



Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Duas décadas do Fomento ao Teatro para a cidade de S. Paulo: o projeto como materialidade relevante

Mariana Vaz de Camargo

Para citar este artigo:

CAMARGO, Mariana Vaz de. Duas décadas do Fomento ao Teatro para a cidade de S. Paulo: o projeto como materialidade relevante. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 55, ago. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573102552025e0114

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Duas décadas do Fomento ao Teatro para a cidade de S. Paulo: o projeto como materialidade relevante¹

Mariana Vaz de Camargo²

Resumo

Este artigo investiga os projetos elaborados por grupos teatrais para demandar financiamento público, materialidade cotidianamente presente na atividade teatral atual, e tem como fonte de pesquisa os 573 projetos premiados pelas 40 primeiras edições do *Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo*. Apresenta brevemente o Programa e a metodologia da pesquisa a partir da cartografia dos projetos premiados, para em seguida investigar o papel das comissões de seleção, e as estratégias dos grupos para concorrerem aos recursos do programa. Por fim, delinea-se um recorte da rede de proposições feitas pelos grupos, erigida a partir do exame e classificação do conjunto de projetos.

Palavras-chave: Projeto. Fomento ao teatro. Teatro de grupo. Financiamento à cultura.

Two decades of Fomento ao Teatro for the city of São Paulo: the project as relevant materiality

Abstract

This article investigates projects drawn up by theater groups to apply for public funding, a materiality that is present daily in today's theatrical activity. Its source of research is the 573 projects awarded by the first 40 editions of the Theater Promotion Program for the city of São Paulo. It briefly introduces the Program, and the research methodology based on a cartography of the awarded projects and then investigates the role of the selection committees and the groups' strategies for competing for the program's financial resources. Finally, it outlines the network of proposals made by the groups based on the examination and classification of the set of projects.

Keywords: Project. Collective theater. Public calls. Culture funding.

Dos décadas de Programa de Fomento ao Teatro de São Paulo: el proyecto como materialidad relevante

Resumen

La presente investigación examina el “proyecto” como una materialidad presente en la práctica teatral contemporánea. Los 573 proyectos seleccionados en las primeras 40 ediciones del *Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo* son su fuente principal. El Programa se presenta de manera sucinta, seguido de la metodología de investigación, fundamentada en un mapeo de los proyectos premiados. Se llevará a cabo un análisis sociológico para examinar el rol de los comités de selección y evaluar las estrategias de los grupos para competir por la financiación del propósito. Finalmente, se presenta una muestra de las propuestas de los grupos.

Palabras clave: Proyecto. Teatro de grupo. Convocatoria pública. Política Cultural.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Isabel R. Monteiro. Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Graduada em Letras pela USP.

2 Doutoranda em Arts du Spectacle: Théâtre na Université Paris Nanterre, França. Mestrado em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestrado profissional em Théâtre mise-en-scène et dramaturgie pela Université Paris Nanterre, França. Professora no Senac SP.  maricota.vaz@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/5947381763606553>  <https://orcid.org/0009-0006-2718-3857>



Introdução

Este artigo é fruto da pesquisa de doutorado da autora³ acerca das modalidades de relação entre o teatro e a cidade inauguradas (ou perpetuadas) pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo (ou, apenas, Fomento). Nele, estudaremos os projetos elaborados para concorrer a financiamentos públicos via edital, uma materialidade pouco abordada nas pesquisas na área teatral, embora sua presença seja inegável no cotidiano da prática cênica profissional atual.

Concebido a partir de mobilização inédita da classe teatral paulistana, o Fomento é um fenômeno singular na história do institucionalmente frágil setor cultural brasileiro. Entre 1999 e 2002, o Movimento Arte contra a Barbárie lançou três manifestos, nos quais definia a barbárie como resultado da mercantilização exacerbada e, avançando nos debates acerca do papel do Estado em relação às artes, elaborou um projeto de Lei que foi aprovado pela câmara dos vereadores em 2002, instituindo o Programa na capital do estado.

Nossa principal fonte de pesquisa são os 573 projetos, elaborados por 172 grupos teatrais, e premiados nas 40 primeiras edições do Fomento, ocorridas entre 2002 e 2022. Neles, descobrimos instigantes formulações estéticas de, para e com a cidade e, conseqüentemente, novas proposições de relações com o espectador e com o acontecimento artístico, a partir do apoio do edital. Percebemos, inicialmente, o fortalecimento do fenômeno do teatro de grupo e uma efetiva descentralização do acontecimento teatral capaz de reconfigurar de maneira significativa a geografia das artes e da cultura na cidade de São Paulo. Contudo, esgotado o entusiasmo inicial, aparecem as insuficiências estruturais do Programa e multiplicam-se as insatisfações e desavenças no interior da classe teatral.

A partir do golpe sofrido pela presidenta Dilma Roussef, somam-se ameaças externas às disputas internas, com uma crescente desoxigenação da cultura em

³ *Le théâtre et la ville: une cartographie des 20 premières années du 'Fomento ao Teatro' pour la ville de São Paulo (2002-2022)*, orientado pelo Professor Christophe Triau, realizado na Université Paris Nanterre, na França.



todos os níveis da administração pública que culminou na asfixia da área durante o governo de Jair Bolsonaro, marcado pelo total desprezo ao setor cultural e pela ideia de cultura.

Esse contexto desolador motivou-nos a construir e preservar a memória do Programa com intuito de refletir sobre caminhos para o Fomento e para a institucionalização da cultura, considerando os cenários político e social atuais. Na tese de doutorado, empreendemos um percurso crítico em dois movimentos, um dedicado à história e às ideias e outro, às práticas. Neste artigo, nos debruçaremos sobre o movimento prático, iluminando o corpus escolhido: os projetos formulados pelos grupos para concorrer ao apoio do programa.

Como veremos a seguir, o modelo de financiamento via edital se mostra problemático; não obstante, os projetos elaborados para concorrer aos fomentos revelam uma parte significativa do "discurso dos grupos". São plataformas em que coletivos avaliam ações passadas, propõem novos caminhos de pesquisa e expõem seu aparato de valores e princípios. Neles, manifestam e justificam seus alicerces éticos-estéticos e artísticos.

Os projetos foram cartografados, classificados e analisados, perfazendo um panorama das formas, conteúdos e estratégias que os grupos teatrais paulistanos têm formulado em respostas ao *a priori* da lei: um teatro que se pretende para a cidade. A exegese dos projetos foi realizada horizontalmente, por edição, e verticalmente, seguindo a trajetória de um mesmo grupo e suas (várias) premiações. O balanço horizontal resulta numa leitura sociológica da dinâmica do programa, o funcionamento das comissões de seleção e as estratégias de concorrências dos grupos. A análise vertical delinea uma rede de proposições⁴ acerca do universo de atuação dos grupos paulistanos: maneiras como a relação com a cidade afeta o modo-de-fazer (e pensar) teatro pelos grupos. E, dialeticamente, como o fazer dos grupos afeta a cidade e as pessoas cidadãs.

A seguir, alinhavamos características determinantes do Fomento e, em seguida, apresentamos aspectos chave das análises horizontal e vertical.

4 A expressão "rede de proposições" foi emprestada de Edécio Mostaço (2016, p. 224) que a utiliza para descrever seus achados a partir do material de arquivo.



Uma leitura sociológica

Parâmetros do Programa

Apresentamos, inicialmente, algumas características determinantes do escopo do Programa. Seu objetivo é definido pelo primeiro parágrafo da Lei 13.279 (2002): "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". O objeto é esclarecido pelo Artigo 14 e preconiza as investigações continuadas e ações que permitam o enraizamento social, à despeito de obras e eventos pontuais. Ainda, prioriza projetos de interesse cultural e inadequados à sustentação econômico-financeira do mercado, incapazes de se viabilizar por bilheteria ou mecenato. E por fim, exige ingressos a preços populares, no caso de produção de obras, além de contrapartida social a ser determinada no plano de trabalho.

Não há um modelo de projeto pré-estabelecido; os proponentes podem desenhar suas propostas respeitando os limites orçamentários de cada edição, o horizonte temporal máximo de dois anos e a obrigatoriedade de contrapartidas sociais (cujos formatos também não estão pré-estabelecidos). O proponente deve justificar – e a comissão de seleção avaliar – a pertinência das propostas em relação à trajetória artística e à inserção territorial do grupo. Outro aspecto fundamental para garantir (alguma) isonomia em relação à seleção foi a determinação de uma nova comissão a cada edição do edital, constituída por três membros oriundos da sociedade civil organizada (eleitos pelos votos dos grupos inscritos em cada edição) e quatro membros escolhidos pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC). A presença de membros da sociedade civil, mesmo minoritária, é uma estratégia em prol da transparência do processo decisório.

A comissão de seleção trabalha a partir dos parâmetros estipulados pela lei, respeitando um teto orçamentário (variável a cada edição) e a quantidade máxima de trinta projetos a serem contemplados por ano (dos quais no máximo vinte no primeiro semestre). As comissões têm ainda a prerrogativa de condicionar a aprovação dos projetos à efetivação de cortes de até 50% do valor total



originalmente demandado. Portanto, os juris de um mesmo ano são, em termos de número de projetos e teto orçamentário, interdependentes.

O papel das comissões de seleção

A análise dos projetos selecionados revelou uma multiplicidade de desenhos e escopos de projetos, a cada edição. Este fenômeno é resultado de alguns aspectos, como, por exemplo, a liberdade dada aos grupos proponentes para criar e justificar a pertinência de suas propostas. Outro fator relevante é a abertura da lei, evidenciada nas diferentes interpretações possíveis do Artigo 14. Por último, há o fato de que as comissões de seleção (e os critérios por elas aplicados) não serem homogêneas em mais de um nível, dado que, internamente, elas reúnem membros diferentes entre si em um mesmo comitê e, transversalmente, as juntas de jurados se renovam a cada edição e são escolhidas por instâncias igualmente heterogêneas e variáveis. Se os grupos teatrais concorrentes variam a cada edição, os membros do júri por eles indicados também se alteram. Analogamente, a SMC, responsável pela nomeação da maioria dos jurados, tampouco é uma entidade estável: nas duas décadas aqui analisadas, houve 12 ocupantes⁵ do cargo de secretário municipal de cultura, com visões distintas para a área. Assim, a heterogeneidade das indicações provenientes do ente público também é esperada.

As características dos projetos selecionados por uma determinada reunião de jurados refletem suas escolhas e preferências e, além disso, sua interpretação da lei. A forma pela qual as diferentes comissões lidaram com a polêmica acerca da prioridade do programa, em relação à “continuidade” (premiação dos grupos longevos e consagrados) ou à “democratização” (mais espaço aos novos entrantes) é um exemplo da instabilidade mencionada, como examinamos em alguns casos. Na 7ª edição (2005), priorizou-se a continuidade; dos 15 projetos selecionados, apenas quatro grupos foram novatos. Nesta mesa edição verificou-se certo equilíbrio entre diferentes escopos de projetos: manutenção e implantação de novas sedes; projetos de circulação e de teatro de rua. Já o panorama da 9ª edição (2006) denota outra prioridade da comissão: catorze grupos foram

5 Marco Aurélio Garcia; Celso Frateschi; Emanuel Araújo; Carlos Augusto Calil; Juca Ferreira; Nabil Bonduki; Maria do Rosário Ramalho; André Sturm; Alê Youssef; Hugo Possolo; Aline Torres; Lígia Jalantonio.



premiados, dos quais quase 70% de “grupos novatos”, que apesar de apresentarem longos percursos artísticos, ainda não tinham sido contemplados pelo programa. Todos os projetos premiados nesta edição abordaram temáticas marcadamente de cunho social ou identitário, até então invisíveis para o edital: Luz in Tenebris - povos ciganos; Arte Tangível - candomblé; Cia Teatro X - escolas de samba. O desenho desses projetos provoca uma dúvida: será que os grupos teriam empreendido essa rota de pesquisa se não existisse o Fomento? Voltaremos a essa questão a seguir.

Já o número de projetos selecionados em uma edição poderá influenciar as condições de trabalho dos grupos, pois quando as comissões privilegiaram quantidade, costumaram efetuar cortes orçamentários significativos nos projetos contemplados, impondo aos premiados condições de trabalho mais precárias⁶. Por exemplo, em janeiro de 2008, a 12ª edição premiou vinte projetos e, para tanto, empreendeu cortes orçamentários significativos, submetendo os aprovados a condições mais precárias. Já a 13ª edição, em setembro de 2008, aprovou dez projetos, quase sem cortes orçamentários. Pode-se supor que esses grupos tiveram condições mais dignas de trabalho.

A forma projeto, catalizador de reflexões e desafios

Quando o Fomento foi implementado, a escrita de projetos não participava do cotidiano dos grupos teatrais com a frequência que ganharia nas décadas seguintes. Segundo os pesquisadores Taiguara Oliveira e Danielle Maciel, o sucesso do Fomento incentivou a popularização do modelo de “concurso via edital” como principal instrumento para as subvenções na cultura paulistana (Oliveira e Maciel, 2017, p.163). É verdade que a tarefa periódica de escrita de projetos pode retirar energia da atividade fim, a prática teatral. Contudo, esse exercício contribui para o enriquecimento das reflexões, do discurso e da inventividade de propostas, reveladas pela curva de aprendizagem vivida pelos grupos, abordada a seguir, e pela rede de proposições desenvolvida por eles. Não obstante, o modelo de concorrência via edital é problemático e pode incentivar a desmobilização dos

⁶ Os premiados podem rejeitar o prêmio, mas é uma liberdade teórica. Como os recursos disponíveis são escassos, os cortes são acatados e os grupos se submetem a condições de trabalho precárias.



coletivos, assim como a armadilha do consentimento e o excesso produtivista. Passemos a eles.

Em termos formais, a grande parte dos projetos premiados pelas quatro primeiras edições do programa é frágil. As proposições resumiam-se majoritariamente ao escopo tradicional de criação, circulação de espetáculos e manutenção de sede e equipes, com atividades pedagógicas paralelas. A melhora qualitativa média dos projetos é notável a partir da 5ª edição, em 2004, denotando ter havido uma curva de aprendizagem vivida pelos grupos, o que nos faz crer que o exercício da prática resulta em desempenhos mais consistentes. Desafiados pelo princípio do “teatro para a cidade”, os grupos parecem ter revolucionado sua forma de agir e pensar o teatro, propondo formatos inovadores, mais próximos às comunidades locais e, concomitantemente atrelados aos projetos de criação artística. Foi nesta edição, por exemplo, que o grupo Panóptico (2004)⁷ realizou pesquisa de teatro prisional em residências artísticas em presídios; que a Cia São Jorge (2004) ocupou um centro esportivo, no bairro da Barra Funda, para criar um espetáculo para crianças; que a Il Trupe de Choque residiu em uma casa no bairro de Itaquera escolhida “por ser um local de fácil acesso para inúmeras comunidades da zona Leste”. Já o Teatro de Narradores (2004) propôs se instalar em um equipamento público para investigar “os mecanismos da segregação econômica, política, cultural, psicológica” na cidade. Esses são exemplos do fenômeno que a pesquisadora Maria Lúcia Pupo (2012, p. 47) nomeou de “uma ação concomitantemente artística e social [...] questionando as funções da arte do ponto de vista da estética teatral”.

A disponibilidade de recursos financeiros destinado à sustentação de grupos teatrais e o modelo de financiamento operado por editais abertos à ampla concorrência estimula a formação de grupos. Já a decorrente entrada de novatos resulta no aumento da disputa por recursos, cujo ritmo é mais acelerado do que o crescimento dos montantes disponíveis. Para contornar a concorrência crescente e a escassez de recursos, os grupos criam estratégias de sobrevivências adequadas às suas trajetórias e maturidade relativas. O programa estruturado

⁷ Ano refere-se à data de seleção do projeto. Todos os projetos mencionados estão listados nas referências. No entanto, as menções não estão paginadas por ausência dessa referência na maior parte deles.

como “concurso de curto-prazo” incentiva que os grupos, antes membros de uma mesma coletividade (o Movimento Arte contra a Barbárie), tornem-se concorrentes e as necessidades e anseios, antes coletivas, individualizem-se (Costa; Carvalho, 2008, p. 45).

Os grupos novatos amadureceram seus projetos ético-estéticos influenciados pela participação de seus membros no movimento coletivo e pelos ditames do edital: um teatro para a cidade. A Cia São Jorge de Variedades (2002), criada em 1998, tece uma relação fundante com o bairro da Barra Funda (e seus moradores) desde a 1ª edição do Programa, quando realizaram uma residência de criação num abrigo de pessoas em situação de rua, o Boracéia. Premiados na 3ª e na 5ª edições, realizaram projetos com perfis diversos ocupando equipamentos públicos do bairro e, posteriormente, em 2007, inaugurando ali a Casa São Jorge. Em 2012, iniciaram a pesquisa que culminaria no espetáculo “BaraFonda”, um grande cortejo teatral pelas ruas do bairro (Cia. São Jorge, 2012).

Já o grupo XIX de Teatro realiza, desde 2004, uma ocupação de longo termo da Vila Maria Zélia, por meio da qual colocaram a vila operária no mapa cultural da cidade, abrigando um projeto artístico-pedagógico contínuo que é “um fruto do Fomento” e cuja potência determina o fazer, a poética e a relação do grupo com a cidade (grupo XIX, 2016). A história de duas décadas de ocupação da Vila, uma propriedade do INSS, é contada em seus projetos premiados pelo Fomento. Seu encantamento inicial acerca da residência neste patrimônio histórico dá lugar primeiro à decepção, depois à exaustão, até aterrissar em “resistência e insurreição” em face às ameaças de despejo pelo INSS (grupo XIX, 2022).

Outros grupos, então novatos, também foram reconhecidos pela primeira vez para realizar projetos instigantes de relação com a cidade. A Cia. Auto-retrato (2011) pergunta-se “como resgatar a noção de teatro como espaço público?” e “como deixar as portas do teatro abertas?”; OPOVOEMPÉ (2008) propôs realizar uma série de “experimentos-intervenção diretamente inserido no cotidiano e na arquitetura da cidade”; a Cia. Teatro Documentário (2010) almejou “um encontro simbólico com a cidade” por meio de uma pesquisa itinerante em casas de pessoas comuns. Já o Coletivo Teatro Dodecafônico (2011) pretendeu realizar oficinas para “pulverizar, espalhar, instalar jogos de coralidade, cenas e intervenções por



espaços públicos de São Paulo”.

Por sua vez, como a remuneração dos grupos e dos artistas depende da premiação nos editais, muitos grupos já consolidados podem sucumbir à pressão de submeterem seus projetos artísticos aos ditames do edital e aos gostos das comissões. Os sociólogos Ruy Braga e Joana Marques denominaram esse fenômeno de “armadilha do consentimento e do desmanche da crítica”, no qual os proponentes abandonam seus projetos estéticos originais em prol de outros com mais “chances relativas” de serem premiados (Braga e Marques, 2017, p. 69). Em tempo: potencialmente, a “armadilha do consentimento” atinge todos os concorrentes, independentemente de sua idade e trajetória.

A 8ª edição, em 2006, oferece pistas acerca desse fenômeno⁸. Nela, foram premiados dezesseis projetos, cujos escopos foram mais “de encontro à cidade” do que os premiados pelas edições anteriores. A Cia. Pia Fraus e o XPTO, grupos já então consolidados ofertaram novas estratégias de difusão, transformando aspectos de sua prática teatral. A Pia Fraus (2006) propôs adaptar um caminhão com palco e gerador para circular “peças clássicas adaptadas à linguagem popular” por todos os cantos da cidade. O XPTO (2006) lançou a mão de uma nova estrutura cênica que a permitiu circular suas novas montagens pela periferia. Nessa mesma edição, o novato Jogando no Quintal (2006) foi premiado para executar um projeto inventivo, incluindo a construção de uma arena dentro de uma escola Municipal, onde propuseram realizar treinamentos e apresentações. Teriam os grupos sido estimuladas pelo programa para dirigir seu olhar para a cidade? Ou esta seria uma adequação para ampliarem as chances de serem premiados?

Em termos de estratégia para melhor posicionar um grupo em relação à concorrência, outra armadilha potencial é o produtivismo. O fenômeno foi detectado pelo crítico Valmir Santos e refere-se à “obsessiva determinação em fazer projetos de teatro para disputar fatias do bolo, em prejuízo de um teatro de projeto que dê sentido às ambições artísticas” (Santos, 2008, p 39). Para Santos, uma parcela dos grupos teatrais paulistanos já estaria reproduzindo o modo-de-fazer em série dos teatros comerciais da cidade, cuja consequência era perceptível

⁸ Este caso é semelhante ao da 9ª edição abordado anteriormente.



na "falta de qualidade e de consistência de muitos trabalhos" cênicos apresentados, insinuando o "fim de um ciclo" virtuoso dos primeiros anos do Fomento (Santos, 2008, p 39). A resultante cênica não é objeto desta pesquisa, porém, reverberações da "armadilha produtivista" foram percebidas na análise dos projetos.

A cartografia dos projetos e a rede de proposições

Uma **rede de proposições** acerca do universo de atuação dos grupos teatrais paulistanos no contexto do Fomento foi delineada a partir do exame e classificação do conjunto de projetos. Tradicionalmente, no Brasil, as políticas de incentivos às artes cênicas são articuladas em três eixos de finalidade: criação, difusão e formação. No caso do Fomento, o objetivo primário está dado de antemão: favorecer a cidade. Esta cartografia observa as maneiras como os grupos teatrais respondem ao princípio do benefício à cidade e aos seus cidadãos e foi organizada em três eixos, não excludentes e com transbordamentos entre si: linguagem, permanência e território.

O eixo **linguagem** aborda aspectos da semiologia no contexto da prática teatral. A particularidade dos projetos (e grupos) está no modo-de-fazer - não unívoco, plural - e, na maior parte dos casos, no ideário que subsidia a prática. Um modo de pensar, organizar, produzir e criar teatro filiado à noção da "função social do teatro". Os resultados estéticos se manifestam de múltiplas maneiras, estabelecendo diversos arranjos de linguagens contemporâneas. Frequentemente, os projetos apoiados pelo Fomento recusam as obras acabadas e privilegiam processos de criação e pesquisa. As escolhas e invenções dos grupos, em termos de linguagem, podem ser classificadas em três segmentos: (i) o quê: interlocuções com temas atuais, o protagonismo de discursos contra-hegemônicos e reparações históricas, epistêmicas e estéticas por meio do teatro; (ii) para quem e para quê: o privilégio do propósito público e a atuação artística e pedagógica dos grupos e (iii) como: o privilégio à pesquisa estética (e o produto final) e formatos tidos como "populares" como estratégia de "democratização".

A **permanência** (ou "ação continuada de excelência e qualidade") é a essência



do Fomento, para se “contrapor à barbárie” (Costa; Carvalho, 2008, p. 32). Nos primeiros anos após a implementação do programa, havia discussões no seio da classe teatral acerca de qual deveria ser o princípio organizador fundamental, o da continuidade ou o da democratização. Os artistas dividiam-se: enquanto uma parte (incluindo os membros do Arte contra a Barbárie) preconizava a premiação dos mesmos grupos e a garantia da continuidade, outros defendiam o rodízio dos coletivos contemplados e o acesso democrático aos recursos (Costa; Carvalho, 2008). Passadas duas décadas, a questão ainda não está estabilizada e, como mostramos antes, houve edições (e comissões) que preconizaram tanto a continuidade como a democratização. É certo, no entanto, que o instrumento Fomento não foi suficiente para garantir a estabilidade almejada originalmente, aspecto a ser abordado em uma próxima oportunidade.

O eixo **território** refere-se à interação da dimensão espacial do *lócus* teatral com as diversas interpretações espaciais e geográficas que podem emergir de um programa cujo foco é a “cidade”. Como ele é central no universo dos projetos contemplados pelo Fomento, será priorizado nas próximas páginas, deixando o aprofundamento sobre os eixos “linguagem” e “permanência” para outras oportunidades⁹, devido à restrição de extensão deste artigo.

Território: o teatro e a cidade em disputa

“Espaço” e “lugar” são categorias centrais para a leitura do acontecimento teatral (Ubersfeld, 1981). Como os fenômenos aqui analisados ultrapassam essas definições prévias, recorreremos à categoria “território” formulada pelo geógrafo Milton Santos, mais adequada para descrevê-los. Santos define o espaço humano como “a morada do homem, seu lugar de vida e de trabalho, cujas formas e conteúdos são tão variados quanto as formas de vida” (Santos, 2002, p. 151). O espaço, objeto primeiro da geografia, é um campo de forças cuja formação é desigual (Santos, 1980, p.122). Por isso, será o resultado de uma práxis coletiva que reproduz as relações sociais (Santos, 1980, p.171). O território está contido no espaço e corresponde “aos complexos naturais e às construções/obras feitas pelo

⁹ Abordamos o eixo linguagem em artigo recente (Camargo,2025).



homem: estradas, plantações, fábricas, casas, cidades. O território é construído historicamente, cada vez mais, como negação da natureza natural" (Santos, 1996, p.51). É uma área delimitada, construído e desconstruído por relações de poder, de maneira irregular; é o palco onde o capitalismo internacional prolifera e onde se realizam as atividades criadas a partir da herança cultural do povo que o ocupa.

O teatro pode ser um agente "na disputa do pensamento da cidade, principalmente, ao [...] questionar a vida pautada pela lógica do capital", afirma o Grupo Redimunhno (2020). Os fenômenos organizados a seguir relacionam-se com construções/obras, tanto perenes como efêmeras, empreendidas pelos grupos na cidade. Afinal, as transformações que almejavam na "experiência da cidade" dependem "de procedimentos e práticas", constata o grupo XIX (2005). Alinhavamos, a seguir, os principais fenômenos que classificamos no eixo território: (i) a sede-casa; (ii) as residências em equipamentos públicos; (iii) as "refuncionalizações" territoriais; (iv) estratégias de difusão e capilaridade e (v) situações fronteiriças teatro/cidade.

Sede-casa

A sede é a "casa do grupo", local onde se concentram e aprofundam seu trabalho artístico e administrativo. Ela permite unidade, rotina de trabalho, estabilidade e "existência real [...] Afinal, a ocupação de um espaço organiza melhor o passado e as pesquisas atuais do grupo e permitirá a continuidade de seu diálogo com a sociedade" (Cia. do Latão, 2005).

O percurso temporal das edições do Fomento revela o montante de recursos financeiros e de trabalho alocados no enraizamento dos grupos. Entretanto, se desenhássemos um gráfico para ilustrar a existência de sedes na região central da cidade, ela teria a forma da letra "U" invertida: implementação nas primeiras edições, seguida de forte demanda de recursos para cuidar dos espaços e manter suas atividades, até o fechamento em série que marcam os tristes últimos anos. O Núcleo Experimental (2015) evidenciou uma face do problema estrutural em curso: a implantação de sua sede (com recursos da 21ª edição, em 2012) participou da revitalização e valorização imobiliária dos arredores, incluindo o prédio da sede. Os grupos se encontram, portanto, submetidos a uma batalha territorial entre a



revitalização da qual são agentes e os grandes empreendimentos imobiliários dos quais são vítimas.

Há grupos cujo modo-de-fazer se alterou depois de conquistarem uma sede, como é o caso do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos; do Tablado de Arruar e do Ivo 60. No início dos anos 2000, eram grupos jovens, sem sedes próprias e seus primeiros projetos financiados aconteciam no espaço público – Tablado e Ivo 60 dedicavam-se ao teatro de rua. Depois de terem suas trajetórias reconhecidas e auxiliadas pelo programa, instalam suas sedes na região central da cidade e, paulatinamente, percebe-se a migração das pesquisas e ensaios para estes espaços e, ao mesmo tempo, transformações estéticas e de linguagem cênica.

Após serem despejados da sede-casa em 2014, o Núcleo Bartolomeu foi precursor de um movimento que culminou no reconhecimento dos grupos teatrais paulistanos como patrimônio cultural imaterial pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental do Município de São Paulo, o COMPRESP¹⁰. Em 2015, o grupo estava “sem casa”, em trânsito. Inquiriam o “solo imaterial que nos toca viver e que desejamos lograr ao futuro”. Na esteira da definição de Milton Santos de território como palco das disputas do capitalismo, abordavam “a cidade que queremos e a tensão entre os interesses público e os interesses privados” (Núcleo Bartolomeu, 2015). O coletivo segue ativo artística e politicamente, porém sem sede fixa.

Já uma característica essencial da forma de atuação dos grupos de periferia¹¹ é instalarem e administrarem sedes que funcionam como centros-comunitários-culturais, participando “ativamente do desenvolvimento cultural de seus territórios de origem” (Brava Cia, 2019). O Dolores Boca Aberta Mecatrônica (2021) descreve assim sua sede, o CDC Vento Leste:

Administrado pela comunidade, existem grupos de Teatro, Capoeira,

¹⁰ Fonte: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/Re2314RegistrocomoBemImaterialdoConjuntodeTeatrosPDF_1413396489.pdf. Acesso em: 10 maio 2024.

¹¹ A definição de um teatro de periferia tem sido elaborada pelos coletivos de periferia em seus projetos e em suas práticas. Trata-se de um teatro que, segundo a Brava Cia (2019), “arduamente tenta existir e residir fora do eixo tradicional da cidade” e criar a partir de “uma unidade crítica, organizativa e periférica” – em que “teatro” e “periferia” se encontram não por único caminho, mas por opção (Dolores Boca Aberta, 2011). Buscam resoluções estéticas – da encenação, linguagem e procedimentos do treinamento para a cena – coerentes com suas origens periféricas. O “teatro de periferia” integra o eixo linguagem e será tematizado em um artigo futuro.



Dança, Basquete, Futebol, Associações de Moradores Bolivianos e Paraguaiois. [...] O CDC possui espaços para realização de peças teatrais, seminários, atividades culturais, gastronômicas e esportivas. Esse ambiente está dividido em um prédio com um galpão e uma sala, um teatro de arena circundado por árvores, duas quadras de futebol de salão e basquete, uma pista para caminhada, esculturas espalhadas por todo o terreno do CDC, uma cisterna e cinco containers usados pelos grupos de teatro (Dolores; 2021).

Residências em equipamentos públicos variados

Equipamentos públicos variados são cedidos para grupos fazerem deles suas sedes-casa; neste segmento, estão incluídos projetos de escopo e duração diversos. Primeiro, as residências em equipamentos públicos com estrutura adequada ao fazer teatral¹² (teatros e bibliotecas) perfazem alternativas para os grupos arregimentarem uma sede-casa provisória. A Cia Truks (2002) reformou o auditório da Biblioteca Monteiro Lobato para efetivá-lo como um “centro de referência e difusão do teatro de bonecos” aberto à população. O grupo ali permaneceu por 15 anos, período no qual foi premiado em nove edições do Programa. Despejados, o grupo perdeu o trabalho de quase 20 anos; o programa perdeu os recursos investidos e a cidade perdeu o centro de referência e difusão teatral.

Há também as residências pontuais, em equipamentos diversos, motivados por interesse temático ou de relação com um público específico, permitindo “radicalizar interlocuções estéticas e políticas em espaços sociais não-teatrais” (Cia Estável, 2010). Trata-se de uma tendência da produção artística das últimas décadas e que um programa nos moldes do Fomento acaba por promover. A Cia Estável (2010) ocupou o Arsenal da Esperança, “uma casa de acolhida, aberta 24 horas por dia, que funciona nas instalações da histórica Hospedaria das imigrantes”. A Il Trupe de Choque (2007) residiu na Usina de Compostagem de Lixo de São Mateus e no Hospital Psiquiátrico Pinei, onde desenvolveram um projeto de teatro-educação. A Cia Arthur Arnaldo (2017), dedicada ao teatro para a infância e juventude, ocupou um CEU (Centro Unificado de Educação, Esporte e Lazer), utilizando as salas de ensaio do equipamento e beneficiando-se da convivência

¹² As primeiras edições do Fomento “substituíram” o recém-extinto Programa de Difusão da Secretaria Municipal de Cultura, o Prêmio Teatro Cidadão. Nelas, eram premiados grupos cuja intenção era de continuar as residências artísticas apoiadas pelo programa anterior.



com adolescentes, dando à residência um caráter etnográfico.

A “refuncionalizações” de equipamentos e bairros pelo teatro

Processos de “revitalização” ou “requalificação” urbana são controversos. Estão ligados a grandes projetos estratégicos “baseados nas premissas neoliberais do planejamento econômico-administrativo de empresas” (Sotratti, 2015, n.p.), “cujas práticas compreendem um conjunto de intervenções urbanas voltadas à transformação de sítios históricos degradados em áreas de entretenimento urbano e consumo cultural” (Leite, 2008, p.36). No universo do Fomento, há casos de territórios antes abandonados (ou subutilizados) e que, pela ação dos grupos teatrais, ganham novos usos. Zonas degradadas são recuperadas, ganham visibilidade e atraem a atenção do público e dos agentes de mercado¹³. Os preços dos imóveis nas áreas do entorno sobem e - ironicamente - os grupos protagonistas da “revitalização” são ameaçados de expulsão. Ainda que involuntariamente, quando “disciplinam certos espaços urbanos para uso extensivo de lazer, turismo e consumo”, os grupos são “agentes fomentadores de ‘processos de gentrificação’ (formas de enobrecimento de áreas estratégicas da cidade) ou de ‘embelezamento estratégico’” (Leite, 2008, p. 37).

Em 1984, quando o Teatro Ventoforte chegou a São Paulo, o grupo apoderou-se de um terreno público antes utilizado para armazenar detritos sólidos - um lixão - instalado em uma área nobre da cidade. A ocupação foi regularizada pela prefeitura e, em todas as edições em que foi contemplado pelo Fomento (dez no total), o grupo manteve seu “laboratório artístico de utilização espacial dentro de um centro urbano” (Teatro Ventoforte, 2002). Após longa disputa, a sede do grupo foi demolida pela atual gestão da prefeitura de São Paulo, em fevereiro de 2025.

A Paideia Associação Cultura é um “significativo pólo cultural em São Paulo e referência teatro para crianças e jovens” (Paideia, 2019). O grupo gesta, desde 2004, “um espaço em que ocorre uma efetiva ação cultural”; onde artistas, crianças, pais e educadores se encontram para “pensar e buscar caminhos para o teatro da infância”. Com apoio do programa, ocuparam o Pátio de Coletores de Lixo, um

¹³ A disputas territoriais envolvendo as sedes Núcleo Experimental e do Núcleo Bartolomeu são exemplos do fenômeno.

grande terreno público, à época abandonado, localizado na zona sul. A prefeitura cede então o terreno e a ocupação tornam-se permanente, como “Pátio dos Coletores de Cultura, um local democrático de prática artística e cultural”. Além de abrigar as atividades do grupo, o Pátio atua como um equipamento cultural da Zona Sul, erigindo “um terreno fértil para multiplicação de iniciativas semelhantes” (Paideia, 2007).

A Praça Roosevelt, na região central de São Paulo, transformou-se em polo teatral na virada do século XXI. Iniciado pelo grupo Os Sátyros, em dezembro de 2000, o polo fortaleceu-se com a chegada de outros grupos para ocuparem imóveis na praça: Espaço Parlapatões, Teatro Studio 184 e Miniteatro do Teatro da Revista. Em 2002, Os Sátyros são premiados para a manutenção de sua sede com foco na vulnerabilidade social e na população residente das cercanias. Essa tessitura social será central para o grupo a partir da “Trilogia da Praça Roosevelt” de 2005, cujas criações concentram-se na vida na praça. O primeiro espetáculo da série, “Transex”, resgata a história do edifício que abriga o Espaço dos Sátyros, um antigo “hotel de prostituição de travestis”. Nos primeiros anos, o grupo enfrentou dificuldades para atrair público devido ao histórico de violências da praça e dos preconceitos relacionados ao estigma do “território de travestis” (Os Sátyros, 2005). Anos depois, o Espaço dos Sátyros teria se tornado “referência da cena teatral” e o grupo seria corresponsável pela “reestruturação da praça Roosevelt”, fenômeno comprovado, segundo eles, pela valorização imobiliária do entorno: o valor do metro quadrado aumentou “mais de 70% em pouco mais de 5 anos” (Os Sátyros, 2006).

A análise dos projetos aprovados pela 9ª edição, em 2006, indica uma prioridade acordada pela comissão de seleção em fecundar a praça Roosevelt como território teatral. Além de Os Sátyros, o Teatro Studio 184 (2006) é premiado para manter seu teatro sede e os Parlapatões (2006) propõem erigir ali o Espaço Parlapatões. É inegável a transformação fomentada pela atuação dos grupos na Praça, e que foi ampliada por projetos de requalificação urbana capitaneados pela prefeitura de São Paulo, em 2010 e em 2023. Mas será que as populações vulnerabilizadas, moradoras dos arredores da praça de ar sombrio no início dos anos 2000, puderam permanecer habitando as cercanias da praça revitalizada? À



semelhança do que relata Rogério Leite sobre a revitalização do centro de Recife, os antigos moradores costumam ser removidos, os imóveis são reformados, as classes mais ricas passam a frequentar e habitar o território, que ganha teatros, bares e restaurantes badalados. Afinal, "o processo de 'revitalização' mudou a paisagem urbana [...], mas não alterou as assimetrias que demarcavam espacialmente as desigualdades sociais do lugar" (Leite, 2008, p. 37).

Estratégias de difusão, circulação e capilaridade

São Paulo é uma megalópole extensa e geograficamente desigual. A área central concentra as melhores estruturas de transporte, saúde, educação, além de maior oferta de equipamentos culturais e programação artística. Esta falta é endereçada por diversos projetos no universo do Fomento. Há a tradicional circulação de espetáculos por equipamentos diversos (ou nas ruas), porém destacamos dois formatos peculiares: a escolha identitária pela itinerância e os dispositivos para apresentação-circulação.

Na 1ª Edição do Fomento, em 2002, As Graças realizam o projeto "Circular Teatro", cujo título revela a principal forma de atuação do grupo no contexto do programa. Elas almejavam realizar "uma forma diferenciada de ocupação do espaço público" e circular seus espetáculos por localidades "não-convencionais para o teatro". Um "ônibus-teatro" seria adaptado, com função dupla, de espaço cênico e "sede móvel", com vocação para "modificar a rotina de cada bairro" e "estimular o encontro no espaço público" (As Graças, 2002). A partir do projeto seguinte, em 2003, circulam por localidades desprovidas de teatros e pesquisam novas criações adaptadas à estrutura do ônibus-teatro. Elas queriam investigar um "teatro popular de qualidade" e erigir espetáculos de autores consagrados, como Shakespeare e Nelson Rodrigues (As Graças, 2006). O projeto estrutura-se sobre a ideia de que, se encenado na rua, o teatro poderia ser universalizado. A concepção da oferta de bens culturais como tradução prática para a democratização almejada é compartilhada por muitos grupos e projetos e merecerá ser debatida em profundidade em outra ocasião.

Ao celebrar os 25 anos de trajetória, o Caixa de Imagens (2019) reflete sobre o papel identitário que a itinerância de seus espetáculos teve na história e na

longevidade do grupo. “Itinerar pode ser uma opção profissional ou será sempre concebido como uma forma de sobrevivência? Itinerar é o mesmo que circular?”, são questões instigantes dentro do contexto de um programa nos moldes do Fomento. O grupo faz teatro de animação “intimista e que caiba em qualquer espaço, cuja pesquisa estrutura-se “na itinerância e proximidade com o público”. Por meio da “chuva de convites”, oferecem centenas de apresentações de suas criações em localidades periféricas e realizam “uma viagem soprada e levada pela vontade” do público. Partem de “convites de instituições, escolas e grupos organizados de baixo poder aquisitivo”. Nessas localidades, abrem um “Diário de Bordo”, onde o público pode registrar novos convites, e sucessivamente, garantir - segundo eles - “capilaridade e acesso democrático” (Caixa de Imagens, 2003). Em resumo, a itinerância parece uma escolha ético-estética fundamental para seu modo particular de fazer teatro. Não obstante, tem sido uma estratégia eficaz para serem frequentemente contemplados pelo Programa.

À semelhança das carroças-teatro dos saltimbancos medievais, ou da vida sobre rodas da tradição circense, os grupos criaram dispositivos móveis inventivos, permitindo-os de se apresentarem em localidades desprovidas de equipamentos culturais. As sedes ambulantes ou os teatros sobre rodas (com palco e equipamentos de luz e som) solucionam o transporte, e a armazenagem de materiais e a estrutura para apresentações. Destacam-se o ônibus-teatro de As Graças; o palco rodante da Fraternal Cia. de Malas; o caminhão-palco da Pia Fraus; a “Karroça” da Cia. Antropofágica; o teatro sobre rodas da BuZum; a “kombi-palco” da Academia de Palhaços e a “bike-teatro” dos Ciclistas Bonequeiros.

Situações fronteiriças teatro/cidade

Há o teatro apresentado na rua; a rua como *lócus*/estratégia de pesquisa; a rua como catalisador; matéria-prima, paisagem e cenário. O que veio antes: o desejo de pesquisa estética vinculada à cidade ou um programa de Fomento “para a cidade”? Pergunta sem resposta, notadamente depois de mais de 20 anos da lei, quando as gerações mais antigas (e suas produções) influenciam (por semelhança ou diferença) os projetos vindouros, verifica-se que muitos grupos transfeririam suas pesquisas e encenações do palco para a cidades, em um

movimento "sobre e para São Paulo" (Cia. de Teatro Documentário, 2010).

As composições na/da borda teatro/cidade revelam plenamente a tensão criar teatro e fazer cidade como operação de linguagem no/sobre/do território. Por sua vez, a teatralidade não é uma propriedade intrínseca, mas "um processo" capaz de provocar "uma fenda no cotidiano" e que, eventualmente, "pode favorecer a ficção emergir" (Féral, Beirminhgham, 2002, p 97, tradução nossa). Nesses casos, o território, enquanto paisagem, é o disparador de uma operação de linguagem, "uma operação cognitiva fantástica, que permite a passagem daqui para "algum outro lugar (Féral, Beirminhgham, 2002 p. 98). Revolucionam-se a encenação em termos técnicos e de interpretação e, muitas vezes, libera-se o público para passear, observar, escutar e, quem sabe, transformar-se.

A rua é viva. Estar na rua é lidar com a imprevisibilidade da cena: renuncia-se à proteção da caixa-preta e encontram-se interferências diversas, de toda ordem. Há a necessidade de um treinamento específico para estar apto ou preparada para as imprevisibilidades e para lidar com este público especial, o transeunte, "espectador do cotidiano" (Núcleo Bartolomeu, 2002) ou "jogadores potenciais" (coletivo Dodecafônico, 2011). Os grupos admitem e tem como premissa a nova relação entre cena (artistas) e público (transeuntes) disparada pela rua.

O Teatro da Vertigem foi premiado quatro vezes nos primeiros 5 anos do Programa. Uma das principais características da reconhecida pesquisa estética do grupo (prévia ao Fomento) era a instalação de seus espetáculos em áreas reais da cidade, como uma igreja, um hospital abandonado, um rio que corta a cidade, entre outros. Segundo a pesquisadora Sílvia Fernandes, o grupo escolhe "espaços reais, portadores de memória e história", colocando o "espectador em uma zona fronteiriça entre a cidade e o teatro" (Fernandes, 2010, p.68). A cidade seria, na acepção de Magris e Picon-Vallin (2019), o cerne de uma operação documental por meio do teatro. Na virada do século XXI, grupos paulistanos seguem a trilha aberta pelo Teatro da Vertigem e investigam o teatro em "zona fronteiriça" com a cidade.

A Digna (2019) afirmava dedicar-se a uma "investigação cênica das relações corpo-voz, poesia-cotidiano, sujeito-cidade" e "que busca compreender como a

poesia pode brotar do cotidiano urbano, criando histórias ficcionais a partir de memórias pessoais de moradores de São Paulo e suas relações com a paisagem da cidade”. Empreendem “estudos, observações e experimentos na/ sobre/ para/ a partir da cidade de São Paulo”, tendo o fenômeno da gentrificação como aspecto central: “como resistir às transformações das experiências na cidade em mercadorias de consumo?” (A Digna, 2019). Se nos projetos de “refuncionalização” a faceta perversa é os grupos participarem dos processos de gentrificação (reconhecendo-o ou não), aqui ele passa a ser tema central.

O Carcaça de poéticas Negras (2020) “pesquisa teatro colaborativo, cênico e étnico racial” sobre as bases do Teatro Experimental do Negro. Em *Trilogia da Fuga* encaram a fuga como “um ato de resiliência, de recusa a uma ideia de guerra imposta goela abaixo para corpos dissidentes”. Instalam a pesquisa e a obra resultante em igrejas e praças localizadas no centro da cidade, onde a “presença da população negra durante os séculos XIX e XX” foi relevante. O grupo escolheu territórios que causaram “dor aos seus ancestrais” para instalar seus corpos, friccionar os padrões estabelecidos e afirmar suas identidades.

O uso cênico e dramaturgicamente dos deslocamentos pela cidade em transporte público é outro caso peculiar e inventivo. Em São Paulo, “chega-se a 30 horas semanais dentro do ônibus”, fazendo-o “um espaço verdadeiramente público”, diz a Trupe Sinha Zózima (2012). A Trupe então propõe “um teatro do encontro, sem fronteiras”, unindo dispositivo de difusão (obras cênicas para ônibus urbano) e residência em equipamento público, o Terminal D Pedro II. Já a *Trilogia da Amnésia*, do Estopô Balaio, tem forte relação com o trem. As criações do grupo nascem dos vínculos com seu bairro de origem, o Jardim Romano. O grupo pretendeu tecer “narrativas anticoloniais ou contracoloniais” organizadas como trabalhos cênicos itinerantes, utilizando as ruas do Jardim Romano, o trem e a estação Brás da CPTM como suporte da dramaturgia e cenário (Estopô, 2022). Insurgem-se contra a relação usual centro-periferia: não é o grupo periférico quem vai ao centro para se apresentar, mas o público da área central quem deve subir no trem, seguir em direção à periferia, caminhar pelo bairro e conhecer sua gente e seu cotidiano.



Considerações Finais

Originalmente, o Arte contra a Barbárie encarava o Fomento como “um passo tático” da disputa maior acerca do “pensamento sobre arte e cultura com a ideologia do mercado”. Era uma solução de compromisso dentro da gramática do Estado neoliberal, uma “alternativa às leis de incentivo sem combatê-las diretamente”, cujo sucesso dependia de “passos subsequentes” (Costa, 2008, p.26). Em termos de efetividade do Fomento, a variedade e a criatividade dos mecanismos desenvolvidos pelos grupos e expostos na *rede de proposições* evidenciam sua extensão e singularidade. Apesar das contendas internas e das carências estruturais, o Programa opera como agente de transformação das práticas artísticas, da linguagem teatral (considerada tanto como matéria quanto como objeto), nas dinâmicas territoriais e nas interações sociais. Há espaço para novos estudos, práticos e teóricos; já a discussão acerca dos “passos subsequentes” foge do escopo deste artigo, mas pretendemos endereçar no futuro.

Posto que o modo-edital é o mecanismo de financiamento da cultura preferido em São Paulo (quiçá no Brasil), analisar os projetos, os critérios de seleção e as estruturas dos concursos pode ser uma oportunidade de se aprimorar a prática vigente. Não obstante, a busca por modelos alternativos (vis a vis as armadilhas e limitações apresentadas anteriormente) é outra trilha de pesquisa promissora. Outrossim, a pesquisa a partir da análise dos projetos apresenta desafios metodológicos, como o grande volume de projetos e a condição precária dos arquivos físicos. Apesar dos projetos estarem armazenados na sede da SMC sem organização adequada, foi possível realizar o trabalho de campo em 2022. Contudo, em 2025, novas consultas foram impossibilitadas devido à transferência dos documentos para um depósito inacessível ao público. A ausência de um registro sistematizado dos dados dos projetos por parte da SMC, gestora do programa, evidencia o risco de perda da memória institucional, reforçando a fragilidade atual do Programa.



Referências

BRAGA, R.; MARQUES, J. Trabalho, globalização e contramovimentos: dinâmicas da ação coletiva do precariado artístico no Brasil e em Portugal. *Sociologias*. v. 19, p. 52–80, 2017.

CAMARGO, M. V. O Teatro de Grupo paulistano e a encruzilhada: Reparações históricas, epistemológicas e estéticas. *Rebento*, v. 1, n. 20, 2025. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/1012> Acesso em: 15 ago. 2025.

COSTA, I. C. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. *ArtCultura*, Uberlândia, v.9, n. 15, p. 17-29, 2008.

COSTA, I. C; CARVALHO, D. *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.

FÉRAL, J.; BERMINGHAM, R. P. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. *SubStance*, [s. l.], v. 31, n. 2/3, p. 94–108, 2002. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3685480>. Acesso em: 13 maio 2024.

FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva FAPESP, 2010.

LEI Nº 13.279 DE 8 DE JANEIRO DE 2002. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-13279-de-08-de-janeiro-de-2002/>. Acesso em: 10 maio 2024.

LEITE, R. P. Localizando o espaço público: Gentrification e cultura urbana. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 83, p. 35–54, 2008.

MAGRIS et PICON-VALLIN. *Les théâtres documentaires*. Montpellier: Éditions Deuxième époque, 2019.

MOSTAÇO, E. *Teatro e política Arena, Oficina e Opinião*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016.

OLIVEIRA, T. B. de; MACIEL, D. E. 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.

PUPO, M. L. de S. B. Alteridade em cena. *Sala Preta*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 46–57, 2012.



SANTOS, M. *A natureza do espaço técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, V. A cisma e o sismógrafo. *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão cine Horto*. n.5, p.37-44, 2008.

SANTOS, M. *O retorno do território*. São Paulo: Hucitec/ Annablume, 2002.

SANTOS, M. *Por uma nova geografia Da crítica da geografia a uma geografia crítica*. São Paulo: Hucitec, 1980.

SOTRATTI, Marcelo Antônio. Revitalização. In: REZENDE, Maria Beatriz et al. *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. Rio de Janeiro*. Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete).

UBERSFELD, A. *Lire le théâtre. 2. L'école du spectateur*. Paris: Éditions sociales; 14-Condé-sur-Noireau, 1981.

Projetos citados:

II TRUPE DE CHOQUE. Teatro Peripatético, anjos. 5ª edição, 2004.

_____. *Corpos Acumulados*. 12ª edição, 2007.

A DIGNA. *A Digna 10 anos*. 34ª edição, 2019

AS GRAÇAS. Circular Teatro. 1ª edição, 2002.

_____. Circular Teatro. 8ª edição, 2006.

ASSOCIAÇÃO TEATRO OFICINA. *Estúdio Oficina*. 37ª edição, 2020.

BRAVA COMPANHIA. *Brava Companhia - 20 anos + 1*. 34ª edição, 2019.

CAIXA DE IMAGENS. *Chuva de Convites*. 3ª edição, 2003.

_____. *Fronteiras e Itinerâncias contam 25 anos*. 34ª edição, 2019.

CARÇA DE POÉTICAS NEGRAS. *Trilogia da Fuga*. 36ª edição, 2020.

CIA ARSENAL. *Territórios*. 17ª edição, 2010.

CIA ARTHUR ARNALDO. *Entre Jovens*. 30ª edição, 2017.

CIA. *AUTO-RETRATO. Origem-Destino*. 19ª edição, 2011.

CIA DO LATÃO. *Companhia do Latão 10 anos*. 7ª edição, 2005.

CIA. *FARÂNDOLA. Cambuci 100 anos Cultura e Cidadania*. 8ª edição, 2006.

CIA. *PIA FRAUS. Entre os Clássicos e a Rua*. 8ª edição, 2006.

CIA. *SÃO JORGE DE VARIEDADES. Boracéia*. 1ª edição, 2002.

_____. *São Jorge Menino*. 5ª edição, 2004.



_____. Casa de São Jorge. 10ª edição, 2007.

_____. Barafonda. 15ª edição, 2012.

CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO. Como se pode brotar poesia na casa da gente. 16ª edição, 2010.

CIA TRUKS. Continuidade do Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação. 1ª edição, 2002.

GRUPO REDIMUNHO. Woyzeck no sertão. Se Deus vier, dessa vez que venha armado. 36ª edição, 2020.

COLETIVO TEATRO DODECAFÔNICO. Decupagem Dodecafônica. 19ª edição, 2011.

DOLORES BOCA ABERTA MECATRÔNICA DE TEATRO. Teatro Perene: uma residência pública. 19ª edição, 2011.

_____. Teatro meu vizinho: bases de uma teatralidade comunitária. 38ª edição, 2021.

ESTOPÔ BALAIÓ. Revivendo Uruaçu: Zona Leste é terra indígena! 39ª edição, 2022.

GRUPO XIX DE TEATRO. A casa, 7ª edição, 2005.

_____. A Estufa. 29ª edição, 2016

_____. 5 x XIX. 40ª edição, 2022.

GRUPO A JACA EST. Resiliências. 35ª edição, 2020.

GRUPO PANÓPTICO. Pulando o muro. 5ª edição, 2004.

JOGANDO NO QUINTAL. Jogo de improvisação de palhaços. 8ª edição, 2006.

NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS. urgências nas ruas. 1ª edição, 2002.

_____. A terra - das ruínas à construção. 26ª edição, 2015.

NÚCLEO EXPERIMENTAL E TEATRO BARDO. Do Lundu ao Punk Rock - diálogos entre música e teatro. 21ª edição, 2012.

NÚCLEO EXPERIMENTAL. 10 anos de Núcleo Experimental. 27ª edição, 2015.

OPOVOEMPÉ. Aqui dentro: Aqui fora. 13ª edição, 2008.

OS SATYROS. Através do Teatro, Superando a Exclusão, Afirmando a Cidadania. 1ª edição, 2002.

_____. Trilogia da Praça Roosevelt - Segunda Etapa. 6ª edição, 2005.

_____. Inocência. 8ª edição, 2006.



PAIDEIA ASSOCIAÇÃO CULTURAL. Paideia 2007/2008. 11ª edição, 2007.
PARLAPATÕES. Espaço Parlapatões. 9ª edição, 2009.
TEATRO DE NARRADORES. Odisseia Paulistana. 5ª edição, 2004
TEATRO STUDIO 184. Teatro Studyo 184 Heleny 65-35. 9ª edição, 2006.
TEATRO VENTOFORTE. Continuando Tempos Fortes. 1ª edição, 2002.
TRUPE SINHA ZÓZIMA. Plantar no ferro frio do ônibus o ninho. 20ª edição, 2012.
XPTO. Cena e Poesia. 8ª edição, 2006.

Recebido em: 10/06/2025

Aprovado em: 30/07/2025

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br