R\$ 246.169,00        | 07 de abril de 2006                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | FÁBRICA SÃO PAULO         | PESQUISA ARTÍSTICA   | R\$ 269.413,40        | 07 de abril de 2006                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | CIA DO CENTRO DA<br>TERRA | KOMPANHIA CENTRO DA<br>TERRA                               | R\$ 203.147,28        | 07 de abril de 2006                         | KOMPANHIA CENTRO DA<br>TERRA     |
|               | PIA FRAUS                 | ENTRE OS CLÁSSICOS EA<br>RUA                               | R\$ 202.670,17        | 07 de abril de 2006                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |



8ª Edição 2006

|                               |                                   |                            |                       |   |                               |
|-------------------------------|-----------------------------------|----------------------------|-----------------------|---|-------------------------------|
| ELEVADOR DE TEATRO PANORÂMICO | CIA ELEVADOR DE TEATRO PANORÂMICO | R\$ 204.883,33             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |                               |
| PESSOAL DO FAROESTE           | OS CRIMES DO PRETO AMARAL         | R\$ 189.584,00             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |                               |
| OS SATYROS                    | INOCÊNCIA                         | R\$ 200.000,00             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |                               |
| TEATRO DA VERTIGEM            | BR - 3                            | R\$ 101.037,50             | 07 de abril de 2006   | TEATRO DA VERTIGEM LTDA                 |                               |
| FARÂNDULA TRUPE               | CAMBUCI 100 ANOS                  | R\$ 173.049,25             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |                               |
| XPTO                          | CENA E POESIA                     | R\$ 202.592,00             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |                               |
| GRUPO TAPA                    | CONSOLIDAÇÃO E MANUTENÇÃO DO TAPA | R\$ 245.065,96             | 07 de abril de 2006   | TAPA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA          |                               |
| CIA ESTÁVEL                   | VAGAR NÃO É PRECISO               | R\$ 254.315,22             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |                               |
| CIA SATÉLITE                  | OS DOIS LADOS DA RUA AUGUSTA      | R\$ 278.313,23             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |                               |
| AS GRAÇAS                     | CIRCULAR TEATRO                   | R\$ 206.420,00             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |                               |
| <b>Edição</b>                 | <b>Núcleo Artístico</b>           | <b>Projeto</b>             | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>             |
|                               | TEATRO KAUS                       | O TEATRO NA AMÉRICA LATINA | R\$ 187.025,00        | 23 de agosto de 2006                    | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |

|                |  |  |                       |   |                                   |
|----------------|--|--|-----------------------|---|-----------------------------------|
| 9ª Edição 2006 | TEATRO X                               | EXPEDIÇÃO X  | R\$ 194.670,00        | 23 de agosto de 2006                        | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO  |
|                | NÚCLEO ESTEP                           | REVITALIZAÇÃO DO<br>NÚCLEO DE ESTÉTICA<br>TEATRAL POPULAR  | R\$ 304.544,25        | 23 de agosto de 2006                        | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO  |
|                | GRUPO REDIMUNHO                        | A CASA - UM Mergulho<br>NO UNIVERSO DE<br>GUIMARÃES ROSA   | R\$ 179.025,00        | 23 de agosto de 2006                        | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO  |
|                | RAZÕES INVERSAS                        | LIGIA FAGUNDES TELLES                                      | R\$ 193.949,00        | 23 de agosto de 2006                        | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO  |
|                | PARLAPATÕES                            | ESPAÇO PARLAPATÕES   | R\$ 252.223,44        | 23 de agosto de 2006                        | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO  |
|                | ARTE TANGÍVEL                          | SÃO PAULO PENSA<br>CANDOMBLÉ                               | R\$ 160.812,00        | 23 de agosto de 2006                        | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO  |
|                | LINHAS AÉREAS E<br>MANUFATURA SUSPEITA | VOLTAIRE DE SOUZA - O<br>INTELCTUAL PERIFÉRICO             | R\$ 258.816,41        | 23 de agosto de 2006                        | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO  |
|                | LUX IN TENEBRIS                        | CIGANOS, UM POVO<br>INVISÍVEL                              | R\$ 279.510,00        | 23 de agosto de 2006                        | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO  |
|                | ARTEHÚMUS/ ARION/<br>EPIFANIAS         | ATELIÊ COMPARTILHADO                                       | R\$ 310.575,00        | 23 de agosto de 2006                        | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO  |
|                | GRUPO SOBREVENTO                       | EM BUSCA DE UM<br>TEATRO<br>CONTEMPORÂNEO PARA<br>CRIANÇAS | R\$ 259.127,39        | 23 de agosto de 2006                        | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO |
|                | STUDIO 184                             | HELENY, HELENY, DOCE<br>COLIBRI                            | R\$ 208.545,00        | 23 de agosto de 2006                        | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO  |
| <b>Edição</b>  | <b>Núcleo Artístico</b>                | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação<br/>do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                 |

|                       |  |  |                       |   |                                |
|-----------------------|--|--|-----------------------|---|--------------------------------|
| 10ª Edição 2007       | CIA TRUKS                              | CENTRO DE ESTUDO E PRÁTICAS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO                    | R\$ 267.862,50        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO  |
|                       | FOLIAS D'ARTE                          | FOLIAS 10 ANOS   | R\$ 292.948,06        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO  |
|                       | DOLORES BOCABERTA MECATRÔNICA DE ARTES | TEATRO MUTIRÃO PÓLEN, POLIS E POLÍTICA                               | R\$ 183.018,50        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO  |
|                       | CLÃ ESTÚDIO DAS ARTES CÔMICAS          | NA TRILHA DO SONHO   | R\$ 273.812,33        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO  |
|                       | NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS       | 5x4 PARTICULARIDADES COLETIVAS - TENDÊNCIA DA CULTURA POPULAR URBANA | R\$ 339.999,94        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                       | ENGENHO TEATRAL                        | ENGENHO TEATRAL  | R\$ 410.400,15        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO  |
|                       | ARTE CIÊNCIA NO PALCO                  | A CULPA É DA CIÊNCIA   | R\$ 227.334,75        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO  |
|                       | CIA SÃO JORGE DE VARIEDADES            | CASA DE SÃO JORGE  | R\$ 343.649,27        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO  |
|                       | OS FOFOS ENCENAM                       | O NINHO  | R\$ 389.655,61        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO  |
|                       | TEATRO VENTOFORTE                      | TEATRO EM CARNE E OSSO - O OS TRAJOS E ESPÍRITOS DA REPRESENTAÇÃO    | R\$ 329.557,75        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| CIA TRIPTAL DE TEATRO | PROJETO HOMENS AO MAR                  | R\$ 385.718,24   | 30 de março de 2007   | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |                                |
| <b>Edição</b>         | <b>Núcleo Artístico</b>                | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>              |

|                 |                                    |   |                |                        |                               |
|-----------------|------------------------------------|---|----------------|------------------------|-------------------------------|
| 11ª Edição 2007 | NÚCLEO PAVANELLI                   | CENTRO DE PESQUISA PARA O TEATRO DE RUA       | R\$ 288.100,00 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                 | GRUPO IVO 60                       | HUMOR POLÍTICO E POPULAR                      | R\$ 250.350,30 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                 | CIA DO FEIJÃO                      | UTOPIA PRA QUE TE QUERO                       | R\$ 451.190,00 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                 | CIA AS GRAÇAS                      | CIRCULAR TEATRO                               | R\$ 276.090,00 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                 | GRUPO REDIMUNHO                    | VESPERAIS NA JANELA -A TRAVESSIA CONTINUA...  | R\$ 282.800,00 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                 | CIA BALAGAN                        | DO INUMANO AO MAIS-HUMANO                     | R\$ 308.785,91 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                 | FRATERNAL CIA DE ARTEE MALAS ARTES | A VERTENTE ESQUECIDA: O CÔMICOFEMININO        | R\$ 573.984,44 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                 | PAIDÉIA                            | PAIDÉIA                                       | R\$ 240.000,00 | 15 de setembro de 2007 | PAIDÉIA ASSOCIAÇÃO CULTURAL   |
|                 | PESSOAL DO FAROESTE                | LABIRINTO REENCARNADO                         | R\$ 201.300,00 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                 | PARLAPATÕES                        | PROJETO ESPAÇO PARLAPATÕES                    | R\$ 452.952,50 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                 | KIWI CIA DE TEATRO                 | TEATRO / MERCADORIA                           | R\$ 114.802,47 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                 | PIA FRAUS                          | PIA FRAUS - 25 ANOS ENTRE OS CLÁSSICOS EA RUA | R\$ 459.774,00 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |

|               |                             |   |                       |   |                                  |
|---------------|-----------------------------|---|-----------------------|---|----------------------------------|
|               | CIA ESTÁVEL                 | VAGAR NÃO É PRECISO   | R\$ 497.239,00        | 15 de setembro de 2007                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | OS SATYROS                  | DIVINAS PALAVRAS  | R\$ 300.000,00        | 15 de setembro de 2007                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | GRUPO XIX DE TEATRO         | PROXIMIDADES  | R\$ 331.809,50        | 15 de setembro de 2007                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | AS MENINAS DO CONTO         | AS MENINAS DO CONTO   | R\$ 365.390,55        | 15 de setembro de 2007                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | CIRCO FRACTAIS              | OS TRÊS R's   | R\$ 210.150,00        | 15 de setembro de 2007                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | CASA DA COMÉDIA             | CASA DA COMÉDIA   | R\$ 287.215,00        | 15 de setembro de 2007                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | GRUPO TAPA                  | CONSOLIDAÇÃO E<br>MANUTENÇÃO - TAPA -<br>REPERTÓRIO 2007                      | R\$ 575.321,02        | 15 de setembro de 2007                      | TAPA PRODUÇÕES<br>ARTÍSTICAS     |
| <b>Edição</b> | <b>Núcleo Artístico</b>     | <b>Projeto</b>  | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação<br/>do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                |
|               | CIA SATÉLITE                | BALANGANDAS   | R\$ 297.066,67        | 15 de abril de 2008                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | CIA LIVRE                   | ABERTURA DO GALPÃO<br>CIA LIVRE DA PIRINEUS -<br>COMO ESPAÇO<br>PÚBLICO&..... | R\$ 387.538,46        | 15 de abril de 2008                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | TEATRO DO CUJO              | O IDIOTA  | R\$ 97.488,77         | 15 de abril de 2008                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|               | LES COMMEIENS<br>TROPICALES | II D.PEDRO II   | R\$ 159.189,20        | 15 de abril de 2008                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |

12ª Edição 2008

|   |   |                |                     |  |
|---|---|----------------|---------------------|--|
| CIA DOS ÍCONES  | PROJETO TEATRO NA COMUNIDADE PARAIÓPOLIS  | R\$ 122.602,00 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| CIA TRUKS   | CENTRO DE ESTUDOS E PRÁTICAS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO - EM BUSCA DO NOVO NO TEATRO   | R\$ 329.447,70 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| N3: TEATRO DE LA PLAZA, CIA PATÉTICA E TEATRO POR UM TRIZ | SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO - UMA RECRIAÇÃO DA PEÇA DESHAKESPEARE PARA ATORES E BONECOS   | R\$ 288.225,00 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| CASA LABORATÓRIOPARA AS ARTES DO TEATRO                   | A CASA ABERTA: UM CONVITE À VISITA DE MESTRES E APRENDIZES  | R\$ 283.633,04 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| CIA LUIS LOUIS  | DRAMATURGIA NA MÍMICA TOTAL   | R\$ 178.944,00 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| CLUB NOIR   | CLUB NOIR - UM TEATRO PARA AS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS   | R\$ 200.000,00 | 15 de abril de 2008 | JOSÉ LUIZ HERENCIA PESQUISAS E PRODUÇÕES ARTÍSTICAS ME |
| TRUPE ARTEMANHA DE INVESTIGAÇÃO URBANA                    | TRUPE ARTEMANHA DE INVESTIGAÇÃO URBANA  | R\$ 153.340,00 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| CIA SÃO JORGE DE VARIEDADES                               | INTERVENÇÃO PERMANENTE  | R\$ 357.588,00 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| FOLIAS D'ARTE   | AINDA E SEMPRE - DA LONGA E MUI, MUITO, MUCHO LABORIOSA PELEJA PELA CONSOLIDAÇÃO DE UM TERRITÓRIO PÚBLICO E ARTÍSTICO - ÊXODU /ÊXODOS / ÊXODO - 1ª ETAPA 2008 | R\$ 371.186,38 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |

|               |                                 |  |                       |   |                               |
|---------------|---------------------------------|--|-----------------------|---|-------------------------------|
|               | BRAVA COMPANHIA                 | PROJETO BRAVA COMPANHIA  | R\$ 196.379,63        | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|               | CIRCO MÍNIMO                    | CIRCO MÍNIMO 20 ANOS - AS NARRATIVAS DAS IMAGENS                     | R\$ 298.015,34        | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|               | BURACO DO ORÁCULO               | 10 ANOS: A CIDADE, A COMUNIDADE E AS PESSOAS NA TRAJETÓRIA DO BURACO | R\$ 254.287,55        | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|               | TEATRO VENTOFORTE               | MISTÉRIO DO FUNDO DO POTE OU COMO NASCEUA FOME                       | R\$ 319.411,76        | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|               | NÚCLEO DRAMÁTICAS EM CENA       | DRAMÁTICAS EM CENA II  | R\$ 70.930,00         | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|               | HANA                            | 100  | R\$ 285.586,40        | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|               | CIA DE TEATRO FÁBRICA SÃO PAULO | MEMÓRIA DE OUTRO MAR   | R\$ 215.644,10        | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| <b>Edição</b> | <b>Núcleo Artístico</b>         | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>             |
|               | GRUPO CAIXA DE IMAGENS          | 15 ANOS DE CAIXA DE IMAGENS  | R\$ 197.746,25        | 02 de setembro de 2008                  | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|               | GRUPO IVO 60                    | A SOMBRA DA LUZ  | R\$ 335.187,15        | 02 de setembro de 2008                  | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|               | II TRUPE DE CHOQUE              | CORPOS ACUMULADOS  | R\$ 387.267,04        | 02 de setembro de 2008                  | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|               | GRUPO SOBREVENTO                | CASA DE BONECOS  | R\$ 463.428,12        | 02 de setembro de 2008                  | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |

|                 |  |  |                       |   |                                  |
|-----------------|--|--|-----------------------|---|----------------------------------|
| 13ª Edição 2009 | CIA DO MIOLO                                 | POÉTICA DA CIDADE  | R\$ 175.756,75        | 02 de setembro de 2008                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|                 | DOLORES BOCA ABERTA<br>MECATRÔNICA DE TEATRO | A SAGA DO MENINO<br>DIAMANTE-UMA ÓPERA<br>PERIFÉRICA             | R\$ 416.256,90        | 02 de setembro de 2008                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|                 | NÚCLEO BARTOLOMEU<br>DE DEPOIMENTOS          | PAGELANÇA DE<br>KUARUPNO CONGÁ- UMA<br>HIP-HÓPERA BRASILEIRA     | R\$ 504.733,72        | 02 de setembro de 2008                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|                 | TEATRO DOS<br>NARRADORES                     | EATRO EM TRANSE  | R\$ 386.130,35        | 02 de setembro de 2008                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|                 | OPOVOEMPÉ                                    | AQUI DENTRO, AQUI<br>FORA  | R\$ 223.238,00        | 02 de setembro de 2008                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|                 | CIA ANTROPOFÁGICA                            | LIBERDADE EM<br>PYNDORAMA  | R\$ 207.211,76        | 02 de setembro de 2008                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
| <b>Edição</b>   | <b>Núcleo Artístico</b>                      | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação<br/>do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                |
|                 | CIA PAIDÉIA                                  | FESTIVAL INTERNACIONAL<br>DE TEATRO PARA<br>INFÂNCIA E JUVENTUDE | R\$ 238.233,86        | 07 de abril de 2019                         | PAIDÉIA ASSOCIAÇÃO<br>CULTURAL   |
|                 | TEATRO VENTOFORTE                            | VENTOFORTE 35 ANOS<br>DEPOIS                                     | R\$ 429.460,26        | 07 de abril de 2019                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|                 | POMBAS URBANAS                               | POMBAS URBANAS 20<br>ANOS  | R\$ 322.621,52        | 07 de abril de 2019                         | INSTITUTO POMBAS<br>URBANAS      |



14ª Edição 2009

|   |   |                |                     |  |
|---|---|----------------|---------------------|--|
| CIA TRUKS                                     | CENTRO DE ESTUDOS E PRÁTICAS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO INVESTIGANDO O PAPEL DO ATOR DE ANIMAÇÃO NA CENA TEATRAL | R\$ 343.273,50 | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO            |
| FOLIAS D' ARTE                                | AINDA E SEMPRE DA LONGA E MUI, MUITO, MUCHO...O "HOMEM CORDIAL" - EXODU/ÉXODOS/ÉXODO                        | R\$ 393.419,92 | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO            |
| CIA HUMBALADA                                 | HUMBALADA EM 1808:A VINDA DA FAMÍLIA REAL   | R\$ 269.836,61 | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO            |
| PARLAPATÕES, PATIFESE PASPALHÕES              | O TEATRO E O PODER - PARLAPATÕES 2009   | R\$ 441.743,86 | 07 de abril de 2019 | AGENTEMESMO PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA ME |
| CIA ESTÁVEL                                   | SOBREPOSIÇÕES - INTERFERÊNCIA ARTÍSTICA COMO INSTRUMENTO DE PROVOCAÇÃO                                      | R\$ 432.243,00 | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO            |
| MENINAS DO CONTO, FURUNFUNFUM E CIA RODAMONHO | CARAVANA NOROESTE   | R\$ 36.933,86  | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO            |
| CIA ARTICULARTE                               | CASA DE BOENCOS - 10 ANOS DE ARTICULARTE  | R\$ 238.420,00 | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO            |
| CIA DO FEIJÃO                                 | QUI.ME.RAS- DIÁLOGOS UTÓPICOS E A NOVA ORDEM DO DIA   | R\$ 453.855,22 | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO            |
| ENGENHO TEATRAL                               | ENGENHO TEATRAL   | R\$ 453.087,00 | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO            |

|               |   |   |                       |   |                               |
|---------------|---|---|-----------------------|---|-------------------------------|
|               | NÚCLEO PAVANELLI  | CENTRO DE PESQUISA PARA O TEATRO DE RUA RUBENS BRITO - NÚCLEO PAVANELLI 10 ANOS!.                             | R\$ 389.266,03        | 07 de abril de 2019                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|               | OS FOFOS ENCENAM  | DO NINHO AOS VÔOS: MEMÓRIAS DESVELADAS  | R\$ 476.329,31        | 07 de abril de 2019                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| <b>Edição</b> | <b>Núcleo Artístico</b>                                   | <b>Projeto</b>  | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>             |
|               | TABLADO DE ARRUAR   | ATENTADOS   | R\$ 248.400,00        | 29 de agosto de 2009                    | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|               | NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS                          | PAJELANÇA DE KUARUP NO CONGÁ (SEGUNDO E TERCEIRO CAPÍTULOS) A CAMINHO DA HIP-HÓPERA BRASILEIRA ORFEU MESTIÇO! | R\$ 431.806,22        | 29 de agosto de 2009                    | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|               | N3- TEATRO DE LA PLAZA, CIA PATÉTICA E TEATRO POR UM TRIZ | N3- TRÊS TURMAS TITERETEIRAS: O SONHO CONTINUA...   | R\$ 408.500,00        | 29 de agosto de 2009                    | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|               | GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL                   | MARULHO O CAMINHO DO RIO  | R\$ 374.700,00        | 29 de agosto de 2009                    | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|               | CIA FILHOS DE OLORUM-OS CRESPOS                           | A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM E A IMAGEM CONSTRUÍDA  | R\$ 375.113,32        | 29 de agosto de 2009                    | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|               | TRUPE ARTEMANHA DE INVESTIGAÇÃO URBANA                    | REVELANDO ARTEMANHAS  | R\$ 348.500,00        | 29 de agosto de 2009                    | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |

15ª Edição 2009

|                                      |  |                |                       |                                     |   |                   |
|--------------------------------------|--|----------------|-----------------------|-------------------------------------|---|-------------------|
| CIA DA REVISTA                       | BRÁS-ILHA-<br>CARNAVALIZAÇÃO E<br>CIVILIZAÇÃO NA CIDADE<br>IDEAL | R\$ 294.642,80 | 29 de agosto de 2009  | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO   |   |                   |
| PIA FRAUS                            | PIA FRAUS DEPOIS DOS<br>25...                                    | R\$ 471.332,92 | 29 de agosto de 2009  | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO    |   |                   |
| CIA SÃO JORGE DE<br>VARIEDADES       | PROJETO BARAFONDA  | R\$ 483.669,00 | 29 de agosto de 2009  | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO    |   |                   |
| XPTO                                 | HY BRAZIL  | R\$ 170.000,00 | 29 de agosto de 2009  | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO    |   |                   |
| LA MÍNIMA                            | TEATRO PAULISTANO DE<br>VARIEDADES                               | R\$ 333.395,60 | 29 de agosto de 2009  | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO    |   |                   |
| CIA PESSOAL DO<br>FAROESTE           | TRILOGIA DEGENERADA  | R\$ 299.300,00 | 29 de agosto de 2009  | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO    |   |                   |
| AS GRAÇAS                            | TEATRO E CIRCULAR<br>TEATRO - 15 ANOS:<br>MEMÓRIA E IDENTIDADE   | R\$ 493.400,00 | 29 de agosto de 2009  | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO    |   |                   |
| TEATRO UNIÃO E OLHO<br>VIVO          | A LEGENDA DO POPULAR<br>SEPÉ TIARAJU E JOÃO<br>CÂNDIDO           | R\$ 357.822,70 | 29 de agosto de 2009  | TEATRO POPULAR UNIÃO E<br>OLHO VIVO |   |                   |
| CIA ELEVADOR DE<br>TEATRO PANORÂMICO | CIA ELEVADOR DE<br>TEATRO PANORÂMICO                             | R\$ 374.910,00 | 29 de agosto de 2009  | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO    |   |                   |
| CIA LIVRE                            | CIA LIVRE- 10 ANOS   | R\$ 343.160,00 | 29 de agosto de 2009  | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO    |   |                   |
| <b>Edição</b>                        | <b>Núcleo Artístico</b>  | <b>Projeto</b> | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Duração em Meses</b>             | <b>Data de Homologação<br/>do Resultado</b> | <b>Proponente</b> |

|                              |                                |  |                |                     |                               |                               |
|------------------------------|--------------------------------|--|----------------|---------------------|-------------------------------|-------------------------------|
| 16ª Edição 2010              | CIA TEATRO DOCUMENTÁRIO        | 23°32'S46°38'w, OU COMO SE PODE BOTAR POESIA NA CASA DA GENTE - PESQUISA DE TEATRO DOCUMENTÁRIO PARA E SOBRE A CIDADE DE SÃO PAULO | R\$ 220.345,07 | 14                  | 23 de dezembro 2010           | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                              | CIA LES COMMEIENS TROPICALES   | O QUE FAZER COM ISSO?  | R\$ 271.595,00 | 12                  | 23 de dezembro 2010           | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                              | BURACO D' ORÁCULO              | NARRATIVAS DE TRABALHO   | R\$ 410.946,08 | 18                  | 23 de dezembro 2010           | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                              | ENGENHO TEATRAL                | ENGENHO TEATRAL  | R\$ 589.292,10 | 12                  | 23 de dezembro 2010           | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                              | KIWI CIA DE TEATRO             | CARNE. PATRIARCADO E CAPITALISMO   | R\$ 324.589,84 | 15                  | 23 de dezembro 2010           | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                              | GRUPO CAIXA DE IMAGENS         | ESPAÇOS TEATRAIS DO GRUPO CAIXA DE IMAGENS   | R\$ 198.900,00 | 15                  | 23 de dezembro 2010           | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                              | CIA OCAMORANA PESQUISA TEATRAL | RUPTURAS   | R\$ 295.957,80 | 10                  | 23 de dezembro 2010           | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                              | CIA DE TEATRO BALAGAN          | O TRÁGICO E O ANIMAL   | R\$ 408.721,68 | 13                  | 23 de dezembro 2010           | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                              | CIA ARTEHÚMUS DE TEATRO        | OHAMLET - EXPEDIÇÕES POÉTICAS E PÚBLICAS   | R\$ 242.630,00 | 10                  | 23 de dezembro 2010           | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
|                              | NÚCLEO DO 184                  | E A LUTA CONTINUA....  | R\$ 510.486,20 | 12                  | 23 de dezembro 2010           | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| GRUPO ARTE SIMPLES DE TEATRO | TEATRO EM HELIÓPOLIS           | R\$ 279.276,62   | 9              | 23 de dezembro 2010 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |                               |

|                             |  |   |                       |   |  |
|-----------------------------|--|---|-----------------------|---|--|
| IVO 60                      | IVO 60 É 10!!! - UMA DÉCADA DE TEATRO NA CIDADE          | R\$ 283.713,85  | 10                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| BRAVA COMPANHIA             | BRAVA COMPANHIA  | R\$ 461.250,00  | 18                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| FORTE CASA TEATRO           | VIZINHANÇA   | R\$ 295.022,50  | 15                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| DOLORES BOCA ABERTA         | ESTÉTICAS DE COMBATE VEÍCULOS DE ASSALTO E TEATRO PERENE | R\$ 504.704,88  | 12                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| CIA DOS INVENTIVOS          | VIVA O POVO BRASILEIRO!                                  | R\$ 354.844,00  | 18                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| CIA ANTROPOFÁGICA           | LIBERDADE EM PI(Y)NDORAMA..                              | R\$ 341.453,30  | 11                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| TEATRO DOS NARRADORES       | DEPOIS DO DESMANCHE                                      | R\$ 459.090,24  | 12                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| II TRUPE DE CHOQUE          | MATERIAL TEBAS / ELDORADO 11 DE SETEMBRO                 | R\$ 427.865,80  | 12                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| CAPULANAS CIA DE ARTE NEGRA | PÉ NO QUINTAL  | R\$ 318.735,17  | 18                    | 23 de dezembro 2010                     | ASSOCIAÇÃO CULTURAL RECREATIVA ESPORTIVA BLOCO DO BECO |
| <b>Edição</b>               | <b>Núcleo Artístico</b>                                  | <b>Projeto</b>  | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                                      |
|                             | CIA TRUKS  | CENTRO DE ESTUDOS E PRÁTICAS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO - BONECOS NAS RUAS | R\$ 408.911,70        | 03 de setembro de 2010                  | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |

|                 |                            |   |                       |   |                                  |
|-----------------|----------------------------|---|-----------------------|---|----------------------------------|
| 17ª Edição 2010 | CIA HIATO                  | EM BUSCA DA MEMÓRIA:<br>REALIDADE E INVENÇÃO                                    | R\$ 400.697,50        | 03 de setembro de 2010                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|                 | CIA PAIDÉIA                | PAIDÉIA 2010/2011   | R\$ 369.540,00        | 03 de setembro de 2010                      | PAIDÉIA ASSOCIAÇÃO<br>CULTURAL   |
|                 | CIA ESTÁVEL                | TERRITÓRIOS   | R\$ 561.653,88        | 03 de setembro de 2010                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|                 | CIA FOLIAS D' ARTE         | MIRAR ADELANTE - O<br>MUNDO É O QUE SE VÊ<br>DE ONDE SE ESTÁ. ANA<br>CINTRA 213 | R\$ 575.240,25        | 03 de setembro de 2010                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|                 | CIA DO LATÃO               | ESPAÇOS TEATRAIS DO<br>GRUPO CAIXA DE IMAGENS                                   | R\$ 635.875,64        | 03 de setembro de 2010                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|                 | GRUPO XIX DE TEATRO        | GRUPO XIX ANO X   | R\$ 510.306,75        | 03 de setembro de 2010                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|                 | NÚCLEO PAVANELLI           | CENTRO DE PESQUISA<br>PARA O TEATRO DE RUA<br>RUBENS BRITO                      | R\$ 493.208,00        | 03 de setembro de 2010                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|                 | FRATERNAL CIA DE<br>ARTES  | A MAIORIDADE<br>FRATERNAL: A CIA FAZ 18<br>ANOS E FESTEJA NAS<br>RUAS           | R\$ 543.005,18        | 03 de setembro de 2010                      | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |
|                 | POMBAS URBANAS             | REVOADA: EM DIREÇÃO<br>UMA POÉTICA COLETIVA<br>DE TEATRO<br>EM COMUNIDADE       | R\$ 461.289,30        | 03 de setembro de 2010                      | INSTITUTO POMBAS<br>URBANAS      |
| <b>Edição</b>   | <b>Núcleo Artístico</b>    | <b>Projeto</b>  | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação<br/>do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                |
|                 | CIA HUMBALADA DE<br>TEATRO | HUMBALADA CONTINUA:<br>NO ESPAÇO, NA PRAÇA E<br>NA ESTRADA                      | R\$ 291.856,47        | 09 de abril de 2011                         | COOPERATIVA PAULISTADE<br>TEATRO |

|                                   |   |                |                     |                               |
|-----------------------------------|---|----------------|---------------------|-------------------------------|
| GRUPO REDIMUNHO DE INVES. TEATRAL | NÃO PRECISA SOBRAR NADA! O ATOR CRIADORE A DRAMATURGIA EM MOVIMENTO | R\$ 317.979,27 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| CIA TEATRO DO INCÊNDIO            | SÃO PAULO: CIDADE SURREALISTA                                       | R\$ 552.870,46 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| CIA PROVISÓRIO-DEFINITIVO         | CIA PROVISÓRIO - DEFINITIVO 10 ANOS                                 | R\$ 309.152,70 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| CIA DE TEATRO ENCENA              | DA LAMA À CENA. JANEIROS DA MINHA VIDA.                             | R\$ 245.650,00 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| AS MENINAS DO CONTO               | ESPAÇOS TEATRAIS DO GRUPO CAIXA DE IMAGENS                          | R\$ 414.234,40 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS  | ORFEU MESTIÇO UMA HIP-HÓPERA BRASILEIRA TRAJETÓRIA DE CONTINUIDADE  | R\$ 427.619,65 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| COLETIVO BRUTO                    | O QUE ESTÁ AQUI É O QUE SOBROU                                      | R\$ 211.067,36 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| CIA ELEVADOR DE TEATRO PANORÂMICO | CIA ELEVADOR E O TRÁGICO  | R\$ 499.760,71 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| CIA LIVRE                         | ÉDIPO& ANTI- ÉDIPO..  | R\$ 201.008,64 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| OPOVOEMPÉ                         | A MÁQUINA DO TEMPO  | R\$ 429.869,43 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |
| TABLADO DE ARRUAR                 | SABOTAGEM- TABLADO DE ARRUAR- 10 ANOS                               | R\$ 444.308,94 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |

|               |                         |  |                       |                         |   |                             |
|---------------|-------------------------|--|-----------------------|-------------------------|---|-----------------------------|
|               | TRUPE ARTEMANHAS        | 15 ANOS REVELANDO ARTEMANHAS   | R\$ 448.601,04        | 09 de abril de 2011     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |                             |
|               | CLUB NOIR               | PEEP CLÁSSIC- ÉSQUILO  | R\$ 540.846,00        | 09 de abril de 2011     | CLUB NOIR PRODUÇÕES ARTÍSTICAS          |                             |
|               | [PH2]ESTADO DE TEATRO   | DIÁLOGOS COM O TRÁGICO: PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS                              | R\$ 352.890,94        | 09 de abril de 2011     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |                             |
|               | CIA PESSOAL DO FAROESTE | CINE CAMALEÃO ( A BOCA DO LIXO SP)   | R\$ 399.170,98        | 09 de abril de 2011     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |                             |
|               | CIA OS SATYROS          | OS SATYROS NO CABARET STRAVAGANZA  | R\$ 481.491,19        | 09 de abril de 2011     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |                             |
|               | CIA DO MIOLO            | POÉTICA DA CIDADE  | R\$ 323.305,02        | 09 de abril de 2011     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |                             |
|               | CIA TRIPTAL             | TRIPTAL 20 ANOS - HOMENS À MARGEM  | R\$ 357.248,71        | 09 de abril de 2011     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO           |                             |
| <b>Edição</b> | <b>Núcleo Artístico</b> | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Duração em Meses</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>           |
|               | ENGENHO TEATRAL         | ENGENHO TEATRAL  | R\$ 697.641,02        | 12                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TE ATRO |
|               | IA TEATRO DOCUMENTÁRI   | MAPEAR HISTÓRIAS,OU COMO DISSE GUIMARÃES O REAL NÃO ESTÁ NA SAÍDA NEM NA CHEGADA | R\$ 369.339,06        | 14                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TE ATRO |
|               | CIA OCAMORANA           | RUPTURA- ASCENSÃO  | R\$ 498.010,16        | 14                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TE ATRO |



|                 |                            |  |                       |                         |   |                                |
|-----------------|----------------------------|--|-----------------------|-------------------------|---|--------------------------------|
| 19ª Edição 2012 | TIVO TEATRAL DODECAFÔ      | DECUPAGEM DODECAFÔNICA   | R\$ 350.769,23        | 12                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TE ATRO    |
|                 | TEATRO VENTOFORTE          | ENTRE O CÉU E A TERRA  | R\$ 514.576,41        | 10                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TE ATRO    |
|                 | DOLORES BOCA ABERTA        | ESPAÇOS TEATRAIS DO GRUPO CAIXA DE IMAGENS   | R\$ 585.086,40        | 12                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TE ATRO    |
|                 | II TRUPE DE CHOQUE         | MATERIAL CIBORGUE/ ELDORADO SILÍCIO 11 DE SETEMBRO   | R\$ 546.798,41        | 12                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TE ATRO    |
|                 | CIA TEATRO BALAGAN         | RECUSA E PROMETEU: UMA SIMETRIA INVERTIDA  | R\$ 438.710,25        | 13                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TE ATRO    |
|                 | EMITÉRIO DE AUTOMÓVEI      | CEMITÉRIO DO AUTOMÓVEIS 30 ANOS - ARTES DO SUBTERRÂNEO   | R\$ 661.907,70        | 16                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TE ATRO    |
|                 | CIA AUTO-RETRATO           | ORIGEM DESTINO -CIA AUTRO-RETRATO 10 ANOS  | R\$ 381.247,72        | 12                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TE ATRO    |
|                 | CIA ANTROPOFÁGICA          | LIBERDADE EM PI(Y)NDORAMA III  | R\$ 555.481,10        | 15                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TE ATRO    |
| <b>Edição</b>   | <b>Núcleo Artístico</b>    | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Duração em Meses</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>              |
|                 | NÚCLEO PAVANELLI DE TEATRO | CENTRO DE PESQUISA PARA O TEATRO DE TUA RUBENS BRITO-UM PÓLO DE FORMAÇÃO, ESTÍMULO, DIFUSÃO E REGISTRO | R\$ 495.120,00        | 13                      | 29 de março de 2012                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |

|                                |   |                |    |                     |  |
|--------------------------------|---|----------------|----|---------------------|--|
| CIA PATÉTICA                   | HISTÓRIAS EM TODOS OS SENTIDOS                                | R\$ 209.430,00 | 12 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| NÚCLEO HANA                    | NIKKEIS E DEKASSEGUI: TRAVESSIAS EM CONFLITO.                 | R\$ 421.873,50 | 12 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| CIA TRUKS DE TEATRO DE BONECOS | CENTRO DE ESTUDOS E PRÁTICAS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO - 10 ANOS. | R\$ 387.600,00 | 10 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| TRUPE SINHÁ ZÓZIMA             | PLANTAR FERRO FRIO DO ÔNIBUS AO NINHO                         | R\$ 431.897,40 | 12 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| CIA HIATO                      | ESPAÇOS TEATRAIS DO GRUPO CAIXA DE IMAGENS                    | R\$ 433.137,85 | 12 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| GRUPO PANDORA DE TEATRO        | CIMENTO PERÚS   | R\$ 370.000,00 | 13 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| KIWI CIA DE TEATRO             | MORRO COMO UM PAÍS- A EXCEÇÃO E A REGRA                       | R\$ 421.778,24 | 14 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| CAPULANAS CIA DE ARTE NEGRA    | SANGOMA   | R\$ 508.195,80 | 18 | 29 de março de 2012 | ASSOCIAÇÃO CULTURAL RECREATIVA ESPORTIVA BLOCO DO BECO |
| GRUPO XIX DE TEATRO            | NELSON, O ESTRANHO FAMILIAR                                   | R\$ 482.672,25 | 13 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| BANDA MIRIM                    | RÁDIO MIRIM - A ARTE DE OUVIR                                 | R\$ 401.869,64 | 10 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |
| MUNDANA CIA                    | PAIS E FILHOS   | R\$ 403.091,50 | 8  | 29 de março de 2012 | PORTO GUIMARÃES PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA-ME           |
| BRAVA CIA                      | PROJETO BRAVA COMPANHIA                                       | 695. 909,84    | 24 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                          |

|               | FOLIAS D' ARTE                          | AINDA E SEMPRE: DA LONGA E LABORIOSA...   | R\$ 421.689,47        | 11                                      | 29 de março de 2012     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                              |
|---------------|---|---|-----------------------|---|-------------------------|--|
|               | TEATRO DE NARRADORES                    | QUANTOS PRÓLOGOS SÃO NECESSÁRIOS PARA QUE ALGO ACONTEÇA?                            | R\$ 507.011,12        | 12                                      | 29 de março de 2012     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                              |
|               | CIA DO TIJOLO                           | CANTATA PARA UM BASTIDOR DE UTOPIAS   | R\$ 507.141,97        | 12                                      | 29 de março de 2012     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                              |
|               | BURACO D'ORÁCULO                        | NARRATIVAS DE TRABALHO II- ÓPERA DO TRABALHO  | R\$ 526.834,77        | 16                                      | 29 de março de 2012     | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                              |
| <b>Edição</b> | <b>Núcleo Artístico</b>                 | <b>Projeto</b>  | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Duração em Meses</b> | <b>Proponente</b>  |
|               | GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL | POR DETRÁS DAS VIDRAÇAS   | R\$ 506.295,69        | 04 de setembro de 2012                  | 12                      | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                              |
|               | PHILA 7                                 | APARELHOS DE SUPERAR AUSÊNCIAS  | R\$ 577.441,60        | 04 de setembro de 2012                  | 12                      | BASILICO PRODUÇÕES E PROMOÇÕES ARTISTICAS E CULTURAIS LTDA |
|               | POMBAS URBANAS                          | REVOADA POR UMA DRAMATURGIA DE TEATRO EM COMUNIDADE                                 | R\$ 656.815,60        | 04 de setembro de 2012                  | 14                      | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                              |
|               | GRUPO SOBREVENTO                        | FRAGILIDADE   | R\$ 513.000,47        | 04 de setembro de 2012                  | 14                      | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                              |
|               | GRUPO BOLINHO                           | TIPOGRAFIAS POÉTICAS- ESTABELECEENDO UM TRAJETO ENTRE A MEMÓRIA E O BONDE CARA DURA | R\$ 424.869,01        | 04 de setembro de 2012                  | 16                      | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                              |
|               | TEATRO DE LA PLAZA E TEATRO POR UM TRIZ | ESPAÇOS TEATRAIS DO GRUPO CAIXA DE IMAGENS  | R\$ 589.050,35        | 04 de setembro de 2012                  | 14                      | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO                              |

21ª Edição 2012

|                                      |  |  |                        |   |                               |                               |
|--------------------------------------|--|--|------------------------|---|-------------------------------|-------------------------------|
| CIA ESTÁVEL DE TEATRO                | DESTERRO - POÉTICAS VERMELHAS  | R\$ 577.617,50                                       | 04 de setembro de 2012 | 20                                      | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |                               |
| OS FOFOS ENCENAM                     | BAÚ DA ARETHUZZA - MERGULHO NA TEATRALIDADE CIRCENSE BRASILEIRA                        | R\$ 606.900,00                                       | 04 de setembro de 2012 | 12                                      | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |                               |
| TRUPE ARTEMANHA                      | CITA- CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL ARTEMANHA - 3 EIXOS: OCUPAÇÃO, REVELAR E DIFUNDIR | R\$ 465.192,00                                       | 04 de setembro de 2012 | 15                                      | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |                               |
| GRUPO TEATRAL PARLENDAS              | CIDADE ENTRAVES OU ESTÁD[[I]O DE SÍTIO   | R\$ 483.144,78                                       | 04 de setembro de 2012 | 18                                      | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |                               |
| PESSOAL DO FAROESTE                  | BOCA LIVRE   | R\$ 478.501,20                                       | 04 de setembro de 2012 | 14                                      | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |                               |
| COLETIVO NEGRO                       | CELEBRAÇÃO DO HOMEM COMUM  | R\$ 579.580,78                                       | 04 de setembro de 2012 | 18                                      | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |                               |
| NÚCLEO EXPERIMENTALE TEATRO DO BARDO | DO LUNDU AO PUNK ROCK - DIÁLOGOS ENTRE A MÚSICA E O TEATRO                             | R\$ 565.170,64                                       | 04 de setembro de 2012 | 12                                      | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |                               |
| <b>Edição</b>                        | <b>Núcleo Artístico</b>  | <b>Projeto</b>                                       | <b>Valor Aprovado</b>  | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Duração em Meses</b>       | <b>Proponente</b>             |
|                                      | CIA ARTEHÚMUS DE TEATRO  | TEATRO DE CONDOMÍNIO - CARTOGRAFIA PÚBLICA E PRIVADA | R\$ 433.350,00         | 29 de março de 2013                     | 12                            | COOPERATIVA PAULISTADE TEATRO |

## ANEXO C – Objetivos gerais, a cada edição

| Objetivos gerais 1a a 21a edições                            |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |       |
|--|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-------|
| EDIÇÕES  | 1a | 2a | 3a | 4a | 5a | 6a | 7a | 8a | 9a | 10a | 11a | 12a | 13a | 14a | 15a | 16a | 17a | 18a | 19a | 20a | 21a | total |
| Formação de público  | 10 | 4  | 4  | 1  | 2  | 1  | 3  | 6  | 1  | 2   | 5   | 0   | 2   | 2   | 0   | 3   | 1   | 2   | 1   | 1   | 1   | 52    |
| Ocupação ou revitalização de espaços públicos                | 3  | 2  | 4  | 3  | 3  | 1  | 1  | 3  | 3  | 1   | 3   | 5   | 2   | 4   | 0   | 1   | 0   | 3   | 1   | 1   | 0   | 44    |
| Resgate/elaboração/valorização da Identidade                 | 1  | 1  | 1  | 1  | 2  | 1  | 0  | 1  | 0  | 0   | 1   | 1   | 0   | 0   | 1   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 11    |
| Apresentações/temporada/mostra/circulação                    | 9  | 3  | 6  | 4  | 8  | 2  | 5  | 10 | 9  | 5   | 12  | 11  | 4   | 10  | 10  | 10  | 5   | 12  | 2   | 6   | 4   | 63    |
| Continuidade de ações já iniciadas /manutenção do grupo/cia. | 7  | 5  | 7  | 6  | 10 | 4  | 6  | 9  | 6  | 5   | 10  | 7   | 3   | 9   | 4   | 9   | 3   | 3   | 2   | 2   | 3   | 120   |
| Criação/manutenção de espaços/sede                           | 8  | 4  | 6  | 1  | 2  | 1  | 3  | 4  | 5  | 3   | 5   | 5   | 2   | 3   | 2   | 3   | 1   | 1   | 2   | 2   | 1   | 63    |
| Valorizar a dramaturgia nacional                             | 2  | 0  | 1  | 0  | 0  | 3  | 0  | 1  | 0  | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 8     |
| Criação/montagem de espetáculo                               | 7  | 3  | 4  | 5  | 5  | 1  | 7  | 9  | 6  | 6   | 8   | 13  | 6   | 4   | 10  | 6   | 1   | 13  | 4   | 7   | 5   | 130   |
| Formação/treinamento artístico-profissional.                 | 6  | 3  | 6  | 2  | 3  | 3  | 3  | 5  | 1  | 2   | 5   | 8   | 4   | 8   | 5   | 5   | 2   | 2   | 1   | 3   | 1   | 78    |
| Compartilhar processo criativo                               | 3  | 1  | 6  | 1  | 3  | 0  | 4  | 3  | 3  | 1   | 6   | 1   | 2   | 1   | 1   | 3   | 1   | 0   | 1   | 2   | 0   | 43    |
| Valorizar determinada linguagem teatral                      | 1  | 4  | 2  | 1  | 4  | 2  | 0  | 2  | 2  | 1   | 2   | 2   | 1   | 3   | 1   | 0   | 1   | 0   | 0   | 3   | 2   | 34    |

|  |   |   |   |   |    |   |   |    |   |   |   |    |   |   |   |    |   |   |   |   |   |     |
|--|---|---|---|---|----|---|---|----|---|---|---|----|---|---|---|----|---|---|---|---|---|-----|
| <b>Promover publicação</b>   | 2 | 0 | 1 | 1 | 2  | 0 | 3 | 0  | 2 | 0 | 4 | 7  | 1 | 4 | 5 | 5  | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 43  |
| <b>Uso de espaços não convencionais</b>                              | 1 | 0 | 1 | 0 | 0  | 0 | 0 | 0  | 0 | 0 | 2 | 0  | 1 | 0 | 0 | 0  | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 6   |
| <b>Investir em estudos e pesquisa</b>                                | 4 | 6 | 5 | 4 | 11 | 5 | 7 | 11 | 6 | 7 | 9 | 13 | 7 | 8 | 7 | 10 | 1 | 4 | 2 | 7 | 6 | 141 |
| <b>Formação de outros grupos teatrais</b>                            | 2 | 1 | 2 | 2 | 1  | 0 | 2 | 0  | 0 | 1 | 1 | 1  | 0 | 2 | 0 | 1  | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 18  |
| <b>Realizar pesquisa de campo</b>                                    | 1 | 0 | 0 | 1 | 0  | 0 | 0 | 0  | 2 | 0 | 0 | 0  | 0 | 0 | 0 | 0  | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 5   |
| <b>Promoção da cidadania</b>   | 1 | 3 | 0 | 0 | 1  | 0 | 1 | 1  | 0 | 3 | 0 | 1  | 0 | 1 | 0 | 0  | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 12  |
| <b>Promoção de debates/ ciclos de leituras/encontros</b>             | 1 | 2 | 1 | 3 | 4  | 1 | 5 | 5  | 5 | 3 | 6 | 11 | 2 | 7 | 4 | 5  | 2 | 2 | 1 | 5 | 3 | 77  |
| <b>Aparelhamento ou reforma da sede ou local de trabalho</b>         | 0 | 1 | 0 | 0 | 0  | 0 | 0 | 0  | 0 | 0 | 0 | 0  | 0 | 1 | 1 | 1  | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 5   |
| <b>Ações pedagógicas, incluindo cursos/oficinas/ aula-espetáculo</b> | 0 | 1 | 8 | 2 | 2  | 3 | 4 | 6  | 3 | 2 | 8 | 8  | 3 | 4 | 3 | 2  | 1 | 2 | 2 | 3 | 3 | 70  |
| <b>Ações junto à comunidade e/ou movimentos sociais</b>              | 0 | 0 | 8 | 4 | 3  | 2 | 3 | 6  | 1 | 2 | 5 | 4  | 2 | 4 | 2 | 7  | 3 | 0 | 2 | 2 | 1 | 61  |
| <b>Democratizar a arte teatral</b>                                   | 0 | 0 | 1 | 0 | 0  | 2 | 1 | 0  | 0 | 2 | 0 | 1  | 1 | 1 | 0 | 0  | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 12  |
| <b>Documentação/arquivo e memória</b>                                | 0 | 0 | 2 | 2 | 3  | 1 | 3 | 3  | 2 | 1 | 4 | 6  | 2 | 3 | 7 | 1  | 0 | 2 | 0 | 2 | 0 | 44  |
| <b>Celebração de aniversário do grupo/cia.</b>                       | 0 | 0 | 1 | 0 | 1  | 0 | 0 | 0  | 0 | 0 | 2 | 2  | 0 | 3 | 2 | 0  | 1 | 3 | 2 | 1 | 0 | 16  |
| <b>Residência artística</b>  | 0 | 0 | 0 | 1 | 0  | 0 | 0 | 0  | 1 | 0 | 1 | 0  | 1 | 0 | 0 | 0  | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 4   |
| <b>Criação/promoção de dramaturgia</b>                               | 0 | 0 | 0 | 0 | 0  | 0 | 0 | 0  | 1 | 0 | 0 | 3  | 2 | 1 | 5 | 4  | 2 | 4 | 1 | 0 | 1 | 24  |



## ANEXO D – Poéticas a cada edição

| TABELA GERAL - POÉTICAS   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |       |
|---------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-------|
| EDIÇÕES                   | 1a | 2a | 3a | 4a | 5a | 6a | 7a | 8a | 9a | 10a | 11a | 12a | 13a | 14a | 15a | 16a | 17a | 18a | 19a | 20a | 21a | TOTAL |
| TEATRO & HISTÓRIA         | 1  | 1  | 2  | 4  | 5  | 4  | 7  | 5  | 2  | 0   | 6   | 3   | 1   | 3   | 8   | 4   | 1   | 5   | 2   | 7   | 2   | 73    |
| FORMAS POPULARES          | 7  | 5  | 5  | 1  | 4  | 1  | 5  | 6  | 3  | 4   | 4   | 4   | 1   | 5   | 3   | 1   | 4   | 4   | 0   | 3   | 3   | 73    |
| TEATRO COMUNITÁRIO        | 3  | 5  | 6  | 3  | 3  | 2  | 5  | 2  | 1  | 4   | 3   | 5   | 1   | 3   | 1   | 3   | 4   | 1   | 3   | 3   | 3   | 64    |
| TEATRO-CIDADE             | 6  | 4  | 2  | 2  | 7  | 2  | 6  | 5  | 2  | 0   | 0   | 3   | 5   | 1   | 3   | 2   | 1   | 5   | 3   | 1   | 5   | 65    |
| TEATROS HÍBRIDOS          | 2  | 1  | 1  | 1  | 1  | 0  | 4  | 2  | 0  | 2   | 0   | 0   | 3   | 2   | 1   | 1   | 0   | 2   | 3   | 1   | 5   | 32    |
| TEATRO DE ADAPTAÇÃO       | 5  | 1  | 1  | 1  | 1  | 0  | 1  | 4  | 4  | 3   | 6   | 1   | 1   | 0   | 3   | 3   | 0   | 4   | 2   | 1   | 0   | 42    |
| TEATRO ÉPICO/NARRATIVO    | 1  | 1  | 0  | 2  | 5  | 1  | 1  | 0  | 0  | 2   | 0   | 0   | 0   | 0   | 1   | 4   | 1   | 1   | 0   | 3   | 0   | 23    |
| TEATRO SOCIAL             | 3  | 0  | 4  | 0  | 4  | 2  | 1  | 2  | 0  | 0   | 1   | 0   | 1   | 1   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 19    |
| ESPAÇOS NÃO CONVENCIONAIS | 2  | 0  | 0  | 0  | 2  | 0  | 0  | 0  | 1  | 0   | 0   | 2   | 3   | 1   | 1   | 1   | 1   | 1   | 0   | 1   | 0   | 17    |
| TEATRO DOCUMENTAL         | 0  | 0  | 0  | 0  | 1  | 1  | 0  | 0  | 0  | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 2   | 1   |     | 1   | 2   | 0   | 8     |
| ESCRITA TEATRAL           | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 2  | 1  | 0   | 0   | 3   | 0   | 1   | 1   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 1   | 8     |
| TEATRO & EDUCAÇÃO         | 1  | 0  | 0  | 0  | 0  | 1  | 0  | 1  | 1  | 0   | 1   | 0   | 1   | 1   | 1   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 8     |
| TEATRO PÓS-DRAMÁTICO      | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0   | 0   | 1   | 1   | 0   | 0   | 1   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 3     |



### ANEXO E – Projetos que não previam espaço de realização

| Projetos que não previam local de realização |           |  |
|--|-----------|--|
| Bendita Trupe                                | 5a edição | Projeto que previa construção dramaturgica, produção e temporada de espetáculo, mas não especificava o local de realização   |
| FRATERNAL CIA DE ARTES E MALAS ARTES         | 6a edição | Projeo que previa pesquisa em instituição para defiiicientes auditivos e visuais, que resultaria em espetáculo, cujo espaço de realização não estava especificado. |
| OS DRAMATURGOS                               | 6a edição | O projeto não prevê atividades com público   |
| Cia. De Teatro Balagan                       | 7a edição | O projeto visava dar continuidade às pesquisas que a Cia. Vinha desenvolvendo, a montagem de um novo espeatáculo mas não especifica onde ele seria apresentado     |

|                           |            |   |
|---------------------------|------------|---|
| Argonautas                | 8a edição  | É prevista a ocupação de espaço público ou privado, sem mais especificações   |
| Lux in Tenebris           | 9a edição  | O projeto previa continuidade da pesquisa do grupo e criação de espetáculo, cujo local não foi especificado   |
| Artehúmus/Arion/Epifanias | 9a edição  | Os três grupos propuseram uma ação de compartilhamento, com vistas ao estudo da dramaturgia em processo, mas não consta no projeto onde o projeto seria realizado |
| XPTO                      | 15a edição | Projeto previa criação dramaturgica, com leituras públicas dos estágios de criação, mas não especifica onde elas se realizariam.                                  |

**ANEXO F – Grupos e projetos contemplados a cada edição**

| <b>Edição</b> | <b>Núcleo Artístico</b> | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                     |
|---------------|-------------------------|--|-----------------------|---|---------------------------------------|
|               | CIA ESTÁVEL             | AMIGOS DA MULTIDÃO   | R\$ 285.912,00        | 30 de agosto de 2002                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|               | OS SATYROS              | ATRAVÉS DO TEATRO, SUPERANDO A EXCLUSÃO, AFIRMANDO A CIDADANIA     | R\$ 284.500,00        | 30 de agosto de 2002                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|               | TEATRO VENTOFORTE       | CONTINUANDO TEMPOS E VENTOS  | R\$ 236.250,00        | 30 de agosto de 2002                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|               | CIA TRUKS               | CONTINUIDADE DO CENTRO DE ESTUDOS E PRÁTICAS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO | R\$ 211.808,00        | 30 de agosto de 2002                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|               | TEATRO DA VERTIGEM      | MAIS PALCOS  | R\$ 286.000,00        | 30 de agosto de 2002                    | MAIS PALCOS PROJETOS CULTURAIS LTDA   |
|               | CIA PAIDÉIA             | PAIDÉIA  | R\$ 285.000,00        | 30 de agosto de 2002                    | PAIDÉIA ASSOCIAÇÃO CULTURAL           |
|               | PESSOAL DO FAROESTE     | RE-BENTOS  | R\$ 146.850,00        | 30 de agosto de 2002                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|               | OFICINA UZYNA UZONA     | OS SERTÕES   | R\$ 286.000,00        | 30 de agosto de 2002                    | ASSOCIAÇÃO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA |
|               | PIA FRAUS               | O TEATRO QUE RODA A CIDADE   | R\$ 242.000,00        | 30 de agosto de 2002                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|               | SCENA PRODUÇÕES         | CLASSES LABORIOSAS   | R\$ 241.250,00        | 30 de agosto de 2002                    | SCENA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS S/C LTDA   |

1ª edição 2002

|                           |   |                |                      |   |
|---------------------------|---|----------------|----------------------|---|
| GRUPO DOS SETE            | CIDADE DENTRO CIDADE FORA                               | R\$ 284.972,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |
| IMO / LA MÍNIMA CIA LINHA | CENTRAL DO CIRCO  | R\$ 282.984,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |
| BARTOLOMEU DE DEPOIM      | URGÊNCIA NAS RUAS                                       | R\$ 279.000,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |
| CIA FÁBRICA SÃO PAULO     | PESQUISA ARTÍSTICA, ENSINO E CIRCUITO POPULAR DE TEATRO | R\$ 286.000,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |
| ÁGORA                     | ÁGORA - CENTRO DE DESENVOLVIMENTO TEATRAL               | R\$ 282.551,00 | 30 de agosto de 2002 | AGORA CENTRO DE DESENVOLVIMENTO TEATRAL |
| NAL CIA DE ARTE E MALA    | COMÉDIA POPULAR BRASILEIRA                              | R\$ 234.000,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |
| SÃO JORGE DE VARIEDA      | PROJETO BORACÉIA  | R\$ 272.745,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |
| XPTO                      | DANDO ASAS À UTOPIA                                     | R\$ 276.800,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |
| AS GRAÇAS                 | CIRCULAR TEATRO   | R\$ 214.300,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |
| EMITÉRIO DE AUTOMÓVEI     | NOVO TEATRO - NOVA CIDADE                               | R\$ 201.000,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |
| ENGENHO TEATRAL           | ENGENHO TEATRAL   | R\$ 282.222,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |
| FOLIAS D'ARTE             | GALPÃO DO FOLIAS: ARTE E CIDADANIA                      | R\$ 198.750,00 | 30 de agosto de 2002 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |

|                  |   |   |                       |   |                                       |
|------------------|---|---|-----------------------|---|---------------------------------------|
|                  | CIA DO LATÃO                            | DESENVOLVIMENTO DE PESQUISA EM TEATRO DIALÉTICO   | R\$ 280.289,00        | 30 de agosto de 2002                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
| <b>Edição</b>    | <b>Núcleo Artístico</b>                 | <b>Projeto</b>  | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                     |
| 2ª EDIÇÃO 2003   | PARLAPATÕES, PATIFES E PASPALHÕES       | PRÁXIS PARA O CÔMICO  | R\$ 216.255,00        | 02 de abril de 2003                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|                  | OFICINA UZYNA UZONA                     | OS SERTÕES:   | R\$ 322.451,25        | 02 de abril de 2003                     | ASSOCIAÇÃO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA |
|                  | CIRCO MÍNIMO, LA MINIMA E LINHAS AÉREAS | CENTRAL DO CIRCO  | R\$ 273.674,11        | 02 de abril de 2003                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|                  | TABLADO DE ARRUAR                       | O TEATRO DE RUA E A METRÓPOLE   | R\$ 168.139,50        | 02 de abril de 2003                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|                  | UNIÃO E OLHO VIVO                       | UM SONHO DE LIBERDADE   | R\$ 192.060,00        | 02 de abril de 2003                     | TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO      |
|                  | SOBREVENTO                              | CONSOLIDANDO A PRODUÇÃO DO SOBREVENTO   | R\$ 253.420,61        | 02 de abril de 2003                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|                  | TEATRO DE NARRADORES                    | CIRCUITO LESTE  | R\$ 276.005,63        | 02 de abril de 2003                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|                  | GRUPO TAPA                              | INVESTIGAÇÃO DO IMAGINÁRIO ÍTALO-BRASILEIRO E OCUPAÇÃO ARTÍSTICA DO TEATRO ARTHUR AZEVEDU | R\$ 263.960,78        | 02 de abril de 2003                     | TAPA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA        |
|                  | CIA DO FEIJÃO                           | TRADIÇÕES DRAMÁTICAS BRASILEIRAS  | R\$ 264.599,13        | 02 de abril de 2003                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
| TEATRO BRINCANTE | TEATRO ESCOLA BRINCANTE                 | R\$ 261.684,80  | 02 de abril de 2003   | TEATRO ESCOLA BRINCANTE                 |                                       |

| Edição         | Núcleo Artístico            | Projeto  | Valor Aprovado | Data de Homologação do Resultado | Proponente                                    |
|----------------|-----------------------------|--|----------------|----------------------------------|---|
| 3ª Edição 2003 | FOLIAS D'ARTE               | A MANUTENÇÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO SEMINAL            | R\$ 284.170,00 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                |
|                | CIA SÃO JORGE DE VARIEDADES | BORACÉIA / TABAJARA                                  | R\$ 258.040,00 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                |
|                | CAIXA DE IMAGENS            | CHUVA DE CONVITES - UMA NAU POPULAR                  | R\$ 182.631,25 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                |
|                | GRUPO DOS SETE              | CIDADE DENTRO CIDADE FORA NO ESTAÇÃO SETE            | R\$ 276.574,60 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                |
|                | CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS     | TEATRO URBANO SEM PAUSA                              | R\$ 207.032,55 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                |
|                | ENGENHO TEATRAL             | O ENGENHO HOJE                                       | R\$ 284.625,00 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                |
|                | TEATRO VENTOFORTE           | 30 ANOS DE VENTOFORTE                                | R\$ 258.300,00 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                |
|                | ARGONAUTAS ARQUIVIVOS       | PODE ENTRAR QUE A CASA É SUA                         | R\$ 96.279,25  | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                |
|                | AS GRAÇAS                   | CIRCULAR TEATRO                                      | R\$ 208.483,35 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                |
|                | TEATRO X                    | U MANO COMUNIDADE                                    | R\$ 238.015,00 | 22 de agosto de 2003             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                |
|                | TEATRO ESPORTE              | TEATRO ESPORTE - UM OLHAR SOBRE A CIDADE E SUA GENTE | R\$ 196.502,02 | 22 de agosto de 2003             | SOCIEDADE PRÓ PROJETO TEATRAL DANO-BRASILEIRO |

|               |                                     |  |                       |   |                                       |
|---------------|-------------------------------------|--|-----------------------|---|---------------------------------------|
|               | GALPÃO RASO DA CATARINA             | SARAU DO CHARLES - UM ESPAÇO PARA EXPERIMENTAÇÃO                   | R\$ 258.862,58        | 22 de agosto de 2003                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|               | FARÂNDOLA TROUPE                    | TEATRO A CÉU ABERTO  | R\$ 153.062,50        | 22 de agosto de 2003                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|               | FRATERNAL CIA DE ARTE E MALAS ARTES | O AUTO DAS FESTIVIDADES JUNINAS                                    | R\$ 262.266,43        | 22 de agosto de 2003                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|               | CASA DA COMÉDIA                     | CASA DA COMÉDIA  | R\$ 264.741,88        | 22 de agosto de 2003                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|               | POMBAS URBANAS                      | DA COMUNIDADE AO TEATRO, DO TEATRO À COMUNIDADE                    | R\$ 280.174,89        | 22 de agosto de 2003                    | INSTITUTO POMBAS URBANAS              |
|               | NAU DE ÍCAROS                       | NAU DE ÍCAROS  | R\$ 131.639,50        | 22 de agosto de 2003                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
| <b>Edição</b> | <b>Núcleo Artístico</b>             | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                     |
|               | TEATRO DA VERTIGEM                  | BR-3 - ETAPA BRASILÂNDIA   | R\$ 215.051,00        | 19 de março de 2004                     | TEATRO DA VERTIGEM LTDA               |
|               | CIA TRUKS                           | CONTINUIDADE DO CENTRO DE ESTUDOS E PRÁTICAS DE TEATRO DE ANIMAÇÃO | R\$ 274.350,00        | 19 de março de 2004                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|               | CIA DO LATÃO                        | TEATRO DIALÉTICO   | R\$ 265.978,00        | 19 de março de 2004                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|               | PAIDÉIA ASSOC. CULT.                | PAIDÉIA  | R\$ 242.000,00        | 19 de março de 2004                     | PAIDÉIA ASSOCIAÇÃO CULTURAL           |
|               | OFICINA UZYNA UZONA                 | OS SERTÕES: A LUTA   | R\$ 335.218,00        | 19 de março de 2004                     | ASSOCIAÇÃO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA |

|                |                                  |  |                       |   |                                  |
|----------------|----------------------------------|--|-----------------------|---|----------------------------------|
| 4ª Edição 2004 | NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS | LENDAS URBANAS   | R\$ 292.557,00        | 19 de março de 2004                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO   |
|                | UNIÃO E OLHO VIVO                | UM SONHO DE LIBERDADE II                                 | R\$ 206.220,00        | 19 de março de 2004                     | TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO |
|                | CIA DO FEIJÃO                    | UM LUGAR CHAMADO BRASIL                                  | R\$ 243.387,00        | 19 de março de 2004                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO   |
|                | GRUPO XIX DE TEATRO              | A RESIDÊNCIA   | R\$ 251.860,00        | 19 de março de 2004                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO   |
|                | CIA LIVRE                        | TEATRO ARENA 50 ANOS                                     | R\$ 332.640,00        | 19 de março de 2004                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO   |
|                | GRUPO NOVA DANÇA 4               | ENTRE MEIOS  | R\$ 292.486,00        | 19 de março de 2004                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO   |
| <b>Edição</b>  | <b>Núcleo Artístico</b>          | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                |
|                | ENGENHO TEATRAL                  | ENGENHO TEATRAL  | R\$ 317.243,20        | 15 de setembro de 2004                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO   |
|                | TEATRO VENTOFORTE                | AS FLORES DO ABISMO - O PALCO DE IMAGENS DO INCONSCIENTE | R\$ 298.220,00        | 15 de setembro de 2004                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO   |
|                | GRUPO SOBREVENTO                 | AQUILO QUE SOMOS E DE QUE ESQUECEMOS                     | R\$ 302.545,12        | 15 de setembro de 2004                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO   |
|                | GRUPO IVO 60                     | O ESPETÁCULO   | R\$ 139.089,80        | 15 de setembro de 2004                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO   |
|                | GRUPO PANÓPTICO                  | PULANDO O MURO   | R\$ 260.465,00        | 15 de setembro de 2004                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO   |



5ª edição 2004

|   |   |                |                        |                                |
|---|---|----------------|------------------------|--------------------------------|
| GRUPO OS FOFOS ENCENAM                        | ASSOMBRAÇÕES DO RECIFE VELHO                              | R\$ 255.308,92 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| CIA TEATRO DE NARRADORES                      | ODISSÉIA PAULISTANA                                       | R\$ 217.900,80 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| AS GRAÇAS                                     | CIRCULAR TEATRO   | R\$ 244.420,00 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| XPTO  | PULANDO MUROS   | R\$ 174.820,00 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| FOLIAS D'ARTE                                 | PELEJA POR UM TERRITÓRIO PÚBLICO E ARTÍSTICO              | R\$ 337.973,90 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| CIA SÃO JORGE DE VARIEDADES                   | SÃO JORGE MENINO  | R\$ 264.770,00 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| TABLADO DE ARRUAR                             | A OCUPAÇÃO  | R\$ 212.282,25 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| BENDITA TRUPE                                 | NA LINHA DE FOGO - DA CIDADANIA ULTRAJADA À MARGINALIDADE | R\$ 230.888,95 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| SEGUNDA TRUPE DE CHOQUE                       | ANJOS DO DESESPERO  | R\$ 176.068,86 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| PIA FRAUS E PARLAPATÕES, PATIFES E PASPALHÕES | PRÁXIS PARA O CÔMICO                                      | R\$ 264.120,00 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| CIRCO NAVEGADOR                               | PALHAÇOS DE TODOS OS TEMPOS                               | R\$ 184.444,18 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| CIA FÁBRICA SÃO PAULO                         | PESQUISA ARTÍSTICA  | R\$ 299.032,51 | 15 de setembro de 2004 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |

|                |  |   |                       |   |   |
|----------------|--|---|-----------------------|---|---|
|                | CONFRARIA DA PAIXÃO<br>(desistiu do projeto) | UM NOVO PALCO PARA<br>OUTRAS HISTÓRIAS                                      | R\$ 243.313,60        | 15 de setembro de 2004                  | CONFRARIA DA PAIXÃO<br>PRODUÇÕES ARTÍSTICAS<br>LTDA |
| <b>Edição</b>  | <b>Núcleo Artístico</b>                      | <b>Projeto</b>  | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                                   |
| 6ª Edição 2005 | FRATERNAL CIA DE ARTE<br>E MALAS ARTES       | MEMÓRIA DAS COISAS  | R\$ 340.000,00        | 28 de julho de 2005                     | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO                   |
|                | CASA DA COMÉDIA                              | CASA DA COMÉDIA   | R\$ 297.250,00        | 28 de julho de 2005                     | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO                   |
|                | OS SATYROS                                   | TRILOGIA DA PRAÇA<br>ROOSEVELT  | R\$ 300.000,00        | 28 de julho de 2005                     | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO                   |
|                | CASA LABORATÓRIO                             | CASA LABORATÓRIO<br>PARA AS ARTES DO<br>TEATRO                              | R\$ 234.584,00        | 28 de julho de 2005                     | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO                   |
|                | CAIXA DE IMAGENS                             | CHUVA DE CONVITES -<br>UMA NAU POPULAR                                      | R\$ 230.000,00        | 28 de julho de 2005                     | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO                   |
|                | CIA TRUKS                                    | CONTINUIDADE DO<br>CENTRO DE ESTUDOS E<br>PRÁTICAS DO TEATRO<br>DE ANIMAÇÃO | R\$ 227.333,00        | 28 de julho de 2005                     | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO                   |
|                | TEATRO DA VERTIGEM                           | BR-3  | R\$ 322.000,00        | 28 de julho de 2005                     | TEATRO DA VERTIGEM<br>LTDA                          |
|                | OS DRAMATURGOS                               | ESCRITA ABERTA  | R\$ 200.000,00        | 28 de julho de 2005                     | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO                   |
|                | UNIÃO E OLHO VIVO                            | UM SONHO DE<br>LIBERDADE III - 2005   | R\$ 175.000,00        | 28 de julho de 2005                     | TEATRO POPULAR UNIÃO<br>E OLHO VIVO                 |
| <b>Edição</b>  | <b>Núcleo Artístico</b>                      | <b>Projeto</b>  | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                                   |

|                |                         |   |                |                        |                                       |
|----------------|-------------------------|---|----------------|------------------------|---------------------------------------|
| 7ª Edição 2005 | ENGENHO TEATRAL         | ENGENHO TEATRAL   | R\$ 370.929,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|                | CIA LIVRE               | CRIAÇÃO DO ESTÚDIO TEATRO LIVRE   | R\$ 332.387,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|                | CIA DO FEIJÃO           | PORQUE A ESQUERDA SE ENDIREITA  | R\$ 293.770,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|                | CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS | SÃO PAULO EM CENA - QUADRO A QUADRO   | R\$ 143.092,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|                | GRUPO XIX DE TEATRO     | CASA ABERTA   | R\$ 236.132,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|                | CIA DO LATÃO            | 10 ANOS - ESTÚDIO, MEMÓRIA E PESQUISA   | R\$ 331.571,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|                | GRUPO FOLIAS D'ARTE     | DA LONGA (...) PELEJA PELA CONSOOLIDAÇÃO DE UM TERRITÓRIO PÚBLICO E ARTÍSTICO | R\$ 372.770,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|                | OFICINA UZYNA UZONA     | OS SERTÕES - QUARTA EXPEDIÇÃO - A LUTA II                                     | R\$ 290.152,00 | 13 de dezembro de 2005 | ASSOCIAÇÃO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA |
|                | NÚCLEO BARTOLOMEU       | BARTOLOMEU 7 ANOS NELE DEU  | R\$ 257.293,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|                | LA MÍNIMA               | CIRCO TEATRO DO BRASIL  | R\$ 226.994,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|                | CIA DE TEATRO BALAGAN   | ZÁPAD   | R\$ 236.952,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |
|                | CIA DO MIOLO            | NOVAS HISTÓRIAS DE UMA VELHA CIDADE   | R\$ 145.082,00 | 13 de dezembro de 2005 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO        |

|               | AS MENINAS DO CONTO     | AS MENINAS DO CONTO                               | R\$ 215.859,00        | 13 de dezembro de 2005                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|---------------|-------------------------|---|-----------------------|---|--------------------------------|
|               | IVO 60                  | MULTIPLICANDO O PÚBLICO, POTENCIALIZANDO O TEATRO | R\$ 159.267,00        | 13 de dezembro de 2005                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | BURÁCULO DO ORÁCULO     | CIRCULAR COHABS                                   | R\$ 174.690,00        | 13 de dezembro de 2005                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| <b>Edição</b> | <b>Núcleo Artístico</b> | <b>Projeto</b>                                    | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>              |
|               | NAU DE ÍCAROS           | A NAU NOS MARES DE SUASSUNA                       | R\$ 202.230,05        | 07 de abril de 2006                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | PAIDÉIA                 | ASSOCIAÇÃO CULTURAL PAIDÉIA                       | R\$ 166.400,00        | 07 de abril de 2006                     | ASSOCIAÇÃO CULTURAL PAIDÉIA    |
|               | VENTOFORTE              | VERSO E REVERSO                                   | R\$ 250.909,50        | 07 de abril de 2006                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | CIA DO QUINTAL          | JOGANDO NO QUINTAL                                | R\$ 172.415,00        | 07 de abril de 2006                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | ARGONAUTAS              | TERRA SEM LEI                                     | R\$ 246.169,00        | 07 de abril de 2006                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | FÁBRICA SÃO PAULO       | PESQUISA ARTÍSTICA                                | R\$ 269.413,40        | 07 de abril de 2006                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | CIA DO CENTRO DA TERRA  | KOMPANHIA CENTRO DA TERRA                         | R\$ 203.147,28        | 07 de abril de 2006                     | KOMPANHIA CENTRO DA TERRA      |
|               | PIA FRAUS               | ENTRE OS CLÁSSICOS E A RUA                        | R\$ 202.670,17        | 07 de abril de 2006                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |

8ª Edição 2006

|                               |                                   |                            |                       |   |                                |
|-------------------------------|-----------------------------------|----------------------------|-----------------------|---|--------------------------------|
| ELEVADOR DE TEATRO PANORÂMICO | CIA ELEVADOR DE TEATRO PANORÂMICO | R\$ 204.883,33             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |                                |
| PESSOAL DO FAROESTE           | OS CRIMES DO PRETO AMARAL         | R\$ 189.584,00             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |                                |
| OS SATYROS                    | INOCÊNCIA                         | R\$ 200.000,00             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |                                |
| TEATRO DA VERTIGEM            | BR - 3                            | R\$ 101.037,50             | 07 de abril de 2006   | TEATRO DA VERTIGEM LTDA                 |                                |
| FARÂNDULA TRUPE               | CAMBUCI 100 ANOS                  | R\$ 173.049,25             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |                                |
| XPTO                          | CENA E POESIA                     | R\$ 202.592,00             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |                                |
| GRUPO TAPA                    | CONSOLIDAÇÃO E MANUTENÇÃO DO TAPA | R\$ 245.065,96             | 07 de abril de 2006   | TAPA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA          |                                |
| CIA ESTÁVEL                   | VAGAR NÃO É PRECISO               | R\$ 254.315,22             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |                                |
| CIA SATÉLITE                  | OS DOIS LADOS DA RUA AUGUSTA      | R\$ 278.313,23             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |                                |
| AS GRAÇAS                     | CIRCULAR TEATRO                   | R\$ 206.420,00             | 07 de abril de 2006   | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |                                |
| <b>Edição</b>                 | <b>Núcleo Artístico</b>           | <b>Projeto</b>             | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>              |
|                               | TEATRO KAUS                       | O TEATRO NA AMÉRICA LATINA | R\$ 187.025,00        | 23 de agosto de 2006                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |

|                |                                      |   |                       |   |                                |
|----------------|--------------------------------------|---|-----------------------|---|--------------------------------|
| 9ª Edição 2006 | TEATRO X                             | EXPEDIÇÃO X   | R\$ 194.670,00        | 23 de agosto de 2006                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                | NÚCLEO ESTEP                         | REVITALIZAÇÃO DO NÚCLEO DE ESTÉTICA TEATRAL POPULAR | R\$ 304.544,25        | 23 de agosto de 2006                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                | GRUPO REDIMUNHO                      | A CASA - UM MERGULHO NO UNIVERSO DE GUIMARÃES ROSA  | R\$ 179.025,00        | 23 de agosto de 2006                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                | RAZÕES INVERSAS                      | LIGIA FAGUNDES TELLES                               | R\$ 193.949,00        | 23 de agosto de 2006                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                | PARLAPATÕES                          | ESPAÇO PARLAPATÕES                                  | R\$ 252.223,44        | 23 de agosto de 2006                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                | ARTE TANGÍVEL                        | SÃO PAULO PENSA CANDOMBLÉ                           | R\$ 160.812,00        | 23 de agosto de 2006                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                | LINHAS AÉREAS E MANUFACTURA SUSPEITA | VOLTAIRE DE SOUZA - O INTELLECTUAL PERIFÉRICO       | R\$ 258.816,41        | 23 de agosto de 2006                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                | LUX IN TENEBRIS                      | CIGANOS, UM POVO INVISÍVEL                          | R\$ 279.510,00        | 23 de agosto de 2006                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                | ARTEHÚMUS/ ARION/ EPIFANIAS          | ATELIÊ COMPARTILHADO                                | R\$ 310.575,00        | 23 de agosto de 2006                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                | GRUPO SOBREVENTO                     | EM BUSCA DE UM TEATRO CONTEMPORÂNEO PARA CRIANÇAS   | R\$ 259.127,39        | 23 de agosto de 2006                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                | STUDIO 184                           | HELENY, HELENY, DOCE COLIBRI                        | R\$ 208.545,00        | 23 de agosto de 2006                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| <b>Edição</b>  | <b>Núcleo Artístico</b>              | <b>Projeto</b>                                      | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>              |

|                       |  |  |                       |   |                                |
|-----------------------|--|--|-----------------------|---|--------------------------------|
| 10ª Edição 2007       | CIA TRUKS                              | CENTRO DE ESTUDO E PRÁTICAS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO                    | R\$ 267.862,50        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                       | FOLIAS D'ARTE                          | FOLIAS 10 ANOS   | R\$ 292.948,06        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                       | DOLORES BOCABERTA MECATRÔNICA DE ARTES | TEATRO MUTIRÃO PÓLEN, POLIS E POLÍTICA                               | R\$ 183.018,50        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                       | CLÁ ESTÚDIO DAS ARTES CÔMICAS          | NA TRILHA DO SONHO   | R\$ 273.812,33        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                       | NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS       | 5x4 PARTICULARIDADES COLETIVAS - TENDÊNCIA DA CULTURA POPULAR URBANA | R\$ 339.999,94        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                       | ENGENHO TEATRAL                        | ENGENHO TEATRAL  | R\$ 410.400,15        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                       | ARTE CIÊNCIA NO PALCO                  | A CULPA É DA CIÊNCIA   | R\$ 227.334,75        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                       | CIA SÃO JORGE DE VARIEDADES            | CASA DE SÃO JORGE  | R\$ 343.649,27        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                       | OS FOFOS ENCENAM                       | O NINHO  | R\$ 389.655,61        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                       | TEATRO VENTOFORTE                      | TEATRO EM CARNE E OSSO - O OS TRAPOS E ESPÍRITOS DA REPRESENTAÇÃO    | R\$ 329.557,75        | 30 de março de 2007                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| CIA TRIPTAL DE TEATRO | PROJETO HOMENS AO MAR                  | R\$ 385.718,24   | 30 de março de 2007   | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |                                |
| <b>Edição</b>         | <b>Núcleo Artístico</b>                | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>              |

|                 |                                     |  |     |            |                        |                                |
|-----------------|-------------------------------------|--|-----|------------|------------------------|--------------------------------|
| 11ª Edição 2007 | NÚCLEO PAVANELLI                    | CENTRO DE PESQUISA PARA O TEATRO DE RUA        | R\$ | 288.100,00 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | GRUPO IVO 60                        | HUMOR POLÍTICO E POPULAR                       | R\$ | 250.350,30 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | CIA DO FEIJÃO                       | UTOPIA PRA QUE TE QUERO                        | R\$ | 451.190,00 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | CIA AS GRAÇAS                       | CIRCULAR TEATRO                                | R\$ | 276.090,00 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | GRUPO REDIMUNHO                     | VESPERAIS NA JANELA - A TRAVESSIA CONTINUA...  | R\$ | 282.800,00 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | CIA BALAGAN                         | DO INUMANO AO MAIS-HUMANO                      | R\$ | 308.785,91 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | FRATERNAL CIA DE ARTE E MALAS ARTES | A VERTENTE ESQUECIDA: O CÔMICO FEMININO        | R\$ | 573.984,44 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | PAIDÉIA                             | PAIDÉIA  | R\$ | 240.000,00 | 15 de setembro de 2007 | PAIDÉIA ASSOCIAÇÃO CULTURAL    |
|                 | PESSOAL DO FAROESTE                 | LABIRINTO REENCARNADO                          | R\$ | 201.300,00 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | PARLAPATÕES                         | PROJETO ESPAÇO PARLAPATÕES                     | R\$ | 452.952,50 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | KIWI CIA DE TEATRO                  | TEATRO / MERCADORIA                            | R\$ | 114.802,47 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | PIA FRAUS                           | PIA FRAUS - 25 ANOS ENTRE OS CLÁSSICOS E A RUA | R\$ | 459.774,00 | 15 de setembro de 2007 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |



|               |                          |  |                       |   |                                |
|---------------|--------------------------|--|-----------------------|---|--------------------------------|
|               | CIA ESTÁVEL              | VAGAR NÃO É PRECISO  | R\$ 497.239,00        | 15 de setembro de 2007                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | OS SATYROS               | DIVINAS PALAVRAS   | R\$ 300.000,00        | 15 de setembro de 2007                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | GRUPO XIX DE TEATRO      | PROXIMIDADES   | R\$ 331.809,50        | 15 de setembro de 2007                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | AS MENINAS DO CONTO      | AS MENINAS DO CONTO  | R\$ 365.390,55        | 15 de setembro de 2007                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | CIRCO FRACTAIS           | OS TRÊS R's  | R\$ 210.150,00        | 15 de setembro de 2007                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | CASA DA COMÉDIA          | CASA DA COMÉDIA  | R\$ 287.215,00        | 15 de setembro de 2007                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | GRUPO TAPA               | CONSOLIDAÇÃO E MANUTENÇÃO - TAPA - REPERTÓRIO 2007                   | R\$ 575.321,02        | 15 de setembro de 2007                  | TAPA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS      |
| <b>Edição</b> | <b>Núcleo Artístico</b>  | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>              |
|               | CIA SATÉLITE             | BALANGANDAS  | R\$ 297.066,67        | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | CIA LIVRE                | ABERTURA DO GALPÃO CIA LIVRE DA PIRINEUS - COMO ESPAÇO PÚBLICO&..... | R\$ 387.538,46        | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | TEATRO DO CUJO           | O IDIOTA   | R\$ 97.488,77         | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | LES COMMEIENS TROPICALES | II D.PEDRO II  | R\$ 159.189,20        | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |

12ª Edição 2008

|   |   |     |            |                     |  |
|---|---|-----|------------|---------------------|--|
| CIA DOS ÍCONES  | PROJETO TEATRO NA COMUNIDADE PARAISÓPOLIS   | R\$ | 122.602,00 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| CIA TRUKS   | CENTRO DE ESTUDOS E PRÁTICAS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO - EM BUSCA DO NOVO NO TEATRO   | R\$ | 329.447,70 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| N3: TEATRO DE LA PLAZA, CIA PATÉTICA E TEATRO POR UM TRIZ | SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO - UMA RECRIAÇÃO DA PEÇA DE SHAKESPEARE PARA ATORES E BONECOS  | R\$ | 288.225,00 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| CASA LABORATÓRIO PARA AS ARTES DO TEATRO                  | A CASA ABERTA: UM CONVITE À VISITA DE MESTRES E APRENDIZES  | R\$ | 283.633,04 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| CIA LUIS LOUIS  | DRAMATURGIA NA MÍMICA TOTAL   | R\$ | 178.944,00 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| CLUB NOIR   | CLUB NOIR - UM TEATRO PARA AS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS   | R\$ | 200.000,00 | 15 de abril de 2008 | JOSÉ LUIZ HERENCIA PESQUISAS E PRODUÇÕES ARTÍSTICAS ME |
| TRUPE ARTEMANHA DE INVESTIGAÇÃO URBANA                    | TRUPE ARTEMANHA DE INVESTIGAÇÃO URBANA  | R\$ | 153.340,00 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| CIA SÃO JORGE DE VARIEDADES                               | INTERVENÇÃO PERMANENTE  | R\$ | 357.588,00 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| FOLIAS D'ARTE   | AINDA E SEMPRE - DA LONGA E MUI, MUITO, MUCHO LABORIOSA PELEJA PELA CONSOLIDAÇÃO DE UM TERRITÓRIO PÚBLICO E ARTÍSTICO - ÊXODU /ÊXODOS / ÊXODO - 1ª ETAPA 2008 | R\$ | 371.186,38 | 15 de abril de 2008 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |

|                                 |  |                             |                       |   |                                |
|---------------------------------|--|-----------------------------|-----------------------|---|--------------------------------|
| BRAVA COMPANHIA                 | PROJETO BRAVA COMPANHIA  | R\$                         | 196.379,63            | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| CIRCO MÍNIMO                    | CIRCO MÍNIMO 20 ANOS - AS NARRATIVAS DAS IMAGENS                     | R\$                         | 298.015,34            | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| BURACO DO ORÁCULO               | 10 ANOS: A CIDADE, A COMUNIDADE E AS PESSOAS NA TRAJETÓRIA DO BURACO | R\$                         | 254.287,55            | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| TEATRO VENTOFORTE               | MISTÉRIO DO FUNDO DO POTE OU COMO NASCEU A FOME                      | R\$                         | 319.411,76            | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| NÚCLEO DRAMÁTICAS EM CENA       | DRAMÁTICAS EM CENA II  | R\$                         | 70.930,00             | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| HANA                            | 100  | R\$                         | 285.586,40            | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| CIA DE TEATRO FÁBRICA SÃO PAULO | MEMÓRIA DE OUTRO MAR   | R\$                         | 215.644,10            | 15 de abril de 2008                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| <b>Edição</b>                   | <b>Núcleo Artístico</b>  | <b>Projeto</b>              | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>              |
|                                 | GRUPO CAIXA DE IMAGENS   | 15 ANOS DE CAIXA DE IMAGENS | R\$ 197.746,25        | 02 de setembro de 2008                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                                 | GRUPO IVO 60   | A SOMBRA DA LUZ             | R\$ 335.187,15        | 02 de setembro de 2008                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                                 | II TRUPE DE CHOQUE   | CORPOS ACUMULADOS           | R\$ 387.267,04        | 02 de setembro de 2008                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                                 | GRUPO SOBREVENTO   | CASA DE BONECOS             | R\$ 463.428,12        | 02 de setembro de 2008                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |

|                 |   |  |                       |   |                                |
|-----------------|---|--|-----------------------|---|--------------------------------|
| 13ª Edição 2009 | CIA DO MIOLO                              | POÉTICA DA CIDADE  | R\$ 175.756,75        | 02 de setembro de 2008                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | DOLORES BOCA ABERTA MECATRÔNICA DE TEATRO | A SAGA DO MENINO DIAMANTE-UMA ÓPERA PERIFÉRICA             | R\$ 416.256,90        | 02 de setembro de 2008                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS          | PAGELANÇA DE KUARUPNO CONGÁ- UMA HIP-HÓPERA BRASILEIRA     | R\$ 504.733,72        | 02 de setembro de 2008                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | TEATRO DOS NARRADORES                     | EATRO EM TRANSE  | R\$ 386.130,35        | 02 de setembro de 2008                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | OPOVOEMPÉ                                 | AQUI DENTRO, AQUI FORA                                     | R\$ 223.238,00        | 02 de setembro de 2008                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | CIA ANTROPOFÁGICA                         | LIBERDADE EM PYNDORAMA                                     | R\$ 207.211,76        | 02 de setembro de 2008                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| <b>Edição</b>   | <b>Núcleo Artístico</b>                   | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>              |
|                 | CIA PAIDÉIA                               | FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PARA INFÂNCIA E JUVENTUDE | R\$ 238.233,86        | 07 de abril de 2019                     | PAIDÉIA ASSOCIAÇÃO CULTURAL    |
|                 | TEATRO VENTOFORTE                         | VENTOFORTE 35 ANOS DEPOIS                                  | R\$ 429.460,26        | 07 de abril de 2019                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | POMBAS URBANAS                            | POMBAS URBANAS 20 ANOS                                     | R\$ 322.621,52        | 07 de abril de 2019                     | INSTITUTO POMBAS URBANAS       |

14ª Edição 2009

|   |   |     |            |                     |  |
|---|---|-----|------------|---------------------|--|
| CIA TRUKS                                     | CENTRO DE ESTUDOS E PRÁTICAS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO INVESTIGANDO O PAPEL DO ATOR DE ANIMAÇÃO NA CENA TEATRAL | R\$ | 343.273,50 | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO           |
| FOLIAS D' ARTE                                | AINDA E SEMPRE DA LONGA E MUI, MUITO, MUCHO...O "HOMEM CORDIAL" - EXODU/ÉXODOS/ÉXODO                        | R\$ | 393.419,92 | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO           |
| CIA HUMBALADA                                 | HUMBALADA EM 1808:A VINDA DA FAMÍLIA REAL   | R\$ | 269.836,61 | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO           |
| PARLAPATÕES, PATIFES E PASPALHÕES             | O TEATRO E O PODER - PARLAPATÕES 2009   | R\$ | 441.743,86 | 07 de abril de 2019 | AGENTEMESMO PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA ME |
| CIA ESTÁVEL                                   | SOBREPOSIÇÕES - INTERFERÊNCIA ARTÍSTICA COMO INSTRUMENTO DE PROVOCAÇÃO                                      | R\$ | 432.243,00 | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO           |
| MENINAS DO CONTO, FURUNFUNFUM E CIA RODAMONHO | CARAVANA NOROESTE   | R\$ | 36.933,86  | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO           |
| CIA ARTICULARTE                               | CASA DE BOENCOS - 10 ANOS DE ARTICULARTE  | R\$ | 238.420,00 | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO           |
| CIA DO FEIJÃO                                 | QUI.ME.RAS- DIÁLOGOS UTÓPICOS E A NOVA ORDEM DO DIA   | R\$ | 453.855,22 | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO           |
| ENGENHO TEATRAL                               | ENGENHO TEATRAL   | R\$ | 453.087,00 | 07 de abril de 2019 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO           |

|               |   |   |                       |   |                                |
|---------------|---|---|-----------------------|---|--------------------------------|
|               | NÚCLEO PAVANELLI  | CENTRO DE PESQUISA PARA O TEATRO DE RUA RUBENS BRITO - NÚCLEO PAVANELLI 10 ANOS!.                             | R\$ 389.266,03        | 07 de abril de 2019                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | OS FOFOS ENCENAM  | DO NINHO AOS VÔOS: MEMÓRIAS DESVELADAS  | R\$ 476.329,31        | 07 de abril de 2019                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| <b>Edição</b> | <b>Núcleo Artístico</b>                                   | <b>Projeto</b>  | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>              |
|               | TABLADO DE ARRUAR   | ATENTADOS   | R\$ 248.400,00        | 29 de agosto de 2009                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS                          | PAJELANÇA DE KUARUP NO CONGÁ (SEGUNDO E TERCEIRO CAPÍTULOS) A CAMINHO DA HIP-HÓPERA BRASILEIRA ORFEU MESTIÇO! | R\$ 431.806,22        | 29 de agosto de 2009                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | N3- TEATRO DE LA PLAZA, CIA PATÉTICA E TEATRO POR UM TRIZ | N3- TRÊS TURMAS TITERETEIRAS: O SONHO CONTINUA...   | R\$ 408.500,00        | 29 de agosto de 2009                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL                   | MARULHO O CAMINHO DO RIO  | R\$ 374.700,00        | 29 de agosto de 2009                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | CIA FILHOS DE OLORUM-OS CRESPOS                           | A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM E A IMAGEM CONSTRUÍDA  | R\$ 375.113,32        | 29 de agosto de 2009                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | TRUPE ARTEMANHA DE INVESTIGAÇÃO URBANA                    | REVELANDO ARTEMANHAS  | R\$ 348.500,00        | 29 de agosto de 2009                    | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |

15ª Edição 2009

|                                      |  |                |                       |                         |   |                   |
|--------------------------------------|--|----------------|-----------------------|-------------------------|---|-------------------|
| CIA DA REVISTA                       | BRÁS-ILHA-<br>CARNAVALIZAÇÃO E<br>CIVILIZAÇÃO NA CIDADE<br>IDEAL | R\$            | 294.642,80            | 29 de agosto de 2009    | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO           |                   |
| PIA FRAUS                            | PIA FRAUS DEPOIS DOS<br>25...                                    | R\$            | 471.332,92            | 29 de agosto de 2009    | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO           |                   |
| CIA SÃO JORGE DE<br>VARIEDADES       | PROJETO BARAFONDA  | R\$            | 483.669,00            | 29 de agosto de 2009    | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO           |                   |
| XPTO                                 | HY BRAZIL  | R\$            | 170.000,00            | 29 de agosto de 2009    | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO           |                   |
| LA MÍNIMA                            | TEATRO PAULISTANO DE<br>VARIEDADES                               | R\$            | 333.395,60            | 29 de agosto de 2009    | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO           |                   |
| CIA PESSOAL DO<br>FAROESTE           | TRILOGIA DEGENERADA  | R\$            | 299.300,00            | 29 de agosto de 2009    | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO           |                   |
| AS GRAÇAS                            | TEATRO E CIRCULAR<br>TEATRO - 15 ANOS:<br>MEMÓRIA E IDENTIDADE   | R\$            | 493.400,00            | 29 de agosto de 2009    | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO           |                   |
| TEATRO UNIÃO E OLHO<br>VIVO          | A LEGENDA DO POPULAR<br>SEPÉ TIARAJU E JOÃO<br>CÂNDIDO           | R\$            | 357.822,70            | 29 de agosto de 2009    | TEATRO POPULAR UNIÃO<br>E OLHO VIVO         |                   |
| CIA ELEVADOR DE<br>TEATRO PANORÂMICO | CIA ELEVADOR DE<br>TEATRO PANORÂMICO                             | R\$            | 374.910,00            | 29 de agosto de 2009    | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO           |                   |
| CIA LIVRE                            | CIA LIVRE- 10 ANOS   | R\$            | 343.160,00            | 29 de agosto de 2009    | COOPERATIVA PAULISTA<br>DE TEATRO           |                   |
| <b>Edição</b>                        | <b>Núcleo Artístico</b>  | <b>Projeto</b> | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Duração em Meses</b> | <b>Data de Homologação do<br/>Resultado</b> | <b>Proponente</b> |

|                 |                                |  |                |    |                     |                                |
|-----------------|--------------------------------|--|----------------|----|---------------------|--------------------------------|
| 16ª Edição 2010 | CIA TEATRO DOCUMENTÁRIO        | 23°32'S46°38'w, OU COMO SE PODE BOTAR POESIA NA CASA DA GENTE - PESQUISA DE TEATRO DOCUMENTÁRIO PARA E SOBRE A CIDADE DE SÃO PAULO | R\$ 220.345,07 | 14 | 23 de dezembro 2010 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | CIA LES COMMEIENS TROPICALES   | O QUE FAZER COM ISSO?  | R\$ 271.595,00 | 12 | 23 de dezembro 2010 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | BURACO D' ORÁCULO              | NARRATIVAS DE TRABALHO   | R\$ 410.946,08 | 18 | 23 de dezembro 2010 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | ENGENHO TEATRAL                | ENGENHO TEATRAL  | R\$ 589.292,10 | 12 | 23 de dezembro 2010 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | KIWI CIA DE TEATRO             | CARNE. PATRIARCADO E CAPITALISMO   | R\$ 324.589,84 | 15 | 23 de dezembro 2010 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | GRUPO CAIXA DE IMAGENS         | ESPAÇOS TEATRAIS DO GRUPO CAIXA DE IMAGENS   | R\$ 198.900,00 | 15 | 23 de dezembro 2010 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | CIA OCAMORANA PESQUISA TEATRAL | RUPTURAS   | R\$ 295.957,80 | 10 | 23 de dezembro 2010 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | CIA DE TEATRO BALAGAN          | O TRÁGICO E O ANIMAL   | R\$ 408.721,68 | 13 | 23 de dezembro 2010 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | CIA ARTEHÚMUS DE TEATRO        | OHAMLET - EXPEDIÇÕES POÉTICAS E PÚBLICAS   | R\$ 242.630,00 | 10 | 23 de dezembro 2010 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | NÚCLEO DO 184                  | E A LUTA CONTINUA....  | R\$ 510.486,20 | 12 | 23 de dezembro 2010 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | GRUPO ARTE SIMPLES DE TEATRO   | TEATRO EM HELIÓPOLIS   | R\$ 279.276,62 | 9  | 23 de dezembro 2010 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |



|                             |  |   |                       |   |  |
|-----------------------------|--|---|-----------------------|---|--|
| IVO 60                      | IVO 60 É 10!!! - UMA DÉCADA DE TEATRO NA CIDADE          | R\$ 283.713,85  | 10                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| BRAVA COMPANHIA             | BRAVA COMPANHIA  | R\$ 461.250,00  | 18                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| FORTE CASA TEATRO           | VIZINHANÇA   | R\$ 295.022,50  | 15                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| DOLORES BOCA ABERTA         | ESTÉTICAS DE COMBATE VEÍCULOS DE ASSALTO E TEATRO PERENE | R\$ 504.704,88  | 12                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| CIA DOS INVENTIVOS          | VIVA O POVO BRASILEIRO!                                  | R\$ 354.844,00  | 18                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| CIA ANTROPOFÁGICA           | LIBERDADE EM PI(Y)NDORAMA...                             | R\$ 341.453,30  | 11                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| TEATRO DOS NARRADORES       | DEPOIS DO DESMANCHE                                      | R\$ 459.090,24  | 12                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| II TRUPE DE CHOQUE          | MATERIAL TEBAS / ELDORADO 11 DE SETEMBRO                 | R\$ 427.865,80  | 12                    | 23 de dezembro 2010                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| CAPULANAS CIA DE ARTE NEGRA | PÉ NO QUINTAL  | R\$ 318.735,17  | 18                    | 23 de dezembro 2010                     | ASSOCIAÇÃO CULTURAL RECREATIVA ESPORTIVA BLOCO DO BECO |
| <b>Edição</b>               | <b>Núcleo Artístico</b>                                  | <b>Projeto</b>  | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>                                      |
|                             | CIA TRUKS  | CENTRO DE ESTUDOS E PRÁTICAS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO - BONECOS NAS RUAS | R\$ 408.911,70        | 03 de setembro de 2010                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |

|                 |                         |  |                       |   |                                |
|-----------------|-------------------------|--|-----------------------|---|--------------------------------|
| 17ª Edição 2010 | CIA HIATO               | EM BUSCA DA MEMÓRIA: REALIDADE E INVENÇÃO                              | R\$ 400.697,50        | 03 de setembro de 2010                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | CIA PAIDÉIA             | PAIDÉIA 2010/2011  | R\$ 369.540,00        | 03 de setembro de 2010                  | PAIDÉIA ASSOCIAÇÃO CULTURAL    |
|                 | CIA ESTÁVEL             | TERRITÓRIOS  | R\$ 561.653,88        | 03 de setembro de 2010                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | CIA FOLIAS D' ARTE      | MIRAR ADELANTE - O MUNDO É O QUE SE VÊ DE ONDE SE ESTÁ. ANA CINTRA 213 | R\$ 575.240,25        | 03 de setembro de 2010                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | CIA DO LATÃO            | ESPAÇOS TEATRAIS DO GRUPO CAIXA DE IMAGENS                             | R\$ 635.875,64        | 03 de setembro de 2010                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | GRUPO XIX DE TEATRO     | GRUPO XIX ANO X  | R\$ 510.306,75        | 03 de setembro de 2010                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | NÚCLEO PAVANELLI        | CENTRO DE PESQUISA PARA O TEATRO DE RUA RUBENS BRITO                   | R\$ 493.208,00        | 03 de setembro de 2010                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | FRATERNAL CIA DE ARTES  | A MAIORIDADE FRATERNAL: A CIA FAZ 18 ANOS E FESTEJA NAS RUAS           | R\$ 543.005,18        | 03 de setembro de 2010                  | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|                 | POMBAS URBANAS          | REVOADA: EM DIREÇÃO À UMA POÉTICA COLETIVA DE TEATRO EM COMUNIDADE     | R\$ 461.289,30        | 03 de setembro de 2010                  | INSTITUTO POMBAS URBANAS       |
| <b>Edição</b>   | <b>Núcleo Artístico</b> | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>              |
|                 | CIA HUMBALADA DE TEATRO | HUMBALADA CONTINUA: NO ESPAÇO, NA PRAÇA E NA ESTRADA                   | R\$ 291.856,47        | 09 de abril de 2011                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |

|                                   |  |     |            |                     |                                |
|-----------------------------------|--|-----|------------|---------------------|--------------------------------|
| GRUPO REDIMUNHO DE INVES. TEATRAL | NÃO PRECISA SOBRAR NADA! O ATOR CRIADOR E A DRAMATURGIA EM MOVIMENTO | R\$ | 317.979,27 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| CIA TEATRO DO INCÊNDIO            | SÃO PAULO: CIDADE SURREALISTA  | R\$ | 552.870,46 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| CIA PROVISÓRIO-DEFINITIVO         | CIA PROVISÓRIO - DEFINITIVO 10 ANOS                                  | R\$ | 309.152,70 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| CIA DE TEATRO ENCENA              | DA LAMA À CENA. JANEIROS DA MINHA VIDA.                              | R\$ | 245.650,00 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| AS MENINAS DO CONTO               | ESPAÇOS TEATRAIS DO GRUPO CAIXA DE IMAGENS                           | R\$ | 414.234,40 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS  | ORFEU MESTIÇO UMA HIP-HÓPERA BRASILEIRA TRAJETÓRIA DE CONTINUIDADE   | R\$ | 427.619,65 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| COLETIVO BRUTO                    | O QUE ESTÁ AQUI É O QUE SOBROU                                       | R\$ | 211.067,36 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| CIA ELEVADOR DE TEATRO PANORÂMICO | CIA ELEVADOR E O TRÁGICO   | R\$ | 499.760,71 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| CIA LIVRE                         | ÉDIPO& ANTI- ÉDIPO..   | R\$ | 201.008,64 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| OPOVOEMPÉ                         | A MÁQUINA DO TEMPO   | R\$ | 429.869,43 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
| TABLADO DE ARRUAR                 | SABOTAGEM- TABLADO DE ARRUAR- 10 ANOS                                | R\$ | 444.308,94 | 09 de abril de 2011 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |

|               |                         |  |                       |                         |   |                            |
|---------------|-------------------------|--|-----------------------|-------------------------|---|----------------------------|
|               | TRUPE ARTEMANHAS        | 15 ANOS REVELANDO ARTEMANHAS   | R\$ 448.601,04        | 09 de abril de 2011     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |                            |
|               | CLUB NOIR               | PEEP CLÁSSIC- ÉSQUILO  | R\$ 540.846,00        | 09 de abril de 2011     | CLUB NOIR PRODUÇÕES ARTÍSTICAS          |                            |
|               | [PH2]ESTADO DE TEATRO   | DIÁLOGOS COM O TRÁGICO: PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS                              | R\$ 352.890,94        | 09 de abril de 2011     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |                            |
|               | CIA PESSOAL DO FAROESTE | CINE CAMALEÃO ( A BOCA DO LIXO SP)   | R\$ 399.170,98        | 09 de abril de 2011     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |                            |
|               | CIA OS SATYROS          | OS SATYROS NO CABARET STRAVAGANZA  | R\$ 481.491,19        | 09 de abril de 2011     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |                            |
|               | CIA DO MIOLO            | POÉTICA DA CIDADE  | R\$ 323.305,02        | 09 de abril de 2011     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |                            |
|               | CIA TRIPTAL             | TRIPTAL 20 ANOS - HOMENS À MARGEM  | R\$ 357.248,71        | 09 de abril de 2011     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO          |                            |
| <b>Edição</b> | <b>Núcleo Artístico</b> | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Duração em Meses</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>          |
|               | ENGENHO TEATRAL         | ENGENHO TEATRAL  | R\$ 697.641,02        | 12                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | IA TEATRO DOCUMENTÁR    | MAPEAR HISTÓRIAS,OU COMO DISSE GUIMARÃES O REAL NÃO ESTÁ NA SAÍDA NEM NA CHEGADA | R\$ 369.339,06        | 14                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TEATRO |
|               | CIA OCAMORANA           | RUPTURA- ASCENSÃO  | R\$ 498.010,16        | 14                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TEATRO |

|                 |                            |  |                       |                         |   |                                |
|-----------------|----------------------------|--|-----------------------|-------------------------|---|--------------------------------|
| 19ª Edição 2012 | TIVO TEATRAL DODECAFÔNICA  | DECUPAGEM DODECAFÔNICA   | R\$ 350.769,23        | 12                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TEATRO     |
|                 | TEATRO VENTOFORTE          | ENTRE O CÉU E A TERRA  | R\$ 514.576,41        | 10                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TEATRO     |
|                 | DOLORES BOCA ABERTA        | ESPAÇOS TEATRAIS DO GRUPO CAIXA DE IMAGENS   | R\$ 585.086,40        | 12                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TEATRO     |
|                 | II TRUPE DE CHOQUE         | MATERIAL CIBORGUE/ ELDORADO SILÍCIO 11 DE SETEMBRO   | R\$ 546.798,41        | 12                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TEATRO     |
|                 | CIA TEATRO BALAGAN         | RECUSA E PROMETEU: UMA SIMETRIA INVERTIDA  | R\$ 438.710,25        | 13                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TEATRO     |
|                 | CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS    | CEMITÉRIO DO AUTOMÓVEIS 30 ANOS - ARTES DO SUBTERRÂNEO   | R\$ 661.907,70        | 16                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TEATRO     |
|                 | CIA AUTO-RETRATO           | ORIGEM DESTINO -CIA AUTRO-RETRATO 10 ANOS  | R\$ 381.247,72        | 12                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TEATRO     |
|                 | CIA ANTROPOFÁGICA          | LIBERDADE EM PI(Y)NDORAMA III  | R\$ 555.481,10        | 15                      | 22 de setembro de 2012                  | ERATIVA PAULISTA DE TEATRO     |
| <b>Edição</b>   | <b>Núcleo Artístico</b>    | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Duração em Meses</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Proponente</b>              |
|                 | NÚCLEO PAVANELLI DE TEATRO | CENTRO DE PESQUISA PARA O TEATRO DE TUA RUBENS BRITO-UM PÓLO DE FORMAÇÃO, ESTÍMULO, DIFUSÃO E REGISTRO | R\$ 495.120,00        | 13                      | 29 de março de 2012                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |

|                                |   |                |    |                     |  |
|--------------------------------|---|----------------|----|---------------------|--|
| CIA PATÉTICA                   | HISTÓRIAS EM TODOS OS SENTIDOS                                | R\$ 209.430,00 | 12 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| NÚCLEO HANA                    | NIKKEIS E DEKASSEGUIS: TRAVESSIAS EM CONFLITO.                | R\$ 421.873,50 | 12 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| CIA TRUKS DE TEATRO DE BONECOS | CENTRO DE ESTUDOS E PRÁTICAS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO - 10 ANOS. | R\$ 387.600,00 | 10 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| TRUPE SINHÁ ZÓZIMA             | PLANTAR FERRO FRIO DO ÔNIBUS AO NINHO                         | R\$ 431.897,40 | 12 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| CIA HIATO                      | ESPAÇOS TEATRAIS DO GRUPO CAIXA DE IMAGENS                    | R\$ 433.137,85 | 12 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| GRUPO PANDORA DE TEATRO        | CIMENTO PERÚS   | R\$ 370.000,00 | 13 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| KIWI CIA DE TEATRO             | MORRO COMO UM PAÍS- A EXCEÇÃO E A REGRA                       | R\$ 421.778,24 | 14 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| CAPULANAS CIA DE ARTE NEGRA    | SANGOMA   | R\$ 508.195,80 | 18 | 29 de março de 2012 | ASSOCIAÇÃO CULTURAL RECREATIVA ESPORTIVA BLOCO DO BECO |
| GRUPO XIX DE TEATRO            | NELSON, O ESTRANHO FAMILIAR                                   | R\$ 482.672,25 | 13 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| BANDA MIRIM                    | RÁDIO MIRIM - A ARTE DE OUVIR                                 | R\$ 401.869,64 | 10 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |
| MUNDANA CIA                    | PAIS E FILHOS   | R\$ 403.091,50 | 8  | 29 de março de 2012 | PORTO GUIMARÃES PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA-ME           |
| BRAVA CIA                      | PROJETO BRAVA COMPANHIA                                       | 695. 909,84    | 24 | 29 de março de 2012 | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                         |

|                      |  |  |                       |   |                                |  |
|----------------------|--|--|-----------------------|---|--------------------------------|--|
| FOLIAS D' ARTE       | AINDA E SEMPRE: DA LONGA E LABORIOSA...                  | R\$ 421.689,47   | 11                    | 29 de março de 2012                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |  |
| TEATRO DE NARRADORES | QUANTOS PRÓLOGOS SÃO NECESSÁRIOS PARA QUE ALGO ACONTEÇA? | R\$ 507.011,12   | 12                    | 29 de março de 2012                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |  |
| CIA DO TIJOLO        | CANTATA PARA UM BASTIDOR DE UTOPIAS                      | R\$ 507.141,97   | 12                    | 29 de março de 2012                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |  |
| BURACO D'ORÁCULO     | NARRATIVAS DE TRABALHO II- ÓPERA DO TRABALHO             | R\$ 526.834,77   | 16                    | 29 de março de 2012                     | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |  |
| <b>Edição</b>        | <b>Núcleo Artístico</b>                                  | <b>Projeto</b>   | <b>Valor Aprovado</b> | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Duração em Meses</b>        | <b>Proponente</b>  |
|                      | GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL                  | POR DETRÁS DAS VIDRAÇAS  | R\$ 506.295,69        | 04 de setembro de 2012                  | 12                             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                             |
|                      | PHILA 7  | APARELHOS DE SUPERAR AUSÊNCIAS   | R\$ 577.441,60        | 04 de setembro de 2012                  | 12                             | BASILICO PRODUÇÕES E PROMOÇÕES ARTÍSTICAS E CULTURAIS LTDA |
|                      | POMBAS URBANAS   | REVOADA POR UMA DRAMATURGIA DE TEATRO EM COMUNIDADE                                | R\$ 656.815,60        | 04 de setembro de 2012                  | 14                             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                             |
|                      | GRUPO SOBREVENTO   | FRAGILIDADE  | R\$ 513.000,47        | 04 de setembro de 2012                  | 14                             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                             |
|                      | GRUPO BOLINHO  | TIPOGRAFIAS POÉTICAS- ESTABELECEndo UM TRAJETO ENTRE A MEMÓRIA E O BONDE CARA DURA | R\$ 424.869,01        | 04 de setembro de 2012                  | 16                             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                             |
|                      | TEATRO DE LA PLAZA E TEATRO POR UM TRIZ                  | ESPAÇOS TEATRAIS DO GRUPO CAIXA DE IMAGENS   | R\$ 589.050,35        | 04 de setembro de 2012                  | 14                             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO                             |

21ª Edição 2012

|                                       |  |  |                        |   |                                |                                |
|---------------------------------------|--|--|------------------------|---|--------------------------------|--------------------------------|
| CIA ESTÁVEL DE TEATRO                 | DESTERRO - POÉTICAS VERMELHAS  | R\$ 577.617,50                                       | 04 de setembro de 2012 | 20                                      | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |                                |
| OS FOFOS ENCENAM                      | BAÚ DA ARETHUZZA - MERGULHO NA TEATRALIDADE CIRCENSE BRASILEIRA                        | R\$ 606.900,00                                       | 04 de setembro de 2012 | 12                                      | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |                                |
| TRUPE ARTEMANHA                       | CITA- CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL ARTEMANHA - 3 EIXOS: OCUPAÇÃO, REVELAR E DIFUNDIR | R\$ 465.192,00                                       | 04 de setembro de 2012 | 15                                      | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |                                |
| GRUPO TEATRAL PARLENDAS               | CIDADE ENTRAVES OU ESTÁDIO DE SÍTIO  | R\$ 483.144,78                                       | 04 de setembro de 2012 | 18                                      | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |                                |
| PESSOAL DO FAROESTE                   | BOCA LIVRE   | R\$ 478.501,20                                       | 04 de setembro de 2012 | 14                                      | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |                                |
| COLETIVO NEGRO                        | CELEBRAÇÃO DO HOMEM COMUM  | R\$ 579.580,78                                       | 04 de setembro de 2012 | 18                                      | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |                                |
| NÚCLEO EXPERIMENTAL E TEATRO DO BARDO | DO LUNDU AO PUNK ROCK - DIÁLOGOS ENTRE A MÚSICA E O TEATRO                             | R\$ 565.170,64                                       | 04 de setembro de 2012 | 12                                      | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |                                |
| <b>Edição</b>                         | <b>Núcleo Artístico</b>  | <b>Projeto</b>                                       | <b>Valor Aprovado</b>  | <b>Data de Homologação do Resultado</b> | <b>Duração em Meses</b>        | <b>Proponente</b>              |
|                                       | CIA ARTEHÚMUS DE TEATRO  | TEATRO DE CONDOMÍNIO - CARTOGRAFIA PÚBLICA E PRIVADA | R\$ 433.350,00         | 29 de março de 2013                     | 12                             | COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO |



**ANEXO G – Grupos, ano de formação, origem, número de vezes e edições em que foi contemplado**

| <b>GRUPO</b>      | <b>ANO DE FORMAÇÃO</b> | <b>ORIGEM</b>  | <b>EDIÇÕES EM QUE FOI CONTEMPLADO</b>    | <b>NÚMERO DE VEZES CONTEMPLADO</b> |
|-------------------|------------------------|--|--|------------------------------------|
| FOLIAS D'ARTE     | 1997                   | O grupo se forma quando um conjunto de artistas recebe um prêmio para a montagem de um espetáculo                                      | 1a; 3a; 5a; 7a; 10a; 12a; 14a; 17a; 20a; | 9                                  |
| ENGENHO TEATRAL   | 1979                   | Reunião de artistas em torno ao diretor Luiz Carlos Moreira, por um teatro popular e nas periferias                                    | 1a; 3a; 5a; 7a; 10a; 14a; 16a 19a;       | 8                                  |
| TEATRO VENTOFORTE | 1974                   | Grupo criado em 1974, no Rio de Janeiro, a partir de um espetáculo que introduz uma nova forma de representar para o público infantil. | 1a; 3a; 5a; 8a; 10a; 12a; 14a; 19a;      | 8                                  |
| CIA. TRUKS        | 1990                   | foi criada a partir do encontro de “bonequeiros” vindos de diferentes companhias de teatro de animação,                                | 1a; 4a; 6a; 10a; 12a; 14a; 17a; 20a;     | 8                                  |

|   |      |  |                                   |   |
|---|------|--|-----------------------------------|---|
| NÚCLEO<br>BARTOLOMEU<br>DE<br>DEPOIMENTOS | 1999 | Grupo que utiliza elementos da cultura hip-hop na realização de seus trabalhos teatrais.                               | 1a; 4a; 7a; 10a;<br>13a; 15a; 18a | 7 |
| AS GRAÇAS                                 | 1995 | Universidade - EAD/USP   | 1a; 3a; 5a; 8a; 11a;<br>15a;      | 6 |
| CIA ESTÁVEL                               | 2002 | coletivo que tem como premissa a criação em conjunto com a comunidade onde está inserida                               | 1a; 8a; 11a; 14a;<br>17a; 21a;    | 6 |
| CIA. SÃO JORGE<br>DE VARIEDADES           | 1998 | Universidade - ECA/USP   | 1a; 3a; 5a; 10a;<br>12a; 15a;     | 6 |
| PAIDEIA<br>ASSOCIAÇÃO<br>CULTURAL         | 1998 | Reunião de artistas com o objetivo principal produzir um teatro de qualidade voltado para a infância e a juventude.    | 1a; 4a; 8a; 11a;<br>14a; 17a;     | 6 |
| CIA. LIVRE                                | 2000 | Reunião de artistas em torno de um projeto da diretora Cibele Forjaz   | 4a; 7a; 12a; 15a;<br>18a;         | 5 |
| CIA. DO FEIJÃO                            | 1998 | Reunião de artistas em torno a proposta de um teatro centrado no trabalho do ator e em processos de criação em equipe. | 2a; 4a; 7a; 11a;<br>14a;          | 5 |

|                                      |      |  |  |   |
|--------------------------------------|------|--|--|---|
| CIA. PATÉTICA                        | 2001 | Formada por atores-manipuladores, a Cia. Patética é um grupo teatral criado com o objetivo de explorar as possibilidades do Teatro de Animação.                | 12a; 15a e 21a (em parceria com o Teatro de La Plaza e o Teatro Por um Triz);e 20a | 4 |
| FRATERNAL CIA DE ARTES E MALAS ARTES | 1993 | Reunião de artistas em torno ao diretor Ednaldo Freire e o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, com objetivo de pesquisar elementos da comédia popular brasileira | 1a; 3a; 6a; 11a; 17a;  | 5 |
| GRUPO XIX DE TEATRO                  | 2001 | Universidade - ECA/USP   | 4a; 7a; 11a; 17a; 20a;   | 5 |
| IVO 60                               | 2000 | Universidade - ECA/USP   | 5a; 7a; 11a; 13a; 16a;   | 5 |
| II TRUPE DE CHOQUE                   | 2000 | Universidade de São Paulo - USP  | 5a; 7a; 11a; 13a; 16a;   | 5 |
| OS SATYROS                           | 1989 | Grupo fundado por Ivan Cabral e Rodolfo García Vasquez   | 1a; 6a; 8a; 11a; 18a;  | 5 |

|   |      |   |   |   |
|---|------|---|---|---|
| PESSOAL DO FAROESTE                       | 1998 | O grupo se consolidou a partir da montagem do espetáculo Faroeste Caboclo, bastante premiado à época                                  | 1a; 8a; 11a; 15a; 18a;  | 5 |
| SOBREVENTO                                | 1986 | Grupo que se dedica à pesquisa da animação de bonecos, formas e objetos.  | 2a; 5a; 9a; 13a; 21a;   | 5 |
| TEATRO DE NARRADORES                      | 1997 | Universidade - FFLCH/USP. Grupo centrado em cena de matriz épica, elaborada a partir de constantes aproximações ao trabalho de Brecht | 2a; 5a; 13a; 16a; 20a;  | 5 |
| DOLORES BOCA ABERTA MECATRÔNICA DE TEATRO | 2000 | Artistas atuantes na Zona leste de São Paulo  | 10a; 13a; 16a; 19a;   | 4 |
| FÁBRICA SÃO PAULO                         | 1983 | Nasce de um projeto que objetivava ocupar fábricas existentes na zona leste de São Paulo  | 1a; 5a; 8a; 12a   | 4 |
| LA MÍNIMA                                 | 1997 | Circo Escola Picadeiro em São Paulo   | 1a e 2a (em parceria com Circo Mínimo e Linhas Aéreas); e 7a e 15a; | 4 |

|                                  |      |   |                     |   |
|----------------------------------|------|---|---------------------|---|
| NÚCLEO PAVANELLI                 | 1999 | reunião de artistas em torno de proposta ligada ao teatro de rua  | 11a; 14a; 17a; 20a; | 4 |
| TEATRO OFICINA UZYNA UZONA       | 1958 | Grupo histórico, criado pelo diretor José Celso Martinez Corrêa na Faculdade de Direito - USP   | 1a; 2a; 4a; 7a;     | 4 |
| PARLAPATÕES, PATFES E PASPALHÕES | 1991 | Formado a partir do encontro de Alexandre Roit e Hugo Possolo que se conhecem na Escola de Circo de Santo André.                            | 2a; 9a; 11a; 14a    | 4 |
| PIA FRAUS                        | 1992 | Surgiu da parceria entre os artistas Beto Lima e Beto Andretta  | 1a; 8a; 11a; 15a;   | 4 |
| POMBA URBANAS                    | 1989 | Organização cultural localizada em Cidade Tiradentes, extremo leste de São Paulo, que utiliza a arte como ferramenta de transformação local | 3a; 14a; 17a; 21a   | 4 |

|                                   |      |  |                         |   |
|-----------------------------------|------|--|-------------------------|---|
| REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL | 2003 | coletivo de artistas que carrega a ideia um teatro voltado para o universo interiorano, e encontrou na obra de João Guimarães Rosa inspiração para o início de suas criações.                                      | 9a; 11a; 15a; 18a; 21a; | 4 |
| TABLADO DE ARRUAR                 | 2001 | grupo que desenvolve projetos e peças que debatem primordialmente questões políticas do país e cujo projeto é transformar os conteúdos em forma dramática e cênica, aliado ao trabalho centrado na figura do ator. | 2a; 5a; 15a; 18a;       | 4 |
| TEATRO DA VERTIGEM                | 1992 | Grupo encabeçado pelo encenador Antônio Araújo e fundado com ex-colegas da Universidade de São Paulo   | 1a; 4a; 6a; 8a          | 4 |

|                          |      |  |                     |   |
|--------------------------|------|--|---------------------|---|
| TEATRO UNIÃO E OLHO VIVO | 1973 | Grupo nasce no centro acadêmico da faculdade de direito da USP e adiante dedica-se à arte popular e à produção de espetáculos para circuito de periferia.  | 2a; 4a; 6a; 15a;    | 4 |
| TRUPE ARTEMANHA          | 1996 | Fundada em 1996 em Taboão da Serra/SP, onde trabalhou por oito anos . A partir de 2005 o grupo expandiu seus trabalhos para a zona sul da cidade de São Paulo, sediando-se em Campo Limpo, atuando também nos bairros de Capão Redondo, Vila Andrade e Paraisópolis. Define-se como um teatro de resistência, teatro político. | 12a; 15a; 18a; 21a; | 4 |

|                         |      |   |                    |   |
|-------------------------|------|---|--------------------|---|
| XPTO                    | 1984 | Grupo encabeçado pelo diretor, cenógrafo e figurinista Osvaldo Gabrieli e dedicado a um teatro que mescla atores e bonecos, empregando um misto de técnicas e recursos. | 1a; 5a; 8a; 15a    | 4 |
| BURACO D'ORÁCULO        | 1998 | Reunião de artistas em torno de uma proposta teatral que discutisse o homem urbano, com opção pelo teatro de rua  | 7a; 12a; 16a; 20a; | 4 |
| CAIXA DE IMAGENS        | 1994 | reunião de artistas em torno a proposta de trabalho tem um cunho intimista.   | 3a; 6a; 13a; 16a;  | 4 |
| CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS | 1982 | Grupo fundado em torno ao projeto do diretor Mario Bortolotto   | 1a; 3a; 7a; 19a    | 4 |
| CIA. DO LATÃO           | 1997 | O grupo se reúne em torno ao diretor Sergio de Carvalho e a pesquisa em teatro dialético  | 1a; 4a; 7a; 17a;   | 4 |



|                        |      |  |                    |   |
|------------------------|------|--|--------------------|---|
| TEATRO<br>BALAGAN      | 1999 | Reunião de artistas em torno da proposta de experimentação   | 7a; 11a; 16a; 19a; | 4 |
| KIWI CIA. DE<br>TEATRO | 1996 | Companhia formada em Curitiba mas que se estabeleceu na cidade de São Paulo desde meados dos anos 2000,.   | 11a; 16a; 20a;     | 3 |
| BRAVA CIA.             | 1998 | Companhia formada na periferia de São Paulo - ZS   | 12a; 16a; 20a;     | 3 |
| CASA DA<br>COMÉDIA     | ?    | Define-se como "um movimento cultural destinado a praticar e difundir a prática teatral, buscando a integração de atores, diretores e autores na discussão dos problemas atuais" | 3a; 6a; 11a        | 3 |
| OS FOFOS<br>ENCENAM    | 2001 | Grupo formado a partir de um espetáculo escrito e dirigido por Newton Moreno.  | 5a; 10a; 14a;      | 3 |
| CIA.<br>ANTROPOFÁGICA  | 2002 | Reunião de artistas em torno aos princípios da antropofagia  | 13a; 16a; 19a;     | 3 |

|                                    |      |  |   |   |
|------------------------------------|------|--|---|---|
| CIA. DO MIOLO                      | 2003 | Reunião de artistas em torno a pesquisa sobre teatro popular                                 | 7a; 13; 18a;  | 3 |
| CIA. ELEVADOR DE TEATRO PANORÂMICO | 2000 | Grupo tem origem no Teatro Escola Célia Helena   | 8a; 15a; 18a;   | 3 |
| GRUPO TAPA                         | 1974 | Origem na Universidade - PUC-Rio   | 2a; 8a; 11a   | 3 |
| LINHAS AEREAS                      | 1999 | A companhia estreia com o espetáculo circense LINHAS AÉREAS, que dá origem e nome ao grupo.  | 1a; 2a; (projeto em parceria com Circo Mínimo e La Mínima); 9a (em parceria com Manufactura Suspeita) | 3 |
| CIRCO MÍNIMO                       | 1988 | Criado por Rodrigo Matheus, em parceria com Alexandre Roit e Camila Bolaffi                  | 1ª e 2ª (em parceria com Circo Mínimo); 12ª   | 3 |
| TEATRO DE LA PLAZA                 | 1983 | Formada na Argentina, mas que se radicou em São Paulo em 2000.                               | 12a; 15a; 21a (em parceria com a Cia. Patética e Teatro por um Triz)                                  | 3 |
| TEATRO X                           | 1994 | Reunião de artistas interessados em dar continuidade, em processos de treinamento de atores. | 3a; 9a  | 3 |

|                              |      |   |           |   |
|------------------------------|------|---|-----------|---|
| CIA. TRIPTAL DE TEATRO       | 1990 | Surge como resultado de uma oficina de teatro, vivendo em fase amadora até 1994   | 10a; 18a; | 2 |
| CIA. ARGONAUTAS ARQUIVOS     | 1999 | Formada a partir da reunião de profissionais para uma produção específica, em torno do diretor Francisco Medeiros.        | 3a; 8a;   | 2 |
| AS MENINAS DO CONTO          | 1995 | Reunião de artistas interessados em pesquisar a "junção das linguagens do teatro e da narração de história.               | 7a; 18a;  | 2 |
| CAPULANAS CIA. DE ARTE NEGRA | 2007 | Origem na Universidade - curso de Comunicação das Artes do Corpo - PUC/SP   | 16a; 20a  | 2 |
| CASA LABORATÓRIO             | 2004 | Iniciativa ítalo-brasileira, formada a partir da parceria entre o ator Cacá Carvalho e o encenador italiano Roberto Bacci | 6a; 12a   | 2 |
| CIA HIATO                    | 2007 | Origem na Universidade - ECA/USP  | 17a; 20a  | 2 |

|                                 |      |  |           |   |
|---------------------------------|------|--|-----------|---|
| CIA.<br>HUMBALADA               | 2004 | Formada na periferia de São Paulo - ZS   | 14a; 18a; | 2 |
| CIA.<br>OCAMORANA               | 1999 | Reunião de artistas em torno à pesquisa de teatro épico e teatro documentário, com direção de Marcio Boaro | 16a; 19a; | 2 |
| CIA. TEATRO<br>DOCUMENTÁRIO     | 2006 | Reunião de artistas em torno da proposta de um teatro documentário, com direção de Marcelo Soler           | 16a; 19a; | 2 |
| CIA. SATÉLITE                   | 1999 | Companhia fundada pelo ator diretor Dionísio Neto  | 8a; 12a   | 2 |
| CLUB NOIR                       | 2004 | Grupo fundado por Roberto Alvim e Juliana Galdino  | 12a; 18a  | 2 |
| FARÂNDOLA<br>TROUPE             | 1994 | Grupo formado por artistas dedicados ao teatro de rua e voltado às periferias                              | 3a; 8a;   | 2 |
| LES<br>COMMEDIENS<br>TROPICALES | 2003 | Origem na Universidade - curso de Artes Cênicas da Unicamp   | 12a; 16a; | 2 |

|               |      |   |           |   |
|---------------|------|---|-----------|---|
| NAU DE ÍCAROS | 1992 | Nasceu da reunião de artistas de diversas áreas   | 3a; 8a;   | 2 |
| NÚCLEO 184    | 1997 | Grupo formado pela reunião de diversos artistas   | 9a; 16a;  | 2 |
| NÚCLEO HANA   | 2005 | Fundada por Alice K., o Núcleo HANA conta com colaboradores, pesquisadores de diversas áreas, atores, dançarinos e performers, que se somam a cada projeto. | 12a; 20a; | 2 |
| OPOVOEMPÉ     | 2005 | Reunião de artistas em torno a criação de espetáculos e intervenções, cujo foco tem sido o ato teatral nas fronteiras entre a vida e a arte.                | 13a; 18a; | 2 |
| ÁGORA TEATRO  | 1999 | grupo formado por profissionais de longa e reconhecida trajetória no campo: Celso Frateschi, Sylvia Moreira e Roberto Lage.                                 | 1a        | 1 |

|                       |      |  |      |   |
|-----------------------|------|--|------|---|
| ARTE CIÊNCIA NO PALCO | 1998 | reunião de artistas em torno da mesma investigação cênica.                                     | 10a  | 1 |
| ARTE SIMPLES TEATRO   | 2006 | reunião de artistas em torno de um projeto de "arte para o desenvolvimento"                    | 16a  | 1 |
| ARTE TANGÍVEL         | 2002 | Universidade - ECA/USP   | 9a   | 1 |
| ARTICULARTE           | 2000 | reunião de artistas para trabalhar o "teatro de bonecos de forma culturalmente engajada"       | 14a  | 1 |
| AUTO-RETRATO          | 2001 | Universidade de São Paulo  | 19a  | 1 |
| BANDA MIRIM           | 2004 | formada por artistas de várias áreas, dedica-se a criação de espetáculos cênico-musicais       | 20a  | 1 |
| BENDITA TRUPE         | 2000 | Reunião de artistas em torno do trabalho coletivo e da valorização da comédia e suas variantes | 5a   | 1 |
| CIA. DA REVISTA       | 1997 | Coletivo fundado em torno da investigação do Teatro de Revista                                 | 15a; | 1 |

|                           |      |   |      |   |
|---------------------------|------|---|------|---|
| CIA DO QUINTAL            | ?    | Formado em torno do ator e diretor César Gouvêa (EAD/USP), trabalhando com palhaço e improviso  | 8a   | 1 |
| CIA DO TIJOLO             | 2007 | nasceu do desejo de fazer um espetáculo a partir da obra de Patativa do Assaré.   | 20a; | 1 |
| CIA DOS ÍCONES            | 2005 | Nasceu da reunião de artistas profissionais   | 12a  | 1 |
| CIA DOS INVENTIVOS        | 2005 | Surge a partir do agrupamento de artistas em torno de uma pesquisa comum  | 16a  | 1 |
| CIA. PATÉTICA             | 2001 | Formada por atores-manipuladores, a Cia. Patética é um grupo teatral criado com o objetivo de explorar as possibilidades expressivas e artísticas da linguagem do Teatro de Animação. | 20a  | 1 |
| CIA PROVISÓRIO-DEFINITIVO | 2001 | Criada por formandos em artes cênicas da ECA/USP  | 18a  | 1 |

|                     |      |   |     |   |
|---------------------|------|---|-----|---|
| CIA RAZÕES INVERSAS | 1990 | Criada pelo diretor Marcio Aurélio e pela primeira turma de formandos em artes cênicas da Unicamp | 9a  | 1 |
| CIRCO FRACTAIS      | 2000 | Companhia brasileira conhecida pela fusão de linguagens   | 11a | 1 |
| CIRCO NAVEGADOR     | 1997 | Grupo dedicado a pesquisa de linguagens, criação e produção de espetáculos de circo e teatro      | 5a  | 1 |
| COLETIVO BRUTO      | 2007 | Reunião de artistas de diferentes e múltiplas   | 18a | 1 |
|                     |      | formações com o interesse de formar um grupo de criação que trabalhasse pelo                      |     | 1 |
|                     |      | hibridismo e pelo diálogo entre linguagens, na composição de obras artísticas                     |     | 1 |



|                                     |      |   |     |   |
|-------------------------------------|------|---|-----|---|
| CLã ESTúDIO<br>DAS ARTES<br>CÔMICAS | 2001 | Fundado por Cida Almeida (EAD/USP), o grupo tem em sua trajetória um fazer teatral específico baseado em pesquisas, experimentações e treinamentos em busca de uma antropologia teatral         | 10a | 1 |
| COLETIVO<br>NEGRO                   | 2008 | Escola Livre de Teatro de Santo André   | 18a | 1 |
| COLETIVO<br>TEATRO<br>DODECAFÔNICO  | 2007 | conjunto de artistas de várias áreas - teatro, música, performance, artes visuais, dança e arte sonora -, reunidos em torno da pesquisa de procedimentos para a criação artística contemporânea | 19a | 1 |

|                               |      |  |     |   |
|-------------------------------|------|--|-----|---|
| DRAMÁTICAS EM CENA            | 2008 | núcleo de estudos e produção formado pelas dramaturgas Marici Salomão; Beatriz Gonçalves, Cláudia Vasconcellos e Vera de Sá.   | 12a | 1 |
| ESTEP                         | 1985 | Núcleo fundado pelo dramaturgo Carlos Alberto Soffredini e dedicado à estética de teatro popular   | 9a  | 1 |
| FILHOS DE OLORUM – OS CRESPOS | 2005 | Companhia teatral originada a partir de um grupo de estudos da EAD/USP e formada exclusivamente por atores negros  |     | 1 |
| FORTE CASA TEATRO             | 2002 | Formada em 2002, com a realização do espetáculo de Comedia Dell'arte "O Triângulo – Elogio amoral". Desde 2004, estabeleceu parceria com Centro Popular de Cultura da UMES | 16a | 1 |

|                         |      |  |   |   |
|-------------------------|------|--|---|---|
| FURUNFUNFUM             | 1992 | Formada a partir da reunião de artistas a partir de uma proposta de teatro que mescla em suas montagens teatro, circo, música ao vivo e teatro de bonecos. | 14a (Projeto realizado em parceria com As Meninas do Conto e a Companhia Rodamoinho). | 1 |
| GALPÃO RASO DA CATARINA | 1997 | Surgiu a partir da montagem "Lampião vai ao Inferno buscar Maria Bonita", com estreia no SESC Santo Amaro  | 3a  | 1 |
| GRUPO BOLINHO           | 2001 | Programa Vocacional  | 21a   | 1 |
| GRUPO DOS SETE          | 2001 | ?  | 1a  | 1 |
| KAUS CIA. EXPERIMENTAL  | 1998 | Criado pelo diretor Reginaldo Nascimento e pela atriz Amália Pereira, o grupo nasce dedicado a aprofundar estudos sobre o trabalho do ator                 | 9a;   | 1 |

|                              |      |   |     |   |
|------------------------------|------|---|-----|---|
| KOMPANHIA DO CENTRO DA TERRA | 1989 | Define-se como associação privada sem fins lucrativos, fundada por Ricardo Karman com finalidade de produzir e apresentar seus espetáculos, apoiar e incentivar artistas emergentes, projetos independentes e grupos que dialogam com sua produção e pesquisa | 8a  | 1 |
| LUX IN TENEBRIS              | ?    | ?   | 9a  | 1 |
| MUNDANA CIA.                 | 2000 | Inspirados pela militância política dos artistas junto ao movimento Arte contra a Barbárie, Aury Porto e Luah Guimarães criam um núcleo artístico formado essencialmente por atores-produtores.   | 20a | 1 |

|                      |      |  |  |   |
|----------------------|------|--|--|---|
| NOVA DANÇA 4         | 1996 | Surgiu como núcleo de improvisação dança-teatro, fruto da parceria entre Cristiane Paoli Quito (direção) e Tica Lemos (preparação corporal). Caracteriza-se pela utilização do diálogo entre diferentes linguagens, como dança, teatro, música, palavra e performance. | 4a   | 1 |
| MANUFACUTRA SUSPEITA | 2002 | O grupo surgiu como uma espécie de extensão da cia. escocesa The Suspect Culture, com a qual Paroni de Castro trabalha desde 1998.   | 9a (em parceria com a Cia. Linhas Aereas)                          | 1 |
| NÚCLEO CÊNICO ARION  | 1995 | Grupo formado pela diretora teatral Bernadeth Alves  | 9a (Projeto em parceria com Cia. Artehúmus e Teatro das Epifanias) | 1 |
| NÚCLEO EXPERIMENTAL  | 2005 | Grupo de artistas que se dedica a explorar novos autores e repensar os clássicos   | 21a (em parceria com o Teatro do Bardo)                            | 1 |
|                      |      |  |  | 1 |

|                      |      |   |     |   |
|----------------------|------|---|-----|---|
| OS<br>DRAMATURGOS    | 2004 | Projeto que visava à escrita teatral coletivizada, reunindo dramaturgos sob a orientação de Luís Alberto de Abreu   | 6a  | 1 |
| PANDORA DE<br>TEATRO | 2004 | Fundado a partir do Programa Teatro Vocacional da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo   | 20a | 1 |
| PANÓPTICO            | 2000 | Núcleo formado por ex-presidiários e atores convidados. Surgiu durante as oficinas do Programa Cultural de Teatro nas Prisões da Funap (Fundação “Prof Dr Manoel Pedro Pimentel” de Amparo ao Preso), coordenadas pelo educador e encenador Jorge Spínola, e realizadas dentro das unidades prisionais. | 5a  | 1 |

|                            |      |   |   |   |
|----------------------------|------|---|---|---|
| [PH2] ESTADO DE TEATRO     | 2007 | Reunião de artistas sob o interesse de conceber uma criação teatral de modo processual e colaborativo   | 18a   | 1 |
| PHILA 7                    | 2005 | grupo liderado por Rubens Velloso, um dos pioneiros com trabalho digital no país  | 21a   | 1 |
| SCENA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS | 1985 |   | 1a  | 1 |
| TEATRO BRINCANTE           | 1992 | Surge do encontro entre Rosane Almeida (1964), natural de Curitiba, Paraná, e Antonio Nóbrega (1952), natural de Recife, Pernambuco, que chegam a São Paulo, vindos do Nordeste, com a expectativa apresentar o espetáculo Brincante. | 2a  | 1 |
| TEATRO DO BARDO            | 2011 | Fundado pela diretora Fernanda Maia, é um braço infantil do Teatro Experimental   | 21a (em parceria com o Núcleo Experimental) | 1 |
| TEATRO DO CUJO             | ?    | ?   | 12a   | 1 |

|                      |      |   |   |   |
|----------------------|------|---|---|---|
| TEATRO DO INCÊNDIO   | 1996 | Surgiu com a estreia de “Baal – O Mito da Carne”, de Bertolt Brecht, em uma antiga fundição de ferro no bairro de Pinheiros em São Paulo. | 18a   | 1 |
| TEATRO ENCENA        | 1997 | Companhia de teatro sediada na periferia de São Paulo. Leva à cena desde Dramas Clássicos a Comédias de autores contemporâneos.           | 18a   | 1 |
| TEATRO DAS EPIFANIAS | 1998 | Reunião de artistas dirigidos por Lilih Curi.   | 9a (Projeto em parceria com Cia. Arthúmus e o Núcleo Arion) | 1 |
| TEATRO ESPORTE       | 1997 | Grupo fundado pela atriz e diretora Vera Achatkin, que utiliza a metodologia de Keith Johnstone, fundada na improvisação                  | 3a  | 1 |



|                    |      |   |     |   |
|--------------------|------|---|-----|---|
| TEATRO POR UM TRIZ | 1996 | Fundada por Márcia Nunes e Péricles Raggio, a companhia desenvolve espetáculos voltado principalmente ao público infantil. Sempre mesclando o teatro de animação com o trabalho de ator |     | 1 |
| TRUPE SINHÁ ZÓZIMA | 2007 | Grupo fundado por artistas-pesquisadores.   | 20a | 1 |

## ANEXO H – Poéticas a cada edição

| TABELA GERAL - POÉTICAS   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |       |
|---------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-------|
| EDIÇÕES                   | 1a | 2a | 3a | 4a | 5a | 6a | 7a | 8a | 9a | 10a | 11a | 12a | 13a | 14a | 15a | 16a | 17a | 18a | 19a | 20a | 21a | TOTAL |
| TEATRO & HISTÓRIA         | 1  | 1  | 2  | 4  | 5  | 4  | 7  | 5  | 2  | 0   | 6   | 3   | 1   | 3   | 8   | 4   | 1   | 5   | 2   | 7   | 2   | 73    |
| FORMAS POPULARES          | 7  | 5  | 5  | 1  | 4  | 1  | 5  | 6  | 3  | 4   | 4   | 4   | 1   | 5   | 3   | 1   | 4   | 4   | 0   | 3   | 3   | 73    |
| TEATRO COMUNITÁRIO        | 3  | 5  | 6  | 3  | 3  | 2  | 5  | 2  | 1  | 4   | 3   | 5   | 1   | 3   | 1   | 3   | 4   | 1   | 3   | 3   | 3   | 64    |
| TEATRO-CIDADE             | 6  | 4  | 2  | 2  | 7  | 2  | 6  | 5  | 2  | 0   | 0   | 3   | 5   | 1   | 3   | 2   | 1   | 5   | 3   | 1   | 5   | 65    |
| TEATROS HÍBRIDOS          | 2  | 1  | 1  | 1  | 1  | 0  | 4  | 2  | 0  | 2   | 0   | 0   | 3   | 2   | 1   | 1   | 0   | 2   | 3   | 1   | 5   | 32    |
| TEATRO DE ADAPTAÇÃO       | 5  | 1  | 1  | 1  | 1  | 0  | 1  | 4  | 4  | 3   | 6   | 1   | 1   | 0   | 3   | 3   | 0   | 4   | 2   | 1   | 0   | 42    |
| TEATRO ÉPICO/NARRATIVO    | 1  | 1  | 0  | 2  | 5  | 1  | 1  | 0  | 0  | 2   | 0   | 0   | 0   | 0   | 1   | 4   | 1   | 1   | 0   | 3   | 0   | 23    |
| TEATRO SOCIAL             | 3  | 0  | 4  | 0  | 4  | 2  | 1  | 2  | 0  | 0   | 1   | 0   | 1   | 1   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 19    |
| ESPAÇOS NÃO CONVENCIONAIS | 2  | 0  | 0  | 0  | 2  | 0  | 0  | 0  | 1  | 0   | 0   | 2   | 3   | 1   | 1   | 1   | 1   | 1   | 0   | 1   | 0   | 17    |
| TEATRO DOCUMENTAL         | 0  | 0  | 0  | 0  | 1  | 1  | 0  | 0  | 0  | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 2   | 1   |     | 1   | 2   | 0   | 8     |
| ESCRITA TEATRAL           | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 2  | 1  | 0   | 0   | 3   | 0   | 1   | 1   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 1   | 8     |
| TEATRO & EDUCAÇÃO         | 1  | 0  | 0  | 0  | 0  | 1  | 0  | 1  | 1  | 0   | 1   | 0   | 1   | 1   | 1   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 8     |
| TEATRO PÓS-DRAMÁTICO      | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0   | 0   | 1   | 1   | 0   | 0   | 1   | 0   | 0   | 0   | 0   | 0   | 3     |

### ANEXO I – Projetos que não previam espaço de realização

| Projetos que não previam local de realização |           |   |
|--|-----------|---|
| Bendita Trupe                                | 5a edição | Projeto que previa construção dramaturgica, produção e temporada de espetáculo, mas não especificava o local de realização  |
| FRATERNAL CIA DE ARTES E MALAS ARTES         | 6a edição | Projeto que previa pesquisa em instituição para deficientes auditivos e visuais, que resultaria em espetáculo, cujo espaço de realização não estava especificado. |
| OS DRAMATURGOS                               | 6a edição | O projeto não prevê atividades com público  |
| Cia. De Teatro Balagan                       | 7a edição | O projeto visava dar continuidade às pesquisas que a Cia. Vinha desenvolvendo, a montagem de um novo espetáculo mas não especifica onde ele seria apresentado     |