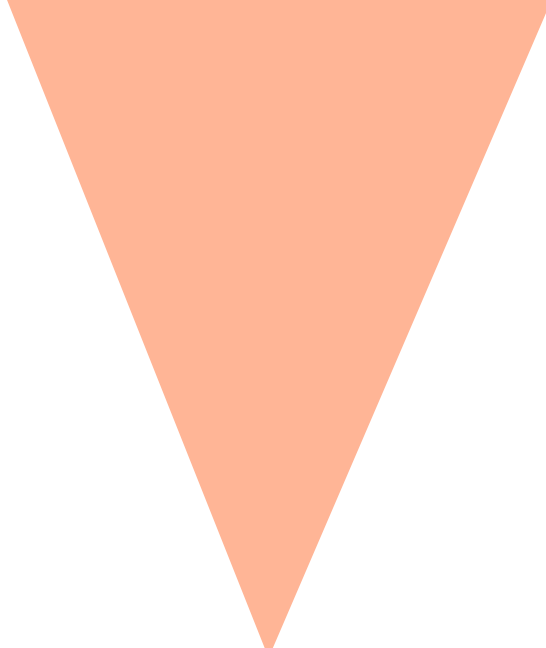




PROPRIEDADES SOCIAIS E TOMADAS DE POSIÇÃO NO TEATRO DE GRUPO PAULISTANO

*social properties and positions
of São Paulo group theatre*

Simone do Prado Romeo¹

.....
1 Doutora pelo PPGAC/USP. Email: simone.doprado@gmail.com

RESUMO:

Este artigo discute as propriedades sociais de um setor do teatro de grupo da cidade de São Paulo, mais especificamente dos coletivos e artistas que deram origem ao Arte contra a Barbárie, o conhecido movimento de artistas que foi responsável pela elaboração e posterior aprovação da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Interessa, nesse artigo, construir uma espécie de perfil sociológico coletivo desse recorte do teatro paulistano, considerando aspectos geracionais, sociais e de gênero.

Palavras-chave: Teatro de grupo. Propriedades sociais. Classe. Geração. Gênero.

ABSTRACT:

This article discusses the social properties of group theater in the city of São Paulo, mainly the collectives and artists that gave rise to the Art against the Barbarism, the well-known artists movement, which was responsible for the drafting and subsequent approval of the Theatre Promotion Law for the city of São Paulo. The aim of this article is to build a kind of collective sociological profile of this section of São Paulo theatre, taking in account generational, social and gender aspects.

Keywords: Group theater. Social properties. Class. Generation. Gender.

INTRODUÇÃO

São Paulo, 1998. O cenário é o de uma cidade que comportava um número expressivo de coletivos teatrais que se pretendiam mais autônomos com relação ao mercado, ou ao sistema de patrocínios empresariais via leis de incentivo fiscal. Todavia, o contexto apontava para a escassez de editais públicos de financiamento às artes que representam uma alternativa, dentre outras, à sustentação no mercado.

Com efeito, no final da década de 1990 correram amplas transformações sociopolíticas que, no campo cultural, eram denunciadas a partir da invasão do mercado por produções estrangeiras ligadas ao *show business*, que seriam resultado da feição imperialista assumida nesse período pelo capitalismo mundial. No domínio das políticas públicas para a cultura, temos as leis de incentivo fiscal reorientando as políticas para o setor em detrimento do financiamento direto para as artes. Como consequência, “[...] a década de 1990 se mostrará particularmente difícil para a sobrevivência do teatro de grupo, 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).

Tal contexto de escassez de editais públicos e do financiamento direto para as artes fez com que alguns coletivos teatrais e artistas passassem a se reunir com regularidade para debater a situação que então se vivia, dando origem ao Arte contra a Barbárie. De acordo com Marco Antonio Rodrigues, um dos fundadores do Grupo Folias D'Arte, o movimento 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, 2012, 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* (BOURDIEU, 1996), antagonismo que adquire aqui foros de luta.

Assim, antes de existir qualquer unidade estética, poética ou um acúmulo de discussões sobre esses temas, as pressões de ordem material que impulsionaram a unidade de ação entre teatristas com produções e políticas distintas, mas que partilhavam o mesmo modo de produção, o chamado processo colaborativo. Esse procedimento foi parcialmente inspirado no princípio da dramaturgia coletiva, na influência dos “grandes encenadores” da década de 1980 e, ainda, pelo conceito de “ator-criador”². Nesse sentido, o processo colabo-

-
- 2 Que surge em decorrência das 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.

rativo pode ser lido como uma nova síntese das inovações cênicas produzidas no polo não comercial do campo teatral. A essa fração da produção convencionou-se chamar teatro de grupo.

De acordo com relatos³, a crítica à mercantilização da cultura aliada à falta de um posicionamento conjunto desse setor da produção frente à situação de penúria material teria motivado um pequeno conjunto de artistas a se reunir semanalmente para ampliar o debate. A princípio, o grupo era formado por seis coletivos teatrais e alguns artistas ligados às artes cênicas. Eram eles o TUOV (Teatro Popular União e Olho Vivo), os grupos Folias D'Arte, Tapa, Parlapatões Patifes & Paspalhões, e as Cias. Do Latão e Pia Fraus.

Tabela 1. Grupos fundadores do Arte contra a Barbárie

GRUPO	ANO DE FORMAÇÃO
TUOV	1966
Grupo TAPA	1979
Pia Fraus	1984
Parlapatões, Patifes & Paspalhões	1991
Cia. Do Latão	1996
Folias D'Arte	1997

fonte: elaborado pela pesquisadora

Além dos grupos, soma-se a participação de artistas e profissionais ligados às artes cênicas, de longa e reconhecida trajetória no campo, como Aimar Labaki, Fernando Peixoto, Gianni Rato e Umberto Magnani.

Após seis meses de reuniões semanais privadas, o grupo se lançou ao desafio de vir a público através de um manifesto, publicado sob o ambíguo nome de Arte contra a Barbárie em 07 de maio de 1999⁴,

.....

- 3 Nos baseamos, fundamentalmente, nos materiais de arquivo do movimento em posse do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, em entrevistas publicadas pela imprensa especializada e, ainda, em entrevistas concedidas para nossa pesquisa para reconstituir a trajetória do movimento. Ver ROMEO, 2016.
- 4 O Estado de São Paulo, 07/05/1999 – Caderno 2. Sob o título “Artistas promovem debate

data que é tomada enquanto origem oficial do movimento. Já de saída, o manifesto afirma categoricamente ser inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país, sugerindo o que eles entendiam como barbárie. Três dias após a publicação, o texto foi apresentado ao público no Teatro da Aliança Francesa, que na ocasião sediava o Grupo TAPA. Conta-se que a sua repercussão foi muito maior que a esperada em meio à categoria, ampliando o contingente interessado em participar daquelas reuniões semanais (COSTA; CRVALHO, 2008).

Durante um tempo, o Arte contra a Barbárie foi responsável por pautar os debates sobre política cultural em nosso meio, seja através dos 3 manifestos homônimos publicados no caderno de cultura de um dos jornais de maior circulação nacional, seja a partir de suas reuniões públicas semanais que chegou a abranger centenas de teatristas, além de intelectuais de grande prestígio, que tomaram parte naquelas discussões que culminariam com a elaboração e posterior aprovação da Lei de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo⁵. Tal programa público de financiamento elaborado para ser uma política de Estado, e não de governo, tem por objetivo apoiar a criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral, visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo, por intermédio de grupos profissionais que são financiados diretamente por esse programa. Ela instituiu o principal programa público de apoio ao teatro que se tem notícia no Brasil, transformando-se em marco para as políticas públicas de cultura, além de modelo de política cultural mais independente das injunções

sobre arte e política, o jornal dedica uma página em seu caderno de cultura para tratar do assunto. Assinada por Ana Weiss, a matéria parte da constatação melancólica de que “no Brasil, não é possível viver de arte”, para em seguida apresentar o documento enquanto “[...] indignação proposta por grupos teatrais e artistas, que levam agora à discussão pública sua avaliação sobre a atual situação da cultura brasileira e criam propostas de transformação da mesma. O texto destaca, ainda que o “Manifesto é ponto de partida para reformas.

- 5 A Lei Municipal nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002. Daqui por diante, vamos nos referir a ela apenas como Lei de Fomento, maneira como é comumente conhecida.

de mercado, servindo de referência para movimentos artísticos em todo o país e para a criação de outras políticas setoriais na cidade de São Paulo, das quais o fomento à dança, ao circo e às periferias. Dispomos já de alguns trabalhos sobre a Lei de Fomento ou o panorama teatral por ela engendrado (COSTA & CARVALHO, 2008; DESGRANGES & LEPIQUE, 2012; GOMES & LESSI, 2014). Entretanto, um aspecto pouco presente tanto nestes trabalhos, mas que está entre as competências da abordagem sociológica da arte ou da cultura, diz respeito às propriedades sociais dos agentes envolvidos nos processos criativos. Atividades que são evidentemente executadas por indivíduos reais, dotados de propriedades específicas e trajetórias singulares. Que são, por sua vez, “propriedades pessoais que mais ou menos os predispõem para ocupar [determinada posição no campo] e realizar as potencialidades nela inscritas” (BOURDIEU, 1996, p. 108). E, se o campo é uma rede de relações objetivas entre posições:

Às diferentes posições (que, num universo tão pouco institucionalizado como o do campo literário ou artístico, não se deixam apreender senão através das propriedades de seus ocupantes) correspondem tomadas de posições homólogas, obras literárias ou artísticas, evidentemente, mas também atos e discursos políticos, manifestos ou polémicas, etc. (BOURDIEU, 1996, p. 264).

Se é assim, para compreendermos esse recente ciclo de politização da cena teatral, faz-se imperativo investigar as propriedades sociais daqueles que o impulsionaram. Segundo a análise de Sérgio de Carvalho (2011), 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 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).

Sendo assim, passamos a apresentar um perfil sociológico coletivo dos grupos que impulsionaram o movimento político-cultural em debate. Sobre isso, convém explicitar que o Arte contra a Barbárie agregou diversos coletivos teatrais que em algum momento estiveram em sua órbita. Contudo, dada a impossibilidade de traçar uma análise exaustiva, construímos uma amostra considerando os grupos já citados na Tabela 1, que são fundadores ou do Arte contra a Barbárie, somados a alguns dos grupos que aderiram ao movimento após a publicação do primeiro manifesto, mas que tiveram uma atuação não menos importante em seu desenvolvimento, quais sejam:

Tabela 2. Grupos da segunda geração do movimento

GRUPO	ANO DE FORMAÇÃO
Teatro Oficina	1958
Engenho Teatral	1973
Cia. Do Feijão	1998
Cia. São Jorge de Variedades	1998

fonte: elaborado pela pesquisadora

Tal seleção foi realizada durante a pesquisa e orientada pelo material documental e empírico analisado. Destacamos, ainda, que pela impossibilidade de traçar uma análise abrangendo todos os integrantes de cada um dos grupos, optamos por fazer um segundo recorte, tomando os diretores (ou os fundadores dos grupos e cias.) como agente representativo do conjunto, com vistas a avaliar tais trajetórias dentro de um universo simbólico particular.

DUAS GERAÇÕES

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, encabeçaram as mudanças para depois romper esse vínculo a partir de novos confrontos estéticos (CAVALCANTI, 2012), temos que a própria síntese 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. 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, portanto, a uma situação na qual experiência social e convenções teatrais misturaram-se num sistema que se modifica constantemente, gerando novos padrões de criação e produção artística (MACHADO, 2012).

Com efeito, no caso desse recente ciclo de politização do teatro paulistano, há uma mescla de diretores mais experientes e estabelecidos e outros mais jovens, que pode ser tomada enquanto amostra das duas gerações de teatro que compuseram o *Arte contra a barbárie*. Temos, então, uma geração de diretores mais experientes, de longa e reconhecida trajetória no campo – com destaque para José Celso Martinez Corrêa, um dos mais aclamados diretores brasileiros – ao lado de então jovens profissionais que despontaram na cena desenhada pelos grupos dos anos 1990. Mas em geral, mesmo os mais jovens são profissionais versados, que têm em seus currículos a direção de outros espetáculos e/ou a ocupação de outros postos e funções no domínio das artes cênicas.

Temos, assim, uma geração de diretores nascidos entre as décadas de 1930–1950 e outra daqueles nascidos ao longo dos anos 1960–1970. Do ponto de vista da idade de vida em que eles passaram a exercer o ofício – tomando por base a data da primeira direção profissional – não há grandes diferenças na idade de acesso à profissão, sendo que

no geral a maioria fez sua estreia profissional como diretor por volta dos 30 anos, conforme demonstrado a seguir:

Tabela 3. Idade da primeira direção profissional

IDADE	NÚMERO DE DIRETORES
20–30 anos	7
<30 anos	3
<40 anos	1
Idade média	29,6

fonte: elaborado pela pesquisadora

Do ponto de vista das propriedades sociais, as diferenças geracionais revelam distintas formas de internalização da cultura política, condicionadas pelo momento histórico em que os agentes ingressaram no campo e nele são socializados. À luz da teoria dos campos de Bourdieu (1996), tais distinções evidenciam que o *habitus* dos indivíduos é moldado por estruturas objetivas que determinam suas disposições e estratégias de atuação. Nesse contexto, destaca-se uma geração que passou a exercer o ofício teatral em um período marcado, simultaneamente, pela consolidação das posições não comerciais no campo do teatro e pela vigência de ditadura militar no Brasil, no campo político. Sendo que os desdobramentos desse regime autoritário estenderam-se até a década de 1980, momento em que a produção cultural ainda era fortemente atravessada pelos efeitos da censura, com implicações significativas para a criação teatral, em particular. Eduardo Tolentino de Araújo⁶ por exemplo, quando perguntado sobre sua aproximação com o teatro, nos disse que ela ocorreu porque ele é parte de uma geração que via na cultura uma forma de engajamento – esse marcador o teria aproximado teatro universitário, meio pelo qual ingressou no campo. Trata-se, assim,

6 Entrevista telefônica concedida para a pesquisa.

da primeira geração de artistas que dialogou, em sentido amplo e dialético, com o legado deixado pelos precursores Teatro de Arena e CPC's, por exemplo.

A segunda geração, por sua vez, constitui-se em um contexto político de redemocratização do país e ingressa no campo teatral durante a década de 1990 – período frequentemente caracterizado pela intensificação das políticas neoliberais, pelas dinâmicas de privatização da cultura e por uma suposta despolitização no campo artístico. Sob essa nova configuração observa-se uma inflexão nas estratégias de atuação acompanhada por uma reorganização das práticas de produção cultural. Nesse novo cenário, tal geração se destaca por protagonizar o chamado ressurgimento do teatro de grupo no Brasil, produzindo uma releitura do trabalho coletivo e da resistência estética e política da geração anterior.

Cada uma dessas gerações representa contextos de socialização distintos e, portanto, de formação, em sentido amplo, bastante diferenciados que, por sua vez, relacionam-se com suas tomadas de posição. Nesse sentido, o engajamento e a militância política da primeira geração mostraram-se fundamentais para a organização das lutas que culminaram na criação do movimento Arte contra a Barbárie, influenciando diretamente a formulação de suas estratégias e a articulação coletiva no campo teatral. Já a segunda geração traz consigo a agenda anticapitalista e a oposição à mercantilização das práticas culturais que estavam, então, no centro da crítica cultural à esquerda. Essas orientações foram decisivas tanto na redação dos manifestos quanto na proposição dos termos que iriam fundamentar a Lei de Fomento, consolidando uma política pública voltada ao teatro de grupo ou à produção artística mais autônoma, nunca é demais sublinhar.

ORIGEM SOCIAL

Considerações dessa ordem são fundamentais para um estudo sociológico da cultura, na medida em que o artista, enquanto indivíduo

real, está submetido às mesmas exigências materiais de produção e reprodução social que qualquer outro agente. Nesse sentido, a posição ocupada por esses indivíduos na estrutura de classes pode ser determinante para sua inserção e tomada de posição no espaço das práticas culturais e simbólicas. Conforme argumenta Bourdieu (1996, p. 299), “de um modo geral, são os mais ricos em capital económico, em capital cultural e em capital social os primeiros a tender para as novas posições (proposição que se verifica, segundo parece, em todos os campos, tanto na economia como na ciência”. Tal proposição permite compreender que a adoção de determinadas posturas estéticas ou políticas não pode ser dissociada das condições objetivas de sua origem social e dos capitais de que dispõem, o que repercute diretamente na produção e na legitimação de suas obras no interior do campo artístico.

Entretanto, os dados sobre a origem social dos artistas no geral são imprecisos, além de não serem de conhecimento público. Em nenhum material consultado – desde biografias em enciclopédias de teatro, passando por artigos de jornais e revistas e trabalhos acadêmicos – apareceu qualquer referência sobre a origem social ou familiar dos indivíduos. Dados que obtivemos a partir de entrevistas concedidas para nossa pesquisa.

Um dado curioso observado foi a forma como os entrevistados reagiram às perguntas de sondagem sobre a origem social. Em diversos casos, foi possível perceber certo desconforto diante de questões relativas à profissão dos pais ou outras informações que remetessem diretamente à sua posição de classe. Esse incômodo se expressou por meio de respostas vagas ou pouco precisas – como a indicação genérica de “comerciante” – acompanhadas da recusa implícita em detalhar o ramo da atividade, o que sugere uma forma de evasão do caráter potencialmente sensível dessas perguntas. Tais reações podem ser interpretadas como indício de que a origem social constitui, para alguns entrevistados, uma dimensão incômoda ou ambígua em sua trajetória, revelando tensões subjetivas diante da autoidentificação social.

Mas, contrastando tais informações, ainda que imprecisas, com outros dados da trajetória dos indivíduos, pudemos supor o nível de ganhos e a posição geral na estrutura de classes. Mas, via de regra, ficou a impressão de que há certa vergonha em revelar uma origem social mais elevada – como se ela fosse razão de descrédito. Ao passo em que nos casos em que a profissão do pai era de inserção mais popular, ainda que os ganhos a partir dela possam ser muito variados, os indivíduos responderam sem tergiversar. Em outro caso curioso, o entrevistado manifestou sua surpresa frente às questões sobre sua origem confessando que, em muitas entrevistas concedidas ao longo de sua carreira à frente de um grupo que já foi assunto de diversos trabalhos acadêmicos, ele nunca havia sido perguntado sobre tais aspectos, demonstrando certa simpatia pelo meu interesse. De modo geral, ao longo dessas entrevistas pudemos perceber que, salvo exceção, o recrutamento desses artistas provém de classes médias e superiores, como demonstrado pela tabela que segue

Tabela 4. Profissão dos pais

PROFISSÃO DO PAI	NÚMERO DE DIRETORES
alto cargo na indústria	2
Administrador	1
Editor	1
comerciante (ramo não especificado)	2
burguês (atividade não especificada)	1
total classes superiores	7
bancário	1
funcionário público federal	1
Ferroviário	1
alfaiate	1
total classes médias	4

fonte: elaborado pela pesquisadora

Mais um indicativo sobre a posição desses indivíduos na estrutura de classes é o fato de apenas 3/10 diretores terem exercido alguma profissão anteriormente ao teatro, indicando que puderam permanecer por mais tempo liberados da exigência de inserção no mercado de trabalho. Em um caso foi relatado um estágio, porém realizado enquanto exigência acadêmica e não como meio de manutenção material. Em outros três casos, o jornalismo foi a atividade exercida anteriormente ou concomitantemente ao ingresso na direção teatral. Atividade que, por sua vez, está inserida no campo da produção cultural e permite o acúmulo de capital social, que provavelmente explica o acesso a um dos cadernos de cultura mais prestigiados para publicar os manifestos do movimento. Por fim, em um dos casos o diretor atuava também como advogado, profissão que exerceu até o seu falecimento recente. Porém o fazia menos pelos ganhos econômicos já que, segundo nos disse, ele não assumia qualquer caso jurídico, mas especificamente processos de cunho político (como anistias, etc.) e o fazia por convicções políticas e ideológicas. Conta-se que seu escritório teve como clientes Augusto Boal, Sebastião Salgado, Ivan Valente, José Dirceu, Lula etc. e que, no famoso processo do Congresso Nacional de Estudantes da UNE, ocorrido em Ibiúna, seus defendidos foram mais de quinhentos (VIEIRA, 2015, p. 302).

Tabela 5. Profissão anterior ao teatro

PROFISSÃO ANTERIOR AO TEATRO	NÚMERO DE DIRETORES
não exerceu profissão anterior	6
jornalista	3
advogado	1
estágio	1

fonte: elaborado pela pesquisadora

Assim, a despeito das imprecisões dos dados sobre a profissão dos pais e considerando que, via de regra, o indivíduo só pode ficar liberado da produção e ingressar mais tardiamente no mercado de trabalho em decorrência de sua condição de casado, temos aí mais um indicativo. Despojados desta urgência, tais sujeitos puderam, ainda, dedicar-se a outros tipos de investimentos, como a formação acadêmica.

UM NÍVEL ELEVADO DE ESTUDOS

Embora o mercado de trabalho teatral não exija formalmente nenhum tipo de formação específica como requisito para o acesso às diferentes posições, ao contrário do que ocorre em muitas outras profissões, é notável o elevado nível de escolaridade dos diretores considerados nesse estudo. Ainda que a formação acadêmica não configure uma condição de entrada no campo, ela aparece como uma das propriedades recorrentes entre os agentes analisados. Dos onze diretores aqui considerados, apenas um não possui ensino superior completo, enquanto os demais são predominantemente formados por instituições e cursos de grande prestígio no meio acadêmico, seja na área de artes cênicas ou não. Parte dos indivíduos possui, ainda, dupla graduação (3/11) enquanto outros dois são pós-graduados, mas com apenas um caso de pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado), caso de Sérgio de Carvalho, que combina a atividade artística com a atuação como pesquisador e professor universitário – trajetória profissional que se tornou bastante comum entre artistas dessa geração. Dados gerais sobre a formação dos diretores estudados estão representados na tabela que segue:

Tabela 6. Nível de formação

NÍVEL DE FORMAÇÃO	NÚMERO DE DIRETORES
sem formação acadêmica	1
graduado	5

NÍVEL DE FORMAÇÃO	NÚMERO DE DIRETORES
dupla graduação	3
pós-graduação (lato sensu)	1
pós-graduação (stricto sensu)	1

fonte: elaborado pela pesquisadora

Fato curioso é que a formação específica em artes cênicas (incluindo dramaturgia ou direção) é minoritária, com apenas quatro ocorrências. Também apareceram três casos onde houve o ingresso no curso de artes cênicas como a segunda graduação, mas que não foram concluídos. Em todos os casos de ingresso ou formação em cursos específicos (artes cênicas, dramaturgia ou direção) eles aconteceram na EAD/USP ou na ECA/USP – os mais prestigiados do campo.

Porém, de maneira geral, houve com maior frequência o investimento em cursos fora do campo artístico dos quais Administração (FGV-SP); Comunicação Social/Jornalismo (Cásper Líbero – PUC/Rio), História (FFLCH/USP), Psicologia (Universidade católica de Santos) e Direito (USP e PUC-SP). Essa amostra evidencia que se trata de sujeitos com forte capital escolar, que é exigido como condição de acesso a tais cursos e instituições.

E, se na quase totalidade dos casos os indivíduos não acessaram a profissão por via da instrução específica, o ingresso no teatro amador durante a juventude será a principal porta de entrada no campo. Isto porque, segundo nos foi dito, para a geração que viveu ainda sob a ditadura ou os resquícios dela, “o teatro amador era o espaço da produção mais contundente, onde havia margem maior para a experimentação [sendo que] a princípio nenhum amador queria ser profissional”⁷. Ou seja, era principalmente a inclinação política contestatória daquela geração que os aproximava do fazer teatral. No caso da segunda geração, também há o ingresso no teatro amador

7 Marco Antonio Rodrigues, em entrevista concedida para a pesquisa (ROMEO, 2016).

como forma predominante de entrada no campo, mas fundamentalmente em decorrência do capital escolar ou cultural, que os predispuseram a ingressar no grupo do colégio ou da universidade, por exemplo. Entre os cinco diretores mais jovens que integram o conjunto, dois relataram ter ingressado no campo teatral por meio da participação em grupos amadores dos colégios onde estudavam – o Colégio Arquidiocesano de São Paulo e o Colégio Rio Branco, ambos de reconhecido prestígio. Outros indicaram que sua aproximação com o teatro se deu por meio de disposições associadas a um *habitus* cultivado, como o gosto pela leitura de peças e a formação prévia como “bons espectadores”, antes mesmo de qualquer prática teatral. Apenas em um caso, o ingresso ocorreu diretamente por meio de uma formação universitária específica em artes cênicas.

Um caso exemplar é o de Pedro Pires, diretor da Cia. do Feijão, que relatou ter iniciado sua trajetória no teatro amador enquanto ainda cursava o Ensino Médio no Colégio Arquidiocesano de São Paulo, onde conheceu o colega Sérgio de Carvalho, também futuro diretor. Após concluir o Ensino Médio, Pedro Pires optou por cursar Administração na Fundação Getúlio Vargas de São Paulo (FGV-SP), motivado tanto por pressões familiares quanto por uma percepção pessoal que não via o teatro como profissão viável naquele momento. Ainda assim, manteve-se vinculado ao grupo amador do colégio por afinidade e gosto pessoal. No segundo ano da graduação na FGV, decidiu profissionalizar-se e ingressou no curso de Artes Cênicas da ECA/USP, como segunda graduação. Curiosamente, reencontrou na mesma turma o colega Sergio de Carvalho, que também cursava Artes Cênicas como segunda graduação, enquanto completava sua graduação em Jornalismo na Faculdade Cásper Líbero. Pedro Pires concluiu o curso na FGV na transição para os anos 1990 e, nesse período, passou a integrar o grupo dirigido por Cristiane Paoli Quito – uma das figuras em ascensão na cena teatral paulistana naquele momento – e, posteriormente, o grupo de Maria Taís Lima Santos, hoje docente da ECA/USP. Nesse momento, decidiu

abandonar o curso de Artes Cênicas, justificando, em entrevista concedida para a pesquisa, que não gostava muito do curso pois “era muito antigo, as pessoas que davam aula lá não estavam na ativa”, percepção que considera superada atualmente, com a entrada de professores mais jovens, vinculados ao teatro de grupo.

A trajetória de Pedro Pires ilustra os percursos de indivíduos com elevado capital escolar e econômico, ao transitar por instituições de ensino de elite, cuja iniciação no teatro ocorre em espaços extra-curriculares como os grupos amadores escolares. Nessas trajetórias, observa-se a passagem por cursos superiores considerados “seguros” do ponto de vista profissional e social, vinculados a instituições de prestígio, antes da escolha efetiva pelo teatro. Mesmo nos casos em que se busca uma formação universitária específica na área, esta não aparece como condição de entrada no campo e, por vezes, sequer é concluída, o que reforça a centralidade das disposições anteriores e de redes de socialização no acesso e permanência no campo teatral.

DIRETOR DE TEATRO, UMA FIGURA MASCULINA

Por fim, uma propriedade que transparece no universo da direção teatral e merece relevo é a proeminência da figura masculina nesse espaço de atuação. Trata-se de uma característica que não se limita ao recorte aqui considerado, mas que se estende à própria história do campo, no qual a função de diretor foi progressivamente se consolidando enquanto um território ocupado predominantemente por homens. No pequeno universo dos onze diretores investigados, essa assimetria é visível: apenas uma é mulher. Tal disparidade revela uma divisão de gênero historicamente construída no interior do campo teatral, na qual às mulheres foi conferido maior reconhecimento sobretudo na atuação – função que, por sua vez, consolidou-se como tradicionalmente feminina. Expressões como “grandes intérpretes”, “divas dos palcos” são indicativas desse imaginário que associa a performance feminina à atuação cênica e não à direção ou à condução de projetos artísticos.

A apropriação da função de maior autoridade simbólica e prática no campo, a direção, foi sendo reiteradamente facultada aos homens, ainda que o discurso dominante no teatro de grupo, proclame a horizontalidade das relações e o trabalho colaborativo. No entanto, mesmo nesses contextos, é possível identificar a permanência de figuras masculinas que detêm posições de destaque e autoridade, ainda que no âmbito do movimento dos grupos, essa autoridade não fosse formalizada institucionalmente.

No *Arte contra a Barbárie*, os papéis de destaque foram sempre assumidos por figuras masculinas. Tomando como exemplo paradigmático a noite do lançamento do terceiro manifesto, é notável o predomínio masculino entre aqueles que ocuparam a espécie de tribuna montada no *Teatro Oficina* para expor princípios e teses do movimento – com exceções nos casos de Iná Camargo Costa, uma mulher com reconhecida autoridade intelectual no meio, e Mariana Senne, atriz convidada a ler a carta elaborada por um conjunto de nove atores, dos quais seis eram mulheres, demonstrando a proeminência feminina na função. Outro fato que nos chamou atenção para a relação desigual entre os gêneros foi uma parte dos informantes (masculinos) referirem-se à atriz Luah Guimarães – que, segundo indícios dos materiais de arquivos e dos próprios informantes, teve participação muito ativa no movimento – enquanto uma espécie de “secretária” do *Arte contra a barbárie*. Fazendo a transposição do termo segundo o léxico empresarial, equivaleria a dizer que ela era a atriz responsável por organizar os documentos importantes produzidos pelos homens diretores, relegando-a a um papel secundário, portanto. Georgette Fadel, atriz e a única diretora de nossa amostra, detinha na ocasião mais destaque pelo trabalho de atriz do que de diretora – tanto que ela é uma das signatárias da referida carta dos atores. De acordo com dados de sua trajetória, Fadel acessa o universo da direção teatral por meio da formação acadêmica e do capital social adquiridos na EAD/USP e na ECA/USP.

Essa configuração evidencia a persistência de uma estrutura de gênero no interior do campo teatral, que atua de maneira implícita, mas eficaz, na reprodução de desigualdades no acesso às posições de poder e reconhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A breve análise das propriedades sociais e escolares dos diretores demonstra que o poder de atração e o recrutamento dos agentes no momento da estruturação do *teatro de grupo* provinha, senão dos meios sociais mais ricos em capital econômico, ao menos das camadas médias ou da pequena burguesia dispostas a fazer investimentos na aquisição de capital escolar e cultural – ainda que as representações sociais levadas aos palcos fossem predominantemente proletárias – o que talvez explique o relativo desconforto desses artistas quando indagados sobre a própria origem.

Acentuadamente entre os diretores mais antigos, encontram-se origens sociais mais elevadas, se considerarmos tanto a posição da família da estrutura de classes quanto o nível de formação que eles conseguiram atingir num tempo em que o acesso ao ensino superior era ainda mais restrito no Brasil. Tal posição provavelmente forneceu as condições para o investimento de grande risco, tanto cultural como político, que precisou ser efetuado de acordo com o momento do campo e com contexto político mais restritivo em que se vivia, liberando-os da urgência econômica imediata.

Outro traço relevado por essas trajetórias é que em nenhum caso o indivíduo provém do meio teatral ou artístico, o que faz supor que as disposições que permitiram a entrada no campo provieram fundamentalmente do capital escolar e cultural, que os predispueram à investidura no teatro amador – forma predominante de acesso ao campo.

A origem social elevada fornece acesso, então, ao alto nível de formação e explicaria tanto a proximidade com o meio acadêmico quanto o conjunto de competências e disposições que devem

ser mobilizadas para que se produza arte crítica ou esse *teatro de pesquisa* que, nas palavras de Pedro Pires, “É um teatro com base intelectual. No público tem bastante jovem universitário, pessoas com sede de se entender e entender o Brasil, politizados e ligados às artes de maneira geral, com sensibilidade artística.”⁸ Além disso, a origem de classe permitiu que, na maioria dos casos, frente às incertezas apresentadas pelo teatro como profissão, esses indivíduos pudessem investir em formações mais seguras. Nesse sentido, os casos de ingresso como segunda graduação na ECA ou EAD/USP, mais do que ganhos de formação específica, representaram ganhos de capital social que forneceram condições de acesso ao campo profissional – não fosse assim, os cursos não seriam interrompidos, o que via de regra só aconteceu depois da investidura no teatro profissional.

Também foi possível observar que, ao menos nesse momento de estruturação do *teatro de grupo* contemporaneamente, havia relações desiguais de gênero no domínio da distribuição dos postos e funções, sendo que a de maior destaque e autoridade, como a direção teatral, esteve reservada aos homens, enquanto as mulheres se destacavam como atriz, função tradicionalmente ocupada por mulheres no universo da carpintaria teatral. De conjunto, todas essas propriedades sociais estiveram presentes no domínio do movimento em pauta e são capazes de revelar, ao menos em partes, seu sentido.

Conclusivamente, não podemos deixar de sublinhar a atual relevância de se iluminar o contexto histórico, os climas de pensamento e os agentes responsáveis pela formulação de uma das políticas setoriais mais significativas já criadas em nosso meio. Trata-se de uma iniciativa que, embora tenha se constituído como marco no reconhecimento e apoio ao teatro de grupo e à produção teatral mais autônoma, vem sendo gradualmente desviada de seus propósitos originais. Nas disputas constantes por recursos sempre escassos no setor cultural, tal política vem sendo indevidamente apropriada de

8 Pedro Pires, diretor da Cia. do Feijão, em entrevista concedida para a pesquisa.

forma instrumental por agentes e práticas artísticas que não correspondem às demandas que lhe deram origem.

Reafirmamos aqui a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo como fruto de uma articulação coletiva marcada pelo engajamento político, pela crítica à mercantilização da cultura e pela valorização da produção artística continuada e territorializada. Recuperar as condições históricas de emergência dessa política e os sentidos que lhe foram atribuídos é essencial para compreender sua potência original, mas também os riscos de sua descaracterização no presente. Tema que, por sua complexidade e atualidade, será objeto de um trabalho futuro de nossa autoria.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença, 1996.
- 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.
- 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.
- 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.
- DESGRANGES, Flavio. **A inversão da olhadela: alterações do ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012.
- DESGRANGES, Flavio; LEPIQUE, Maysa. (orgs.). **Teatro e vida pública**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.
- FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais – anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

- GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisbel Lessi (orgs.). **Fomento ao Teatro 12 anos**. São Paulo: SMC, 2014.
- MACHADO, Bernardo Fonseca 2012. “A pesquisa em teatro: uma convenção”. *Revista de Antropologia e Arte*, vol. 01, n. 04, pp. 123–138.
- 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: Itaú Cultural, 2011. p. 48–51.
- 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.
- ROMEO, Simone do Prado. 2016. **O movimento arte contra a barbárie**: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016.
- 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.
- VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular**. São Paulo: produção independente, 2015