

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

TEATRO EM BELO HORIZONTE - 1980 a 1990

Criação de um banco de dados para o estudo da produção teatral de Belo Horizonte

Geraldo Ângelo Octaviano de Alvarenga

Belo Horizonte

Maio 2011

Geraldo Ângelo Octaviano de Alvarenga

TEATRO EM BELO HORIZONTE - 1980 a 1990

Criação de um banco de dados para o estudo da produção teatral de Belo Horizonte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Linha de Pesquisa: Artes Cênicas: Teorias e Práticas.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

Maio 2011

Alvarenga, Geraldo Ângelo Octaviano de, 1963-

Teatro em Belo Horizonte - 1980 a 1990 [manuscrito] : criação de um banco de dados para o estudo da produção teatral de Belo Horizonte / Geraldo Ângelo Octaviano de Alvarenga. – 2011.

131 f. : il. + 1 CD-ROM

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Teatro – História – Belo Horizonte – 1980-1990 – Teses. 2. Teatro – Produção e direção – Belo Horizonte – 1980-1990 – Teses. 3. Teatro – Produção e direção – Banco de dados – Teses. 4. Teatro – Banco de dados – Belo Horizonte – 1980-1990 – Teses. I. Mencarelli, Fernando Antonio, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.098151



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **Geraldo Ângelo Octaviano de Alvarenga** Número de Registro **2008699735**.

Título:

“TEATRO EM BELO HORIZONTE – 1980 a 1990. Criação de um banco de dados para o estudo da produção teatral de Belo Horizonte”.

Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli – Orientador – EBA/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – titular – FALE/UFMG

Prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha – titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 23 de maio de 2011

para Danielle Sendin, pelos sonhos e vertigens

Agradecimentos: Fernando Mencarelli, Júnia Pereira, Marcos Alexandre, Maurílio Rocha, Helena Mauro, Cristiano Peixoto, Máira Cesarino, Mayra Olalquiaga, Marcelo Rocco, Clovis Domingos, Cristina Borges, Ernesto Valença, Fernando Linares, Luiz Carlos Garrocho, Wilson Oliveira, Lucia Pimentel, Zina Souza, Sara Rojo, Danielle Sendin, Ernane Malleta, Papoula Bicalho, Miriam Tavares, Maria Clara Lemos, Raquel Castro, Jota Dangelo, Davi de Oliveira, Fernando Limoeiro, Efigênia Bruno, Newton Octaviano, meus alunos, meus colegas, meus familiares. Agradecimento especial a todos aqueles intrépidos artistas que vieram antes de mim e, com sua persistência, abriram trilhas.

Um cronópio pequenininho procurava a chave da porta da rua na mesa-de-cabeceira, a mesa-de-cabeceira no quarto de dormir, o quarto de dormir na casa, a casa na rua. Por aqui parava o cronópio, pois para sair à rua precisava da chave da porta.

(Júlio Cortázar)

RESUMO

Esse trabalho apresenta os dados, a pesquisa, a definição de critérios e a metodologia para a criação de um banco de dados sobre a produção teatral destinada ao público adulto na capital de Minas Gerais durante os anos de 1980 até 1990. Utiliza como fonte principal as páginas de cultura do Jornal *O Estado de Minas*, veículo de divulgação de maior circulação no estado durante o recorte temporal. Utiliza ainda as informações publicadas pelos grupos de teatro locais, o banco de dados do *SATED-MG*, Sindicato dos Artistas de Minas Gerais, as publicações de alguns pesquisadores sobre a história do teatro em Belo Horizonte, a enciclopédia virtual do site do Itaú Cultural, algumas publicações do Ministério da Cultura, o arquivo público municipal de Belo Horizonte, e arquivos particulares listados nas referências incluídas no fim desse trabalho. Apresenta, como anexo, uma tabela com todos os espetáculos teatrais catalogados e um CD com um aplicativo do Microsoft Access com a totalidade do Banco de Dados.

ABSTRACT

This work introduces the data, the research, the criterions' definition and the methodology for the creation of a database about the theatrical production destined to the adult audience in the Minas Gerais' capital during the years 1980 up to 1990.

It utilizes how major source the cultural pages of the *O Estado de Minas'* newspaper, vehicle for spreading of larger circulation in the state during the meaningful time. It also utilizes the published information for the local theater groups, the *SATED-MG's* (Minas Gerais' artist's union) database, some researchers' in the history of the theater in Belo Horizonte publications, the Itaú Cultural website's virtual encyclopedia, some Ministry of Culture publications, the Belo Horizonte's municipal public file, and private files listed in the references included in the end of this work.

It introduces, as attachment, a table with all the theatre plays cataloged and a CD with a Microsoft Access application with the entire database.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Tabela 1 - Fragmento da Tabela Espetáculos -----	46
Tabela 2 – Tabela SATED-MG-----	49
Tabela 3 - Casas de espetáculos de 1980 a 1990 -----	66
Tabela 4 - Grupos de Teatro que atuaram entre 1980 a 1990 -----	71
Tabela 5 - Grupos de Teatro ligados a empresas-----	72
Tabela 6 - Grupos de Teatro ligados a um diretor-----	73
Tabela 7 - Textos Teatrais montados em BH em 1983 -----	78
Tabela 8 - Textos Teatrais montados em BH em 1984 -----	79
Tabela 9 - Espetáculos com texto de criação coletiva-----	82
Tabela 10 – Espetáculos com direção coletiva -----	82
Tabela 11 - Diretores de teatro adulto em BH na Década de 1980-----	84
Tabela 12 - Diretoras de teatro adulto em BH na Década de 1980-----	85
Tabela 13 - Autores do sexo femininos montados em BH na década de 1980-----	86
Tabela 14 - Autores do sexo masculinos montados em BH na década de 1980-----	87
Tabela 15 - Apresentações teatrais na cidade de São Paulo na década de 1980-----	95
Figura 1 – Estrutura da Tabela Espetáculos -----	47
Figura 2 – Estrutura da Tabela SATED-MG -----	50
Figura 3 - Formulário de Consulta ao Banco de Dados -----	52
Figura 4 - Formulário de consulta a tabelas e gráficos-----	55
Figura 5 – Estrutura de um Banco de Dados Ideal -----	103
Gráfico 1 - Estreias de Espetáculos Adultos em Belo Horizonte -----	59
Gráfico 2 - Quantidade de Casas de Apresentações de teatro em Belo Horizonte -----	65
Gráfico 3 - Quantidade de Casas de Apresentações X Estreias de espetáculos-----	66
Gráfico 4 - Quantidade de Estreias por categoria de produção-----	69
Gráfico 5 - Surgimento de novos Grupos por ano -----	69
Gráfico 6 - Textos de Autores encenados em BH – percentual -----	76
Gráfico 7 - Comparativo entre Autores encenados em BH – percentual -----	77
Gráfico 8 - Novos Registros Profissionais de Atores e Atrizes em MG -----	92
Gráfico 9 - Novos Registros Profissionais de Artistas em MG -----	92
Gráfico 10 - Total de registros profissionais de atores e atrizes em MG -----	93
Gráfico 11 - Total de registros profissionais de atores e atrizes em MG 1980 a 1990 -----	93
Gráfico 12 - Comparativo entre a quantidade de apresentações teatrais em de SP e BH-----	96

SUMÁRIO:

1 – INTRODUÇÃO -----	12
2 – PANORAMA DA PRODUÇÃO TEATRAL NA DÉCADA DE 1980 -----	18
2.1 – 1980 uma década perdida?. -----	18
2.2 – O teatro de produção -----	25
2.3 – Teatro em grupo, teatro de grupo e grupo de teatro-----	30
3 – TEATRO EM BELO HORIZONTE – 1980 A 1990. Banco de dados teatrais -----	36
3.1 - Um Arquivo de Teatro -----	36
3.2 - Critérios da pesquisa-----	38
3.3 - Espetáculos – Tabelas, Consultas e Gráficos-----	43
4 – CONSULTAS ORIENTADAS AO BANCO DE DADOS ESPETÁCULOS-----	58
4.1 – Produção teatral na capital mineira-----	58
4.2 – Utilização de casas de espetáculos em Belo Horizonte -----	61
4.3 – Grupos de teatro em Belo Horizonte na década de 1980 -----	68
4.4 – Autoria dos textos utilizados nas montagens-----	74
4.5 – Teatro e gênero em Belo Horizonte -----	83
4.6 – Teatro Profissional em Belo Horizonte dos anos 1980-----	89
4.7 – Teatro na década de 1980 – São Paulo Belo Horizonte, comparação-----	94
5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS-----	100
6 - REFERÊNCIAS -----	104
7 - ANEXOS -----	108
8 - CD BANCO DE DADOS - <i>ESPETÁCULOS</i> -----	133

1 – INTRODUÇÃO

O Objeto, o recorte, as fontes e a metodologia utilizada.

Esse trabalho está baseado na construção e apresentação de um banco de dados construído em um meio digital sobre a produção teatral destinada ao público adulto realizada em Belo Horizonte durante a década de 1980. Além disso, apresenta algumas possibilidades de leitura desses dados apontando para possíveis linhas de pesquisa e análise sobre essa produção.

A estruturação de um banco de dados digital, com a consequente introdução de uma série de registros, propicia diversas possibilidades de leitura desses dados, a partir do seu tratamento e cruzamento. A principal característica de um banco de dados digital estruturado é essa facilidade de acesso e cruzamento de informações.

No teatro, especialmente no teatro mineiro, temos pouquíssimas informações estruturadas em bancos de dados para consulta dos pesquisadores. Com seu uso podemos visualizar cenários a serem investigados através de tabelas, gráficos, diagramas etc., fazer projeções, traçar tendências e perceber possibilidades. A estruturação de um banco de dados sobre a produção teatral em Belo Horizonte nesse período certamente vai facilitar diversas análises a serem feitas sobre o teatro da capital mineira.

A década de 1980 foi um período em que várias mudanças ocorrem em nosso país no campo político, econômico e sociocultural. Estudar esse período, a meu ver, é fundamental para o entendimento do teatro que se produz hoje em Belo Horizonte e no país, as conjunções de forças que o rege e os mecanismos que definem seus modelos.

Optei por fazer um recorte que me possibilitasse o estudo do contexto de produção teatral em Belo Horizonte durante aqueles anos. Com isso, não fiz

nenhum estudo de caso, tão usual e importante nas dissertações de mestrado. Julguei ser também importante entender o fenômeno da produção teatral na capital mineira sob o viés da análise quantitativa sempre buscando dados de pesquisa para estabelecer um cenário contextual de tais produções. Entendo que a visualização do cenário de produção daquela época (quantos grupos existiam na cidade, quantos foram criados, quantos deixaram de existir, quantos espetáculos foram realizados, quantas casas de espetáculo havia em atividade, quantos dramaturgos escreviam etc.) constitui uma base estrutural propícia para realização de outras pesquisas, essas sim, mais recortadas em estudos de caso, a serem feitas em outros momentos. Entendo que a tarefa da pesquisa, assim como a do teatro, é uma atividade coletiva em que cada trabalho realizado se soma a outros e possibilita novos e mais amplos olhares sobre o mesmo objeto de estudo. Com esse trabalho, acredito contribuir para que diversas análises possam ser realizadas em outros momentos, até mesmo por outros pesquisadores.

Como meu objetivo é tentar entender um pouco do contexto de produção teatral daquele período em que se gestava um novo modo de produção teatral na cidade - o *Teatro de Grupo* (sobre esse conceito falarei mais adiante) - e entendendo que naquele momento as diferenças entre as formas de produção eram bastante tênues, não havia categorias muito rígidas, elaborei uma pesquisa que me possibilitasse vislumbrar, de forma panorâmica, as produções teatrais em Belo Horizonte. Defini, logo de início, alguns critérios que norteariam a coleta de dados. A primeira questão resolvida foi quanto à metodologia empregada nessa pesquisa. Acredito que seria extremamente rico se fosse possível fazer um levantamento colhendo entrevistas com todos os agentes culturais envolvidos nas produções teatrais daquela época, porém, tal tarefa mostrava-se impossível, quer pela limitação de recursos e tempo, quer pela ausência física de parte desses agentes, uma vez que alguns já não se encontram mais nos palcos dessa nossa vida.

Não utilizei aqui da metodologia da história oral nem da Micro-História¹. Sei da importância do uso dessas metodologias em determinados tipos de estudo, especialmente quando o objeto de pesquisa são as artes cênicas². Mas também acredito que tais metodologias ficam otimizadas se puderem ser aplicadas a partir de um entendimento do contexto global em que o objeto pesquisado se encontra. Ainda que o estudo de caso possibilite encontrar informações que vão além do estudo mais genérico, ainda assim, na minha forma de ver, o estudo genérico é fundamental para servir de balizador a uma pesquisa específica.

Por outro lado, eu pretendia obter uma série de informações que me possibilitassem elaborar análises também quantitativas daquele contexto histórico. Se minha pretensão era ter séries quantitativas, deveria, então, adotar uma metodologia adequada. Decidi, dessa forma, utilizar como fonte principal de consulta, os arquivos do Jornal *O Estado de Minas*, acreditando que a maioria expressiva das produções realizadas na cidade, provavelmente, utilizaria dessas páginas para divulgarem seus espetáculos, especialmente o espaço gratuito destinado à programação cultural, os chamados “Tijolinhos”. Mesmo entendendo que existem restrições quanto à fonte escrita enquanto arquivo utilizado pela totalidade dos agentes culturais envolvidos em um processo - certamente alguns espetáculos estariam fora -, eu julguei ser essa a melhor escolha. É interessante salientar que eu também fui um agente de produção teatral em atividade durante aquele período e tenho consciência do papel hegemônico que esse jornal teve, e ainda tem, na divulgação de

¹A história oral tem uma metodologia de pesquisa que consiste em realizar entrevistas gravadas com pessoas que podem testemunhar sobre acontecimentos, conjunturas, instituições, modos de vida ou outros aspectos da história contemporânea, conforme verbete publicado pela Fundação Getúlio Vargas em <http://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral>. A Micro-história, criada a partir da História dos Annales, defende uma delimitação temática extremamente específica por parte do historiador inclusive em termos de espacialidade e de temporalidade. Contempla temáticas ligadas ao cotidiano de comunidades específicas — geográfica ou sociologicamente — às situações-limite e às biografias ligadas à reconstituição de microcontextos ou dedicadas a personagens extremos, geralmente figuras anônimas, que passariam despercebidas na multidão. Segundo Giovanni Levi (*Sobre a micro-história* IN: BURKE, Peter. A escrita da história: novas perspectivas, São Paulo: Editora da Unesp, 1992, p. 133-161), a micro-história deveria funcionar como um zoom em uma fotografia mais ampla.

² Vide prefácio de Mariângela Alves de Lima no Livro *Grupos Teatrais anos 70* de Silvia Fernandes, dizendo de quão oportuna é a utilização da metodologia da história oral e o estudo de casos na pesquisa em Artes Cênicas.

apresentações teatrais: Se você não está no *Estado de Minas*, você não está em cartaz.

Utilizei também as informações publicadas pelos grupos de teatro locais, o banco de dados do SATÉD-MG, Sindicato dos Artistas de Minas Gerais, as publicações de alguns pesquisadores sobre a história do teatro em Belo Horizonte, a enciclopédia virtual do site do Itaú Cultural, algumas publicações do Ministério da cultura, o arquivo público municipal de Belo Horizonte, e arquivos particulares listadas nas referências incluídas no fim deste trabalho.

Após a longa e criteriosa consulta a todos os exemplares do acervo microfilmado daquele jornal, referente ao recorte temporal proposto e a consequente digitação dos dados coletados, ensaiei alguns cruzamentos e pequenas análises dessas informações cotejando-as com outras fontes disponíveis em acervos parciais e, praticamente, não encontrei grandes ausências evidentes. Certamente, alguns espetáculos podem ter ficado de fora da relação por mim elaborada, por não constarem em nenhuma das bases pesquisadas.

Cabe aqui salientar o trabalho publicado recentemente por Jota Dangelo intitulado *Os Anos Heróicos do Teatro em Minas*, que também serviu de base de consulta para essa minha pesquisa. Neste trabalho, o importante ator, diretor e homem de teatro, reproduz a transcrição de entrevistas com 14 destacados diretores que cruzaram a cena da cidade de Belo Horizonte desde 1950 até 1990. Porém, vale ressaltar que desses 14 diretores, apenas 7 continuavam em atividade em Belo Horizonte no fim da década de 1980. Meu trabalho pretende complementar o de Dangelo quanto às informações quantitativas, dentro do recorte temporal aqui proposto.

A partir do material coletado, percebi que o cruzamento desses dados entre si, ou mesmo com outros de outras fontes, apontavam para diversas questões relevantes da história recente do teatro realizado em Belo Horizonte.

Percebi que a riqueza das informações contidas no banco de dados gerados a partir da pesquisa levantava muitas questões interessantes e dignas de serem analisadas de forma aprofundada. Como no curto espaço de tempo destinado a elaboração de uma dissertação de mestrado não seria possível fazer todas essas análises aprofundadas, optei, por isso mesmo, em focar meu trabalho na construção, acesso e consulta ao banco de dados construído e apenas apontar as questões evidenciadas por alguns cruzamentos de dados, para serem estudadas em outro momento, ou mesmo por outro pesquisador.

Dessa forma, o trabalho aqui apresentado tem como objetivo servir de referência para novos estudos sobre o teatro realizado em Belo Horizonte, especialmente na década de 1980, além de apontar diversas indagações advindas da leitura de alguns cruzamentos desses dados.

Após essa introdução, traço um rápido panorama do contexto político e econômico vivido no Brasil daquela época. Aponto também, ainda de forma panorâmica, algumas das principais características do teatro realizado no Brasil, e especialmente em Belo Horizonte, dentro daquele recorte temporal.

Faço ainda, uma pequena explanação sobre as duas categorias de modo de produção então existentes no teatro de Belo Horizonte: O Teatro de Grupo e um outro tipo de categoria que eu denominei Teatro de Produção.

No capítulo seguinte, apresento o banco de dados propriamente dito. Faço algumas considerações sobre as fontes aqui utilizadas, assinalo ainda as possíveis ausências de informações nestas fontes. Apresento os critérios utilizados na coleta de dados e defino os campos de informações da tabela principal. Ofereço também uma definição das categorias por mim utilizadas, bem como a tabela principal e as outras tabelas existentes, mostrando as possibilidades de consulta aos dados e os possíveis relatórios gerados. Proponho ainda alguns exemplos de consulta e relatórios já elaborados.

No capítulo seguinte, aponto algumas possibilidades de desenvolvimento de pesquisas utilizando a leitura e cruzamento de informações do banco de dados. Nessa parte do trabalho, inicio algumas breves análises, a meu ver, relevantes:

- 1 – A Produção teatral em Belo Horizonte na década de 1980.
- 2 – A utilização de casas de espetáculo em Belo Horizonte.
- 3 – Os Grupos de Teatro em Belo Horizonte na década de 1980.
- 4 – Os Autores de texto teatral utilizados durante a década de 1980.
- 5 – O teatro em Belo Horizonte sob a ótica do gênero dos artistas.
- 6 – O processo de profissionalização do teatro em Belo Horizonte
- 7 – A produção teatral na década de 1980 – Belo Horizonte e São Paulo, uma comparação.

Em seguida, apresento algumas considerações finais sobre o trabalho aqui apresentado. Incluo ainda, como anexo, além das referências por mim utilizadas, uma tabela retirada do Banco de Dados Espetáculos com os seguintes campos: nome do espetáculo, nome do diretor, nome do autor do texto, ano de estreia e grupo ou produtor responsável pela montagem. Essa tabela contempla todos os espetáculos adultos realizados em Belo Horizonte durante aquele período, presentes neste banco de dados, listados em ordem alfabética, e serve para uma consulta rápida. Acrescento também um CD com o programa aplicativo do Microsoft Access, intitulado *Espectáculos*, contendo todo o banco de dados.

2 – PANORAMA DA PRODUÇÃO TEATRAL NA DÉCADA DE 1980

2.1 – 1980 UMA DÉCADA PERDIDA?

A década de 1980 traz para o Brasil uma enorme crise econômica. Após os anos de grande crescimento vividos durante o chamado milagre econômico, o país enfrenta um período de estagnação na economia conforme nos aponta o ex-ministro Bresser Pereira:

(...) o Brasil e a América Latina enfrentaram na década de 80 a pior crise econômica de suas histórias. Sua causa fundamental não foi uma crônica insuficiência de demanda, mas uma crise do Estado – um Estado que havia desempenhado um papel de liderança na promoção do crescimento econômico. A crise do Estado é definida por uma crise fiscal e por uma crise do modo de intervenção: a estratégia de substituição de importações. Com a crise, o Estado foi imobilizado. Ao invés de ser um instrumento para o desenvolvimento econômico, tornou-se um obstáculo. A consequente estagnação econômica, definida pelo crescimento negativo da renda *per capita*, significou que o processo de modernização foi posto de lado. Apenas em um aspecto a modernidade avançou: a democratização. Entretanto, os outros dois elementos de uma sociedade moderna – o crescimento econômico e a distribuição equitativa da renda – estavam ausentes. E as novas democracias sofrem de um mal essencial: a falta de legitimidade de seus governos.³

A chamada crise econômica dos anos 80 afeta de um modo geral, todas as atividades e de forma decisiva a produção teatral em nosso país. Considerado por alguns como década perdida e por outros como um momento de intensa e rica produção teatral, os anos da década de 1980 são fundamentais para entendermos o teatro que é realizado hoje no Brasil.

Beth Néspoli nos dá uma pista, pelo menos no Rio de Janeiro, do que foi o fim da década de 1980, início de 1990.

A década de 1990 dá início ao renascimento do teatro de grupo, entendido aqui como um coletivo com

³ PEREIRA, 1995, p. 129-130.

projeto artístico, pesquisa permanente e busca de inserção social, algo que havia sido pulverizado a partir de 1968, com o acirramento da censura, a perseguição política durante o golpe militar e o consequente exílio de muitos criadores da área teatral. No Rio, onde eu vivia, o início da década de 1990 dava a impressão de terra arrasada. Os últimos elos de ligação com o teatro que foi vital nas décadas de 1960 e 70 pareciam rompidos⁴.

Já Luiz Alberto de Abreu, sob o ponto de vista da dramaturgia, não acredita em uma década perdida:

Pois é, quanta coisa se ouve: Essa aqui é uma década perdida. Essa aqui é uma década vencida. Essa aqui é a década ganha. Não existe isso! Uma década constrói a outra. Eu acabei de fazer o prefácio do livro da Renata Pallottini. No texto, digo que, no século XXI, há uma vibração muito grande, que há muitos dramaturgos e uma efervescência muito grande, e digo que isso se deve a tantos eventos que têm sido desenvolvidos: seminários, encontros, às figuras como Renata Pallottini, Chico de Assis... É toda uma corrente. Então, não dá para separar. A década de 1990 apresenta um *boom* de dramaturgia aqui em São Paulo... estourou a dramaturgia! Não é isso. Teve muita gente lá atrás que não parou de trabalhar: Lauro César Muniz, Chico de Assis, Renata Pallottini... essa gente não parou de trabalhar, desde a década de 1960. Trabalhou e influenciou a gente, que era meninote ainda. Depois da década de 1970, eu começo a trabalhar e, coisa que não havia antes, na década de 1980 vai haver muito sim que foi a formação dos núcleos de dramaturgia. (...) O texto é um fundamento histórico do teatro. Dramaturgo pode não ser muito importante, mas a dramaturgia é.⁵

Fernando Peixoto, em um texto escrito em 1983, sobre as perspectivas do teatro Brasileiro na década de 1980 aponta:

Como pode sobreviver e desenvolver-se um movimento cultural que pressupõe um mínimo de infraestrutura econômico-financeira num país que atravessa um período de catastrófica recessão, conduzido à falência pela irresponsável manutenção de um modelo econômico imposto à nação pela arbitrária força do poder? Hoje o Brasil debate-se num beco quase sem-saída enquanto os estertores do regime bailam cegos à beira do abismo. É evidente que diante de um panorama assinalado pela fome e pelo desemprego, num país estrangulado pelas gigantescas dívidas

⁴ NÉSPOLI, 2010, p. 1.

⁵ MATE, 2008, p. 36.

externa e interna, submetido às garras implacáveis da voracidade do Fundo Monetário Internacional, restam poucas condições para um desenvolvimento efetivo da produção consequente e responsável ao menos no campo da atividade teatral profissional. A base de sustentação econômico-financeira do teatro foi sempre ridícula, mas hoje é praticamente inexistente. Na melhor das hipóteses o que ainda milagrosamente sobrevive é apenas um mercado teatral inseguro e estreito, tímido e inevitavelmente acovardado. Imerso em uma sociedade em crise, esgotado em sua potencialidade criativa, ameaçado pela diminuição constante do poder aquisitivo e pelo crescente aumento do custo de produção, o teatro empresarial tradicional realizado em São Paulo e Rio, nestes últimos anos, não desperta interesse nem provoca surpresas.

Peixoto aponta também as consequências provocadas pela crise no plano da construção do espetáculo, ainda que admita não ser essa a única causa.

A crise econômico-financeira do país e consequentemente do teatro não é certamente o único fator do vazio, mas pesa com extrema força sobre esta paralisação de criatividade e invenção, aprofundamento e investigação: possui nítidos desdobramentos que atingem o campo da estética e da expressão. A regra do jogo, nos dias de hoje, implica produções barateadas, poucos intérpretes, tempo mínimo de ensaio, tentativa de assegurar a comunicação com o público através de recursos já conhecidos e não inovadores, precaução pra não dividir a já incerta plateia com formulações ou propostas ideológicas ou políticas que possam provocar um retraimento de público ou até mesmo redespertar a censura. Quem organizar um projeto cultural válido e estimulante, o que é raro, não encontrará facilmente meios para libertar-se do cerceamento imposto pelos escassos recursos de produção, pelos prazos incompatíveis com um mínimo de espírito de pesquisa, sufocando a inquietação na prisão ao relógio e ao calendário, forçado a agarrar-se com unhas e dentes às soluções primeiras e mais fáceis por impossibilidade de fazer do ensaio um ato de criação permanente⁶.

Na minha forma de ver, acredito que a década de 1980 apresenta, como qualquer outra época, rupturas e permanências no que tange as questões teatrais. Um período marcante da nossa história política estava encerrando

⁶ PEIXOTO, 1989, p. 74.

trazendo com isso necessidades de mudanças. Naquele momento existiam algumas possibilidades. Uma dessas possibilidades era um retorno ao período antes do recrudescimento da ditadura militar, período esse em que o foco era uma busca de uma identidade e especificidade nacional. Outra possibilidade era tentar avançar por outros caminhos, em consonância com as mudanças no campo do teatro que vinham acontecendo em outras partes do mundo inspiradas por Grotowski e implementadas por Eugenio Barba e outros. A terceira possibilidade seria o teatro adotar uma postura de “passar a limpo” o período negro vivido, apontando seus criminosos e cobrando as devidas punições. Como em qualquer período da história, acredito que o caminho seguido pelo teatro levou em consideração essas possibilidades, que, como soma de vetores, apontou um rumo para o teatro então realizado.

A meu ver, muito se fez, muito se preparou, muito se definiu e algo foi gestado. 1980 foi, antes de tudo, uma década de transformações que não deve ser analisada somente do ponto de vista de uma caminhada no sentido linear. Não podemos analisar aquela década nos perguntando apenas quantos passos percorremos para frente. Primeiro porque a caminhada nem sempre se dá em um sentido único e aparentemente orientado para um “progresso”. Depois, em certo sentido, às vezes, marcar passo também pode ser uma enorme caminhada. Dessa forma, os anos 80 propiciaram uma longa jornada, que inexoravelmente, nos desembarcou na década de 90 e nos anos subsequentes.

Com o fim das utopias comunistas e socialistas, a derrocada da União Soviética, a derrubada do muro de Berlim e a inequívoca vitória do capitalismo, o mundo entra em uma fase mais individualista. O movimento artístico denominado performance que na década de 1980 floresce no país e em São Paulo e Rio aponta algumas ligações com o teatro, traz em si esse movimento de individualização, conforme nos aponta Renato Cohen em sua dissertação de mestrado escrita durante essa década:

Na passagem para a expressão artística *performance*, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho

passa a ser muito mais *individual*. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido signico), seu roteiro e sua forma de atuação. O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música⁷.

A década de 1980 fez uma apologia desse individualismo, em que as linguagens artísticas e o comportamento escravizaram-se, de modo geral, às ondas que se impunham pela cultura assumidamente mercadológica. O diretor teatral Roberto Lage⁸ aponta, segundo a sua ótica, as diferenças entre as décadas de 1970 e de 1980:

Na década de 1970, nós nos agrupávamos para nos auxiliar, para fazermos coisas, para pensarmos. Então, indo para o lado vagabundo disso, os anos 1970 são os anos da maconha, que é uma droga que todo mundo fuma junto. O gostoso da maconha é o baseado rodar: é uma droga solidária, que propicia um encontro das liberdades todas... Nos anos 1980, quando perdemos essas referências, ficamos desacreditados ou órfãos... Surgiam coisas: "Como eu penso agora? Em que eu acredito?", porque não é que se deixou de acreditar, a dúvida está em como se reorganizar nessa busca. Maconheiro começa a aparecer como algo pejorativo. A droga que ocupa o espaço é a cocaína que se dissemina completamente na sociedade, na classe média. É a droga do individualismo, que não se reparte, da egolatria, que torna "brilhante", que "apresenta a solução"... Você vira o genial e começa a se fortalecer... Não tem comportamento solidário, mas competitivo, individualista. Começa a surgir, nos anos 1980, o querer se dar bem e foda-se o resto. (...) Nesse período, havia subsídio espontâneo concedido pela *Folha de S. Paulo* e pelo *Estado de S. Paulo* para o anúncio pago em jornal. Tínhamos uma tabela diferenciada no jornal. Logo os jornais acabaram com isso, transformando-nos em produto, em mercadoria. A classe teatral fica indignada com isso, faz uma reunião lá na Apetesp [Associação Paulista dos Produtores Teatrais do Estado de São Paulo] e se decide que a maneira de que dispúnhamos de responder àquilo era ninguém mais colocar anúncio. Porque algumas companhias podiam, mas os grupos dificilmente. Então, no sentido de isso não virar uma competição entre a gente, ninguém mais colocaria anúncio no jornal. Ao

⁷ COHEN, 1989, p. 100.

⁸ Roberto Blat Lage (São Paulo SP 1947). Diretor. Prestigiado encenador paulista, com longa e vasta atuação nos vários gêneros do teatro, alternando trabalhos em grupos experimentais e produções comerciais.

mesmo tempo se decidiu que iríamos brigar na imprensa por um roteiro bom de teatro que trouxesse a cartela inteira de espetáculos ali. Fechamos isso em um coletivo. Dois dias depois, e não vou citar nomes, ao abrir o jornal, uma produção tinha feito o anúncio. Ao ser cobrado, o associado da Apetesp disse: "Eu quero que se foda, o cara me deu o dinheiro para colocar o anúncio." Essa mentalidade começa lá. (...) Os espetáculos passam a ser montados a partir dos textos com boa carpintaria teatral, com o depuramento da visualidade, com o olho no mercado e não com preocupação artística. É claro que isso não pode ser generalizado, mas o número de produçõeszinhas caçaníqueis se amplia. Isso tudo, pra mim, decorre desse individualismo, que se fortalece nos anos 1980.⁹

Luiz Mate vê nessa conjunção de forças, crise econômica e apologia do individualismo, o difícil terreno onde floresceram e morreram alguns Grupos de Teatro no Brasil.

Na década de 1980, paradoxalmente, ficou claro não ser possível, salvo raríssimas exceções (apologistas da carreira individual), aos indivíduos-artistas viverem sozinhos. Para apresentar trabalhos, em qualquer área do processo de criação, era preciso fazer parte de um coletivo, tendo em vista o mercado predador, excludente e autofágico que começava a "comer pelas beiradas".¹⁰

Conciliar dificuldades econômicas para a manutenção de um trabalho como o teatral, que demanda muito tempo de ensaio e relacionamento coletivos, a uma ideologia que apregoa o individualismo se caracteriza na maior das dificuldades para manter um grupo equilibrado e coeso, sem perder de vista seus objetivos iniciais. Afinal, os apelos ao indivíduo ao corolário pressuposto pelo livre arbítrio, à luta insana para subir e vencer na vida, dentre outros tantos, são veiculados sem tréguas e por todos os lados. Por um lado, como em qualquer outro período da história recente, na década de 1980, inúmeros grupos de teatro formaram-se e desfizeram-se, amparados em crença ajustada à apologia e necessidade do sucesso trazida pelo mercado¹¹.

Foi uma década de enormes transformações no cenário teatral Brasileiro, o que se dá concomitantemente a profundas mudanças ocorridas no cenário político, econômico e sociocultural de nosso país. É nesse período que acontece a abertura política conduzida pelo então presidente general João Batista de

⁹ MATE, 2008, pág. 56.

¹⁰ MATE, 2008, pág. 58.

¹¹ MATE, 2008, pág. 57.

Figueiredo que flexibilizou a atuação da censura para com a produção artística da época. É também durante essa década que o país retoma sua vida democrática no campo das instituições políticas com a eleição para presidente de Tancredo Neves via colégio eleitoral. Com a morte de Tancredo, antes mesmo de sua posse e a conseqüente ascensão de seu vice, José Sarney, inicia-se um novo momento na nossa república. É nesse período que acontece a primeira eleição direta para presidente pós-ditadura militar, sendo eleito Fernando Collor de Mello que posteriormente será afastado em processo de impeachment. No nível estadual e municipal, também várias mudanças ocorrem. É no início da década, com a eleição direta de Tancredo Neves ao Governo de Minas Gerais, depois de uma série de governadores escolhidos pelos militares, que é criada a Secretaria Estadual de Cultura. Também surge nessa década o Ministério da Cultura, no plano federal e, em Belo Horizonte, nos fins desse período, a Secretaria Municipal de Cultura.

É preciso lembrar que nos fins da década de 1980 se inicia um processo de internacionalização da economia brasileira, com abertura dos mercados comerciais o que, certamente, também afeta as produções artísticas. O país recebe também influências externas que, sem dúvida, afetam nossos processos teatrais. É nos fins dos anos 80 que o país recebe, a convite do governo Brasileiro, a visita de Eugenio Barba, importante encenador teatral, que segundo André Carreira, exerceu enorme influência no fazer teatral dos grupos do nosso país.

Mas, nos anos de 1980, uma experiência interferiu decisivamente no movimento dos grupos de teatro. Esse movimento, que se expandiu visivelmente com a crise do governo militar, vivenciou, a partir de 1987, quando da primeira visita de Eugenio Barba organizada pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), mudanças importantes no que diz respeito à adoção de novos elementos técnicos. Vários procedimentos que caracterizam o pensamento de Barba e as práticas de grupos como Odin Theatret, Farfa e Tascabile passaram a conformar tema de conversação comum entre nossos grupos, e a influenciar a formulação de modos de trabalho e de organização coletiva¹².

¹² CARREIRA, 2010, p. 1.

Diante de todo esse contexto socioeconômico e político a atividade teatral certamente recebe influências e se molda às possibilidades da sua época, como em qualquer outro momento. É da produção teatral realizada naquele palco que a pesquisa aqui apresentada traz informações.

Na década de 1980, especialmente em Belo Horizonte, talvez influenciado por todo esse contexto histórico, dois modos de produção da atividade teatral se apresentavam: O *Teatro de Grupo* e um outro tipo de teatro que eu chamo de *Teatro de Produção*. É sobre essas duas categorias que eu passo a explicar agora.

2.2 – O TEATRO DE PRODUÇÃO

Como definir o teatro realizado fora dos Grupos de Teatro constituídos? Qual o nome que devemos dar ao modo de produção em que os agentes produtores não se caracterizam como um Grupo de Teatro? Carlos Rocha fala de um *Teatro de Tarefas*, feito por um agrupamento que se reúne apenas para realizar a tarefa de montar um espetáculo. Poderíamos ainda chamar de *Teatro Comercial*, *Teatro Empresarial*, ou *Teatrão*, porém, *todas essas nomeações estão sujeitas a críticas*. Na falta de uma denominação apropriada, usarei nesse trabalho a expressão *Teatro de Produção* fazendo referência ao espetáculo que é caracterizado pela montagem realizada sob a responsabilidade de um produtor que se incumbe de escolher elenco e direção, bem como toda a ficha técnica para realizar uma obra também por ele escolhida. Ainda que esse produtor seja parte desse elenco de artistas envolvidos nesta produção. Normalmente esse agrupamento de artistas não tem pretensão de se manter unido após o término das temporadas do espetáculo realizado. Tem na figura do produtor o seu coordenador ou “dono” do espetáculo. Não é possível, por outro lado, estabelecer nesse tipo de produção alguma relação com o lucro, mas, certamente, esse tipo de espetáculo tem pretensões comerciais. Mas, em Belo Horizonte daqueles anos ou até mesmo em outras partes do Brasil daquela

época, tal separação entre Grupo de Teatro e Teatro de Produção ou Teatrão, segundo Edélcio Mostaço, não parece muito clara.

Não é simples delimitar a noção de grupo teatral, uma vez que a expressão abarca significados historicamente acumulados. São hoje recorrentes tanto a equação "grupo de teatro" quanto "teatro de grupo", nos dois casos referindo uma oposição ao teatro estabelecido, preconceituosamente alijado como "teatrão". Como no Brasil não tivemos a experiência das companhias estatais nem das casas de espetáculo especializadas, o establishment sempre mostrou-se difuso, conformado ao sabor de circunstâncias, não evidenciando, com clareza, a que os grupos se opõem¹³.

Alguns grupos de teatro do Rio e de São Paulo das décadas de 50, 60 e 70 do séc. XX, que certamente exerceram influência sobre a configuração dos nossos agrupamentos, apesar de serem Grupos de Teatro, foram estruturados como empresas, que tem patrão e funcionários, o que dificulta ainda mais o estabelecimento dessas categorias. Entre eles o *TBC*, o *Arena* e o *Oficina*. É preciso também lembrar o *Teatro Experimental*, sob a coordenação de Jota Dangelo em Belo Horizonte, que também tinha nos grupos/empresa de Rio e São Paulo suas referências. Segundo Mariângela Lima, essas duas vertentes paulistas de agrupamentos teatrais são utilizadas como referência para os outros grupos do país: O *Arena* e o *Oficina*.

Embora funcionasse sob a ordenação jurídica de empresa teatral, contratando funcionários e amalhando um parco capital para produzir espetáculos, o *Arena* amalgamava-se em torno de um ideário de esquerda. Esse acontecimento, de ordem íntima e extra-artística, deveria se tornar público através da arte. A identidade entre pessoas com diferentes atribuições na economia da cena (dramaturgos, técnicos, atores), mas todas preocupadas com a "função da arte", seria um denominador comum nas dezenas de conjuntos amadores e profissionais que, em todo o país, se constituíram sob a inspiração do *Arena*¹⁴.

¹³ MOSTAÇO, 2010, p. 1.

¹⁴ LIMA, 2010, p. 1.

Essas questões do modo de produção nos conectam diretamente a outra discussão: o processo de profissionalização do teatro.

2.2.1 – O TEATRO PROFISSIONAL

Os anos da abertura política coincidem com o processo de profissionalização do teatro de Belo Horizonte, processo esse que até hoje ainda não terminou. Apesar da regulamentação nacional dos profissionais de artes cênicas (Lei federal nº. 6.533 e Decreto 82.385) ter sido publicada em 1978, somente em meados da década de 1980 é que começa a ter sentido prático, com a criação do SATED-MG, Sindicato dos Artistas e Técnicos em espetáculos de Diversão de Minas Gerais, condição básica para existência de uma categoria profissional. Naqueles anos, o teatro amador coexistia com o teatro profissional e se confundia com esse. Segundo Fernando Peixoto:

A maior diferença entre o amador e o profissional é que o teatro amador atinge a todos, por isso o seu desempenho social é mais abrangente. O teatro profissional está restrito a uma visão econômica, além de outras dificuldades, como o deslocamento. O amador está mais livre da estrutura econômica que cerceia o trabalho teatral e por isso mesmo tem maiores condições de avançar na qualidade, propiciando também uma maior evolução do artista.

[...] O teatro profissional vive uma crise muito grande devido a esses vinte anos; ele precisa mudar e talvez caiba ao movimento amador liderar essa mudança. Basta lembrar que na década de quarenta foram os amadores que fizeram o Arena. Hoje, tudo indica que é o momento desse grande "salto" e o TA [Teatro Amador] pode muito bem assumir essa liderança através de um teatro mais consequente e renovado¹⁵.

Peixoto continua:

Os números são irrecusáveis: a maior parte da produção de espetáculos de teatro no Brasil, hoje, é realizada em bases não profissionais. Até hoje [...] a profissão não está regulamentada pelo governo. [...] É verdade que nos últimos anos alguns grupos de outras capitais (sobretudo Porto Alegre, Belo Horizonte e Salvador) estão procurando criar uma infraestrutura

¹⁵ PEIXOTO, 1989, p. 111.

mínima que permita uma passagem, nem sempre nítida, do amadorismo a um certo semiprofissionalismo. Mas salvo raras exceções, são frágeis e tímidas tentativas. Mesmo em São Paulo e Rio a infraestrutura de uma companhia profissional sobrevive por milagre.¹⁶

Mas, o mesmo PEIXOTO diz que, durante a década de 1980, somente no eixo Rio de Janeiro e São Paulo havia um teatro profissional:

O teatro profissional ainda está centralizado no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde a televisão oferece a mais efetiva opção de sobrevivência econômica para o artista cênico. Mas existe também ainda de forma embrionária, em outras cidades – Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba e Salvador¹⁷.

Em Belo Horizonte, durante os anos da ditadura, os artistas estavam organizados em uma única associação denominada APATEDEMG – Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado de Minas Gerais. Essa associação aglutinava todos aqueles que trabalhavam em artes cênicas na cidade (mas a pretensão era ser estadual), independentemente da função exercida. Tinha uma atuação muito mais política que profissional. Não era possível até aquele momento estabelecer uma relação do tipo patrão versus empregado, própria da análise do movimento sindical, dentro do segmento teatral de Belo Horizonte.

É durante a primeira metade da década de 1980 que é criado o *SATED-MG* Sindicato dos Artistas e técnicos em Espetáculos de Diversão de Minas Gerais e também a *AMPARC* - Associação Mineira dos Produtores de Artes Cênicas, entidade essa que aglutinava os produtores de teatro de Belo Horizonte e que se transforma recentemente no *SINPARC-MG* – Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais.

Se a APATEDEMG tinha um caráter de frente (como o então partido político denominado *MDB – Movimento Democrático Brasileiro* e diversas outras

¹⁶ PEIXOTO, 1989, p. 89.

¹⁷ PEIXOTO, 1989, p. 152.

organizações civis criadas para enfrentar a ditadura militar), o *SATED* e a *AMPARC*, e mais tarde o *MTG*, Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais, criado no início da década de 1990, tinham caráter de associações de classe, cooperativas, próprias de uma atividade profissional. A criação dessas entidades, ainda que de forma incipiente, coincide com o início do estabelecimento de relações mais “profissionais” dentro do teatro da capital mineira.

Na década de 1980 houve, entre os artistas locais, um esforço para se estabelecer relações de produção mais profissionais dentro do teatro, como fica explícito, em texto apresentado em seu livro *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*, pelo Grupo Galpão como justificativa para realizar em 1985 um novo espetáculo no palco e não na rua, já que, até então, o Galpão havia feito espetáculos de rua:

(...) A peça escolhida foi *Arlequim, servidor de dois amos*, de Carlo Goldoni (...) Por três razões decidiram montá-la no palco e não na rua: a flexibilização e desenvolvimento da linguagem teatral, a ampliação das possibilidades do repertório de espetáculos oferecido pelo grupo e a necessidade de obter reconhecimento como grupo de teatro e atores profissionais¹⁸.

A maior parte das produções teatrais daquela época foi realizada de forma cooperativada e, nesse contexto, não existe a relação de emprego. Normalmente um grupo de artistas se reúne e, de forma cotizada, dividem os custos de produção de um espetáculo, e conseqüentemente dividem a renda daí proveniente, porém, naquele momento, distorções aparecem conforme nos orienta o mesmo Fernando Peixoto:

Uma das formas mais utilizadas para a produção é a estrutura cooperativada, mesmo comportando estranhas deformações – há cooperativas com patrões... Na verdade, o teatro cooperativado não tem surgido como opção ideológica ou como vontade de socializar gastos e ganhos, mas como alternativa para a sobrevivência econômica acompanhada da possibilidade

¹⁸ BRANDÃO, 1999, p. 45.

de trabalhar com certa liberdade. Em nível cultural, também não chega a se definir como alternativa de linguagem ou de temas. A forma de organização econômica diferencia o teatro amador do profissional, assim como distingue estruturas cooperativadas, mas, na verdade, é impossível separar tudo isto enquanto valor cultural ou contribuição criativa e inovadora. Estão todos no mesmo barco, frágil e contraditório, difícil e desamparado¹⁹.

Vivendo nesse ambiente indefinido, nem amador nem profissional, o artista de teatro em Belo Horizonte buscou durante a década de 1980, e ainda busca até hoje, uma forma de regularizar suas profissões. Não era possível também enquadrar o trabalhador do teatro como "Profissional Liberal" posto que os homens de teatro nem sempre detinham em suas mãos todos os meios necessários para sua produção (cenários, figurinos, texto, sala de espetáculos, equipamentos de iluminação etc.). Essa condição pouco definida talvez tenha sido um dos empecilhos para dificultar a regulamentação das profissões ligadas ao teatro.

2.3 – TEATRO EM GRUPO, TEATRO DE GRUPO E GRUPO DE TEATRO

Definir o que era um grupo de teatro e o que não era durante os anos do recorte temporal proposto não é tarefa fácil. Ao fazer uma simples análise de sua história, podemos concluir que o teatro é uma modalidade de arte em que se trabalha de forma coletiva. Um agrupamento de artistas se reúne com o intuito de construir uma apresentação teatral. O teatro só existe como prática coletiva. Dessa forma, dizer que existe um teatro feito por um grupo seria uma redundância, se não definirmos o que estamos chamando de *Grupo*. É como diz o verbete *Teatro de Grupo* da enciclopédia digital do Itaú Cultural:

A prática coletiva do teatro não constitui em si uma modalidade, uma vez que essa arte tem como definição essencial a pluralidade: enquanto a pintura, a escultura, a literatura são artes solitárias, o teatro, ao contrário, além de ser criado por várias mãos, só se concretiza como arte no momento do espetáculo, ou seja, quando os espectadores se reúnem em um mesmo lugar para

¹⁹ PEIXOTO, 1989, p. 152 - 153.

desfrutá-la. A formação de companhias é quase tão antiga quanto o próprio teatro e surge com a profissionalização como necessidade de sobrevivência²⁰.

De certa forma, toda produção teatral é realizada por um grupo de artistas. Isso não quer dizer que toda a produção teatral é realizada por um *Grupo de Teatro*. Grupo de Teatro seria um agrupamento de artistas que se reúnem para algo além da simples montagem de um espetáculo de teatral. Pode estar interessado na continuidade do agrupamento e montagem de outros espetáculos ou mesmo na pesquisa de questões do próprio fazer teatral. Por outro lado a expressão *Teatro de Grupo* é um conceito que vai além dessa simples grupalidade própria do exercício teatral, ou mesmo do conceito de *Grupo de Teatro*, conforme nos orienta a mesma enciclopédia do Itaú Cultural:

O Teatro de Grupo constitui uma categoria de organização e produção teatral em que um núcleo de atores movidos por um mesmo objetivo e ideal realiza um trabalho em continuidade e, estendendo sua atuação a outras áreas, principalmente no que diz respeito à própria concepção do projeto estético e ideológico, o grupo acaba por criar uma linguagem que o identifica.

O que chamamos de "teatro de grupo" não é, no entanto, a mera organização coletiva. Os grupos passam a usar este conceito para marcar sua posição de divergência em relação ao teatro empresarial, em que o ator não está engajado no projeto e a equipe se desfaz logo que a temporada termina, forma de produção cada vez mais presente no mercado teatral após o início dos anos 1970. Em lugar do salário pago pela empresa, o grupo remunera seus integrantes por meio de um sistema de cooperativa, o que faz dos atores os donos do empreendimento.²¹

Carreira aponta que o *Teatro de Grupo* é uma forma de estruturação dos agrupamentos teatrais que no Brasil tem origem durante o período de abertura política no pós-ditadura militar, período esse que se encontra dentro do recorte temporal por mim proposto.

²⁰ ENCICLOPÉDIA..., Verbete *TEATRO DE GRUPO*, 2010, p. 1.

²¹ ENCICLOPÉDIA..., Verbete *TEATRO DE GRUPO*, 2010, p. 1.

Desde os anos de 1980, a expressão "teatro de grupo" começou a circular de forma insistente no ambiente teatral brasileiro, fazendo-se, uma década depois, uma ideia comum sempre vinculada a um teatro alternativo. Quando mencionamos o "teatro de grupo", estamos nos referindo a um movimento que surgiu no processo de democratização do fim do século XX²².

Carreira aponta ainda para uma possível falência dos agrupamentos teatrais que tinham na militância política sua razão de se estruturar, fato que aconteceu com os grupos dos anos 1960 e 1970.

A atividade dos grupos dos anos 1960 e 1970, que tinham como modelo o Teatro de Arena e o Oficina, definiu procedimentos de trabalho baseados no vigor militante e exerceu uma forte influência em grupos que trabalharam no período final da ditadura militar. Esse paradigma militante entrou em crise durante o processo de democratização, de tal forma que nos anos de 1990 presenciamos o início de um novo modelo de trabalho grupal. Essa nova geração de grupos, aparentemente carente de modelos de trabalho, dirigiu sua atenção para espaços de experimentação, mas uma das marcas que nos ajudam a compreender essa tendência foi a relação com a própria noção de "grupalidade". Isso implica dizer que o grupo, enquanto estrutura organizativa e forma geradora do trabalho criativo, passou a constituir um ponto-chave nesse processo²³.

Segundo Peixoto, em texto escrito no início da década de 90, o modo de produção em grupo é a forma mais vigorosa que o teatro assume nos fins dos anos 80.

Teatro de Grupo é sem dúvida a forma de organização mais vigorosa e produtiva como processo de investigação, transformação e criatividade cênica. Um coletivo de trabalho é a única fonte rigorosamente penetrante e estimulante, capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade, sem que perca sua capacidade de reinventar-se a si mesmo, de pesquisar linguagens inesperadas e diversificadas²⁴.

²² CARREIRA, 2010, P. 1.

²³ CARREIRA, 2010, P. 1.

²⁴ PEIXOTO, 2002, p. 243.

Para evitar anacronismos utilizando um conceito que se forjou posteriormente, embora isso me interesse enquanto elemento de pesquisa, não vou utilizar o conceito de *Teatro de Grupo* naquela época. Também não vou, por outro lado, enquadrar toda realização teatral como sendo feita por um *Grupo*.

Enquadrei na categoria *Grupo* todo aquele coletivo teatral que se autointitulada dessa forma e que elegeu um nome para se autodenominar. Considerei como *Grupo* todos aqueles que, ao divulgarem um espetáculo, usaram algum nome para denominar o coletivo que o produziu. Aquelas outras produções que não faziam referência a uma denominação grupal, ou que eram assumidas por outras categorias de organização, eu, logicamente, não as incluí na categoria *Grupo*. Por outro lado, alguns espetáculos realizados por Grupos não foram divulgados como produção desses Grupos. Nas matérias divulgadas no jornal, o nome do grupo não aparece. Tal ausência pode refletir a pouca importância dada pelo jornalista ou mesmo pelos integrantes do coletivo teatral, a essa categoria "Grupo". Isso pode ser verificado com as montagens de Jota Dangelo e de Pedro Paulo Cava. Dangelo afirma que tinha um grupo de teatro denominado "*O Grupo*" durante aquela década. Porém, no material divulgado pela imprensa não consta esse nome nas suas produções. O mesmo acontece com Pedro Paulo Cava que, em apenas uma de suas 18 montagens daquele período, aparece o nome de seu grupo "*Grupo de Teatro de Pesquisa*".

A meu ver existia, como ainda existe, uma tendência dos artistas de teatro de se estabelecerem enquanto Grupo de Teatro, criar uma denominação, criar uma identidade própria, tal qual uma marca, um time, uma tribo. Segundo Peter Pál Pelbart, em artigo intitulado "Elementos para uma cartografia da grupalidade", publicado no site do Itaú Cultural no qual discorre sobre o porquê do desejo da grupalidade no teatro, existem razões ainda mais primitivas para nos agruparmos. Vivemos uma crise do "comum" e, por consequência, uma tentativa de retorno nostálgico a esse "comum":

(...) vivemos hoje uma crise do "comum". As formas que antes pareciam garantir aos homens um contorno comum, e asseguravam alguma consistência ao laço social, perderam sua pregnância e entraram definitivamente em colapso, desde a esfera dita pública, até os modos de associação consagrados, comunitários, nacionais, ideológicos, partidários, sindicais²⁵.

Independente dos motivos, o fato é que ser Grupo parece uma necessidade própria dos que fazem teatro. Segundo Silvia Fernandes, no período em questão, ser grupo era a melhor forma de se colocar:

A apropriação conjunta dos meios de produção do teatro, com a cooperativa, a repartição democrática das funções artísticas, a ausência de hierarquias entre os criadores, com a conseqüente diluição dos poderes e dos aparatos repressores implícitos na divisão rígida do trabalho, recuperam, para os jovens artistas independentes, a possibilidade, inusitada na época, de falar em nome próprio, de escolher projetos, de criar textos cênicos de autoria comum, de desprezar "cânones teatrais", de misturar épico, lírico e dramático sem saber que narrar o caso de família, recitar a poesia do amigo ou brigar na cena de namoro era proceder por justaposição de gêneros e fazer teatro contemporâneo. (...) Ser coletivo era a condição primeira para uma ação cultural nesse contexto, e alterar o modo de produção era a exigência indispensável para obter um novo produto no teatro²⁶.

Já Carlos Rocha, importante diretor teatral de Belo Horizonte, quando da criação da Cia Sonho e Drama, em 1978, dizia da necessidade de se criar grupos estáveis de teatro na cidade, para ele até então inexistentes:

A relação que as pessoas têm tido com o trabalho (teatral) vem sendo sempre de tarefa, ou seja um grupo de pessoas se reúnem, quase sempre a convite de quem quer produzir ou dirigir - e que naturalmente já escolheu o que se montará - para cumprir a tarefa de estrear e fazer temporada de determinado trabalho e quase sempre se separam após. Um dos problemas imediatos que o trabalho de tarefa traz é a falta de visão histórica da linguagem teatral. O trabalho de tarefa não permite a pesquisa e a experimentação da linguagem teatral e artística, pela falta de

²⁵ PELBART, 2010, p. 2.

²⁶ FERNANDES, 2010, p. 1.

conhecimento, pelo pouco tempo de trabalho, pela estreia já marcada, pela falta de continuidade.[.....] E a única solução forte para o trabalho de tarefa, é a sua contraposição: o grupo. É a única saída para retomarmos a saúde do nosso teatro, que nunca esteve morto. O grupo é uma saída para a sobrevivência econômica de todos os seus elementos; tem mais condições de pesquisar, de experimentar e exercer a diversidade e elaboração da linguagem teatral e artística; tem condições de investir em um trabalho de base; tem mais condições de dar subsídios (intelectuais) para seus integrantes, não só pela pesquisa, mas por um revezamento das funções, como atuação, direção, produção, divulgação, figurino, técnica, etc.; pode ser a contraposição ao teatro empresarial (relação patrão x empregado) e que traz a bordo o trabalho superficial e de tarefa.[.....] E no mais tenho a lembrar, que qualquer inovação, que tive notícias, quanto à linguagem teatral, e da possibilidade de verdadeira profissionalização, só foram possíveis através do grupo. É realmente quem traz as novidades. Assumamos a radicalidade artística! Já temos aqui condições, talentos e cabeças para a formação de uns quatro grupos, no mínimo, atuantes.²⁷

Após essa análise panorâmica da década de 1980, especialmente no que interessa à produção teatral, passo agora a discorrer sobre o banco de dados criado com as informações da produção teatral realizada naquela década.

²⁷ ROCHA, 2006, P. 20.

3 – TEATRO EM BELO HORIZONTE – 1980 A 1990 – Banco de dados teatrais

3.1 – Um Arquivo de Teatro

Primeiramente é preciso afirmar o óbvio: um banco de dados é um arquivo. Um conjunto de informações armazenadas em um suporte digital que pode ser consultada. Talvez, por isso mesmo, seja importante definir antes de qualquer outra coisa o que é um arquivo? O senso comum nos diz que arquivo é um conjunto de informações armazenadas em um local, ordenadas segundo alguns critérios, que servem de base para algum estudo, pesquisa ou comprovações de diversas naturezas. Para Diana Taylor²⁸, o arquivo é constituído por objetos que resistem à mudança: objetos como documentos, mapas, textos literários, cartas, vestígios arqueológicos, vídeos, filmes, CDs etc. Estes objetos são incluídos no arquivo através de um processo de seleção, classificação e análise sistematizada. Juntos, estes objetos contribuem coletivamente para um corpo de conhecimento estático. Diferentemente de repertório onde o conhecimento está vivo, presente nos corpos dos agentes.

Em *Mal de Arquivo*, Derrida²⁹ utiliza um conceito de arquivo com o qual concordamos. Segundo ele o arquivo é acompanhado de dois princípios inseparáveis, o topológico e o nomológico. O topológico indica a necessidade de se estabelecer um domicílio para o arquivo e o nomológico indica a necessidade de um arconte ou guardião desse arquivo, que cria norma de armazenamento e critérios e caminhos de consulta. Dessa forma um arquivo não pode ser entendido apenas como um depósito onde se guardam documentos importantes. É preciso também levar em consideração que existe alguém que decide o que é importante. É preciso levar em consideração que existe sempre um guardião com poder para definir critérios de seleção ou exclusão.

²⁸ TAYLOR, 2006, p. 55.

²⁹ DERRIDA, 1995, p. 35 a 42.

Por outro lado, não podemos esquecer que arquivo está associado à morte. Arquivar é uma tentativa de não ser esquecido. O que está arquivado está, teoricamente, perpetuado. Porém, paradoxalmente, ao ser criado um arquivo, o esquecimento é permitido, pois a memória foi arquivada e já possui domicílio e guardião.

Sabemos, via Derrida, que o arquivo está associado ao guardião e, portanto, ao poder. Órgãos repressores e outros aparatos do poder utilizam de seus arquivos para se autoafirmarem e exercerem suas prerrogativas. Possuíam arquivos o DOPS, a Polícia Federal e todas as outras polícias, a Receita Federal, o SPC - Serviço de Proteção ao Crédito, os cartórios, as igrejas, e diversos outros órgãos que, em períodos de autoritarismo ou não, os utilizam para impor a vontade de seus guardiões. Talvez, essa herança cultural não seja favorável a imagem dos arquivos. O fato é que, independente dos motivos, ainda não possuímos muitos arquivos sobre as artes cênicas em nosso país como também em outras áreas. O site do Itaú Cultural é uma das tentativas de preencher essa lacuna. Talvez não seja preciso, fazer um "Elogio do Arquivo", mas certamente precisamos mostrar o que ele pode trazer como possibilidade de uso e de análise.

O Banco de dados aqui elaborado não difere das características de um arquivo. Ao se estabelecer as estruturas de ligação, ao organizar e disponibilizar as informações em um formato, ao definir um caminho de leitura dentro das possibilidades do arquivo, o banco de dados (ou melhor, quem o estruturou) faz escolhas, é parcial, evidencia dados e, certamente, obscurece outros. Reconhecemos que não nos furtamos a esse papel.

Correntemente, um Banco de Dados é um agrupamento sistematizado e organizado de informações dispostas de um modo a facilitar a consulta e a utilização das informações nele contidas. Utilizamos para a nossa construção, o programa criado pela Microsoft para confecção de Bancos de Dados Digitais: O Microsoft Access. Em sua essência, o sistema é bem simples: O banco de dados

“Espetáculos” é composto basicamente por tabelas. Essas tabelas são utilizadas para realizar consultas, emitir relatórios, plotar gráficos ou dar saída em formulários. Um formulário pode também ser utilizado para dar entrada em qualquer uma das informações das tabelas.

Uma tabela é o local de armazenagem das informações. É composta por uma planilha com registros (linhas) e campos (colunas) como no exemplo a seguir:

Número do registro	Nome do campo 1	Nome do campo 2	Nome do Campo 3	Nome do Campo 4
1	Informação 1	Informação 2	Informação 3	Informação 4
2	Informação 1	Informação 2	Informação 3	Informação 4

Uma consulta é um recurso utilizado em um banco de dados que nos permite acessar uma tabela visualizando apenas os dados que nos interessam dispostos na forma que definirmos. Uma consulta serve como um filtro no qual deixamos passar as informações desejadas, no formato desejado. As consultas podem ser emitidas em forma de relatórios. Já um formulário é um formato de entrada ou exibição de dados consultados.

3.2 – Critérios da pesquisa

Para estruturar a tabela principal do banco de dados, era necessário estabelecer algumas definições *a priori*. Primeiramente foi fundamental definir o recorte temporal da pesquisa. Ficou decidido que esse recorte seria a década de 1980 por motivos já expostos anteriormente. Por outro lado, eu imaginava que o ano de 1990 talvez pudesse trazer informações que apontassem as tendências para a década de 90. Por isso, resolvi, de antemão, incluir 1990 dentro do recorte temporal. (Farei referências aqui nesse trabalho a produção teatral da década de 1980, mas devemos entender que 1990 está incluso nessa década). A próxima etapa era estabelecer quais os dados seriam pesquisados e quais as fontes seriam utilizadas. Para mim, importava buscar a produção teatral profissional de Belo Horizonte realizada durante aquela década. Optei

por buscar somente àquela voltada para o público adulto, posto que se fazia necessário um recorte que tornasse exequível tal tarefa no período destinado a conclusão desse trabalho. Sabendo que os arquivos de dados das casas de teatro de Belo Horizonte ou inexistem ou são incompletos, percebi que eu deveria buscar diversas fontes de informações para conseguir traçar um panorama do que foi realizado nos teatros da cidade.

Por questões metodológicas, optei por elaborar uma planilha sobre a produção teatral da cidade apenas com dados de fontes escritas, evitando as entrevistas e os recursos da história oral. Mesmo sabendo da possibilidade de vícios inerentes a história escrita e do potencial da história oral como recurso de acesso à memória, optei por buscar os dados disponíveis em arquivos escritos que me possibilitassem obter séries suficientes para elaborar análises quantitativas. Luiz Mate, em sua tese de doutorado defendida na USP em 2008, aponta as dificuldades em trabalhar com entrevistas na coleta de dados da sua pesquisa sobre a produção teatral paulistana na mesma década de 1980:

Paralelamente à coleta de informações, iniciei as entrevistas com colaboradores que viveram, produziram artística e conceitualmente no período e que assistiram aos espetáculos durante a década [...]. Eivada por subjetividades que compreendiam a lembrança da produção teatral, a memória dos colaboradores turvava-se inúmeras vezes, apresentando-se a partir de um embate em que o esforço objetivo resvalava em subjetividades intensificadas. Tanto maior transformava-se o esforço e a luta contra a subjetividade quando o objeto-referência vinha carregado por gostares e não-gostares, absolutamente distintos. Nomes de artistas, de espetáculos e anos de suas apresentações embaralhavam-se. Desse modo,urgia mudar a estratégia. Era necessário organizar e conhecer pelo menos boa parte da produção teatral montada e apresentada na cidade, para ajudar, se necessário, os colaboradores. Interrompi, então, o processo de entrevistas para pesquisar a produção da década e conscientizar-me daquilo que houvesse sido registrado e de eventuais omissões, pelo levantamento sistemático dessa produção³⁰.

³⁰ MATE, 2008, p.3 - 4.

A partir da decisão de utilização somente da fonte escrita, busquei informação junto às publicações existentes. A primeira delas foi o Anuário do Teatro Brasileiro, publicado anualmente pelo INACEN. A edição por mim consultada foi referente ao ano de 1980. A publicação é dividida em produções estaduais e em cada estado um agente cultural local era incumbido de passar as informações. Não sei quais os critérios adotados pelo informante local, mas, percebi por minha própria lembrança histórica, que na relação lá apresentada havia algumas ausências. Ao cotejar a produção apresentada para o ano de 1980 com outras publicações, percebi que aquele anuário não poderia ser uma fonte única de informações. Muitas eram as ausências. Além disso, a publicação de tal anuário foi descontinuada. Era necessária uma outra base. Era necessária uma base maior. A partir daí resolvi usar os jornais da época como fonte de pesquisa. Sabia que nos jornais, especialmente nas páginas de cultura, eu encontraria mais informações sobre a produção teatral definida em meu recorte que em qualquer outra publicação.

Parti para o arquivo micro-filmado do jornal *O Estado de Minas* e fiz um levantamento sobre todas as publicações relacionadas ao teatro adulto produzido em Belo Horizonte referente ao ano de 1980. A primeira informação importante era quanto ao número ínfimo de críticas publicadas sobre espetáculos se comparado com o número de estreias. Percebi então que a saída seria utilizar o espaço de divulgação da programação teatral da cidade, intitulado vulgarmente como "Tijolinhos", como referência básica de informação. Sabia que no espaço dos tijolinhos eu não teria uma gama extensa de informações, mas, dentro das limitações impostas pelo próprio espaço, eu teria um volume maior de dados.

Após fazer esse levantamento inicial, utilizando o ano de 1980 como referência, cotejei com as outras publicações que eu tinha em mãos (Anuário do INACEN, publicações e sites de Grupos, livros de alguns historiadores do teatro local, etc.) e percebi que, de um modo geral, havia chegado bem próximo da totalidade da produção teatral profissional adulta realizada em Belo Horizonte

naquele ano. Constatado isso, ampliei a pesquisa para a totalidade dos anos propostos indo até o ano de 1990.

Certamente ficaram de fora alguns espetáculos que não tiveram registros escritos arquivados nas bases por mim consultadas, o que é uma das características da fonte escrita. Uma das ausências que considero sintomática é quanto a espetáculos de rua. Com exceção de alguns espetáculos do *Grupo Galpão* e de uma única apresentação de uma encenação da semana santa, realizada na rua por Jota Dangelo, não foram verificadas no acervo do Jornal *O Estado de Minas*, outras informações sobre espetáculos de rua. Acredito que, naquele momento, os espetáculos de rua buscavam fazer suas apresentações voltadas para o público que estivesse no local escolhido e, talvez por isso mesmo, não julgassem necessário fazer divulgação de suas apresentações. Existe também a possibilidade dos meios de divulgação da época não abrirem espaço para divulgar esse tipo de teatro. É preciso lembrar que, curiosamente, no ano de 1990, o *Grupo Galpão* de Belo Horizonte realizou o primeiro festival internacional de teatro de rua da capital mineira, que posteriormente seria transformado no *FIT-BH* em parceria com o Teatro Francisco Nunes e a Prefeitura de Belo Horizonte. Certamente deveria existir alguma produção significativa voltada para a rua que justificasse tal empreendimento do Grupo Galpão. Acho, portanto, necessário que se faça um estudo sobre o teatro de rua em nossa cidade, e, certamente, quem o fizer, já que esse trabalho não faz parte do escopo de minha pesquisa, vai ter que buscar outras fontes, diferentes das por mim utilizadas.

Em minha pesquisa, coletei informações sobre a quase totalidade da produção teatral adulta profissional com estreia realizada em Belo Horizonte, durante os anos de 1980 e 1990. Adotei como critério a sistemática de catalogar apenas os espetáculos que operavam no circuito comercial, com o intuito de buscar a produção profissional daquela época. Incluí também as escolas de teatro com formação regular de atores. Não incluí os espetáculos realizados em igrejas, escolas (exceto as de teatro) e outras produções que não tivessem um caráter

profissional³¹. Exclui também as produções de outras cidades em excursão por Belo Horizonte. Não inclui os espetáculos que se intitulavam *Dança-Teatro*, especialmente aqueles realizados pelo *Grupo Transforma*, por julgar que esse grupo possuía uma orientação completamente voltada para a dança e não para o teatro, ainda que utilizassem elementos teatrais em alguns de seus espetáculos. Utilizei, por outro lado, os espetáculos realizados pelo *Grupo Oficina Multimédia*, entendendo que esse era um grupo que vinha da vertente teatral e que utilizava outros elementos artísticos em seus espetáculos dentre eles a dança. Diferentemente do *Transforma*, o *Oficina Multimédia* fazia *Teatro-Dança*. Como meu intuito era ter acesso ao quantitativo de produção realizada em Belo Horizonte, cada espetáculo, ainda que aparecesse em diversos anos, foi listado somente no ano da sua estreia.

Um grande problema encontrado durante a tabulação dos dados foi quanto à grafia de alguns nomes. Um banco de dados digital utiliza consultas que compararam palavras na sua forma escrita. Então, em um banco de dados digital, Ataíde é diferente de Atayde que, por sua vez é diferente de Ataide (sem acento no i). Percebi que os jornais traziam, em alguns casos, diversas variações do nome do mesmo profissional. Afora isso, naquela época já iniciava um modismo relativamente comum de alterar a grafia dos nomes ou por questões de numerologia ou por questões puramente estéticas. A solução por mim adotada foi equalizar todos os nomes a partir da última incidência temporal dele nas páginas do jornal. Assim, por exemplo, em vez de termos Carlos Schumacher e Carl Schumacher, temos apenas a última grafia.

Luiz Mate, em sua pesquisa realizada em São Paulo, aponta para o mesmo problema:

³¹ Definir o que era Teatro Profissional naquele momento é bastante complicado posto que as atividades teatrais estavam ainda sendo reconhecidas. A lei 6.533, regulamentada pelo decreto 82.385, ambas de 1978, disciplinam o exercício das profissões artísticas e de técnicos de espetáculo. Porém, em Belo Horizonte, sua ação só pode ser implementada a partir da criação do Sindicato dos Artistas em 1985. Juridicamente, na cidade Belo Horizonte do início dos anos 1980, ninguém era profissional de teatro.

Entre tantas dificuldades de quem faz pesquisa por estas plagas, não posso deixar de mencionar a “infernai” falta de critério e descuido nos roteiros culturais dos jornais com relação à grafia dos nomes de artistas, técnicos e até mesmo de espetáculos. Essa deficiência é constatada também na datilografia dos Anuários de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. Muitos deles não foram revisados. Corrigi a grafia de diversos nomes, mas a maioria não tem registro em outras fontes, ficando quase impossível esse trabalho, passados mais de vinte anos depois de seu aparecimento. Por último, o contingente de moda que estimula a mudança de nomes para atrair sorte, trazer fluidos positivos e outras características dessa natureza, não facilita encontrar ou mesmo saber a grafia “correta” ou inicial desses nomes. Apesar de todos os cuidados, é bem possível que vários nomes tenham sido grafados incorretamente ou com a grafia alterada³².

Definido os critérios, passo agora a apresentação do banco de dados propriamente dito.

3.3 – Espetáculos – Tabelas, Consultas, Formulários e Gráficos

O banco de dados construído que eu intitulei *Espetáculos* está estruturado a partir de uma tabela básica também intitulada Espetáculos da qual partem as informações fundamentais.

3.3.1 - Tabela Espetáculos

A tabela Espetáculos é composta de 13 campos (colunas) e 365 registros (linhas). Cada Registro se refere a um espetáculo. A tabela está classificada de acordo com a ordem de digitação. Porém, podemos reordená-la nas consultas a partir de qualquer campo, de acordo com nosso interesse. Se ordenarmos, por exemplo, em ordem crescente o campo “Espetáculo” teremos uma tabela em ordem alfabética por nome dos espetáculos. Se ordenarmos pelo campo “Estreia” em ordem crescente teremos todos os registros na ordem de ano de estreia. Podemos ainda fazer séries de classificação: ter uma tabela ordenada

³² MATE, 2008, p. 9.

por Ano de Estreia e cada ano ordenado por ordem alfabética de nome do espetáculo. Isso nos permite visualizar os dados conforme nosso interesse.

A tabela espetáculos possui os seguintes campos de dados (vide figura 1 - Estrutura da Tabela Espetáculos e Tabela 1 Fragmento da Tabela Espetáculos):

Grupo: Se refere ao grupo, empresa ou produtor independente responsável pela realização do espetáculo.

Espetáculo: Título do espetáculo

Estreia: Ano da estreia do espetáculo

Autor Texto: Autor do texto ou roteiro utilizado. No caso de autoria coletiva isso foi apontado.

Origem Autor: Classificação do autor do texto ou roteiro em três categorias: Local, Nacional ou Estrangeiro. Considerei como "Local", todos aqueles que estavam radicados em Minas Gerais quando da escrita do texto ou roteiro. Considerei como "Nacional" todos os outros textos escritos em língua portuguesa de autores nascidos ou radicados no Brasil. Os outros textos escritos em língua estrangeira, ainda que traduzidos ou adaptados, considerei como "Estrangeiro".

Direção: Nome do diretor ou diretores do espetáculo. Nos casos de direção coletiva essa foi assim apontada.

Produção: Nome do grupo, empresa ou produtor independente, responsável pela produção executiva do espetáculo (houve alguns casos em que um grupo montava um espetáculo e um produtor independente ou uma instituição, realizava a produção).

Elenco: Nome dos integrantes do elenco.

Modo de Produção: Esse campo informa se a produção do espetáculo foi realizada por um grupo, uma produtora ou um produtor independente, por uma instituição ou por uma escola de teatro. Considerei como sendo de *GRUPO* todos aqueles espetáculos em que nas informações utilizadas para coleta dos dados aparecia um nome do grupo. Considerei como ESCOLA, todos aqueles realizados por Escolas de Teatro. Considerei com INSTITUIÇÃO, todos aqueles

espetáculos produzidos por empresas, órgãos de governo, instituições públicas ou culturais, cujo foco principal não era o fazer teatral. Por exemplo: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Fundação Clóvis Salgado etc. Considerei como PRODUÇÃO, todo aquele espetáculo que não se enquadrava como GRUPO, ESCOLA OU INSTITUIÇÃO.

Campanha: Indica se o espetáculo participou ou não da campanha de popularização do teatro realizada pela APATEDEMG, depois AMPARC, no ano correspondente.

Fonte: Fontes cujas informações do banco de dados podem ser confirmadas.

Foto: Foto do espetáculo.

Tabela. 1 - FRAGMENTO DA TABELA ESPETÁCULOS

CÓD	GRUPO	Espectáculo	Texto	Direção	Produção	Elenco	estreia	Fonte	Origem Autor	Modo de Produção	Campanha	Foto
1	Goethe Institut e Apatedemg	A Alma boa de Setsuan	Bertold Brecht	George Froscher e Kurt Bildstein	Goethe Institut e Apatedemg		1982	EM	Estrangeiro	Instituição	NÃO	
2	Grupo Nós Tivemos Um Barraco Um Ano E Meio	A Árvore dos Mamulengos	Vital Santos	Beto Lima	Grupo Nós Tivemos Um Barraco Um Ano E Meio		1983	EM	Nacional	Grupo	NÃO	
3	GREMIG	A guerra mais ou menos santa	Mário Brasini	Ílvio Amaral	GREMIG		1983	EM	Nacional	Instituição	NÃO	
4	Grupo Teatral Encena	A Lira dos Vinte Anos	Paulo César Coutinho	Wilson Oliveira	Wilson Oliveira		1984	Do Transitório ao Permanente	Nacional	Grupo	SIM	
5	Pedro Paulo Cava	A Mãe	Máximo Gorki	Pedro Paulo Cava	Pedro Paulo Cava		1985	Do Transitório ao Permanente	Estrangeiro	Produtor	NÃO	
6	Fundação Clóvis Salgado	A Margem da Vida	Tennense Willians	Ronaldo Brandão	Fundação Clovis Salgado	Wilma Henriques, Socorro Vieira, Tadeu Fonseca e Jeová Ramos	1981	EM	Estrangeiro	Instituição	NÃO	

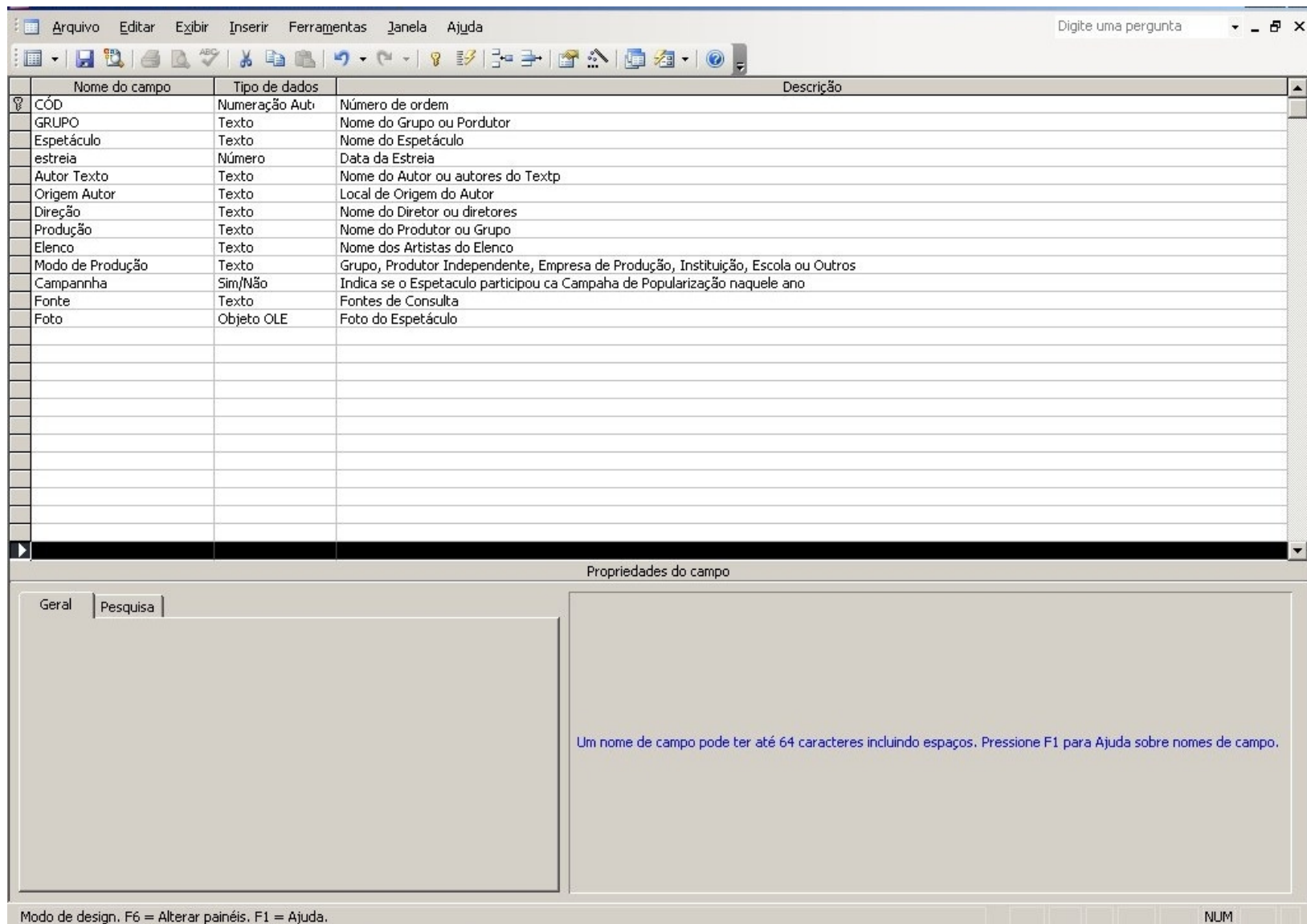


Figura 1 – Estrutura da Tabela Espetáculos

Os campos de registros de cada espetáculo, na sua quase totalidade, estão preenchidos, exceto no campo referente ao elenco de atores que compõem os espetáculos e ao campo referente a foto. Essas informações nem sempre estiveram disponíveis. Não era costume, como infelizmente ainda não o é, as matérias de jornal divulgarem o nome de todo o elenco envolvido na montagem, a não ser em casos especiais. Infelizmente, o ator, engrenagem principal da máquina teatral, não tinha, como ainda não tem, seu valor reconhecido. Vale lembrar que a década de 1980 ficou conhecida como década dos encenadores e esses sim sempre eram mencionados nas matérias jornalísticas, além dos autores dos textos, conforme vai ser demonstrado mais adiante. A imagem também era uma informação que raramente constava no jornal. Normalmente, quando o jornal apresentava alguma foto, essa era de algum espetáculo realizado no eixo Rio/São Paulo em visita a Belo Horizonte.

3.3.2 - Tabela SATED-MG

Inclui outra tabela Intitulada SATED-MG (vide Figura 2 - Estrutura da Tabela SATED-MG e Tabela 2 - SATED-MG) retirada de uma consulta por mim elaborada no banco de dados do SATED-MG, banco de dados que tive a oportunidade de organizar durante o final da década de 90 e que ainda hoje está em atividade naquele sindicato. Essa tabela SATED-MG possui os seguintes campos:

Ano - Ano de Registro.

Artista - Total de Registro de Artistas por ano.

Ator - Total de Registros de Atores por ano.

Atriz - Total de Registros de Atrizes por ano.

Diretor - Total de Registros de Diretores por ano.

Diretora - Total de Registros de Diretoras por ano.

Total Ator - Quantidade total de Registro de Atores.

Total Atriz - Quantidade total de registro de Atrizes.

Tabela 2 – Artistas com registro profissional - SATED-MG							
ANO	ARTISTA	ATOR	ATRIZ	DIRETOR	DIRETORA	TOTAL ATOR	TOTAL ATRIZ
1980	93	42	22	19	4	42	22
1981	93	37	25	12	10	79	47
1982	68	10	10	2	4	89	57
1983	35	15	4	3	1	104	61
1984	42	20	8	3	0	124	69
1985	156	48	8	3	6	172	77
1986	355	118	87	14	6	290	164
1987	481	119	102	12	2	409	266
1988	182	34	24	2	0	443	290
1989	171	23	19	2	2	466	309
1990	250	26	30	6	5	492	339
1991	78	9	7	3	2	501	346
1992	34	8	4	1	0	509	350
1993	91	23	24	4	1	532	374
1994	102	44	27	7	0	576	401
1995	56	21	13	4	0	597	414
1996	87	25	19	4	1	622	433
1997	156	35	33	2	1	657	466
1998	210	20	39	4	1	677	505
1999	224	30	28	5	3	707	533
2000	231	41	33	6	0	748	566
2001	198	34	35	6	2	782	601
2002	304	66	73	5	3	848	674
2003	211	49	47	6	5	897	721
2004	160	48	29	5	1	945	750
2005	105	18	19	4	1	963	769
2006	123	24	20	3	1	987	789
2007	134	32	23	7	1	1019	812
2008	145	35	22	2	1	1054	834
2009	166	52	39	2	2	1106	873
2010	181	35	28	2	1	1141	901

Figura 2 – Estrutura da Tabela SATED

Nome do campo	Tipo de dados	Descrição
ANO	Número	Ano de Registro
ARTISTA	Número	Total de Registro de Artistas efetuado por ano
ATOR	Número	Total de Registro de Ator efetuado por ano
ATRIZ	Número	Total de Registro de Atriz efetuado por ano
DIRETOR	Número	Total de Registro de Diretor efetuado por ano
DIRETORA	Número	Total de Registro de Diretora efetuado por ano
TOTAL ATOR	Número	Quantidade total de Atores registrados
TOTAL ATRIZ	Número	Quantidade total de Atrizes registradas

Propriedades do campo	
<p> <input type="checkbox"/> Geral <input type="checkbox"/> Pesquisa Tamanho do campo: Inteiro longo Novos valores: Incremento Formato: Legenda: Indexado: Sim (Duplicação não autorizada) Marcas Inteligentes: </p>	<p>Um nome de campo pode ter até 64 caracteres incluindo espaços. Pressione F1 para Ajuda sobre nomes de campo.</p>

Modo de design. F6 = Alterar painéis. F1 = Ajuda. NUM

No aplicativo criado, elaborei 2 formulários com consultas predeterminadas. São eles:

3.3.3 - Formulário Principal (ver figura 3)

Consulta por Direção.

Nessa consulta ao escolher um diretor a partir da lista existente em ordem alfabética, é possível ter acesso a todos os espetáculos constantes na base de informações dirigidos pelo artista escolhido.

Consulta por Espetáculo

Nessa consulta se tem acesso às informações de um espetáculo, escolhido pelo seu título catalogado em ordem alfabética. No caso de mais de um espetáculo com o mesmo título, todos eles serão exibidos separadamente.

Consulta por Grupo ou Produtor

Nessa consulta é possível selecionar todos os espetáculos realizados por um grupo ou produtor.

Consulta por Dramaturgia (Texto)

Nessa consulta é possível escolher um espetáculo a partir da seleção de um autor.

Figura 3 – Formulário de consulta Banco de Dados Espetáculos

PRODUÇÃO TEATRAL ADULTA EM BELO HORIZONTE - 1980 - 1990

DIREÇÃO

ESPETÁCULO

GRUPO OU PRODUÇÃO

DRAMATURGIA (TEXTO)

Geraldo Octaviano

3.3.4 - Formulário Gráficos e Tabelas (Figura 4)

A partir do formulário principal, ao se clicar no botão "Consultar Tabelas e Gráficos" se tem acesso a outro formulário onde é possível, através de botões, acessar os seguintes gráficos e tabelas:

Gráficos de Profissionalização:

- 1- Novos Registros de Artistas por ano.
- 2- Novos Registros de Atores por ano.
- 3- Total de Atores e Atrizes Registrados por ano.
- 4- Novos Registros de Atrizes por ano.
- 5- Comparativo entre novos registros de atrizes e atores por ano.
- 6- Comparativo entre total de registros de atrizes e atores por ano.

Gráficos de Modos de Produção

- 1- Percentual de Estreias de espetáculos de Produção por ano.
- 2- Estreias de Espetáculos de Produção por ano – Valores absolutos.
- 3- Estreias de Espetáculos de Grupos por ano – Valores absolutos.
- 4- Percentual de Estreias de Espetáculos de Grupos por ano.
- 5- Comparativo entre as categorias de produção – Valores absolutos.
- 6- Comparativos entre as categorias de produção – Valores percentuais.

Gráficos sobre autores dos textos

- 1- Quantidade de estreias de espetáculos com textos de autores estrangeiros por ano – valores absolutos.
- 2- Quantidade de estreias de espetáculos com textos de autores estrangeiros por ano – valores percentuais.
- 3- Quantidade de estreias de espetáculos com textos de autores nacionais por ano – valores absolutos.
- 4- Quantidade de estreias de espetáculos com textos de autores nacionais por ano – valores percentuais.

- 5- Quantidade de estreias de espetáculos com textos de autores locais por ano – valores absolutos.
- 6- Quantidade de estreias de espetáculos com textos de autores locais por ano – valores percentuais.
- 7- Comparativo entre as categorias de autores por ano
- 8- Comparativo entre autores Nacionais e estrangeiros

Outros Gráficos

- 1- Total de estreias por ano.
- 2- Comparativo entre total de estreias e espetáculos na campanha de popularização do Teatro.

Tabelas

- 1- Tabela completa do Banco de Dados.
- 2- Tabela de Casas de Espetáculos por ano.
- 3- Tabela de Espetáculos por ano.
- 4- Tabela de autores de texto teatral por ano.

É ainda possível também, ao clicar no botão “Consulta por Artista”, digitar o nome ou parte do nome de algum artista e ter acesso a uma tabela com todas as produções em que o mesmo participou, presente no banco de dados.

Figura 4 – Formulário de Consulta a Gráficos e Tabelas

Arquivo Editar Exibir Inserir Formatar Registros Ferramentas Janela Ajuda Digite uma pergunta

PRODUÇÃO TEATRAL ADULTA EM BELO HORIZONTE - 1980 - 1990

Gráficos Profissionalização

- Novos Registros de Artistas
- Novos Registros de Atores
- Atores e Atrizes Registrados
- Novos Registros de Atrizes
- Novos Registros Atriz e Ator
- Total de Registro Ator e Atrizes

Gráficos Modos de Produção

- Produtor %
- Produtor
- Grupos de Teatro
- Grupo de Teatro %
- Categorias de Produção
- Categorias de Produção %

Outros Gráficos e Tabelas

- Tabela Espetáculos Completa
- Consulta por Artista
- Casas de Espetáculo
- Espetáculos Ano
- Campanha de Popularização
- Total de Estreias por Ano

Gráficos Autor Textos

- Autor Estrangeiro
- Autor Estrangeiro %
- Autor Nacional
- Autor Nacional %
- Autor Local
- Autor Local %
- Autores por categoria %
- Autor Nacional X Estrangeiro
- Comparativo Autor %
- Autores por Ano

Geraldo Octaviano

VOLTAR

Modo formulário NUM

Todas essas tabelas, consultas, gráficos e formulários foram criados agrupando os dados conforme as minhas necessidades de análise. Certamente, outros agrupamentos podem ser feitos, o banco de dados possibilita a criação de novas consultas, dentro dos limites dos dados nele armazenados.

É possível então, nesse aplicativo, fazer consultas por nome (ou parte do nome) do espetáculo, do autor do texto, do diretor, do grupo ou produtor. É também possível fazer uma consulta utilizando o nome ou parte do nome do artista, independentemente da sua função no espetáculo (elenco, autor, diretor ou produtor). Pode-se também consultar toda a produção realizada em um determinado ano. Pode-se, ainda, implementar novas consultas a partir de outros critérios que se mostrem interessantes, respeitando, logicamente, os limites das informações existentes nesse banco de dados. Criei gráficos que possibilitam visualizar dados ao longo dos anos pesquisados agrupando-os de maneira a facilitar determinadas análises. Criei, assim, gráficos de comparação entre os tipos de produção (de grupos, de produtores, de escolas e de instituições), ao longo dos anos do recorte temporal. Com o intuito de possibilitar melhor análise, alguns gráficos foram traçados utilizando valores absolutos e outros foram traçados a partir de valores percentuais. Coletei também dados sobre as casas utilizadas para execução dos espetáculos durante aqueles anos. Elaborei tabelas com esses dados.

A realização de uma pesquisa quantitativa com a sua apresentação em forma de gráficos e tendências induz o leitor a crer que a realidade tenha se passado da forma apresentada pelos números gráficos. É importante ressaltar que os agrupamentos, as categorias e as relações estabelecidas entre esses dados foram por mim arbitradas podendo, logicamente, serem questionados os critérios. Os mesmos dados poderiam ser cruzados de outras formas e apontar outros cenários. Tais cruzamentos servem apenas como referências para orientar outras pesquisas ou confirmar ou refutar algumas análises, essas sim qualitativas, sobre o teatro realizado em Belo Horizonte de então.

Definido isso, passo agora à apresentação das tabelas e gráficos existentes no banco de dados *ESPETÁCULOS*.

4 – CONSULTAS ORIENTADAS AO BANCO DE DADOS *ESPETÁCULOS*

Faremos agora alguns pequenos exercícios introdutórios de cruzamento de informações a partir do material disponível no banco de dados *Espetáculos*. Faremos isso não com o intuito de aprofundar em alguma dessas análises de forma conclusiva. Pretendemos apenas apontar perguntas interessantes suscitadas pela leitura orientada desses dados, que poderão servir de referência a outros pesquisadores.

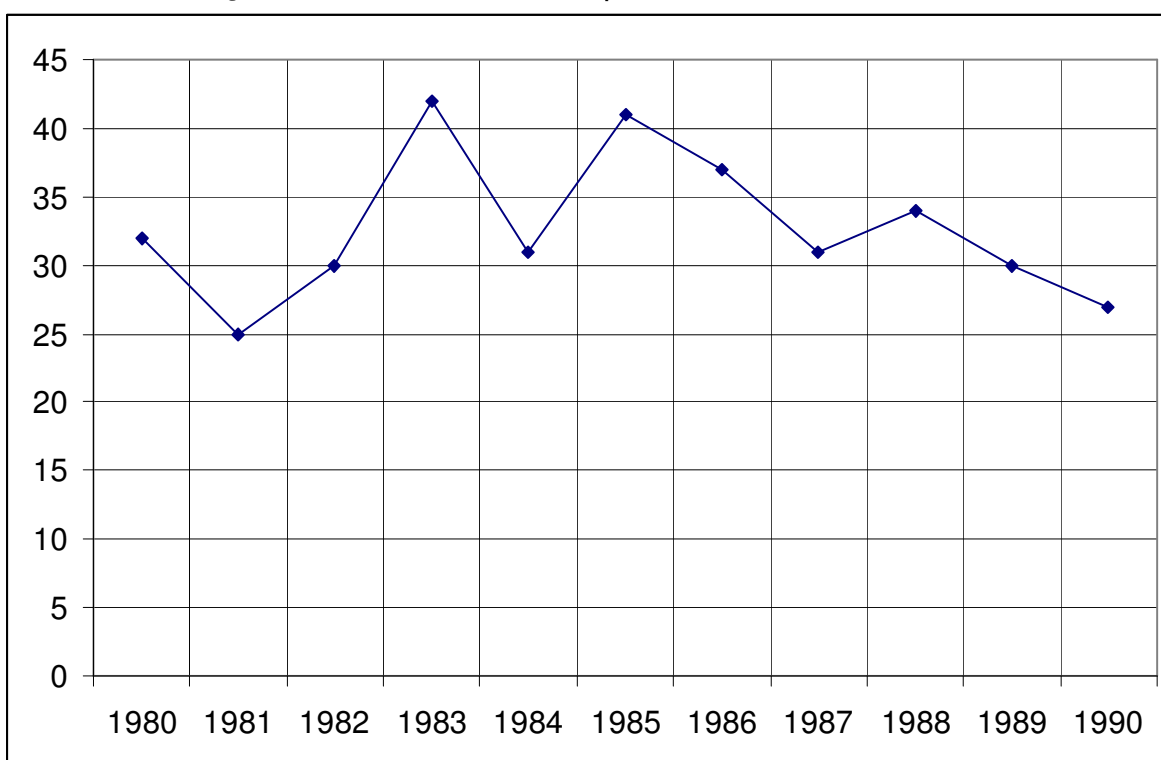
4.1 – Produção teatral na capital mineira

Iniciaremos nossos exercícios pelo viés da forma de organização da produção teatral da cidade de Belo Horizonte daquele período. Analisemos primeiramente o Gráfico 1 – Quantidade de Estreias de Espetáculos Adultos em Belo Horizonte da página 54.

Esse gráfico mostra o total das estreias de espetáculos adultos realizadas no teatro de Belo Horizonte durante os anos de 1980 a 1990. Se somarmos ano a ano a produção teatral da cidade, veremos que de janeiro de 1980 até dezembro de 1990 foram realizados cerca de 360 espetáculos adultos de teatro. A primeira observação interessante é quanto à quantidade de estreias realizadas por ano. É preciso lembrar que durante aqueles anos não havia os mecanismos oficiais sistemáticos de incentivo à produção teatral como as leis de Incentivo à Cultura. Interessante também lembrar que o número de casas de espetáculo que comportavam produções teatrais em Belo Horizonte também era muito menor que o de hoje (sobre os espaços de apresentação tratarei mais adiante). Ainda assim, a produção, em termos quantitativos, não é muito diferente da realizada em nossos dias. No ano de 1983, por exemplo, ela atinge o número de 43 estreias. A

título de curiosidade e como base de comparação, em 2008, o número de estreias de espetáculos adultos em Belo Horizonte é 46³³.

Gráfico 1 – Quantidade de Estreias de Espetáculos Adultos em Belo Horizonte



³³ Dados retirados do SINPARC, Verão Arte Contemporânea e escolas de teatro de BH.

O Gráfico 1 apresenta dois picos, um em 1983 e outro em 1985 mostrando um aumento do número de estreias durante esses anos. Não é possível estabelecer uma relação de causa e efeito nesses casos, mas é interessante observar que em 1983 foi criada a Secretaria Estadual de Cultura, já no governo Tancredo Neves, primeiro governador mineiro eleito na pós-ditadura, que nomeou como secretário de cultura José Aparecido de Oliveira. Em 1985, observa-se a criação do Ministério da Cultura no início do Governo de José Sarney (seria também no governo de Tancredo Neves, se esse não tivesse falecido antes da posse) tendo como Ministro o mesmo José Aparecido de Oliveira. Não se pode fazer nenhuma relação direta entre esses eventos sem antes pesquisar a forma de atuação desses órgãos e as possibilidades de influência na produção teatral de Belo Horizonte.

É de se esperar que os anos anteriores, especialmente os anos do chamado *Milagre Econômico*, fossem mais produtivos. Segundo Yan Michalsky, do ponto de vista dos modos de produção, financiamento ou apoio e patrocínio, os anos 1980 trazem mudanças se comparados com os anos anteriores governados pelos militares. O governo militar colocado no poder no período de maior repressão, apesar da existência de poucos mecanismos de fomento à produção teatral, foi mais generoso com os artistas no que se refere à distribuição de verbas para produção, premiação e ou circulação de espetáculos de teatro do que seus sucessores civis na década de 1980. Aqueles militares pareciam julgar necessário oferecer aos artistas um “cala-boca” em forma de recursos para a sua subsistência:

A crise econômica não afetou apenas a livre iniciativa da produção teatral; afetou também os esquemas do apoio estatal ao teatro. O Serviço Nacional de Teatro foi transformado em 1981 no Instituto Nacional de Artes Cênicas, cuja estrutura absorveu também as áreas do circo, da dança e da ópera. Embora não fosse ainda a Fundação Nacional de Artes Cênicas, cuja criação a categoria vinha pleiteando, o INACEN possuiria em tese, em comparação com o antigo SNT, uma flexibilidade administrativa bem mais satisfatória. Mas os cortes de verbas que, a partir do fim do “milagre” (e com mais rigor a partir do momento em que a “abertura” tornou supérfluo para o governo o esforço de aplacar o inconformismo dos artistas através de generosos recursos financeiros) se

abateram sobre toda a área cultural, diminuindo muito o alcance de atuação do órgão, e nos últimos dois anos o reduziram a uma existência quase vegetativa³⁴.

Com o processo de abertura, a sensação de “dívida” do governo para com os artistas parece ter diminuído, pois as verbas também diminuíram, sendo apresentado como justificativa o fim do *Milagre Econômico*. Concomitantemente, com o retorno das eleições diretas para governadores de estado e prefeitos de capital, novos agentes públicos assumem o poder executivo, grande parte deles vindo das hostes da oposição. Encontrando, na quase totalidade, a máquina administrativa dilapidada ou emperrada pelos vícios anteriores daqueles que foram prepostos dos militares e não tinham nenhuma obrigação, naquele momento, de prestação de contas com os cidadãos, os novos dirigentes pouco podem fazer pela cultura, sendo que, na maioria das vezes, diminuem ainda mais os poucos recursos até então utilizados.

Como entender o volume de produção naquela época se comparado com o volume atual? O que altera em relação a essas produções? Qual a real influência das leis de incentivo cultural no conjunto das produções? Qual a relação entre o número de casas de espetáculo existentes e a quantidade de produções? Todas essas são indagações que merecem atenção de um futuro pesquisador.

4.2 – Utilização de Casas de Espetáculos em Belo Horizonte

O teatro, para que possa acontecer de forma eficiente, normalmente, necessita de uma infraestrutura instalada no espaço de apresentação. Com recursos de iluminação, de acomodação da plateia, de instalação de cenários, preparação do elenco (camarins), visibilidade e possibilidade do público ouvir o espetáculo etc. O espaço de apresentação é fator decisivo na qualidade final de um espetáculo, ainda que essa apresentação aconteça na rua. No banco de dados *Espetáculos*, introduzi uma possibilidade de análise da quantidade de casas de espetáculos utilizadas nas apresentações daquele período.

³⁴ MICHALSK, 1989, p. 56.

Do ponto de vista do uso de espaços de apresentação, alguns aspectos são interessantes de serem observados. Com exceção dos espaços pertencentes a empresas ou instituições que possuíam ou apoiavam Grupos de Teatro, como era o caso da USIMINAS, SESC-MG e Pontifícia Universidade Católica, ainda que alguns grupos de teatro possuísem uma sede, durante a década de 1980, nenhum deles as utilizava para realizar suas apresentações de forma comercial.

Somente no ano de 1990, o *Grupo* vinculado a Jota Dangelo e Mamélia Dornelles criava um espaço próprio para apresentações, a *Casa de Cultura Oswaldo França Junior*, fazendo inclusive, com que o nome do grupo ou da produção passasse a ser o nome do espaço: Casa de Cultura.

Foi em 89 que Mamélia Dornelles começou a pensar na hipótese de termos um espaço cultural próprio, modesto que fosse, mas onde pudéssemos trabalhar, sem atropelos, as nossas produções, sem as naturais preocupações em conseguir pauta nos teatros existentes, uma verdadeira epopeia a cada nova encenação.³⁵

Apesar dos dois Grupos Teatrais emblemáticos para formação dos outros grupos nacionais, o Arena e o Oficina (bem como o antigo TBC) possuírem, na época, sedes que eram utilizadas para apresentação de seus espetáculos, em Belo Horizonte, a utilização da sede do grupo para realização de apresentações teatrais só vai acontecer a partir dos anos 1990, sendo a *Casa de Cultura* a primeira experiência.

Cida Falabella em sua dissertação de mestrado sobre a trajetória da Cia Sonho e Drama, atual ZAP18 Grupo de teatro, de Belo Horizonte, comenta sobre a importância do espaço físico para um grupo de teatro naquela época, mas não aponta a possibilidade de apresentações nesse local:

Todo grupo teatral profissional necessita de um lugar, tanto para realizar seus ensaios (que costumam se estender por um período maior do que as montagens comerciais) como para a guarda de material cênico, já que outro diferencial dos grupos face as outras produções é a

³⁵ DANGELO, 2010, p. 535.

formação de repertório, com a manutenção de um mesmo espetáculo por um período médio de quatro a cinco anos. Essa necessidade levou, por um bom tempo, as companhias a procurarem abrigo em locais públicos e privados, sempre em condições instáveis, sem a possibilidade de um convênio ou acordo além do verbal, ocasionando o despejo quando a parceria não interessava³⁶.

Jota Dangelo afirma que o número de casas de apresentação existentes em Belo Horizonte foi um grande entrave a realização das produções locais.

Na década de 70, muito mais do que hoje, ter seu próprio espaço de trabalho era uma preocupação constante de grupos teatrais constituídos, já que dependiam da liberação de pauta nas pouquíssimas casas de espetáculos então existentes. Na verdade, teatro mesmo, só o Francisco Nunes, o Marília e o da Imprensa Oficial. O Instituto de Educação, o Izabela Hendrix e outros espaços eram auditórios sem equipamentos adequados às artes cênicas³⁷.

Se hoje Belo Horizonte possui algo em torno de 50 casas de espetáculos com estrutura relativamente adequada para a prática do teatro (além de outros locais alternativos que frequentemente são utilizados), naquela década a média de casas disponíveis variou entre 9 a 19. Porém, ao analisarmos o gráfico 2, o gráfico 3 e a tabela 3 (p. 60 a 62), nos deparamos com alguns dados interessantes especialmente se compararmos o número de estreias de espetáculos teatrais adultos daquele período com os de hoje. Ao analisarmos o gráfico 2, percebemos que, quantitativamente, o número de estreias de espetáculos daquela época comparados com os números de hoje é bastante aproximado. Porém o número de casas daquele período é significativamente menor. Era de se esperar que, naquela época, se buscassem apresentações em espaços alternativos ou mesmo espetáculos de rua. Tal incidência não aparece na pesquisa realizada. Talvez, a dificuldade em utilizar espaços próprios nas apresentações de seus espetáculos tenha sido o alto custo para adequar e equipar minimamente esses espaços. Dangelo ressalta a dificuldade para a capacitação do espaço por ele administrado a partir de 1990 para receber apresentações teatrais.

³⁶ ROCHA, 2006, p. 64.

³⁷ DANGELO, 2010, P. 137.

A Busca por recursos financeiros, absolutamente necessários para a reforma da casa alugada em Santa Efigênia, encontrou abrigo na generosidade da empresária Ângela Gutierrez. Sensível às artes, Ângela fez uma doação de Cr\$45.000,00 para a Casa de Cultura. [...] mas também conseguimos a doação de materiais, particularmente azulejos, pisos, vaso sanitário e pia numa loja de material de construção. [...] A FUNDACEN – Fundação Nacional de Artes Cênicas – que substituiu o INACEN em 1988, doou à Casa de Cultura 12 refletores de 1000W além de uma mesa de luz de 12 canais, com resistência.³⁸

A dificuldade em conseguir casas de espetáculo para apresentações teatrais profissionais também é verificada no Rio de Janeiro naquela mesma época, segundo Yan Michalsky:

Já é tempo que se diga em alto e bom som que no momento o segundo maior inimigo do teatro brasileiro, logo abaixo da censura, é a classe de proprietários das casas de espetáculo. (...) As tarifas em vigor, que estipulam um aluguel em torno dos 25 a 30% da renda bruta do espetáculo, combinado com a garantia mínima que em certos casos é de Cr\$40 mil por mês, representam um pressão sufocante a favor do repertório comercial e do tratamento cênico apelativo³⁹.

Segundo André Carreira, a relação dos grupos de teatro com sua sede muda ao longo da década de 1980:

Um exemplo importante que se relaciona com essa mudança de foco se refere ao fato de que, se antes os grupos buscavam sedes para poder estabelecer relações com as comunidades dos bairros – fenômeno característico dos anos de 1970 em São Paulo –, a sede passou a representar, nos anos de 1990, o lugar de treinamento e reunião a partir do qual o grupo articula seus projetos espetaculares e pedagógicos.⁴⁰

Durante a década de 1980, o teatro feito por Grupos de Belo Horizonte não buscou espaços próprios para suas apresentações. A maior parte dos grupos existentes não possuía sede. Alguns poucos grupos, que eram mantidos por empresas e ou instituições, tinham um lugar para ensaiar, guardar cenários e, em pouquíssimos casos, realizar suas apresentações. Na base de dados, não

³⁸ DANGELO, 2010, p. 537.

³⁹ MICHALSKY, 2004, P. 245.

⁴⁰ CARREIRA, 2010, P. 1.

apareceram apresentações em espaços alternativos próprios de algum grupo de teatro. A única exceção, como já foi explicitada, fica por conta da Casa de Cultura Oswaldo França Junior, criada em 1990, que passou a ser a sede do Grupo de Teatro dirigido por Jota Dangelo e Mamélia Dorneles, antigo Grupo de Teatro Experimental.

Se compararmos o número de casas de espetáculos utilizadas para realização dos espetáculos de teatros com o número de estreias, poderemos nos questionar se existe uma relação diretamente proporcional entre essas duas variáveis. Essas informações são suficientes para indicar a necessidade de se fazer uma pesquisa e análise mais aprofundada sobre esse tema.

Gráfico 2 - quantidade de casas de apresentações teatrais utilizadas em Belo Horizonte

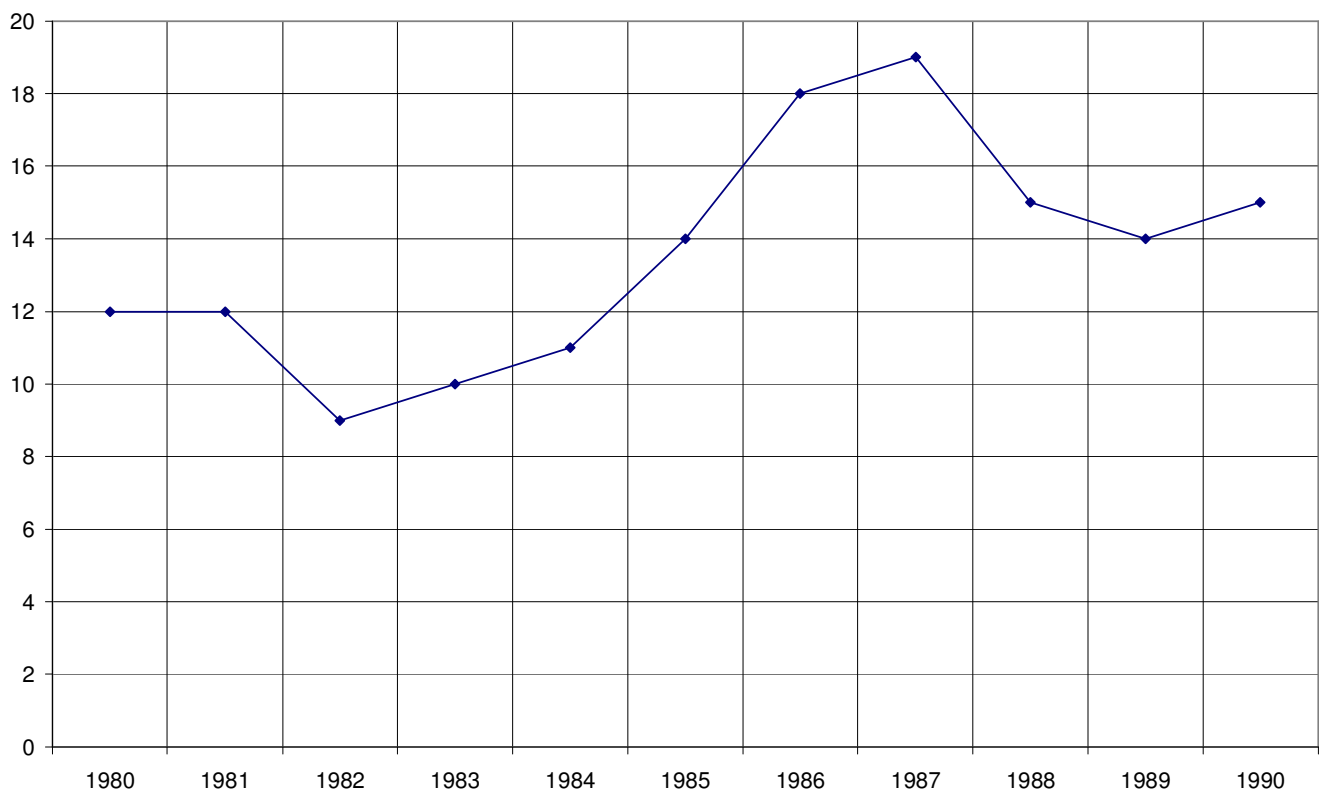


Gráfico 3 – quantidade de casas de apresentações utilizadas em BH X Estreias de espetáculos

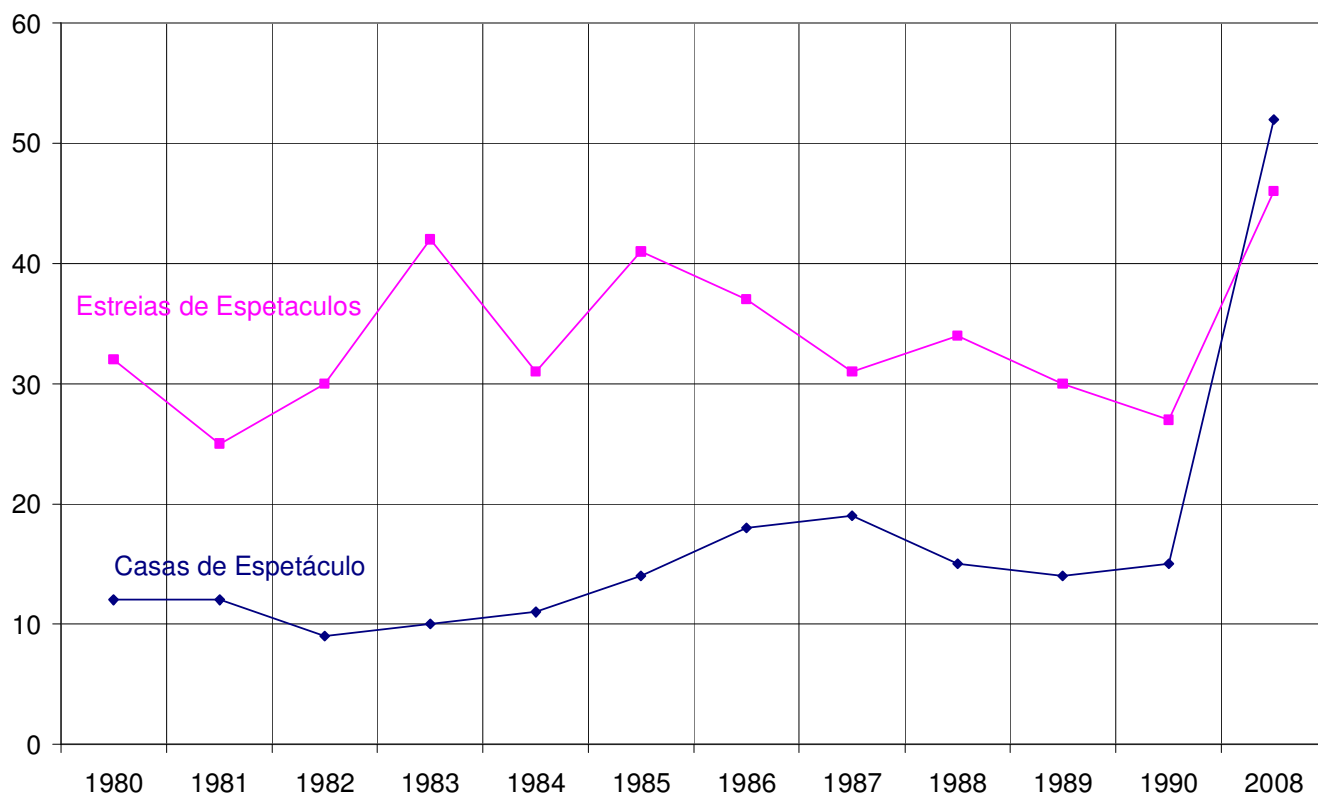


Tabela 3 - casas de espetáculos utilizadas em BH de 1980 a 1990

Casa de Espetáculo	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990
Teatro Marília											
Teatro Izabela Hendrix			-		-	-	-	-	-	-	-
DCE da UFMG				-			-		-		-
Sala Multimeios da Biblioteca Pública			-		-	-	-				-
Teatro da Imprensa Oficial/ Clara Nunes	-										
Pro-Arte	-		-	-	-	-	-	-	-	-	
Palácio das Artes – Grande Teatro											
DCE da PUC	-		-	-	-	-	-	-	-	-	
Anfiteatro da TV Alterosa	-		-	-	-	-	-	-	-	-	-
Anfiteatro do Colégio Champagnat	-		-	-	-		-	-	-	-	-
Auditório da USIMINAS	-				-			-			-
Teatro do Colégio Santa Maria				-					-	-	-
Teatro La Taberna		-	-	-	-	-			-	-	-
Teatro Francisco Nunes		-									
Teatro SENAC		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Teatro do TESC Teatro Escola da Cruz Vermelha		-	-		-	-	-	-	-	-	-
Teatro do ICBEU		-	-								
Auditório do Colégio Padre Machado		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Teatro do Colégio Paulo VI	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
Escola de Medicina	-	-		-	-	-	-	-	-	-	-
Teatro de Bolso Oficina de Teatro	-	-	-				-	-	-	-	-
Teatro o Outro lado da Moeda	-	-	-			-	-	-	-	-	-
Sala João Ceschiatti	-	-	-	-							
Sabor e Arte	-	-	-	-		-	-	-	-	-	-
Auditório Minascentro	-	-	-	-	-						
Teatro do Grupo Corpo	-	-	-	-	-		-		-		-
Teatro Especial	-	-	-	-	-			-	-	-	-
Cabaret Mineiro	-	-	-	-	-	-				-	-
Sindicato dos Bancários	-	-	-	-	-	-		-	-	-	-
Othon Palace	-	-	-	-	-	-		-	-	-	-
Don Rafaelo Teatro de Bolso	-	-	-	-	-	-		-	-	-	-
Teatro do Instituto de Educação	-	-	-	-	-	-		-	-	-	-
Edifício Dantes – 11 andar	-	-	-	-	-	-		-	-	-	-
Teatro Novo	-	-	-	-	-	-		-	-	-	-
Crepúsculo dos Deuses	-	-	-	-	-	-			-	-	-
Teatro Casa Nova	-	-	-	-	-	-	-			-	-
Ideal Club Teatro Escola	-	-	-	-	-	-	-		-	-	-
Teatro do SESC	-	-	-	-	-	-	-				
Teatro do NET	-	-	-	-	-	-	-			-	-
Auditório do Colégio Estadual Central	-	-	-	-	-	-	-		-	-	-
Sala Quartzo Minascentro	-	-	-	-	-	-	-	-		-	-
Teatro Castelo da San Luca	-	-	-	-	-	-	-	-			
Teatro da Aliança Francesa	-	-	-	-	-	-	-	-			-
Kitsch – espaço de moda	-	-	-	-	-	-	-	-		-	-
Teatro da PUC	-	-	-	-	-	-	-	-	-		-
Teatro Clube dos Oficiais	-	-	-	-	-	-	-	-	-		
Teatro Nansen de Araújo – SESIMINAS	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Auditório do Dom Silvério	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Casa de Cultura Oswaldo França Júnior	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Teatro da Telemig	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Espaço Cultural Yáziqi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	

Legenda: Casa não utilizada Casa utilizada

4.3 – Grupos de Teatro em Belo Horizonte na década de 1980

O teatro realizado por grupos em nossa cidade, hoje, abril de 2011, divide o cenário em igualdade de condições com as outras modalidades de produções teatrais. Se anteriormente, especialmente nas décadas de 1980 e 1990, o teatro realizado pelo que atualmente se convencionou chamar de *Teatrão*, e que eu aqui denomino como Teatro de Produção, era quem obtinha maior quantidade de recursos e realizava mais produções dentro da nossa cidade, hoje esse quadro se altera. Durante aproximadamente três décadas o *Teatro de Grupo* se estabelece na cidade, enfrenta dificuldades para sua consolidação, aos poucos vai ganhando força, e, hoje, podemos dizer que transformou significativamente a forma de se fazer teatro na cidade participando da elaboração de uma nova realidade teatral local. Só é possível entender por onde caminha o teatro Belo-Horizontino, se levarmos em conta as produções realizadas dentro desse modo de produção. É durante os anos de 1980 que as diretrizes e paradigmas do *Teatro de Grupo* são forjados a partir da soma de vetores de influências tanto internas quanto externas à cidade e ao país.

Analisemos agora os Gráficos e Tabelas relativas às categorias de produção em Belo Horizonte. Esses dados podem ser úteis para quem deseja estudar os Grupos de Teatro de Belo Horizonte. O Gráfico 4 (p. 64) mostra a quantidade de estreias de espetáculos adultos em Belo Horizonte, separadas por categoria de produção. Espetáculos produzidos por Grupos, espetáculos produzidos por escolas de teatro e os outros espetáculos que não se enquadravam nas categorias anteriores, na falta de um nome melhor, denominei como *Espetáculos de Produção*. Estão nessa categoria os espetáculos realizados por uma empresa produtora ou produtor independente.

Gráfico 4 - Quantidade de estreias teatrais por categoria de Produção

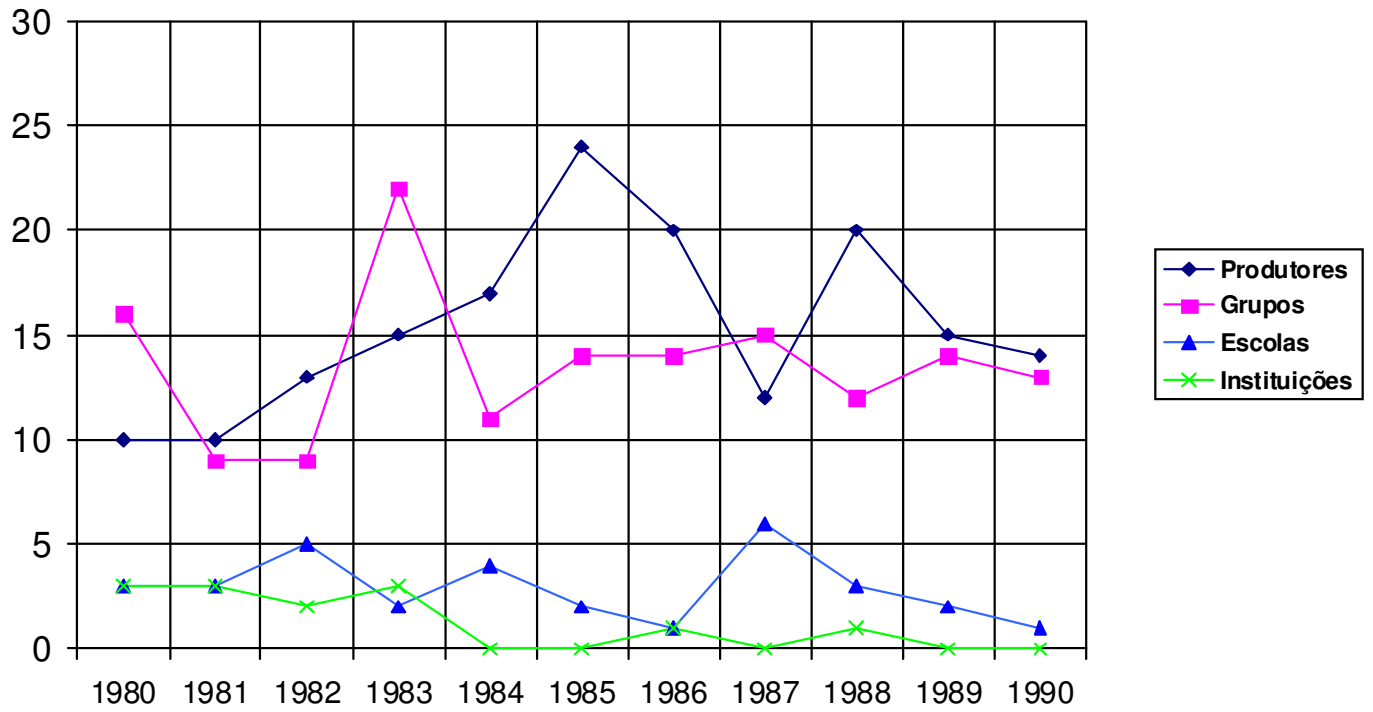
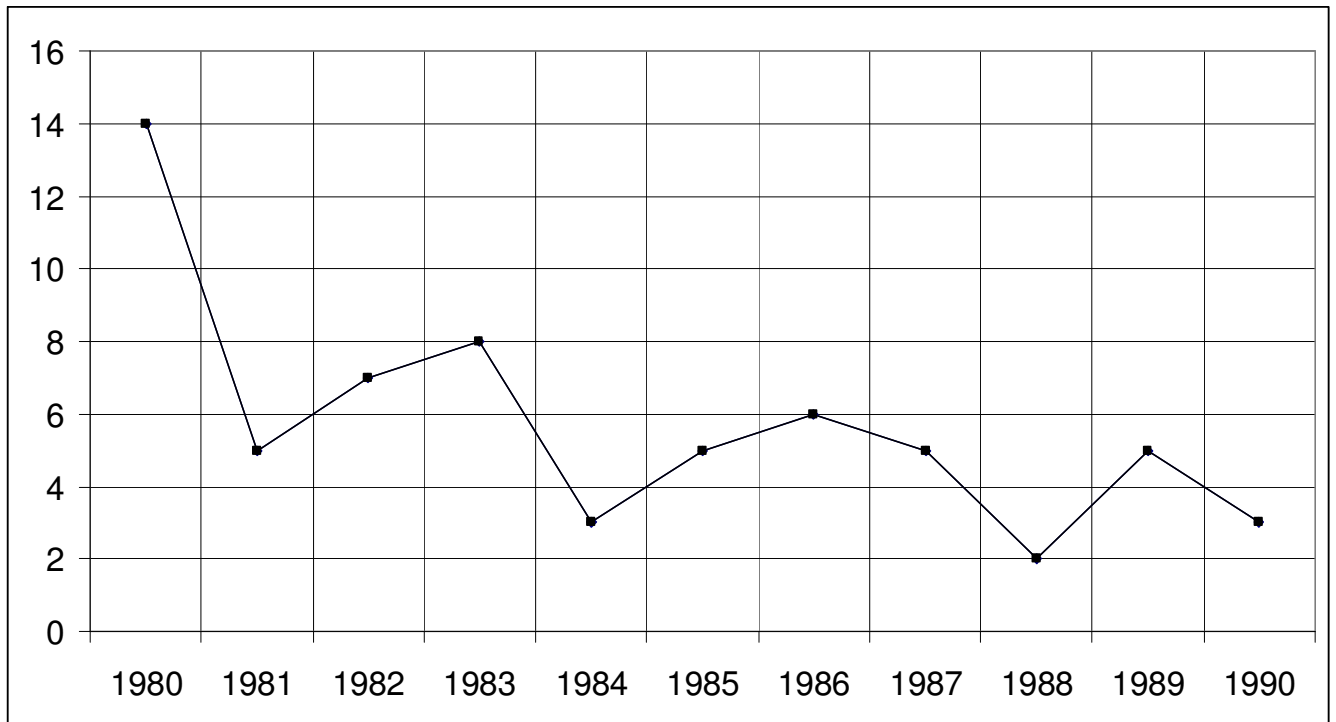


Gráfico 5 - Surgimento de novos Grupos teatrais em BH



No gráfico 4, podemos ver 2 grandes picos bem evidenciados: um em 1983 e outro em 1985. Podemos perceber que o pico que acontece em 1983 é de espetáculos realizados por Grupos de Teatro, já o pico de 1985 acontece devido a outras produções. Vemos ainda que os espetáculos produzidos por instituições praticamente desaparecem a partir de 1984. Se fizermos a totalização das produções veremos que das 360 produções analisadas, durante os anos pesquisados, 41% delas, ou seja, 149 espetáculos, foram realizados por coletivos de artistas que se autodenominavam *Grupo*. Desse total, pode ser observada a presença de 63 grupos de teatro com denominações diferentes, produzindo um ou mais espetáculos. Ao longo dos anos dessa década, diversos grupos surgem e encerram atividades (veja gráfico 5, p. 64). Somente 25 desses grupos fizeram mais de um espetáculo e tiveram, portanto, alguma estabilidade temporal, sendo que 38 deles realizaram apenas um espetáculo. Desses 25 grupos que realizaram mais de um espetáculo, somente 9 permanecem atuantes nos nossos dias. São eles: Grupo Oficcina Multimédia, Grupo Intervalo, Grupo Giramundo, Grupo Galpão, Grupo Teatral Encena, Grupo Teatro de Pesquisa, Cia Sonho e Drama (atual ZAP 18), Grupo do SESC e Grupo Cara de Palco. Ao fazer uma análise no material pesquisado, estabelecemos algumas categorias de grupos:

4.3.1 – Grupos que realizaram apenas uma montagem e Grupos com mais de uma montagem

Dos 63 grupos de teatro que realizaram espetáculos durante o período pesquisado, 38 deles, ou seja, 60%, só fizeram uma única vez e não mais aparecem em nenhuma fonte consultada (ver Tabela 4, p. 66). Esses grupos não passaram do primeiro espetáculo e não tiveram a estabilidade suficiente para serem enquadrados em alguma outra categoria. Portanto, apenas 26 grupos de teatro, ou seja, 40%, realizaram mais de uma montagem teatral durante os onze anos analisados em nossa pesquisa.

Tabela 4 - Grupos de Teatro que atuaram entre 1980 a 1990 em Belo Horizonte⁴¹

Item	Nome do Grupo	1ª Ocorrência	Número Espetáculos	Última Ocorrência
1	Oficina Multimídia	1982	9	1990
2	Grupo Carpintaria Cênica	1980	8	1985
3	Grupo Intervalo	1980	8	1990
4	Cia Sonho e Drama	1981	8	1990
5	Grupo do SESC	1987	7	1990
6	Grupo Pinta e Borda	1980	6	1990
7	Grupo Giramundo	1980	5	1990
8	Grupo Galpão	1982	5	1990
9	Grupo Teatral Encena	1984	5	1990
10	Grupo Mineiro de Comédias	1982	4	1986
11	Filhos da PUC	1983	4	1987
12	Grupo Tecla	1985	4	1989
13	Grupo Verbenas	1980	3	1983
14	Grupo de Teatro da Usiminas	1982	3	1987
15	Grupo Pagu	1983	3	1986
16	Grupo Cara de Palco	1985	3	1988
17	Cia Camiram de Teatro	1987	3	1989
18	Grupo de Teatro Os Garimpeiros	1980	2	1982
19	Grupo Cena de Teatro	1981	2	1983
20	Circo Teatro Kusala	1985	2	1987
21	Grupo Cara Feliz	1985	2	1990
22	Grupo Teatral Asas da América	1986	2	1990
23	Stultorum Infinitus Est Numerus	1986	2	1986
24	Tropa Mineira Teatro Dança	1986	2	1990
25	Grupo Carbono 14	1989	2	1990
26	Grupo Carne e Osso	1980	1	1981
27	Grupo Contra Vento e Maré	1980	1	1980
28	Grupo de Teatro Coarte	1980	1	1980
29	Grupo Nem Chus, Nem Bus	1980	1	1980
30	Grupo Olho D'Água	1980	1	1980
31	Grupo Teatro Aberto	1980	1	1980
32	Grupo Teatro de Pesquisa (Pedro Paulo Cava)	1980	1	1980
33	Grupo Palawrha	1981	1	1981
34	Grupo UAI	1981	1	1981
35	Movimento da Abertura Lúdica	1981	1	1981
36	Grupo Arte Livre	1982	1	1982
37	Grupo Minas Artes Gerais	1982	1	1982
38	Grupo Vivenda	1982	1	1982
39	Grupo Gira-Corpus	1983	1	1983

⁴¹ Essa tabela está ordenada pelo número de montagens. Como minha pesquisa tem início em 1980, não é possível definir o real ano da estreia dos grupos indicados em 1980. Da mesma forma, como essa pesquisa termina em 1990, alguns grupos, certamente, podem ter existência depois dessa data.

Item	Nome do Grupo	1ª Ocorrência	Espetáculos	Última Ocorrência
40	Grupo Nós Tivemos Um Barraco Um Ano E Meio	1983	1	1983
41	Grupo Oficina de Teatro e Fantasia	1983	1	1983
42	Grupo Paixão e Fé	1983	1	1983
43	Grupo Ribalta	1983	1	1983
44	Grupo Teatro Adelira	1983	1	1983
45	Cena Aberta (subdivisão da Carpintaria Cênica)	1984	1	1984
46	Grupo Teatral Quebra Cabeças	1984	1	1984
47	Grupo Teatro Vivo	1985	1	1985
48	Atos & Olhos Cia de Teatro	1986	1	1986
49	Grupo Experimental Cênico & Cia D'Estrelas	1986	1	1986
50	Grupo Tearminas	1986	1	1986
51	Duvale e Montiel Cia de Teatro.	1987	1	1987
52	Grupo de Teatro Em-Cena-Ação	1987	1	1987
53	Grupo Teatro 2	1987	1	1987
54	Grupo Livre de Teatro	1988	1	1988
55	Grupo Teatral Pirâmide	1988	1	1988
56	Cia Estupefato & Convidados	1989	1	1989
57	Cia Absurda	1989	1	1989
58	Grupo Folhetim	1989	1	1989
59	Grupo Ruaça	1989	1	1989
60	Grupo de Teatro Vivo	1990	1	1990
61	Grupo Vírus Mundanus	1990	1	1990
62	Grupo Circo Irmão Dourado	1990	1	1990

4.3.2 – Grupos mantidos por instituições e empresas

Apenas 5 grupos, ou seja, 20% do total de grupos que realizaram mais de um espetáculo eram mantidos ou apoiados financeiramente por instituições e/ou empresas e tiveram suas montagens patrocinadas total ou parcialmente por essas mesmas instituições. Veja na tabela 5 a seguir quais foram eles:

Tabela 5 – Grupos de Teatro de BH ligados a empresas

GRUPO	INSTITUIÇÃO
Filhos da PUC	Pontifícia Universidade Católica
Grupo de Teatro da Usiminas	Usiminas
Grupo do SESC	SESC MG
Oficina Multimídia	Fundação de Educação Artística
Grupo Mineiro de Comédias	Escola da Cruz Vermelha

Sabemos que um dos grandes entraves para a continuidade de um grupo é a questão financeira, a forma de financiar seus espetáculos, seu espaço de ensaio e, portanto, sua permanência enquanto coletivo de produção. Se esses itens eram garantidos por uma empresa, a probabilidade de o grupo manter sua existência durante mais tempo era enormemente aumentada. Por outro lado, a permanência enquanto grupo também ficava condicionada ao interesse da instituição ou empresa na manutenção do referido agrupamento.

4.3.3 – Grupos que se reuniam em torno de um diretor

Se observarmos a totalidade dos grupos de teatro que surgiram em Belo Horizonte durante todo o período estudado veremos que a maioria absoluta está vinculada a uma figura de diretor forte. Uma das exceções fica por conta do Grupo Galpão que, apesar de contar com integrantes que também são diretores, não se estabeleceu com a estrutura de um diretor fixo. Observando todo o período estudado, vemos que surgiram 63 Grupos de Teatro com montagens adultas em Belo Horizonte. Coincidentemente, durante o mesmo período, surgiram exatos 63 diretores de teatro adulto com mais de uma direção. Apenas 6 grupos, ou seja, 24% dos grupos de teatro que realizaram mais de um espetáculo, reuniam-se ao redor de um grande nome, notadamente a figura do diretor (veja tabela 6). Esse era de fato o único ponto de estabilidade do grupo. O restante dos membros do grupo tinha uma permanência curta e não possuía grande autonomia em nenhum dos processos internos de criação do espetáculo. Atuavam apenas como meros convidados ou alunos que rapidamente eram substituídos por novos integrantes.

Tabela 6 – Grupos de Teatro de BH ligados a um diretor

GRUPO	DIRETOR
Grupo Cara de Palco	Jair Raso
Grupo Intervalo	Ítalo Mudado
Grupo Teatral Encena	Wilson Oliveira
Grupo Tecla	Wenceslau Coimbra
Grupo Carbono 14	Kardim Pennaverde
Grupo Pinta e Borda	Rodrigo Leste

Analisemos, agora, a estrutura desses grupos que atuaram durante aquela década e sobreviveram até hoje. Os grupos Cara de Palco, Intervalo e Encena existem até hoje, porém apenas a figura de seus diretores se manteve estável. Aglutinam em torno de si atores convidados que, durante pouco tempo, constituem o corpo desses grupos. Na prática parecem ser grupos compostos apenas por seus diretores, como se pode perceber na entrevista concedida por Ítalo Mudado a Jota Dangelo.

Jota Dangelo – Aí [naquele momento] você vai para o Grupo Intervalo?

Ítalo – E Estou no Intervalo até hoje

J D – Mas o grupo é o que? O Intervalo é constituído de alunos, de outros atores...

Ítalo – É, quem aparecer

J D – Não interessa, quer dizer, não tem um grupo constituído: o Intervalo é o Ítalo? (risos)

Ítalo – É, de uma certa forma, é⁴².

4.4 – Autoria dos Textos utilizados nas montagens

Dos 360 espetáculos listados, o banco de dados *Espetáculos* apresenta 225 autores de textos utilizados nessas montagens. Na tabela, existe um campo que classifica esses autores em 4 categorias: Nacional, Local, Estrangeiro e Criação Coletiva. Com esses dados podemos traçar alguns gráficos e realizar algumas perguntas.

Podemos afirmar que entre as montagens realizadas, 53 autores eram estrangeiros e 173 eram autores nacionais. Desses 173 nacionais, 78 eram autores locais (de Minas Gerais) e 94 autores de outros estados. Desses 225 autores, 208 eram Homens e apenas 16 mulheres. Podemos ainda observar pelos Gráficos 6 e 7 (p. 71 e 72), que a utilização de textos de autores nacionais (excluindo os autores locais) caiu ao longo dos anos partindo de um pico máximo em 1982, com mais de 50%, caindo até menos de 15% em 1990. Já os espetáculos escritos por autores estrangeiros apresentaram durante toda a década um percentual variando em torno de 20% com dois picos positivos em 1984 e

⁴² DANGELO, 2009, p. 299.

1989 acima de 30%. Os espetáculos escritos por autores locais representaram durante toda a primeira metade da década um percentual em torno de 30% do total dos textos utilizados. Na segunda metade da década esse número começa a subir atingindo mais de 60%, em 1990.

Através do gráfico 7 (p. 72), podemos perceber que o número de textos de brasileiros montados nos palcos de Belo Horizonte durante a década de 1980 foi expressivamente maior. É perceptível ainda a presença marcante dos textos escritos por autores locais. É marcante também a menor influência dos textos escritos por autores estrangeiros nas montagens mineiras. Somente no ano de 1984 as montagens com textos estrangeiros superam minimamente os textos de dramaturgos locais. Porém, é preciso salientar que em Belo Horizonte existia a presença forte do Goethe Institut, organização cultural vinculada ao governo alemão, que patrocinava espetáculos de teatro que utilizassem em suas montagens textos escritos originalmente em língua alemã. Conforme nos informa Ione Medeiros, relatando sobre montagens do seu Grupo Oficina Multimídia naquele período:

Quando apresentamos *Biografia*, o músico pianista Paulo Sérgio Guimarães assistiu à nossa atuação e se entusiasmou com a montagem, revelando-nos depois a sua ideia de levar uma proposta conjunta do Oficina Multimídia e do Grupo Experimental de Música de Câmara da FEA para o Instituto Goethe. Teríamos que dar preferência a um escritor de língua alemã. Então escolhemos Kafka.⁴³

⁴³ MEDEIROS, 2007, p. 38.

Gráfico 6 - Textos de Autores encenados em BH (Percentual)

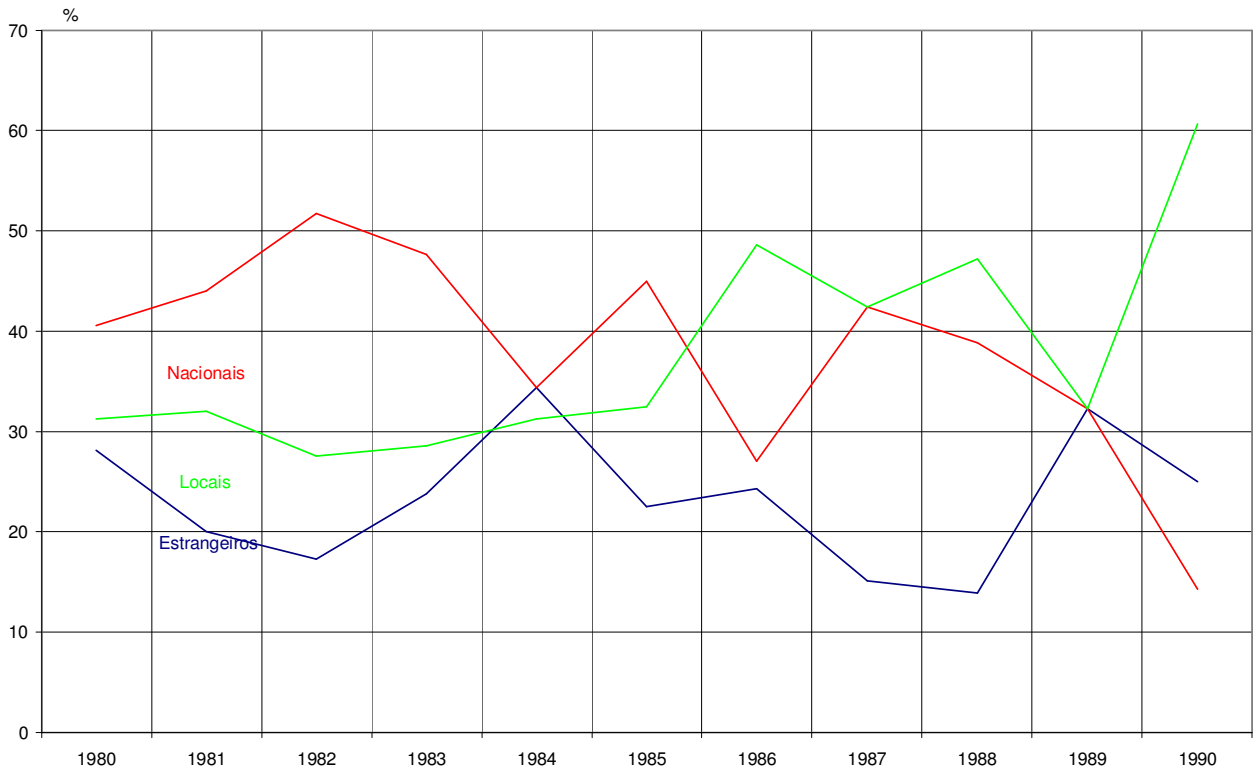
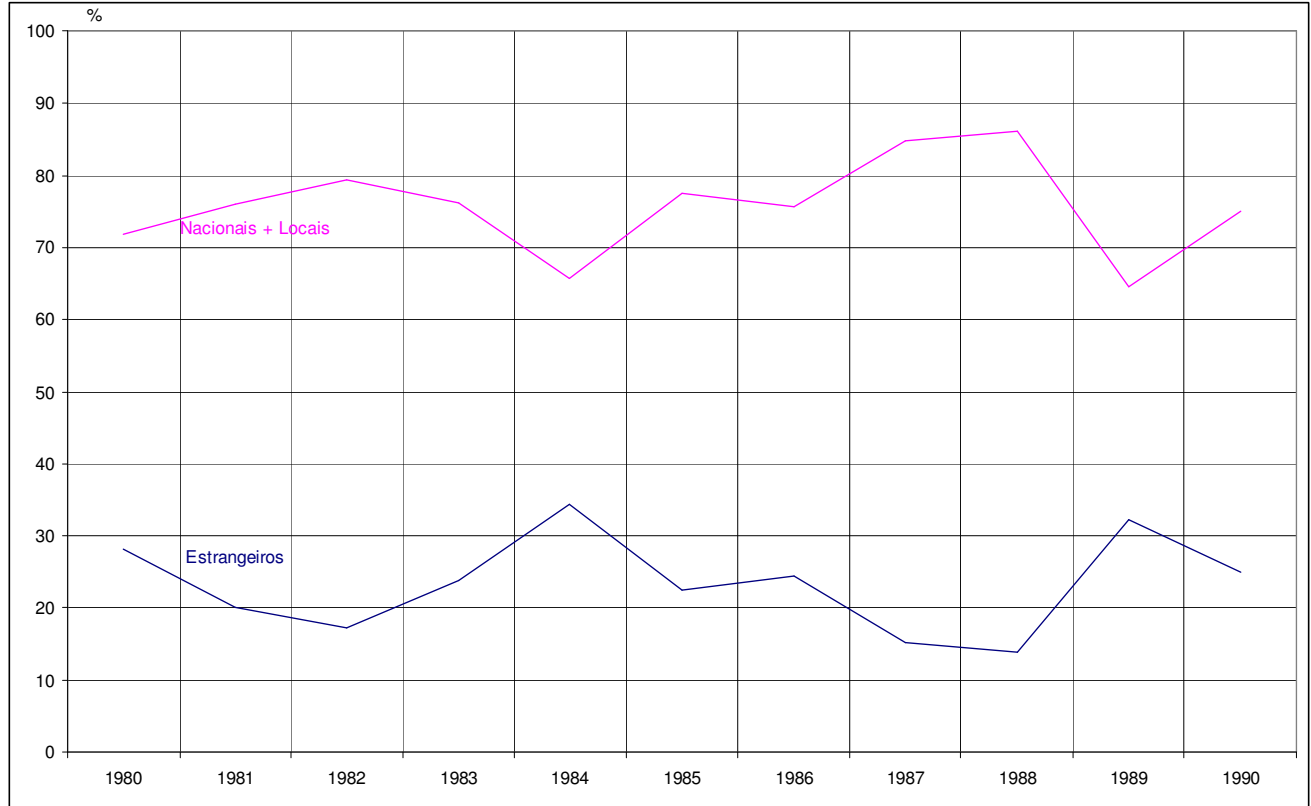


Gráfico 7 – Percentual de textos de autores montados em BH



Se o pesquisador fizer uma consulta aos anos de 1983 e 1984 (ano de maior incidência de utilização de textos estrangeiros nas montagens belo-horizontinas daquela época) vai perceber que não se montavam quaisquer textos estrangeiros, a opção era basicamente por textos alemães.

Tabela 7 – Textos Teatrais utilizados em BH no ano de 1983

Espetáculo	Texto	Nacionalidade
A Árvore dos Mamulengos	Vital Santos	Nacional
A guerra mais ou menos santa	Mário Brasini	Nacional
Arsênico e Alfazema	Joseph Kesselring	Estrangeiro
As Pulgas	Cunha de Leiradella	Local
As Relações Naturais	Qorpo Santo	Nacional
Bateu Mais Forte Meu Coração	Fernando Pessoa	Estrangeiro
Biografia ou Jogo de Poder	Ferreira Gullar	Nacional
Blue Jeans	Zeno Wilde e Wanderley Aguiar	Nacional
Boca de Ouro	Nelson Rodrigues	Nacional
Brasil Pererê	Rogério Gonzalez	Local
Calabar	Chico Buarque e Ruy Guerra	Nacional
Cordélia Brasil	Antônio Bivar	Nacional
De olhos fechados	João Vianney	Nacional
Decifra-te ou Devoro-te	Rodrigo Leste	Local
Édipo Rei	Sófocles	Estrangeiro
El Teniente Coronel de la Guardia Civil	García Lorca	Estrangeiro
Electra	Eurípidés	Estrangeiro
Elis, como um pássaro em seu ombro	Luiz Paixão	Local
Galileu Galilei	Bertold Brecht	Estrangeiro
I - Juca Pirama	Gonçalves Dias	Nacional
Irmãos	Martins Pena	Nacional
Jeitinho Brasileiro	Luiz Carlos Moreira	Local
Laio ou o poder	Cunha de Leiradella	Local
Liberdade, Liberdade	Millôr Fernandes e Flávio Rangel	Nacional
Lulu a Caixa de Pandora	Frank Wedekind	Estrangeiro
Marat-Sade	Peter Weiss	Estrangeiro
Morte e vida Severina	João Cabral de Melo Neto	Nacional
Noturno para Pagu	Augusto de Campos	Nacional
O Amor é Alvo	Matuzalém Vieira e José Alves	Local
O Belo Burguês	Pedro Porfírio	Nacional
O Interrogatório	Peter Weiss	Estrangeiro
O Milagre	Gualter Rosa	Local
O Rei da Vela	Oswald de Andrade	Nacional
Quando Fui Morto em Cuba	Roberto Drummond	Local
Sá Rita da Cachoeira	...	Local
Suburbana	Celso Antônio Fonseca	Nacional
Tá Boa Santa?	Fernando Melo	Nacional
Tambores da Noite	Bertold Brecht	Estrangeiro
Toda Nudez será castigada	Nelson Rodrigues	Nacional
Três Histórias Estranhas Para Um Tempo Mais Estranho Ainda	Fernando Limoeiro e Michel de Ghelderode	Local
Uai, de cabo a rabo	Armando Brandão	Local
Vida	Antônio Carlos Talasuh	Nacional

Tabela 8 – Textos Teatrais utilizados em BH no ano de 1984

Espectáculo	Texto	Nacionalidade
A História do Juiz	Renata Pallotini	Nacional
A Infidelidade ao alcance de Todos	Lauro César Muniz	Nacional
A Lira dos Vinte Anos	Paulo César Coutinho	Nacional
A Metamorfose	Franz Kafka - Carlos Rocha	Estrangeiro
Afinal uma Mulher de negócios	Werner Fassbinder	Estrangeiro
Alma de Gato	Eid Ribeiro	Local
As Mil e uma noites		Nacional
Auto das Pastorinhas	...	Local
Contos Eróticos de Decameron	Giovanni Bocacio	Estrangeiro
Diretas onde já Civil	Luciano Luppi e Luiz Paixão	Local
Duas Histórias para Rir e Para Pensar	Fernando Limoeiro	Local
Édipo Rei	Sófocles	Estrangeiro
Ensina-me a viver	Colling Higgins	Estrangeiro
Escuta Zé ninguém	Wilhelm Reich	Estrangeiro
Gaiola dos Imortais	Reginaldo Silva	Nacional
Jequitinhonha - Peixe Preso	Mamélia Dorneles Jota Dangelo, inspirada nos poetas e nas canções folclóricas da região jequitinhonhense.	Local
K	Franz Kafka - Ione Medeiros	Estrangeiro
Me Chama de Clark Gable que eu te chamo de Gary Cooper	Carl Schumacher e José Maria Jardim	Local
Minha sogra é da polícia ou A rival de Sherlock Holmes	Gastão Tojeiro	Nacional
O Agiota	Waldir Luna Carneiro	Local
O Café	Mario de Andrade	Nacional
O cigano/ Comédia sem título	Martins Pena	Nacional
O Coração Disparado de Adélia Prado	Arildo de Barros	Local
O Despertar da Primavera	Frank Wedekind	Estrangeiro
O marido vai a caça	Georges Feydean	Estrangeiro
Ó procê vê na ponta do pé	Eduardo Moreira e Grupo Galpão	Local
Rasga Coração	Oduvaldo Vianna Filho	Nacional
Solidão – Uma Poética Desesperada	Luiz Paixão	Local
Tem um Psicanalista em minha cama	João Bittencourt	Nacional
Vestido de Noiva	Nelson Rodrigues	Nacional
Yerma	García Lorca	Estrangeiro
Zumbi	Gianfrancesco Guarniere e Augusto Boal	Nacional

Por outro lado Yan Michalsky aponta no Rio de Janeiro e em São Paulo o mesmo fenômeno observado aqui quanto a pouca existência de textos estrangeiros nas montagens.

Desde os levantamentos que fiz para a resenha final da temporada carioca de 1979, uma estatística vem martelando minha cabeça. Dos 80 espetáculos que entraram em carreira regular, tivemos 62 textos nacionais, três adaptações e apenas 15 realizações de originais estrangeiros. Depois, lendo as resenhas da temporada de São Paulo, vi que o predomínio do autor nacional foi ali ainda absoluto. E fora dos dois grandes centros, o lançamento de textos traduzidos é, pela própria natureza do movimento de teatro regional, uma verdadeira raridade. Pode-se considerar que em matéria de dramaturgia o Brasil deu, em 1979, um passo de gigante no caminho da auto-suficiência: a quantidade de peças estrangeiras montadas foi virtualmente desprezível. Há apenas 20 e poucos anos, quando foi preciso lutar por uma legislação protecionista que obrigasse cada produtor a incluir pelo menos um texto nacional em cada três montagens, a perspectiva de uma tal evolução pareceria um sonho.⁴⁴

O pesquisador que pretender se debruçar sobre esse tema interessante vai se deparar ainda com uma tendência apontada pelo gráfico em 1990 de uma utilização vertiginosa de textos escritos por dramaturgos locais ultrapassando a 60% dos espetáculos montados. É preciso lembrar que durante alguns desses anos, (isso fica como sugestão de pesquisa), existiram alguns prêmios locais de dramaturgia que além de uma premiação em dinheiro ao autor, também patrocinavam a montagem do espetáculo. Tais estímulos podem ter influenciado nesses números. Deve-se ainda estudar a atuação da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais naquela época e a influência da obrigatoriedade de pagamentos de direitos autorais na escolha do texto a ser utilizado.

Se a busca do pesquisador for sobre as montagens com textos e/ou direção coletiva, nosso banco de dados também traz informações relevantes. Yan Michalsky fala da ocorrência da criação coletiva no Brasil daquele período:

Na década de 70, a crise de autores veio reforçar a ideia da criação coletiva. Tinha muita gente jovem escrevendo, gente ótima que se revelou, que se firmou além dos mais antigos, como o Guarnieri, o Dias Gomes, que continuaram

⁴⁴ MICHALSKI, 2004, p. 338.

escrevendo; mas a dramaturgia deles não interessava aos grupos jovens, sobretudo os que se destinavam para uma plateia inédita, a da periferia; a gente conversa com os integrantes dos grupos e percebe que eles querem autoria total do produto final. E, como eles não são autores individualmente, a solução que escolheram é essa. Quantitativamente onde isso prevalece é nos grupos ligados à FETIERJ (hoje FETAERJ – Federação do Teatro Amador do Estado do Rio de Janeiro).⁴⁵

Mas em Belo Horizonte, durante o período pesquisado, pouquíssimos espetáculos foram divulgados como criação coletiva. Das 360 montagens levantadas em todo esse período, apenas 6 delas apresentavam texto assinados como coletivos e 4 espetáculos apenas assumiam uma direção coletiva. Ainda assim é preciso fazer duas ressalvas (vide Tabela 9 e Tabela 10, p. 77). O espetáculo *Solta a minha orelha* do Grupo Arte Livre, embora tenha seu texto construído de forma coletiva, essa construção não se deu pelo grupo de Belo Horizonte envolvido na montagem. O grupo de Belo Horizonte apenas utilizou um texto criado de forma coletiva pelo Grupo Carranca da Bahia e o utilizou. Curiosamente, talvez influenciados pelas dificuldades encontradas no processo de criação, o espetáculo *O procê vê na ponta do pé*, montagem do Grupo Galpão de 1983, não assume a expressão “Criação Coletiva” na divulgação encontrada no jornal. É assinado como direção de Fernando Linares e Grupo Galpão e texto de Eduardo Moreira e Grupo Galpão. Veja o que Brandão nos fala sobre outro processo de montagem do Galpão:

Depois de nove meses de ensaio e faltando apenas um mês para a estreia, *Arlequim, servidor de tantos amores*, novo título que a pretendida atualização de Goldoni já tomava nos cartazes, anúncios, programas e folhetos – era um barco à deriva, na qual o Galpão parecia naufragar. Convidado pelo Grupo no final de julho, Eid Ribeiro critica a destruição do texto e liquida a pretensão de atualizá-lo. Durante dez dias ele dirige o estudo do original goldoniano, procurando compreendê-lo e revelando aos atores a genialidade e a riqueza nele abrigadas. (...) Depois desse período, Eid se afasta e o grupo, vendo-se sozinho novamente, decide abandonar o processo de criação coletiva e solicita a Fernando Linares dirigir os ensaios neste último mês que antecedia a estreia.⁴⁶

⁴⁵ MICHALSKY, 2008, p. 128.

⁴⁶ BRANDÃO, 1999, p. 46.

Tabela 9 – Espetáculos montados em BH com texto de criação coletiva

GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	Estreia
Grupo Olho D'Água	Maria e Seus Cinco Filhos	Criação Coletiva	Criação Coletiva	1980
Movimento da Abertura Lúdica	Um Fulano Qualquer	Criação Coletiva	Silvio da Silva	1981
Grupo Minas Artes Gerais	Sem Nexo Nem Plexo	Criação Coletiva	Ênio Reis e Evandro Gomes	1982
Grupo Arte Livre	Solta Minha Orelha	Criação Coletiva	Atenágoras Gandra	1982
Grupo Galpão	Ó procê vê na ponta do pé	Eduardo Moreira e Grupo Galpão	Fernando Linares e Grupo Galpão	1983
Grupo Vírus Mundanus	Amarração	Criação Coletiva	Coletiva	1990

Tabela 10 – Espetáculos montados em BH com direção coletiva

GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	Estreia
Grupo Olho D'Água	Maria e Seus Cinco Filhos	Criação Coletiva	Criação Coletiva	1980
Grupo Galpão	E a noiva não quer casar	Eduardo Moreira	Criação Coletiva	1982
Grupo Galpão	Ó procê vê na ponta do pé	Eduardo Moreira e Grupo Galpão	Fernando Linares e Grupo Galpão	1983
Circo Teatro Kusala	Tataturema	Sousândrade	Direção Coletiva	1985
Grupo Vírus Mundanus	Amarração	Criação Coletiva	Coletiva	1990

No entanto, se o pesquisador pretende avançar sobre a autoria não só do texto, mas do espetáculo teatral como um todo, o banco de dados também traz informações. Afinal, quem é o autor de um espetáculo de teatro? Aquele que escreve o texto, aquele que dirige a encenação, aquele que está no palco atuando durante a encenação, ou aquele que banca os custos da produção? De quem é a autoria do espetáculo de teatro?

Essa simples pergunta parece ter respostas que variam dependendo de quem, quando e onde é respondida. Certamente, diversos artistas e pesquisadores têm se debruçado sobre a autoria de um espetáculo, não só por questões de definição de créditos, mas também por outras questões que envolvem, inclusive, direitos autorais. O Banco de dados *Espetáculos* apresenta algumas informações que podem enriquecer essa linha de pesquisa, pelo menos no âmbito de nossa cidade. Vejamos esses dados:

Como o banco de dados foi estruturado a partir de informações coletadas de um veículo de divulgação que tinha como finalidade informar a um possível espectador – um jornal, a série desses dados nos aponta para uma tentativa de definição para o espectador dos artistas envolvidos na criação daquela obra, quer seja feita pela divulgação do próprio espetáculo ou pelo entendimento do jornalista que a escreveu. Das 360 estreias realizadas durante esses anos, em apenas 9 deles não foi informado o nome do dramaturgo que escreveu o texto utilizado na montagem. Desses mesmos 360 espetáculos, em apenas 21 deles não foi informado o nome do diretor do mesmo. E em 151 não foi informado o nome dos atores envolvidos na montagem. Fica claro, pelos números indicados, que durante toda aquela década o entendimento comum era que os espetáculos teatrais eram obras de autores de textos montadas por diretores de teatro.

4.5 – Teatro e Gênero em Belo Horizonte

TEATRO EM BELO HORIZONTE NA DÉCADA DE 1980 – UMA ATIVIDADE MASCULINA?

Se desejarmos fazer um estudo sobre a presença de mulheres na produção teatral Belo-Horizontina, teremos em nosso banco de dados algumas informações relevantes. Em 134 diretores que aparecem durante a década, apenas 14 são mulheres (11%), enquanto 119 são homens.

A título de comparação, em janeiro/fevereiro de 2011, durante a Campanha de Popularização do Teatro de Belo Horizonte e o Verão Arte Contemporânea, eventos teatrais que acontecem simultaneamente em Belo Horizonte, 83 diretores aparecem nas fichas técnicas apresentadas, sendo 65 do sexo masculino e 18 do sexo feminino (22%). Percebemos em 2011 que, percentualmente, dobrou o número de mulheres que dirigem espetáculos em Belo Horizonte, comparado com toda a década de 1980. Veja na Tabela 11 (p. 79) a relação de diretores e Tabela 12 (p. 80) as diretoras que atuaram durante a década de 1980 em Belo Horizonte:

Tabela 11 Diretores Teatro Adulto em BH década de 1980	
1	Adilson Maghá
2	Adyr Assumpção
3	Afonso Drummond
4	Alexandre Cola
5	Alfredo Borges
6	Alisson Vaz
7	Álvaro Apocalipse
8	Amoz Tizzoni Maia
9	André Billar
10	Anselmo Mendes
11	Antônio Eustáquio
12	Arildo de Barros
13	Arnaldo Marcelo
14	Atenágoras Gandra
15	Belizário Barros
16	Beré Lucas
17	Bernardo Mata Machado
18	Beto Lima
19	Carl Schumacher
20	Carlinhos Vasconcelos
21	Carlos Alberto Ratton
22	Carlos Nunes
23	Carlos Rocha
24	Carlos Xavier
25	Cássio Pinheiro
26	Edson Galdino
27	Eduardo Guimarães Álvares
28	Eduardo Moreira
29	Eduardo Rodrigues
30	Eid Ribeiro
31	Elvécio Guimarães
32	Ênio Reis
33	Epaminondas Júnior
34	Ernani Alves
35	Eugênio Magno.
36	Eustáquio Guglielmelli
37	Evandro Antunes
38	Evandro Gomes
39	Farouk Salomão
40	Fernando Couto
41	Fernando Limoeiro
42	Fernando Linares
43	Fernando Penido
44	Francis Gomes
45	Francisco Nascimento

Tabela 11 Diretores Teatro Adulto em BH década de 1980	
46	George Froscher
47	Geraldo Magela Capeta
48	Geraldo Vidigal
49	Gesner Perion
50	Gualter Rosa
51	Helvécio Ferreira
52	Ílvio Amaral
53	Ítalo Mudado
54	Ivan Salles
55	J. Geraldo Mendes
56	Jair Raso
57	Javert Monteiro
58	João Albano
59	Joaquim Costa
60	Joaquim Montiel
61	José Adolfo Andrade
62	José Marcio Corrêa
63	José Roberto Alvarenga
64	José Sete
65	Jota Dangelo
66	Juarez Oliveira
67	Júlio Mackenzie
68	Kadim Pennaverde
69	Kalluh Araújo
70	Kurt Bildstein
71	Lara Carneiro
72	Luciano Luppi
73	Ludovikus Moreira
74	Luis Alberto
75	Luis Mendonça
76	Luiz Carlos Moreira
77	Luiz Paixão
78	Luiz Paulo de Andrade
79	Marcelo Castilho Avelar
80	Marcelo Siqueira
81	Márcio Machado
82	Michel Salomão
83	Miguel Resende
84	Nazir Milaheb
85	Nicolas Tabuteau
86	Otávio Cardoso
87	Paulinho Polika
88	Paulo Alves Faria
89	Paulo César Bicalho
90	Paulo Vieira

Tabela 11 Diretores Teatro Adulto em BH década de 1980	
91	Pedro Paulo Cava
92	Renato Tameirão
93	Ricardo Batista
94	Ricardo Montserrat
95	Rice Elcheck
96	Roberto Eterovik
97	Roberto Vignatti
98	Rodrigo Campos
99	Rodrigo Leste
100	Rogério Gonzalez
101	Rogério Resende
102	Rogério Salgado
103	Ronaldo Boschi
104	Ronaldo Brandão
105	Ronan do Valle
106	Roosevelt Loyola
107	Sérgio Fantini
108	Sérgio Funari
109	Silvério Assunção
110	Silvino Fernandes
111	Silvio da Silva
112	Tarcísio Júnior
113	Tiaras Crispin
114	Vicente Amaral
115	Wagner Assunção

Tabela 11 Diretores Teatro Adulto em BH década de 1980	
116	Walmir José
117	Walter Babalú
118	Wenceslau Coimbra
119	Wilson Oliveira

Tabela 12 Diretoras Teatro Adulto em BH década de 1980	
1	Carmem Paternostro
2	Celsa Rosa
3	Cida Falabella
4	Eliane Santos
5	Glória Melgaço
6	Haydée Bittencourt
7	Inês Peixoto
8	Ione Medeiros
9	Mamélia Rodrigues
10	Márcia Mônica
11	Palmira Barbosa
12	Roberta Naves
13	Sula Mavrudis
14	Yara de Novaes

Quanto ao gênero dos autores de textos teatrais utilizados nas montagens daquele período em Belo Horizonte, temos uma diferença ainda mais discrepante: 207 autores do sexo masculino e apenas 15 do sexo feminino (8%).

Veja na Tabela 13 (p. 81) os autores do sexo feminino e na Tabela 14 (p. 82) os autores do sexo masculino, utilizadas durante aquela década.

Tabela 13	
Autores do sexo feminino em BH – década de 1980	
	Texto
1	Ana Beltrão
2	Ana Elisa Gregori
3	Cláudia Dalla Verde
4	Dejair Cardoso da Silva
5	Franca Rame
6	Ione Medeiros
7	Leilah Assunção
8	Ligia Fagundes Telles
9	Mamélia Dorneles
10	Maria Adelaide Amaral
11	Maria Clara Machado
12	Maria Helena André
13	Maria Lúcia Simões
14	Renata Pallotini
15	Sula Mavrudis

Tabela 14
Autores Masculinos
em BH década de
1980

	Texto
1	Abílio Pereira
2	Adão Ventura
3	Albert Camus
4	Alberto de Abreu
5	Alcides Nogueira Pinto
6	Alcione Araújo
7	Aleph
8	Aloísio Rocha
9	Altimar de Alencar Pimentel
10	Álvaro Apocalipse
11	André Carvalho
12	Anselmo Mendes
13	Anton Tchekov
14	Antônio Bivar
15	Antônio Carlos Talasuh
16	Antônio Domingos Franco
17	Antônio Eustáquio
18	Ari Fontana
19	Ariano Suassuna
20	Arildo de Barros
21	Aristófanis
22	Armando Brandão
23	August Strindberg
24	Augusto Boal
25	Augusto de Campos
26	Augusto dos Anjos
27	Aurimar Rocha
28	Beré Lucas
29	Bertold Brecht
30	Bráulio Pedroso
31	Breno Milagres
32	Buechener
33	Carl Schumacher
34	Carlo Goldoni
35	Carlos Alberto Ratton
36	Carlos Alberto Soffredini
37	Carlos Drummond de Andrade
38	Carlos Gomes

Tabela 14
Autores Masculinos
em BH década de
1980

	Texto
39	Carlos Queiroz Teles
40	Carlos Rocha
41	Celso Antônio Fonseca
42	César Amorim
43	Chico Buarque
44	Coelho Neto
45	Colling Higgins
46	Cunha de Leiradela
47	Dario Fo
48	Dias Gomes
49	Durrenmatt
50	Eduardo Guimarães Álvares
51	Eduardo Moreira
52	Eid Ribeiro
53	Emanoel Rodrigues
54	Erasmo de Roterdan
55	Eugene Ionesco
56	Eugene O'Neil
57	Eurico Silva
58	Eurípides
59	Eustáquio Guglielmelli
60	Fauzi Arap
61	Fernando Arrabal
62	Fernando Gabeira
63	Fernando Limoeiro
64	Fernando Melo
65	Fernando Pessoa
66	Fernando Sabino
67	Ferreira Gullar
68	Flávio Rangel
69	Frank Wedekind
70	Franz Kafka
71	Franz Xaver Kroetz
72	García Lorca
73	Gastão Tojeiro
74	George Buchner
75	Georges Feydean
76	Geraldo Magela Capeta
77	Geraldo Vidigal

Tabela 14
Autores Masculinos
em BH década de
1980

	Texto
78	Gesner Perion Avancini
79	Gianfrancesco Guarniere
80	Giovanni Bocacio
81	Giuseppe Podertolli
82	Gonçalves Dias
83	Gregório de Matos
84	Gualter Rosa
85	Gugu Olimecha
86	Guimarães Rosa
87	Jacinto Lins Brandão
88	Jair Raso
89	James Baldwin
90	James Joyce
91	Jaroslav Hasek
92	Jean Anouilh
93	Jean Genet
94	Jean-Paul Sarte
95	João Bittencourt
96	João Cabral de Mello Neto
97	João Fernandes
98	João Ribeiro Chaves Neto
99	João Vianney
100	Joaquim Costa
101	Joaquim Montiel
102	Jonas Bloch
103	Jorge Andrade
104	Jorge Fernando dos Santos
105	José Alves
106	José Antônio de Souza
107	José Ignácio Cabrujas
108	José Marcio Correa
109	José Maria Jardins
110	José Mauro de Mendonça
111	José Roberto Alvarenga
112	José Vicente

Tabela 14
Autores Masculinos
em BH década de
1980

	Texto
113	José Wanderley
114	Joseph Kesselring
115	Josué Guimarães
116	Jota Dangelo
117	Júlio César Conte
118	Kardin Penaverde
119	Karl Valentin
120	Lauro César Muniz
	Leopoldo Sacher
121	Masoch
122	Luciano Luppi
123	Luiz Alberto de Abreu
	Luiz Alberto dos
124	Santos
125	Luiz Carlos Moreira
126	Luiz Paixão
	Luiz Paulo de
127	Andrade
128	Machado de Assis
129	Maquiavel
130	Marco Borges
131	Marcos Carolli
132	Marcos Rey
133	Marcos Santana
134	Mario Brasini
135	Mario de Andrade
136	Mario Lago
137	Mário Prata
138	Mart Crowley
139	Martins Pena
140	Matuzalém Vieira
141	Mauro Alvim
142	Máximo Gorki
143	Michel Azama
	Michel de
144	Ghelderode

Tabela 14
Autores Masculinos
em BH década de
1980

	Texto
145	Michel Salomão
146	Millôr Fernandes
147	Moliere
148	Murilo Rubião
	Naum Alves de
149	Souza
150	Nelson Rodrigues
151	Niels Petersen
152	Nigel Willians
	Oduvaldo Vianna
153	Filho
154	Oswald de Andrade
155	Patrick Hamilton
156	Paulinho Assumpção
157	Paulo Alves Faria
	Paulo César
158	Coutinho
159	Paulo de Magalhães
160	Paulo Pontes
161	Paulo Purana
162	Pedro Bloch
163	Pedro Porfírio
164	Peter Weiss
165	Plínio Marcos
166	Qorpo Santo
167	Raimundo Alberto
168	Raul Bopp
169	Raul Pompéia
170	Reginald Rose
171	Reginaldo Silva
172	Renato Tameirão
	Ricardo Meireles
173	Vieira
174	Ricardo Monserrat
175	Robert Patrick
176	Roberto Athayde

Tabela 14
Autores Masculinos
em BH década de
1980

	Texto
177	Roberto Cossa
178	Roberto Drummond
179	Roberto Faria
180	Roberto Gil Camargo
181	Rodrigo Campos
182	Rodrigo Leste
183	Rogério dos Santos
184	Rogério Gonzalez
185	Rogério Salgado
186	Ronald Claver
187	Ronaldo Boschi
188	Ronan do Valle
189	Rufo Herrera
190	Ruy Guerra
191	Samuel Becket
192	Sérgio Abritta
193	Sérgio Funari
194	Sérgio Jockyman
195	Sergio Sant'ana
196	Siegfred Lenz
197	Sófocles
198	Sousândrade
199	Tennense Willians
200	Tiaras Crispin
201	Timochenco Wembi
202	Vital Santos
203	Waldir Luna Carneiro
204	Walmir José
205	Wanderley Aguiar
206	Werner Fassbinder
207	Wilhelm Reich
208	Zeno Wilde

4.6 – Teatro Profissional em Belo Horizonte dos anos 1980.

Uma das possíveis linhas de análise para as informações disponíveis no banco de dados *Espetáculos* é aquela que pretende entender o processo de profissionalização do teatro em Belo Horizonte.

Se anteriormente o teatro nos principais centros do país, inclusive Belo Horizonte, se organizava em torno de grupos praticamente amadores, durante esses anos de transição, o teatro tenta se profissionalizar quer através da atuação dos chamados Produtores, quer através do estabelecimento de grupos estáveis de teatro. A atividade teatral, por outro lado, sempre teve uma dificuldade em se estabelecer enquanto atividade profissional devido ao simples fato de ser difícil estabelecer quem seria o patrão e quem o empregado. Como nos orienta Fernando Peixoto:

Durante muitos anos o teatro profissional do país foi produzido por atores ou diretores. Independente dos matizes ideológicos que tivessem, permanecia sempre um vínculo nítido entre produtor e produto. [...] Hoje os novos empresários que se fortalecem no campo da produção, tratam o teatro apenas como mercadoria.⁴⁷

A preocupação com essa profissionalização estava presente na fala de alguns agentes do teatro da cidade de Belo Horizonte naquela época:

É interessante observar que a partir da década de 80, o amadorismo das gerações anteriores, que não impediu um caráter de pioneirismo e experimentação, é substituído por uma postura de busca de profissionalismo. Glória Reis em estudo sobre a cena cultural mineira cita Raul Belém Machado: as pessoas trabalhavam amadoristicamente no sentido pleno da palavra: com muito amor, mas sem técnica e sem dinheiro. Não existia profissionalismo, o elenco não recebia cachê, o diretor também não. [...] As pessoas tinham outras profissões⁴⁸.

Os grupos que nascem nesta década não aceitam mais para seus integrantes a vida dupla, profissional liberal ou funcionário público de dia e artista à noite e começam a aprender a sobreviver segundo as regras do incipiente mercado que ajudavam a formar⁴⁹.

⁴⁷ PEIXOTO, 1989, p. 73.

⁴⁸ REIS, 2005, p. 42.

⁴⁹ ROCHA, 2006, p. 19.

A criação do Sindicato dos Artistas de Minas Gerais – SATED-MG, a criação da Associação dos Produtores de Teatro de Minas Gerais – AMPARC, depois transformada em Sindicato dos Produtores de Teatro de Minas Gerais – SINPARC, apontam para o início de um processo de profissionalização da atividade teatral em Belo Horizonte. Se analisarmos o gráfico das produções (Gráfico 4, p. 65) durante o recorte temporal proposto, veremos que as produções realizadas por produtores aumentam ao longo da década. Se excluirmos o ano atípico de 1987, veremos que os espetáculos realizados por produtores assumem um caráter preponderante em nossa cidade, ao longo daquela década.

Fernando Peixoto, preocupado com as tendências do teatro nacional para a década de 1980, faz, no fim de 1979 uma pequena análise:

Talvez o mais contundente desafio reservado à década de 80 venha a ser a descoberta de como reinverter este processo de trabalho, reinventando novas condições de trabalho para que a produção teatral profissional, voltada para a comunicação com a plateia essencialmente de classe média, não acabe definitivamente destituída de qualquer sentido sócio cultural. Ou caberá exclusivamente aos não profissionais, libertos da lógica do investimento e do lucro, a possibilidade de desenvolvimento, inclusive junto a uma plateia mais popular, de uma tarefa artística no terreno do teatro? Ou virão deles novas formas e fórmulas de produção empresarial? A verdade é que mesmo a tentativa da produção cooperativada, que se apresentou como alternativa ao estrangulamento de público e de mercado de trabalho, à mediocridade cultural da produção vigente e às fórmulas patronais de produção empresarial tradicional, resultou incapaz de alterar a regra do jogo; não conseguiu propor um novo modelo de produção, atingir um novo público e nem mesmo ocupar um novo espaço de pesquisa estética ou formulação ideológica. Apenas apêndice reformista da produção capitalista, o sistema cooperativo revelou-se igualmente prisioneiro do preço abusivo dos aluguéis de casas de espetáculos, das armadilhas e critérios seletivos da distribuição de verbas oficiais e, disputando o mesmo mercado, last but not least, prisioneiro da biheteria.⁵⁰

⁵⁰ PEIXOTO, 1989, p. 95.

Peixoto aponta que a forma de produção cooperativada, típica dos Grupos de teatro, não consegue ser a saída para os profissionais envolvidos com essa arte. Seu texto aponta o desespero em que essa categoria se encontra durante aqueles anos. Mas a tabela SATED-MG do banco de dados também apresenta alguns dados que podem se somar a uma possível análise da profissionalização dos artistas em Belo Horizonte, conforme pode ser observado nos gráficos a seguir:

O gráfico 8 nos mostra o número de novos registros de atores e de atrizes por ano. O gráfico 9 nos apresenta o número de novos registros de artistas naquele sindicato. São considerados artistas os atores, diretores e iluminadores. Verificamos que a partir de 85 é iniciado o processo de registro dos artistas. O ano de 1987 aponta a maior incidência de registros. Os gráficos 10 e 11, mostra a quantidades a atores e atrizes com registro profissional em cada ano. A partir desses dados podemos visualizar que o número de atores em Belo Horizonte foi maior que o número de atrizes durante todos os anos pesquisados. Esses gráficos nos possibilitam entender o processo de profissionalização que ocorre na área teatral em Belo Horizonte.

Gráfico 8 - NOVOS REGISTROS PROFISSIONAIS DE ATORES E ATRIZES
SATED-MG

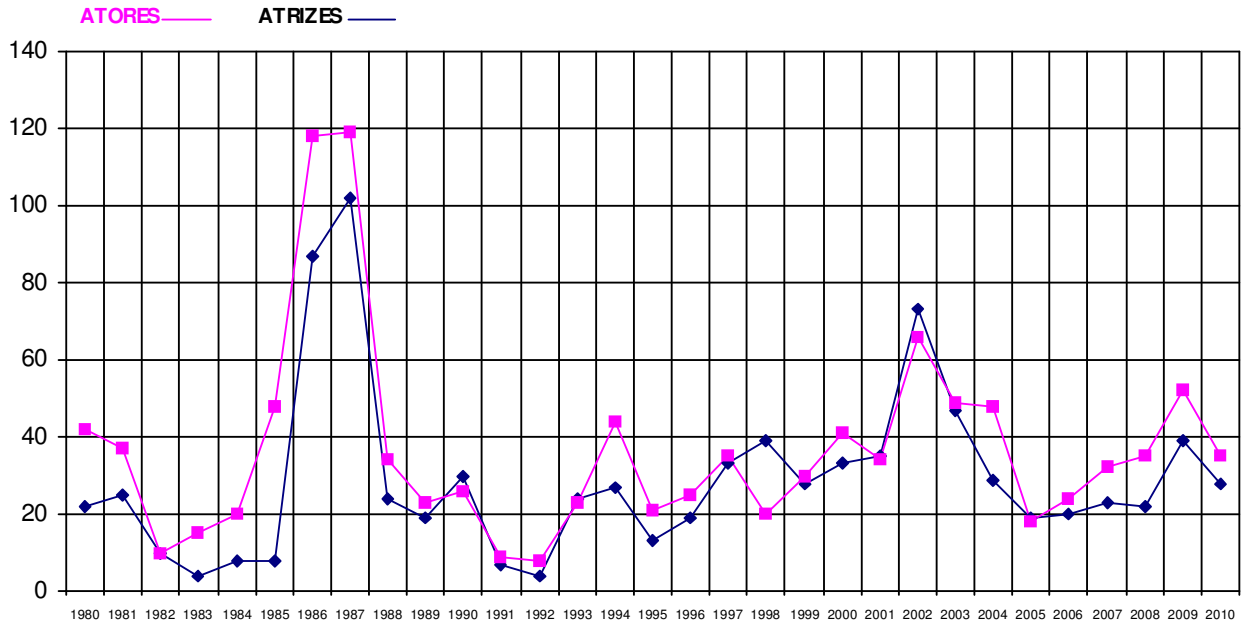


Gráfico 9 - NOVOS REGISTROS DE ARTISTAS NO SATED-MG

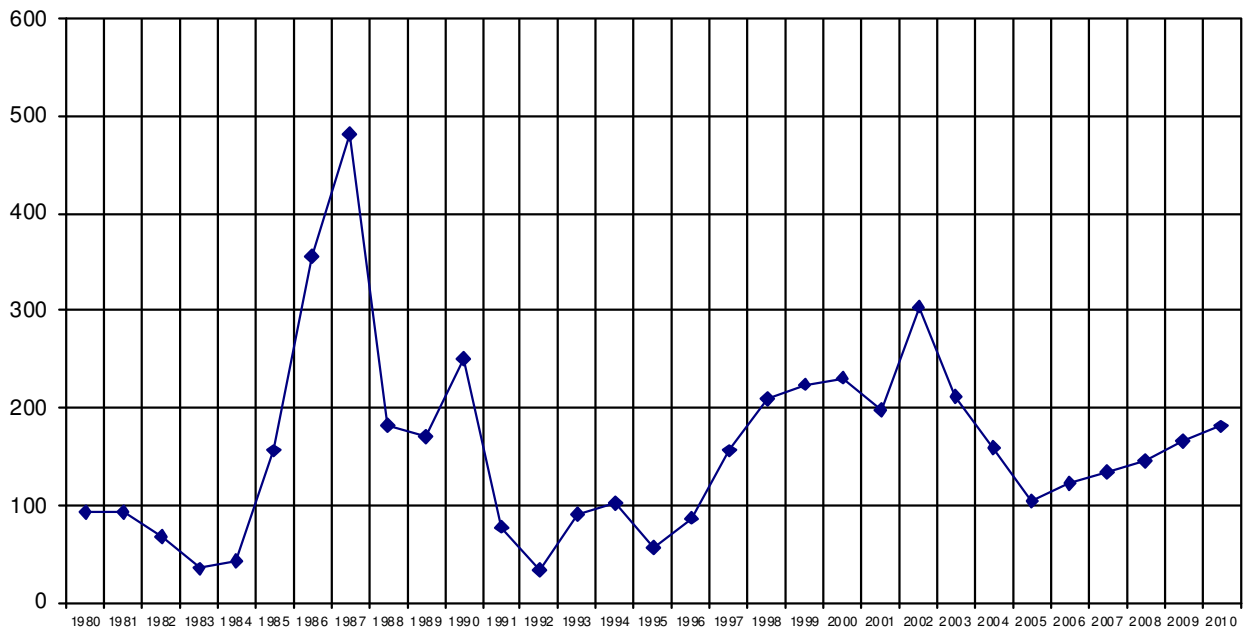


Gráfico 10 - TOTAL DE REGISTRO PROFISSIONAL ATORES E ATRIZES SATED-MG

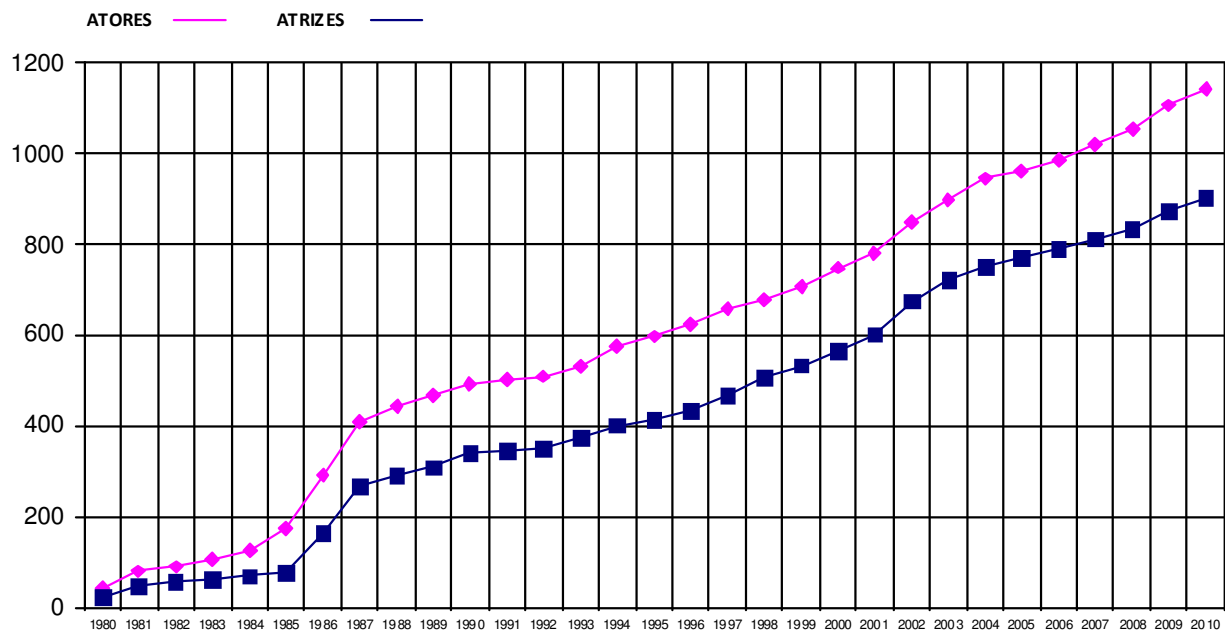
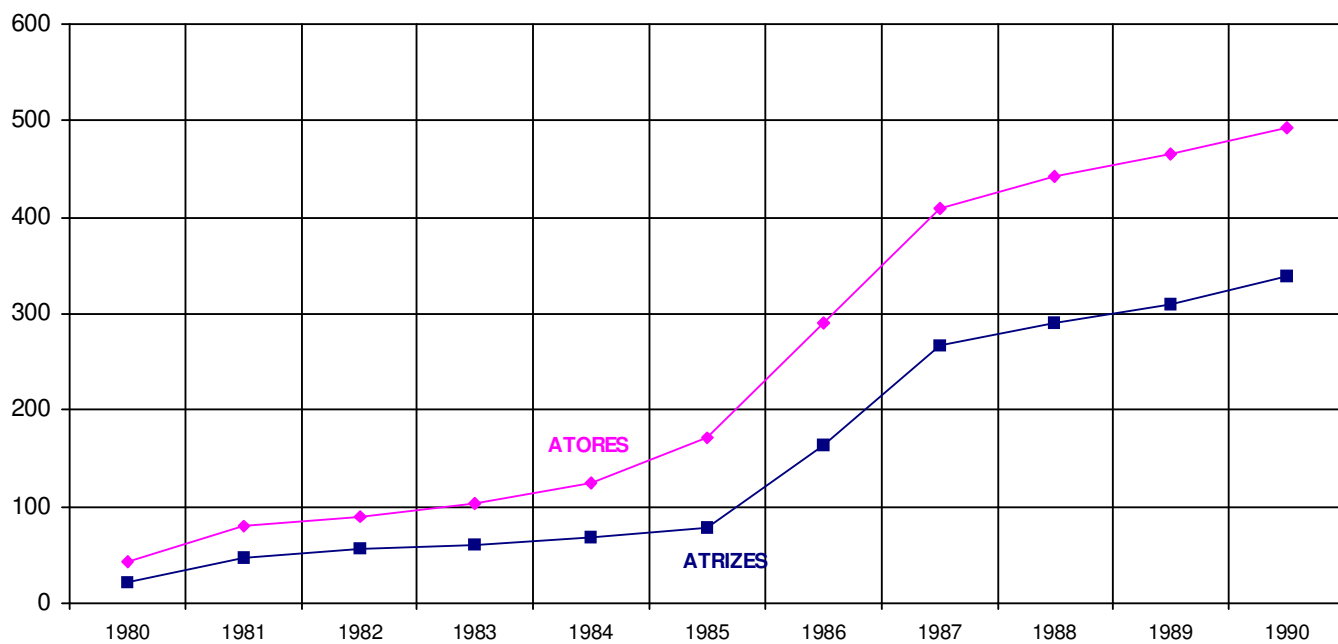


Gráfico 11 - ATORES E ATRIZES COM REGISTRO PROFISSIONAL NO SATED-MG DE 1980 A 1990



4.7 – Teatro na Década de 1980 – São Paulo e Belo Horizonte, uma comparação.

Durante a fase de conclusão da escrita aqui apresentada, tive acesso à tese de doutorado do pesquisador Alexandre Luiz Mate defendida no departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP em 2008. Com o título de *A Produção Teatral Paulistana dos anos 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da história: Tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança* Mate faz um levantamento das apresentações teatrais na cidade de São Paulo durante a década de 1980. Mate buscou dados sobre os espetáculos teatrais adultos apresentados naquela cidade utilizando como fonte principal o jornal local de maior circulação: *O Estado de São Paulo*. A pesquisa paulista apresenta uma relação de 2042 fichas técnicas dos espetáculos apresentados naquela década na capital paulista. Além disso, ela traz pequenas considerações sobre o material encontrado no tocante a quantidade, a nacionalidade dos autores e ao gênero dos artistas. Como Mate optou por não apresentar essas informações em um formato de banco de dados digital⁵¹, a consulta e uma comparação entre as duas pesquisas não fica facilitada. Ainda assim, dada à coincidência de recorte temporal e temático, podemos fazer algumas pequenas observações. Acredito que uma análise comparativa entre essas duas pesquisas é um trabalho interessante que merece ser realizado em outro momento.

Mate fala do processo de coleta das informações nas fontes de São Paulo.

O material aqui apresentado (2.042 fichas técnicas de peças teatrais adultas apresentadas na cidade de São Paulo na década de 1980) corresponde ao processo de pesquisa cujas referências foram, primeiramente, coletadas no jornal *O Estado de S. Paulo* e na Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo – Arquivo Multimeios (antigo IDART), de março a agosto de 2006. Em setembro, cotejou-se este levantamento com os dos *Anuários de Artes Cênicas* à disposição no mesmo setor,

⁵¹ Na realidade essas informações são encontradas como anexo da tese de doutorado, disponível na biblioteca da USP, em formato PDF, perfazendo 222 páginas.

cujo processo foi finalizado, em sua primeira etapa, em 14 de dezembro de 2007⁵².

Mate apresenta a seguinte tabela⁵³ sobre a pesquisa realizada em São Paulo.

Tabela 15 – Apresentações teatrais na cidade de São Paulo na década de 1980

Ano	Nº de textos brasileiros	Nº de textos estrangeiros	Nº de textos brasileiros/ estrangeiros	Nº de críticas	Espectáculos analisados	Total de críticas publicadas por mês
1980	111	28	1	68	72	5,6
1981	106	34	-	49	70	4,1
1982	101	41	-	53	53	4,4
1983	122	43	2	36	33	3
1984	185	47	2	47	51	3,9
1985	125	74	3	41	39	3,4
1986	145	85	5	51	47	4,2
1987	217	71	9	30	27	2,5
1988	172	75	8	27	27	2,2
1989	146	78	6	32	29	2,6
Sub-total	1430	576	36	431	447	3,5

TOTAL GERAL DE ESPETÁCULOS APRESENTADOS NA DÉCADA = 2.042

Em São Paulo, Mate observa que o ano de 1987 foi o de maior número de apresentações:

O ano com mais espetáculos apresentados foi 1987, perfazendo quase trezentos. Quaisquer causas apontadas para esse número se caracterizariam em especulação, mas o Plano Cruzado, vigente a partir de 10/03/1986, pode ter sido determinante para esse aumento, pela estabilização temporária da economia⁵⁴.

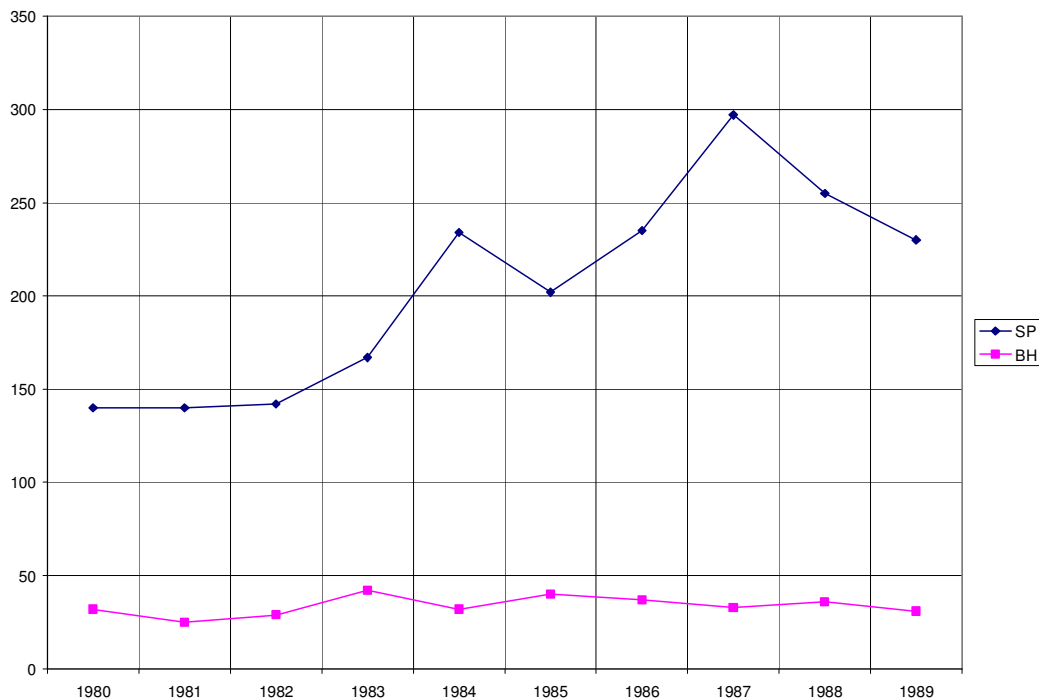
Em Belo Horizonte, isso não é verificado. O ano de maior atividade na década é o de 1983 seguido por 1985, antes, portanto do plano Cruzado. Observe no gráfico 12 (p. 90), um comparativo entre as duas cidades.

⁵² MATE, 2008, p. 1.

⁵³ MATE, 2008, p. 8.

⁵⁴ MATE, 2008, p. 8.

Gráfico 12 – Espetáculos Teatrais montados em SP e BH na década de 1980



Se analisarmos os números apresentados por Mate, percebemos que enquanto a produção belo-horizontina se manteve oscilando entre 25 e 40 estreias por ano durante toda a década, em São Paulo o número de espetáculos em cartaz cresce de algo em torno de 140 durante os 3 primeiros anos da década para quase 300 em 1987. Concordando com Mate, argumento que qualquer causa apontada para explicar esses gráficos, tanto o de Belo Horizonte, quanto o de São Paulo, será mera especulação. Porém, precisamos ressaltar que durante os 4 primeiros anos da década de 1980 o comportamento dos dois gráficos se dá de forma análoga. Em BH, durante esses 4 anos, o gráfico é cerca de 22% do de São Paulo. A partir de 1984, esse comportamento começa a se alterar e é verificado em São Paulo um acréscimo que não encontra semelhança com o que ocorre em Belo Horizonte. O somatório da produção belo-horizontina durante esses 6 últimos anos da década de 1980 é de apenas 14% do número de apresentações em São Paulo. Talvez, a título de especulação, possamos buscar respostas nas políticas públicas aplicadas nas duas cidades pelos governos estaduais e municipais, posto que, a partir de 1983, esses governos voltaram a ser escolhidos diretamente pelo povo.

Outra observação que é apontada na pesquisa paulistana é quanto aos autores dos textos teatrais utilizados. Mate cria 3 categorias de textos: os escritos por autores nacionais, os escritos por autores estrangeiros e aqueles escritos por autores estrangeiros com adaptações de autores nacionais. Na pesquisa belo-horizontina, apresento uma classificação um pouco diferente: Autores Nacionais, autores Locais e autores estrangeiros. Também está apontado em Belo Horizonte, o quantitativo de textos elaborados de forma coletiva. Em Belo Horizonte, diferentemente da pesquisa paulistana, considere também como estrangeiro todos os textos que sofreram adaptações de autores nacionais por considerar que todo texto estrangeiro ao ser traduzido passa por um processo de adaptação ainda que somente linguística ou poética. Para mim, interessava saber a quantidade de textos escritos por dramaturgos locais, radicados na cidade de Belo Horizonte, distinguindo-os daqueles também escritos por outros dramaturgos brasileiros, porém radicados em outros locais. Talvez em busca de uma especificidade que somente o autor local pudesse dar (que alguns chamariam de "Mineiridade"). Eu julgava ser importante apontar para uma futura análise, o momento em que o teatro Belo-Horizontino passa a falar de si, através de textos escritos por artistas aqui residentes. Mate, do seu lado, não parece se interessar por essa especificidade. Talvez por ter como recorte uma megalópole que é uma síntese do próprio país, contando entre seus habitantes com pessoas oriundas das mais diversas localidades. A intensa troca entre artistas do Rio de Janeiro e São Paulo, por si só, já é um dificultador de se pensar em um autor apenas paulista. Tomo como exemplo o Grupo Tapa, que faz parte do material por ele apresentado, que tem sua origem no Rio de Janeiro, mas que em 1985 se transfere para São Paulo.

A pesquisa em São Paulo apresenta apenas 2 categorias: o nacional e o estrangeiro. Porém, lá ele aponta para a presença de uma outra categoria de autor que a pesquisa realizada em Belo Horizonte não se ateuve: a presença de um híbrido. O texto escrito por estrangeiro, mas adaptado por um autor nacional. Tal categorização feita por Mate pode indicar, ainda que não explicitado em seus

escritos, uma influência do momento da escrita da sua tese, em que se encontrava envolvido em um universo de criação no qual a utilização de diversos textos em uma montagem e de uma nova escrita a partir dessa seleção é comum, sendo essa uma das características da dramaturgia contemporânea.

Fazendo essas observações, faço uma comparação entre os autores utilizados em Belo Horizonte e São Paulo naquela década, adaptando os dados de São Paulo, de acordo com a categorização utilizada na capital mineira.

Em Belo Horizonte, durante a década de 1980, 76% dos textos utilizados nas montagens teatrais foram escritos por autores nacionais, 24% foram escritos por autores estrangeiros. Diga-se de passagem, que dos 76% de textos escritos por autores nacionais, exatos 38% foram escritos por autores locais e 38% por autores de outras localidades. Em São Paulo, 70% dos textos foram escritos por autores nacionais e 30% escritos por autores estrangeiros. A meu ver, os números, percentualmente, são muito próximos e retratam uma realidade parecida. Durante o percurso da década existem algumas variações locais, mas que no contexto global pouco influenciam.

Outro aspecto levantado na pesquisa paulista se refere à quantidade de grupos de teatro. Segundo Mate, durante a década de 1980, em São Paulo, cerca de 250 Grupos de Teatro estiveram em atividade:

Apesar de sempre terem existido os chamados teatro de grupo (o fenômeno explode, como militância e fenômeno agregador, nos anos 1990), é bom considerar que durante a década de 1980, formaram-se coletivos grupais com destacada produção. Apesar de terem sido encontrados os nomes de mais de 250 grupos de teatro em atuação na década pesquisada [...] ⁵⁵.

Em Belo Horizonte, durante o mesmo período, 60 Grupos de Teatro foram identificados. Ou seja, 24% do montante da capital paulista, o que supera a

⁵⁵ MATE, 2008, p. 9.

relação estabelecida (SP 5 vezes maior que BH) quando comparadas às populações de ambas as cidades.

Mate também faz uma observação quanto à presença feminina no teatro paulistano da década de 1980. Segundo ele, há uma predominância do feminino sobre o masculino na cena paulistana daquela época:

Sem ter sido possível cotejar os dados com informações de períodos anteriores ou mesmo posteriores, o que salta aos olhos é o fato das mulheres e do feminino dominarem a cena teatral. No concernente ao trabalho de criação estética os homens ainda dominam na função de direção de espetáculo, de cenografia, de iluminação, entre outras, exceção feita à preparação corporal e à criação de coreografias. [...] Ligado à cena, entretanto, no concernente ao trabalho de interpretação, há o predomínio do feminino sobre o masculino. O feminino domina por ser maior o número de mulheres em cena e por haver muitos homens fazendo personagens femininas⁵⁶.

Curiosamente, em Belo Horizonte os dados apontam em uma outra direção. A meu ver, o teatro realizado na capital mineira durante a década de 1980 era predominantemente masculino. Mate não apresenta os números em que se baseia para fazer tais afirmações, mas admite, por outro lado, que os homens dominam as funções de criação estética. Em Belo Horizonte, os números são evidentes. Dos 134 diretores que atuam durante aquela década, apenas 15 são mulheres. Dos 223 autores de textos teatrais utilizados nas montagens daquele período, apenas 16 são mulheres. Se verificarmos os dados referentes ao número de registros profissionais de atores e atrizes no SATED-MG naquela década, veremos que o número de atores supera ao de atrizes (veja gráficos 12 e 13, p. 71). O número total de atores com registro profissional no fim do ano de 1989 era de 466. O número de atrizes com registro profissional era de apenas 309. É aceitável se supor que havia um predomínio numérico dos homens também dentro do palco belo-horizontino. Por todas essas informações, acredito ser interessante, em outro momento, fazer uma comparação detalhada das duas pesquisas.

⁵⁶ MATE, 2008, p. 16.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todos os itens apresentados no capítulo 4, muito mais como indagações do que como respostas, apontam para promissores objetos de pesquisa a serem desenvolvidos em outros momentos, ou mesmo por outros pesquisadores interessados em contribuir na pesquisa da história do teatro realizado em Belo Horizonte. O banco de dados *Espetáculos* pretende ser uma das referências para quem desejar fazer pesquisas sobre essa história que, ao longo dos últimos anos, vem merecendo atenção de alguns pesquisadores locais.

Após a apresentação do Banco de Dados e exposição de exemplos de utilização do mesmo para realização de algumas análises, algumas considerações devem ser feitas. A primeira é quanto ao recorte temporal utilizado na pesquisa. A partir da leitura desse trabalho é evidente a necessidade de ampliar esse recorte e estendê-lo até aos nossos dias. Com isso, diversas análises focadas em interesses atuais poderiam ser realizadas conforme exemplos aqui expostos. A catalogação dos dados referentes à década de 1990 requer um trabalho de consulta em microfichas das edições daquela década existentes no arquivo do Jornal *O Estado de Minas*. Já para as décadas subsequentes o mesmo jornal disponibiliza aos seus assinantes o arquivo já digitalizado podendo essa consulta ser realizada até mesmo pela internet, o que facilita enormemente o trabalho. Talvez, essa nova visita ao arquivo possa incluir alguns outros campos que foram negligenciados na etapa já concluída. As outras funções artísticas, tão importantes quanto as aqui apresentadas, devem também ser incluídas. Figurinistas, cenógrafos, iluminadores, criadores de trilha sonora etc., devem ser contemplados nessa nova etapa. Tais informações nem sempre estarão presentes nos chamados “tijolinhos” daquele Jornal. Portanto, uma nova visita a fonte principal deve também incluir as matérias grandes e críticas de espetáculos dentro do escopo, com o intuito de cobrir essa lacuna.

A segunda questão é quanto à utilização de outras fontes. Um banco de dados composto por informações advindas de um jornal certamente possibilita algumas

leituras relacionadas a esse tipo de arquivo. As presenças e ausências, os enfoques e negligências são, por si só, material para análises. Porém, se o objetivo for criar um banco de dados que possa dar conta da maior parte das produções realizadas em Belo Horizonte, incluindo os espetáculos infantis e todas as informações negligenciadas pelos jornais, porém constantes em outras fontes como programas, cartazes, e outras publicações diversas, a pesquisa deve ser ampliada.

A meu ver, a história do teatro em Belo Horizonte, a cada dia, a cada morte de um agente de cultura, a cada encerramento de temporada, a cada casa de espetáculo que se fecha, a cada grupo que encerra suas atividades, vai ficando mais difícil de ser contada. A ausência de um arquivo estruturado que possa dar conta de armazenar informações sobre toda a produção teatral dessa cidade é preocupante. Onde deixar cartazes, programas, fotos, vídeos, críticas dos espetáculos que estão sendo produzidos? Quantos e quais foram os espetáculos realizados no ano passado? Quais eram as pessoas, artistas e técnicos, envolvidas nas produções teatrais da nossa cidade. Quem são esses anônimos artistas que a poeira do tempo vem a cada dia apagando. Um setor de documentação precisa ser criado e mantido permanentemente. Acredito que cabe ao poder público esse papel.

Da nossa parte, acredito ter dado um passo inicial importante para se estabelecer as bases de criação desse arquivo digital. Porém, acredito ainda que outros suportes devem ser utilizados bem como diversas outras fontes e metodologias de pesquisa. Urge se fazer, catalogar, armazenar e disponibilizar entrevistas com diversos agentes culturais em nossa cidade, que pelo avançado da idade, ficarão pouco tempo entre nós. Belo Horizonte é uma cidade jovem. A atividade teatral profissional é uma criança. A maioria desses agentes se encontra vivo e grande parte do acervo documental se encontra íntegro. Não podemos perder mais um bonde da história.

A terceira questão, que se relaciona intimamente as outras, é quanto à construção de um banco de dados que possa abarcar mais informações que vão além das obtidas em um jornal e disponibilizá-las para consulta. Um banco de dados que vá dar conta de ser um arquivo para armazenar as informações para um futuro sem as limitações de um jornal. Qual seria a estrutura desse Banco de Dados?

Com a tecnologia em informática a nossa disposição atualmente, a facilidade para estabelecer um arquivo virtual capaz de armazenar as informações sobre a produção teatral da nossa cidade está enormemente facilitada. Se por um lado criamos um banco de dados possível a partir das informações que estavam disponíveis, por outro lado, devemos criar a estrutura e a cultura de catalogar as informações que estão sendo produzidas inclusive hoje. Devemos caminhar para a construção de um Banco de Dados ideal. Pensando nisso, apresento aqui uma proposta de estrutura de um banco de dados que esteja de acordo com as tecnologias hoje em uso e possa atender às possíveis demandas de pesquisas futuras.

As tabelas principais desse banco de dados deveriam contemplar os seguintes campos:

- 1 – Nome do Grupo ou Produtor responsável pelo espetáculo.
- 2 – Nome do Espetáculo.
- 3 – Data da Estreia.
- 4 – Nome do Autor do texto ou roteiro.
- 5 – Local de Origem do Autor.
- 6 – Nome do Diretor.
- 7 – Nome do elenco.
- 8 – Nome do Figurinista.
- 9 – Nome do Cenógrafo.
- 10 – Nome do Iluminador.
- 11 – Nome do Criador da Trilha sonora.
- 12 – Nome do Preparador corporal.

- 13 – Nome do Preparador Vocal.
- 14 – Modo de Produção.
- 15 – Fotografias do Espetáculo.
- 16 – Nome do fotógrafo.
- 17 – Gravação em vídeo Digital do espetáculo.
- 18 – Cinegrafista responsável pela gravação do vídeo.
- 19 – Técnicos operadores.
- 20 – Fontes de consulta e referências.

Figura 5 – Estrutura de um Banco de Dados ideal

Nome do campo	Tipo de dados	Descrição
CÓD	Numeração Aut	Número de ordem
GRUPO	Texto	Nome do Grupo ou Produtor
Espetáculo	Texto	Nome do Espetáculo
estreia	Número	Data da Estreia
Autor Texto	Texto	Nome do Autor ou autores do Texto
Origem Autor	Texto	Local de Origem do Autor
Direção	Texto	Nome do Diretor ou diretores
Elenco	Texto	Nome dos Artistas do Elenco
Figurista	Texto	Nome do Figurista
Cenógrafo	Texto	Nome do Cenógrafo
Iluminador	Texto	Nome do Iluminador
Criação Trilha Sonora	Texto	Nome do Criador da Trilha Sonora
Preparação Corporal	Texto	Nome do Preparador Corporal
Preparação Vocal	Texto	Nome do Preparador Vocal
Modo de Produção	Texto	Grupo, Produtor Independente, Empresa de Produção, Instituição, Escola ou Outros
Foto	Objeto OLE	Fotos do espetáculo
Fotógrafo	Texto	Nome do Fotógrafo
Vídeo	Objeto OLE	Vídeo do Espetáculo
Cinegrafista	Texto	Nome do Cinegrafista do vídeo
Técnicos operadores	Texto	Nome dos técnicos envolvidos
Outras Funções	Texto	Função e Nome do Executante
Fontes	Texto	Fontes de Consulta

Propriedades do campo

Um nome de campo pode ter até 64 caracteres incluindo espaços. Pressione F1 para Ajuda sobre nomes de campo.

Modo de design. F6 = Alterar painéis; F1 = Ajuda. NUM

A imagem estática, a imagem em movimento, a voz e os outros sons, os autores de todos os discursos existentes em um espetáculo, os preparadores envolvidos, tudo isso deve ser contemplado na estrutura desse banco de informações a serem armazenadas como arquivo para futuras pesquisas. Essa talvez seja uma tarefa urgente a ser realizada em Belo Horizonte.

6 – REFERÊNCIAS

- ANUÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO 77*. Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1978
- ANUÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO 78*. Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1979
- ANUÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO 79*. Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1980.
- ANUÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO 80*. Ministério da Educação e Cultura, INACEN, 1981.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. RJ: Civilização Brasileira, 1985
- BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: 1979.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: O grupo, 1999.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite; MOREIRA, Eduardo da Luz. *Grupo Galpão: diário de montagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- BOSCHI, Ronaldo. *Teatro e jogo do poder*. São Paulo: Cone Sul, 2000.
- BORNHEIM, Gerd A. *Os caminhos do teatro contemporâneo In Teatro: a Cena Dividida*. Porto Alegre, L&PM, 1983.
- BURNIER, Luis Otávio. Primeiras reflexões sobre o trabalho de Eugenio Barba. In *Boletim Informativo INACEN*, ano II, 2ª série, n. 9, out. 1987.
- CARREIRA, André. *Teatro de grupo anos 1990: um novo espaço de experimentação*. Enciclopédia Itaú Cultural, www.itaucultural.org.br em 04/09/2010.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COSTA, Iná Camargo. *O teatro de grupo e alguns antepassados*. Enciclopédia Itaú Cultural, www.itaucultural.org.br em 04/09/2010.
- CRUCIANI, Fabrizio.; FALLETTI, Clélia.; PEIXOTO, Fernando. *Teatro de rua*. São Paulo Hucitec, 1999.

DANGELO, Jota. *Os Anos Heroicos do Teatro em Minas*. São Paulo: Editora Ateneu, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo – uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em www.itaucultural.org.br último acesso em 25/05/2010

FERNANDES, Silvia. *Grupos teatrais, anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FERNANDES, Silvia. *Grupos de teatro nos anos 70* in www.itaucultural.org.br em 04/09/2010.

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

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jerico: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec: FAPESP, 1997

GARROCHO, Luiz Carlos. *O Teatro e as forças do coletivo* in Revista do FIT 3; Belo Horizonte: FMC, 2007.

GRUPO GALPÃO, *Subtexto Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, nº. 1, 2, 3, 4, 5 e 6.

JENNINGS, Roger. *Usando Microsoft Access 97*. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1997.

JORNAL O ESTADO DE MINAS, Edições de 1980 a 1990, Belo Horizonte: 1980 - 1990

LIMA, Mariângela Alves de. *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

LIMA, Mariângela Alves de. *Do Arena ao Ato Institucional Nº 5*, in www.itaucultural.org.br em 04/09/2010.

MAGALDI, Sábato, *Moderna Dramaturgia Brasileira*, São Paulo: Perspectiva, 1998.

MATA-MACHADO, Bernardo da, *Do transitório ao permanente – Teatro Francisco Nunes 1950 – 2000*. Belo Horizonte: PBH, 2000.

MATE, Alexandre Luiz, *A Produção Teatral Paulistana dos anos 80 – R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andanças*, Tese de Doutorado, São Paulo: Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2008.

- MATOS, Olgária. *A narrativa: metáfora e liberdade. História Oral: Revista da Associação Brasileira de História Oral*. São Paulo, No 4, p. 11-24, junho/2001.
- MEDEIROS, Ione de. *Grupo Oficina Multimídia: trinta anos de integração das artes no teatro*. Belo Horizonte: I. T. Medeiros., 2007.
- MENCARELLI, Fernando Antônio; ALVARENGA, Arnaldo Leite; MALETTA, Ernani de Castro; ROCHA, Maurílio Andrade, *Corpos Artísticos do Palácio das Artes – Trajetórias e Movimentos Companhia de Dança, Orquestra Sinfônica, Coral Lírico*, Belo Horizonte: SEC-MG Fundação Clóvis Salgado, 2006.
- MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- MICHALSKI, Yan. *Yan Michalsky a criação coletiva no Brasil Por Lauro Góes*, Rio de Janeiro, Revista Tá Na rua n.1 2008
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio Janeiro: Avenir, 1981.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- MICHALSKI, Yan. Eugenio Barba no Rio: azar e rigor. In *Boletim Informativo INACEN*, ano II, 2ª série, n. 9, out. 1987.
- MORENO, Carlos; et. al. *POD Minoga Studio: A arte de brincar no palco sem pedir licença*. São Paulo: Edições SESC SP, 2008
- MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982. 196 p
- MOSTAÇO, Edécio. *Grupo de Teatro um percurso Histórico*, in www.itaucultural.org.br em 04/09/2010.
- NÉSPOLI, Beth. *A década do renascimento dos coletivos teatrais* Enciclopédia Itaú Cultural, www.itaucultural.org.br em 04/09/2010.
- PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. *Modernização incompleta e pactos políticos no Brasil*. In: Lourdes SOLA e Leda M. PAULANI (Org.). *Lições da década de 80*. São Paulo: Edusp; Genebra: UNRISD, 1995.
- PELBART, Peter Pál. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*, www.itaucultural.org.br em 04/09/2010.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) Trajetória de uma Rebeldia Cultural*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.

- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento, 1959-1984*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Hucitec, 1985.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços: (1959-1977)*. São Paulo: Hucitec, 1980.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Questão*; São Paulo: Hucitec, 1989
- PUPO, Maria Lucia de Souza Barros. *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1991.
- REIS, Glória. *Cidade e Palco: experimentação, transformação e permanências*, Belo Horizonte: Cuatiara, 2005.
- REIS, Glória; AVELLAR, Marcelo Castilho, *Pátio dos Milagres 35 anos do Palácio das Artes, um retrato*, Belo Horizonte: SEC-MG Fundação Clóvis Salgado, 2006
- ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da, *Arquivos Teatrais: Letra e Voz*. Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas ABRACE, 2006
- ROCHA, Maria Aparecida Vilhena Falabella. *De Sonho & Drama a Zap 18: A construção de uma identidade*. Dissertação, Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2006
- SANTOS, Jorge Fernando dos. *Teatro mineiro – entrevistas e críticas*, Belo Horizonte: Imprensa Oficial de MG, 1984.
- TAYLOR, Diana. *DNA of performe. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durhan and London: Duke University Press, 2006.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. 2. ed. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- TROTTA, Rosyane. Eu não sou um realista. In *Boletim Informativo INACEN*, ano II, 2ª série, n. 9, out. 1987.
- VERÃO ARTE CONTEMPORÂNEA 5 – Boletim Informativo do Verão Arte Contemporânea número 5, Belo Horizonte, GOM, 2011.
- 37ª CAMPANHA DE POPULARIZAÇÃO TEATRO & DANÇA, Boletim Informativo da 37ª Campanha de Popularização do Teatro e da dança, Belo Horizonte, SINPARC, 2011.

7 – ANEXOS

Sabemos bem – hélas – que a vertigem desta era tecnológica transfigura a cada dia os meios onde se inscreve a informação. Seriam outros, hoje, os recursos adequados para o registro da manifestação cênica. É preciso apressar o passo. No entanto a atitude investigativa de rever as fontes, de observar o percurso que, entre o projeto e a obra é mediado por um modo de produção histórico, deixa aberto um lugar para a atualização.

(Mariângela Alves de Lima)

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Pedro Paulo Cava	O Bravo Soldado Schweik	Jaroslav Hasek	Pedro Paulo Cava	1980
Júlio Mackenzie	Os Filhos de Kennedy	Robert Patrick/ Tradução: Millôr Fernandes	Júlio Mackenzie	1980
Grupo Carpintaria Cênica	Em Moeda Corrente do país	Abílio Pereira	José Marcio Corrêa	1980
Afonso Drummond	O Cordão Umbilical	Mário Prata	Geraldo Magela ou Afonso Drummond	1980
Centro de Pesquisas Teatrais	Ascensão e Queda da Família Mineira	Ronaldo Boschi	Ronaldo Boschi	1980
Fundação Clovis Salgado	Assembleia de Mulheres	Aristófanos	Bernardo Mata Machado	1980
Grupo Pinta e Borda	Tudo Certo... mas tá esquisito	Rodrigo Leste	Rodrigo Leste	1980
Jota Dangelo	Qualé Brasil	Jota Dangelo	Jota Dangelo	1980
Grupo Contra Vento e Maré	Esquina do Amém	James Baldwin	Roosevelt Loyola	1980
Grupo Intervalo	Papai Fanfarrão	Mario Lago e José Wanderley	Ítalo Mudado e Silvério Assunção	1980
Teatro Universitário	Doze Homens e uma sentença	Reginald Rose	Otávio Cardoso	1980
Alúcio Monteiro da Silva	O Baile dos Ladrões	Jean Anouilh	Palmira Barbosa	1980
Fundação Clovis Salgado	Dona Beja	Mário Prata	Paulo César Bicalho	1980

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Sec. Mun. Cultura e Turismo BH	Julgamento na Praça	Jota Dangelo	Jota Dangelo	1980
Grupo Giramundo	Cobra Norato	Raul Bopp	Álvaro Apocalipse	1980
Eid Ribeiro	Delito Carnal	Eid Ribeiro	Eid Ribeiro	1980
Grupo Nem Chus, Nem Bus	O Hipopótamo	Ronald Claver	Grupo Nem Chus, Nem Bus	1980
Grupo Teatro Aberto	A Última Ligada	Altimar de Alencar Pimentel	André Billar	1980
Pedro Paulo Cava	Allegro Desbum	Oduvaldo Vianna Filho	Pedro Paulo Cava	1980
Grupo Carne e Osso	As Criadas	Jean Genet	Eid Ribeiro	1980
Grupo Olho D'Água	Maria e Seus Cinco Filhos	Criação Coletiva	Criação Coletiva	1980
Breno Milagres	Apenas uma Estrela solitária	Breno Milagres	...	1980
Júlio Mackenzie	Mulher sem pecado	Nelson Rodrigues	Júlio Mackenzie	1980
Teatro Universitário	A invasão	Dias Gomes	Haydée Bittencourt	1980
Pedro Paulo Cava	Mãos Sujas de Terra	Josué Guimarães/ Luiz Carlos Moreira	Pedro Paulo Cava	1980
Grupo Carpintaria Cênica	Morte e Vida Severina	João Cabral de Melo Neto	José Marcio Corrêa	1980
Elvécio Guimarães	O Amor do Não	Fauzi Arap	Elvécio Guimarães	1980
Grupo de Teatro Coarte	A bolsinha mágica de Marly Emboaba	Carlos Queiroz Teles	Luciano Luppi	1980
Grupo Verbenas	Ester, A rainha	Gualter Rosa	Gualter Rosa	1980
Grupo de Teatro Os Garimpeiros	Estado de Sítio	Albert Camus	...	1980

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Grupo Carpintaria Cênica	Aniouta	Anton Tchecov	...	1980
Grupo UAI	Jorginho o Machão	Leilah Assunção	Walmir José	1981
Grupo Pinta e Borda	Dorotéia vai a Guerra	Carlos Alberto Ratton	Vicente Amaral	1981
Grupo Verbenas	Marcelo vai morrer	Gualter Rosa	Gualter Rosa	1981
Grupo Carpintaria Cênica	O Índio segundo Gonçalves Dias	José Marcio Correa	José Marcio Corrêa	1981
Pedro Paulo Cava	É	Millor Fernandes	Jota Dangelo	1981
Palmira Barbosa	O Grande Marido	Eurico Silva	Palmira Barbosa	1981
Roberto Eterovik e Ernani Alves	Fila do Ônibus Noturno	Jorge Fernando dos Santos	Roberto Eterovik e Ernani Alves	1981
Grupo Palawrha	Fábrica de chocolates	Mário Prata	José Roberto Alvarenga	1981
Cia Sonho e Drama	O Processo	Franz Kafka - Carlos Rocha	Carlos Rocha	1981
Javert Monteiro	Me aperta, te aperta, te espeta	Celso Antônio Fonseca	Javert Monteiro	1981
Luis Alberto	Ato Cultural	José Ignácio Cabrujas	Luis Alberto	1981
Movimento da Abertura Lúdica	Um Fulano Qualquer	Criação Coletiva	Silvio da Silva	1981
Fundação Clovis Salgado	A Margem da Vida	Tennense Willians	Ronaldo Brandão	1981
Fundação Clovis Salgado	O Santo e a Porca	Ariano Suassuna	Helvécio Ferreira	1981
Teatro Universitário	As Casadas Solteiras	Ariano Suassuna	Haydée Bittencourt	1981
Teatro Universitário	A Vida é Sonho	Vários Autores Japoneses	Haydée Bittencourt	1981

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
...	Jogos na Hora da Sesta			1981
Fundação Clovis Salgado	Que venha a senhora dona	Jacinto Lins Brandão	Afonso Drummond	1981
Grupo Cena de Teatro	Patética	João Ribeiro Chaves Neto	Elvécio Guimarães	1981
Ronaldo Brandão	Os Rapazes da Banda	Mart Crowley	Ronaldo Brandão	1981
Carlos Xavier	Bodas de Papel	Maria Adelaide Amaral	Carlos Xavier	1981
Grupo de Teatro Os Garimpeiros	Os Alegríssimos	...	Evandro Antunes e Ênio Reis	1981
Centro de Pesquisas Teatrais	A Farsa da Boa Preguiça	Ariano Suassuna	Ronaldo Boschi	1981
Walmir José	A Doce Companhia	Walmir José	Walmir José	1981
Paulo Alves Faria	Segundo Tempo	Paulo Alves Faria	Paulo Alves Faria	1981
Grupo Minas Artes Gerais	Sem Nexa Nem Plexo	Criação Coletiva	Ênio Reis e Evandro Gomes	1982
Goethe Institut e Apatedemg	A Alma boa de Setsuan	Bertold Brecht	George Froscher e Kurt Bildstein	1982
...	Chico Rei			1982
Teatro Universitário	Vereda da Salvação	Jorge Andrade	Haydée Bittencourt	1982
Centro de Pesquisas Teatrais	O Abre Alas	Ronaldo Boschi	Ronaldo Boschi	1982
Oficina Multimédia	Sete + 7	Rufo Herrera	Carmem Paternostro	1982
José Roberto Alvarenga	A História é uma história	Millor Fernandes	José Roberto Alvarenga	1982
Oficina de Teatro	Um Tango Argentino	Maria Clara Machado	Mamélia Rodrigues	1982

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espectáculo	Texto	Direção	estreia
Walmir José	Um Edifício Chamado 200	Paulo Pontes	Walmir José	1982
Grupo Mineiro de Comédias	Os inimigos não mandam flores	Pedro Bloch	Ítalo Mudado	1982
Grupo Cena de Teatro	O Assalto	José Vicente	Adilson Maghá e Epaminondas Júnior	1982
Grupo Arte Livre	Solta Minha Orelha	Criação Coletiva	Atenágoras Gandra	1982
Paulo César Bicalho	O Encontro Marcado	Fernando Sabino	Paulo César Bicalho	1982
Luciano Luppi	Qualquer Semelhança Não é Mera Coincidência	Carlos Alberto Ratton	Luciano Luppi	1982
...	O Noviço	Martins Pena	Nazir Milaheb e Carlos Nunes	1982
Oficina de Teatro	O Palácio dos Urubus	Ricardo Meireles Vieira	Ronaldo Boschi	1982
Equipe Central de Produções	Orquestra de Senhoritas	Jean Anouilh	Elvécio Guimarães	1982
Grupo Vivenda	Toda Donzela Tem Um Pai Que É Uma Fera	Roberto Faria	J. Geraldo Mendes	1982
Oficina de Teatro	Amor de Perlimplim por Belisa em Seu Jardim	Garcia Lorca Adap. Fernando Limoeiro	Fernando Limoeiro	1982
Grupo Galpão	E a noiva não quer casar	Eduardo Moreira	Criação Coletiva	1982
Eid Ribeiro	Fala Baixo Senão eu Grito	Leilah Assunção	Eid Ribeiro	1982

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Pedro Paulo Cava	Dura Lex Sed Lex, no cabelo só Gumex	Oduvaldo Vianna Filho	Pedro Paulo Cava	1982
Pedro Paulo Cava	Barreado	Ana Elisa Gregori	Pedro Paulo Cava	1982
Luiz Carlos Moreira	Brasil, Mame-o ou deixe-o	Pedro Porfírio	Luiz Carlos Moreira	1982
Goethe Institut	Alta Áustria	Franz Xaver Kroetz	Luciano Luppi	1982
Pedro Paulo Cava	Lens	George Buchner	Pedro Paulo Cava	1982
Elvécio Guimarães	Inconfidência Mulher	Luiz Paixão	Elvécio Guimarães	1982
Grupo de Teatro da Usiminas	A Resistência	Maria Adelaide Amaral	Palmira Barbosa	1982
Cia Sonho e Drama	Dois pra lá, dois pra cá	César Amorim (Carlos Rocha)	Carlos Rocha e Cida Falabella	1982
Cia Sonho e Drama	O Belo Burguês	Pedro Porfírio	Carlos Rocha	1983
Atenas Produções Artísticas	Calabar	Chico Buarque e Ruy Guerra	Walmir José	1983
Walmir José	Boca de Ouro	Nelson Rodrigues	Walmir José	1983
...	Cordélia Brasil	Antônio Bivar	Adilson Maghá	1983
Grupo Galpão	De olhos fechados	João Vianey	Fernando Linares	1983
Grupo Oficina de Teatro e Fantasia	Blue Jeans	Zeno Wilde e Wanderley Aguiar	Márcio Machado	1983
Oficina Multimídia	Biografia ou Jogo de Poder	Ferreira Gullar	Ione Medeiros	1983
Grupo Paixão e Fé	Bateu Mais Forte Meu Coração	Fernando Pessoa	Rice Elcheck	1983
Grupo Teatro Adelira	Brasil Pererê	Rogério Gonzalez	Rogério Gonzalez	1983
Breno Milagres	Quando Fui Morto em Cuba	Roberto Drummond	Belizário Barros e Farouk Salomão	1983

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Grupo Gira-Corpus	Sá Rita da Cachoeira	1983
Belizário Barros	O Rei da Vela	Oswald de Andrade	Belizário Barros	1983
Eduardo Rodrigues	Suburbana	Celso Antônio Fonseca	Eduardo Rodrigues	1983
Cia Sonho e Drama	As Pulgas	Cunha de Leiradella	Carlos Rocha	1983
Filhos da PUC	Tambores da Noite	Bertold Brecht	Walmir José e Carlinhos Vasconcelos	1983
Grupo de Teatro da Usiminas	Arsênico e Alfazema	Joseph Kesselring	Palmira Barbosa	1983
Centro de Pesquisas Teatrais	Toda Nudez será castigada	Nelson Rodrigues	Ronaldo Boschi	1983
Grupo Carpintaria Cênica	Três Histórias Estranhas Para Um Tempo Mais Estranho Ainda	Fernando Limoeiro e Michel de Ghelderode	Cássio Pinheiro	1983
Luciano Luppi	Uai, de cabo a rabo	Armando Brandão	Luciano Luppi	1983
Grupo Carpintaria Cênica	Vida	Antônio Carlos Talasuh	...	1983
GREMIG	A guerra mais ou menos santa	Mário Brasini	Ílvio Amaral	1983
Grupo Pagu	Lulu a Caixa de Pandora	Frank Wedekind	Carmem Paternostro	1983
Grupo Nós Tivemos Um Barraco Um Ano E Meio	A Árvore dos Mamulengos	Vital Santos	Beto Lima	1983
Grupo Giramundo	As Relações Naturais	Qorpo Santo	Álvaro Apocalipse	1983

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Grupo Ribalta	Irmãos	Martins Pena	Francisco Nascimento	1983
Pedro Paulo Cava	Galileu Galilei	Bertold Brecht	Pedro Paulo Cava	1983
Grupo Pinta e Borda	Decifra-te ou Devoro-te	Rodrigo Leste	Vicente Amaral	1983
Grupo Pagu	Noturno para Pagu	Augusto de Campos	Carmem Paternostro	1983
Grupo Carpintaria Cênica	I - Juca Pirama	Gonçalves Dias	José Marcio Corrêa	1983
GREMIG	Morte e vida Severina	João Cabral de Melo Neto	Roosevelt Loyola	1983
...	O Amor é Alvo	Matuzalém Vieira e José Alves	Atenágoras Gandra e Juarez Oliveira	1983
Grupo Mineiro de Comédias	Electra	Eurípedes	Ítalo Mudado	1983
Pedro Paulo Cava	Elis, como um pássaro em seu ombro	Luiz Paixão	Pedro Paulo Cava	1983
...	El Teniente Coronel de la Guardia Civil	Garcia Lorca	...	1983
SESI	Édipo Rei	Sófocles	Eduardo Rodrigues	1983
...	O Interrogatório	Peter Weiss	...	1983
Grupo Verbenas	O Milagre	Gualter Rosa	Gualter Rosa	1983
Teatro Universitário	Marat-Sade	Peter Weiss	Haydée Bittencourt	1983
Luiz Carlos Moreira	Jeitinho Brasileiro	Luiz Carlos Moreira	Luiz Carlos Moreira	1983
Pedro Paulo Cava	Liberdade, Liberdade	Millôr Fernandes e Flávio Rangel	Pedro Paulo Cava	1983
Elvécio Guimarães	Laio ou o poder	Cunha de Leiradella	Elvécio Guimarães e Otávio Cardoso	1983

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Luiz Carlos Moreira	Tá Boa Santa?	Fernando Melo	Luiz Carlos Moreira	1983
...	Édipo Rei	Sófocles	Ítalo Mudado	1984
Lauro Produções	A Infidelidade ao alcance de Todos	Lauro César Muniz	...	1984
Filhos da PUC	Zumbi	Gianfrancesco Guarniere e Augusto Boal	...	1984
Grupo Intervalo	Minha sogra é da polícia ou A rival de Sherlock Holmes	Gastão Tojeiro	Rogério Resende e Ítalo Mudado	1984
Centro de Pesquisas Teatrais	Yerma	Garcia Lorca	Ronaldo Boschi	1984
Ricardo Batista	Contos Eróticos de Decameron	Giovanni Bocacio	Ricardo Batista	1984
Grupo Mineiro de Comédias	O cigano/ Comédia sem título	Martins Pena	Ítalo Mudado/José Adolfo Andrade	1984
...	As Mil e uma noites			1984
Grupo Teatral Quebra Cabeças	A História do Juiz	Renata Pallotini	Eliane Santos	1984
Cena Aberta (subdivisão da Carpintaria Cênica)	Gaiola dos Imortais	Reginaldo Silva	Eugênio Magno.	1984

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
...	Jequitinhonha - Peixe Preso	Mamélia Dorneles Jota Dangelo, inspirada nos poetas e nas canções folclóricas da região jequitinhonhense.	Geraldo Vidigal	1984
Márcio Machado e Alisson Vaz	Tem um Psicanalista em minha cama	João Bittencourt	Alisson Vaz	1984
Arildo de Barros	O Coração Disparado de Adélia Prado	Arildo de Barros	Arildo de Barros	1984
Carl Schumacher	Me Chama de Clark Gable que eu te chamo de Gary Cooper	Carl Schumacher e José Maria Jardim	Carl Schumacher	1984
Wagner Assunção	Vestido de Noiva	Nelson Rodrigues	Wagner Assunção	1984
Grupo Teatral Encena	A Lira dos Vinte Anos	Paulo César Coutinho	Wilson Oliveira	1984
Oficina de Teatro	Solidão – Uma Poética Desesperada	Luiz Paixão	Luiz Paixão	1984
Pedro Paulo Cava	Rasga Coração	Oduvaldo Vianna Filho	Pedro Paulo Cava	1984
Oficina de Teatro	Duas Histórias para Rir e Para Pensar	Fernando Limoeiro	Fernando Limoeiro	1984
Grupo Galpão	Ó procê vê na ponta do pé	Eduardo Moreira e Grupo Galpão	Fernando Linares e Grupo Galpão	1984
...	Diretas onde já Civil	Luciano Luppi e Luiz Paixão	Luis Mendonça	1984
Elvécio Guimarães	O marido vai a caça	Georges Feydean	Elvécio Guimarães	1984

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Eid Ribeiro	O Despertar da Primavera	Frank Wedekind	Eid Ribeiro	1984
Grupo Giramundo	Auto das Pastorinhas	...	Álvaro Apocalipse	1984
Márcio Machado	Ensina-me a viver	Colling Higgins	Elvécio Guimarães	1984
Oficina Multimédia	K	Franz Kafka Ione Medeiros	Ione Medeiros	1984
Eid Ribeiro	Alma de Gato	Eid Ribeiro	Eid Ribeiro	1984
APATEDEMG	O Agiota	Waldir Luna Carneiro	Eduardo Rodrigues	1984
...	Afinal uma Mulher de negócios	Werner Fassbinder	Fernando Linares	1984
Pedro Paulo Cava	Escuta Zé ninguém	Wilhelm Reich	Pedro Paulo Cava	1984
Cia Sonho e Drama	A Metamorfose	Franz Kafka - Carlos Rocha	Carlos Rocha	1984
Teatro Universitário	O Café	Mario de Andrade	Haydée Bittencourt	1984
...	Do tamanho de um defunto	Millor Fernandes	Celsa Rosa	1985
Grupo de Comédia Cara Feliz	A Eterna Luta entre o homem e a mulher	Millor Fernandes	Vicente Amaral	1985
Walmir José	O Pecado Capitalista	Gugu Olimecha	Walmir José	1985
Pedro Paulo Cava	Oh, Oh, Oh Minas Gerais	Jonas Bloch e Jota Dangelo	Pedro Paulo Cava	1985
Grupo Intervalo	O Avarento	Moliere	Ítalo Mudado	1985
Grupo Cara de Palco	Mas que houve, houve	Jair Raso	Jair Raso	1985
...	Os Irmãos Piriá	Marcos Santana	Eduardo Rodrigues	1985
...	Desce daí peste	Fernando Limoeiro	Fernando Limoeiro	1985

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
...	A Cantora Careca	Eugene Ionesco	Marcelo Castilho Avelar	1985
...	Oh, Oh, Oh, Minas Gerais	Jonas Bloch e Jota Dangelo	Arnaldo Marcelo	1985
Grupo Teatro Vivo	Pelos Caminhos de Minas	Jota Dangelo	José Roberto Alvarenga	1985
Oficina de Teatro	Amor Sempre amor	Joaquim Costa	Joaquim Costa	1985
Dilson Mayron	Foi Bom meu bem	Luiz Alberto de Abreu	Luiz Carlos Moreira	1985
...	No Natal a gente vem te buscar	Naum Alves de Souza	João Albano	1985
Filhos da PUC	Esperando Godot	Samuel Becket	Roberta Naves	1985
Oficina Multimédia	Domingo de Sol	Ione Medeiros	Ione Medeiros	1985
Pedro Paulo Cava	A Mãe	Máximo Gorki	Pedro Paulo Cava	1985
Grupo Pagu	O que é isso Gabeira?	Fernando Gabeira	Carmem Paternostro	1985
Elvécio Guimarães	Balada Para Matraga	Guimarães Rosa	Elvécio Guimarães	1985
Carl Schumacher	João e Maria Ad Infinitum	Carl Schumacher	Carl Schumacher	1985
Circo Teatro Kusala	Tatuturama	Sousândrade	Direção Coletiva	1985
Grupo Galpão	Arlequim Servidor de tantos Amores	Carlo Goldoni	Eduardo Moreira e Fernando Linares	1985
Cia Sonho e Drama	Grande Sertão: Veredas	Guimarães Rosa - Carlos Rocha	Carlos Rocha	1985
Olga Freire Guimarães	A Casa de Bernarda Alba	Garcia Lorca	Otávio Cardoso	1985
Cia Teatro Carpintaria Cênica	Pedreira das Almas	Jorge Andrade	Edson Galdino	1985

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
...	Senhora da Boca do lixo	Jorge Andrade	Luiz Paixão	1985
...	Vejo Um Vulto Na Janela Me Acudam Que Sou Donzela	Leilah Assunção	Wilson Oliveira	1985
Teatro Universitário	Rasto Atrás	Jorge Andrade	Otávio Cardoso	1985
Kleber Junqueira	A Serpente	Nelson Rodrigues	Marcelo Siqueira	1985
Geraldo Magela Capeta	Doce e Duro	Geraldo Magela Capeta	Geraldo Magela Capeta	1985
...	Luz de Gás	Patrick Hamilton	Palmira Barbosa	1985
Grupo Mineiro de Comédias	El Dia Que Me Queiras	José Ignacio Cabrujas	Walmir José	1985
Grupo Tecla	Morte e Vida Severina	João Cabral de Melo Neto	Wenceslau Coimbra	1985
Roosevelt Loyola	A Mandrágora	Maquiavel	Roosevelt Loyola	1985
Kimura Schettino	Eu e os Anjos	Augusto dos Anjos	José Sete	1985
Jota Dangelo	Essas Mulheres e seus Homens Maravilhosos	Jota Dangelo	Jota Dangelo	1985
Grupo Teatral Encena	Besame Mucho	Mário Prata	Wilson Oliveira	1985
Luiz Carlos Moreira	Bailei na curva	Júlio César Conte	Luiz Carlos Moreira	1985
Ricardo Batista	Lá	Sérgio Jockyman	Ricardo Batista	1985
Luciano Luppi	Meu Pé de Laranja Lima	José Mauro de Mendonça	Celsa Rosa e Farouk Salomão.	1985
Grupo de Teatro da Usiminas	O Diabo Enlouqueceu	Paulo de Magalhães	Palmira Barbosa	1986

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espectáculo	Texto	Direção	estreia
Gualter Rosas	A Decisão dos Poderosos	Gualter Rosa	Gualter Rosa	1986
Silvino Fernandes	Apareceu a Margarida	Roberto Athayde	Silvino Fernandes	1986
Circo Teatro Kusala	Circulo de giz Caucasiano	Bertold Brecht	Adyr Assumpção	1986
Ronaldo Boschi	Desejos sob os Olmos	Eugene O'Neil	Ronaldo Boschi	1986
Grupo Teatral Asas da América	Deu Rega Bofe no Coffe	Rogério dos Santos		1986
Rodrigo Leste	A Dialética do Poder	Rodrigo Leste	Rodrigo Leste	1986
Cia Sonho e Drama	Antígona	Bertold Brecht	Carlos Rocha	1986
José Marcio Correa	Aqui não tem doido não	José Marcio Correa	José Marcio Corrêa	1986
...	O Ateneu	Raul Pompéia	Kalluh Araújo	1986
Eduardo Guimarães Álvares	Denuncia dos Mecanismos	Bertold Brecht	Eduardo Guimarães Álvares	1986
Beré Lucas	Algumas Considerações em torno do Azul	Beré Lucas	Beré Lucas	1986
Palácio das Artes e Grupo Galpão	Triunfo, um delírio barroco	Paulinho Assunção	Carmem Paternostro	1986
...	Pensão Paraíso	Michel Salomão	Michel Salomão	1986
Tropa Mineira Teatro Dança	Anonimus	Geraldo Vidigal e Eustáquio Guglielmelli	Geraldo Vidigal e Eustáquio Guglielmelli	1986
Oficcina Multimédia	Decifra-me que eu te devoro	Ione Medeiros	Ione Medeiros	1986

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Silvino Fernandes	Os Melhores anos de nossas vidas	Antônio Domingos Franco	Silvino Fernandes	1986
Teatro Universitário	Encontros Mineiros	Coletânea Contos Mineiros	Fernando Linares, Geraldo Vidigal, Palmira Barbosa e Paulo César Bicalho	1986
Atos & Olhos Cia de Teatro	Incêndio nos Cabelos	Luiz Alberto dos Santos		1986
Grupo Cara de Palco	O Delírio do Poder	João Fernandes e Jair Raso	Jair Raso	1986
Lúcia Schettino	A Aurora de minha vida	Naum Alves de Souza	Arildo de Barros	1986
Filhos da PUC	Bella Ciao	Luiz Alberto de Abreu	Carlinhos Vasconcelos	1986
Breno Milagres	O Estripador da rua G	Roberto Drummond	Elvécio Guimarães	1986
Grupo Pinta e Borda	As Amêndoas Amestradas do Senhor Valentim	Karl Valentin	Rodrigo Leste	1986
Pedro Paulo Cava	Fascinação	Luiz Paixão	Luiz Paixão	1986
Júlio Mackenzie	O Abajur Lilás	Plínio Marcos	Júlio Mackenzie	1986
...	Os Vagabundos No Poder	Aleph	Fernando Linares	1986
Pedro Paulo Cava	Lua de Cetim	Alcides Nogueira Pinto	Pedro Paulo Cava	1986
Ivan Salles	Uai... Que delicia	Carlos Drummond de Andrade	Ivan Salles	1986

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Pedro Paulo Cava	O Senhor Puntilla e Seu Criado Matti	Bertold Brecht	Pedro Paulo Cava	1986
Grupo Tearminas	O Noviço	Martins Pena	Paulinho Polika	1986
Grupo Experimental Cênico & Cia D'Estrelas	Mulher e daí (Nos Becos da Vida)	Kardin Penaverde	Alexandre Cola	1986
...	O Dragão da Neblina	Giuseppe Podertolli	Gloria Melgaço	1986
Ricardo Figueiredo	Pétalas da Solidão	Anton Tchecov	Ludovikus Moreira	1986
Stultorum Infinitus Est Numerus	O pedido de casamento	Anton Tchecov	Helvécio Ferreira	1986
Carl Schumacher	Amor de Vampira	Carl Schumacher	Carl Schumacher	1986
Stultorum Infinitus Est Numerus	O Genro que era nora	Aurimar Rocha	Lara Carneiro	1986
Grupo Teatro 2	Em Moeda Corrente do país	Abílio Pereira	Márcio Machado	1987
Duval e Montiel Cia de Teatro.	Morra de Rir sem fazer Xixi	Ronan do Valle, Joaquim Montiel e Tiaras Crispin	Ronan do Valle, Joaquim Montiel e Tiaras Crispin	1987
Grupo Cara de Palco	Vem Buscar-me que ainda sou teu	Carlos Alberto Soffredini	Kalluh Araújo	1987
Teatro Universitário	Garimpo - Lugar ao Sol	Jorge Fernando dos Santos	Wenceslau Coimbra	1987
NET	Aids Pandemia do século	José Marcio Correa	José Marcio Corrêa	1987
Ricardo Batista	No cais do corpo	Walmir José	Ricardo Batista	1987
Cia Camiram de Teatro	O Senhor Quer Fazer Amor Aqui Em Casa?	Dejair Cardoso da Silva	Rogério Resende	1987

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Grupo Tecla	O Homem sentado	Cunha de Leiradella	Wenceslau Coimbra	1987
Elvécio Guimarães	Tutte Cabrero, o Jogo do Vale Tudo	Roberto Cossa	Paulo César Bicalho	1987
Grupo do SESC	Passagem das Horas	Fernando Pessoa	Fernando Penido	1987
Cia Camiram de Teatro	Solta Minha Orelha	Grupo Carranca - Criação Coletiva	Paulo Vieira	1987
Teatro Universitário	Oportuna Visita	Fernando Limoeiro	Fernando Limoeiro	1987
Grupo do SESC	Mãe D'Água	Raimundo Alberto	Fernando Penido	1987
Anselmo Mendes	Não sou candidato mas prometo	Anselmo Mendes	Anselmo Mendes	1987
Carl Schumacher	A Cama das Amélias	Carl Schumacher	Carl Schumacher	1987
Roosevelt Loyola	Clitemnestra Vive	Marcos Carolli	Roosevelt Loyola	1987
Afonso Drummond	Pasolini, Vida e Obra	Michel Azama	Afonso Drummond	1987
Grupo de Teatro Em-Cena-Ação	Festa de Sábado	Bráulio Pedroso		1987
Kalluh Araújo	Ciranda de Pedra	Ligia Fagundes Telles	Kalluh Araújo	1987
Pedro Paulo Cava	Frank Quinto	Durrenmatt	Pedro Paulo Cava	1987
Grupo Tecla	Ponto de Partida	Gianfrancesco Guarniere	Wenceslau Coimbra	1987
NET	Brazil - da republica das bananas ao parlamento do abacaxi	Ana Beltrão		1987
Oficina Multimédia	Quantum	Ione Medeiros	Ione Medeiros	1987
Teatro Universitário	O Homem sentado	Cunha de Leiradella	Wenceslau Coimbra	1987

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Escola Gesto	Nadim Nadinha Contra o Rei do Fuleiró	Mário Brasini	Silvino Fernandes	1987
Ronaldo Boschi	Amanhã é dia de Pecar	Mario Lago e José Wanderley	Ronaldo Boschi	1987
Geraldo Magela Capeta	Lua de Mel no Motel	Emanoel Rodrigues	Geraldo Magela Capeta	1987
Grupo Pinta e Borda	Tessão e Fé	Rodrigo Leste	Bernardo Mata Machado e Adilson Maghá	1987
Grupo Teatral Encena	Inimigos de Classe	Nigel Willians	Wilson Oliveira	1987
Carl Schumacher	Amor de Lobisomem	José Maria Jardins	Carl Schumacher	1987
Pedro Paulo Cava	Morango com Chantilly	Timochenco Wembi	Pedro Paulo Cava	1987
Renato Tameirão	Veludo Cotelê	Renato Tameirão	Renato Tameirão	1987
Márcio Machado e Régis Carvalho	Comunhão de Bens	Alcione Araújo	Silvino Fernandes	1988
Paulo César Bicalho	Até que a morte nos separe	Sérgio Abritta	Paulo César Bicalho	1988
RM Produções	Com Jeito Vai	Mauro Alvim	Márcio Machado	1988
Grupo Teatral Pirâmide	A Falência do Prazer e do Amor	Fernando Pessoa	Luiz Carlos Moreira	1988
Carl Schumacher	Nadim Nadinha contra o rei de fuleiró	Mário Brasini	Carl Schumacher	1988
Walmir José	Um Edifício Chamado 200	Paulo Pontes	Walmir José	1988
Ronaldo Boschi	O Hospede	Ronaldo Boschi	Ronaldo Boschi	1988

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Adyr Assumpção	Tragédia Brasileira	Sergio Sant'ana	Adyr Assumpção	1988
Cia Camiram de Teatro	Brasileiro, profissão esperança	Paulo Pontes	Amoz Tizzoni Maia	1988
Ricardo Batista	A Garota do Gangster	Claudia Dalla Verde	Ricardo Batista e Kalluh Araújo	1988
Kleber Junqueira Produções	Hello Boy	Roberto Gil Camargo	Cássio Pinheiro	1988
Grupo do SESC	Vereda da Salvação	Jorge Andrade	Fernando Penido	1988
Carlos Alberto Ratton	Viva Henfil	Carlos Alberto Ratton	Carlos Alberto Ratton	1988
Jota Dangelo	Noel O feitiço da Vila	Jota Dangelo	Jota Dangelo	1988
Nicolas Tabuteau	A Aula	Eugene Ionesco	Nicolas Tabuteau	1988
Teatro Universitário	Até que a morte nos separe	Sérgio Abritta	Paulo César Bicalho	1988
Teatro Universitário	O Boi Daruê	Fernando Limoeiro	Fernando Limoeiro	1988
Aliança Francesa	Um Menino Humilhado	Ricardo Monserrat	Ricardo Monserrat	1988
Ronaldo Brandão	Dos Males que o Fumo Produz	Anton Tchecov	Ronaldo Brandão	1988
Grupo Teatral Encena	Ópera de Sabão - Assim era o Rádio	Marcos Rey	Wilson Oliveira	1988
Grupo do SESC	Tudo Azul no Hemisfério azul	Marco Borges	Fernando Penido	1988
Rogério Salgado	Sonhos e Esperanças	Rogério Salgado	Rogério Salgado	1988
P'Atriz Produções Artísticas e Régis Carvalho	Toda Mulher é Culpada	André Carvalho	Ronaldo Boschi	1988

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Grupo Tecla	Os Mistérios do sexo ou o patinho torto	Coelho Neto	Wenceslau Coimbra	1988
Grupo Livre de Teatro	Herança de Família	Luiz Paulo de Andrade	Luiz Paulo de Andrade	1988
Pedro Paulo Cava	Bella Ciao	Alberto de Abreu	Pedro Paulo Cava	1988
Elvécio Guimarães	Cor Local - Belo Horizonte nua e crua	Cunha de Leiradella	Elvécio Guimarães	1988
Grupo Intervalo	Persona, as máscaras de Fernando Pessoa	Fernando Pessoa	Ítalo Mudado	1988
Marcio Machado e Ílvio Amaral	Na Terra do Pau Brasil nem tudo Caminha viu	Ari Fontana	Wagner Assunção	1988
Teatro Universitário	Os Sete Gatinhos	Nelson Rodrigues	Fernando Linares	1988
Izabel Bagno	Entre Quatro Paredes	Jean-Paul Sarte	Carl Schumacher	1988
Soraia Handam e Rodrigo Campos	Katharsis – Viva e Mate Essa Charada	Rodrigo Campos e Sergio Funari	Rodrigo Campos e Sergio Funari	1988
Ricardo Batista	Se Cabral soubesse que ia dar nisso	Luiz Paixão	Ricardo Batista	1988
Beré Lucas	Uma Voz, Um Violão e Uma Máquina de Escrever	Beré Lucas	Alfredo Borges	1988
Oficina Multimédia	Sétima Lua	Ione Medeiros	Ione Medeiros	1988
Grupo Giramundo	O Guarani	Carlos Gomes Álvaro Apocalipse	Álvaro Apocalipse	1988
Grupo Ruaça	Banquete Ideológico			1989
Grupo do SESC	Os Mansos da Terra	Raimundo Alberto	Fernando Penido	1989

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espectáculo	Texto	Direção	estreia
CEFAR	Coletânea de Nelson Rodrigues	Nelson Rodrigues	Eid Ribeiro	1989
Amauri Reis	Casablanca meu amor	Fernando Arrabal	Yara de Novaes	1989
Grupo Teatral Asas da América	Espelho	Paulo Purana	Márcia Mônica	1989
Grupo Intervalo	Medeia	Eurípedes	Ítalo Mudado	1989
Kalluh Araújo	A Vênus das Peles	Leopoldo Sacher Masoch	Kalluh Araújo	1989
Ricardo Batista	Um Casal Aberto	Dario Fo e Franca Rame	Roberto Vignatti	1989
Cia Estupefata & Convidados	Orações Fantásticas (Que coisa Loucura!)	Eduardo Guimarães Álvares	Eduardo Guimarães Álvares	1989
Dilson Mayron	Com Jeito Vai	Mauro Alvim	Márcio Machado	1989
Paulo César Bicalho	Jorge Dandã, o burguês enganado	Moliere	Paulo César Bicalho	1989
Grupo do SESC	As Vizinhas	Luciano Luppi	Fernando Penido	1989
Francis Gomes e Walter Babalú	Os Companheiros	José Antônio de Souza	Francis Gomes e Walter Babalú	1989
Mamélia Dornelles	Navalha na Carne	Plínio Marcos	Mamélia Rodrigues	1989
Afonso Drummond	A Rebelião dos Poetas	Jorge Fernando dos Santos	Afonso Drummond	1989
Júlio Mackenzie	A Mandrágora	Maquiavel	Júlio Mackenzie	1989
Grupo Carbono 14	Gota D'Água	Chico Buarque	Kadim Pennaverde	1989
Grupo Carbono 14	Ópera do Malandro	Chico Buarque	Kadim Pennaverde	1989
Grupo Folhetim	O médico à força	Moliere	Gesner Perion	1989
José Marcio Corrêa	I-Juca Pirama	Gonçalves Dias	José Marcio Corrêa	1989

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Marcio Machado	A Moribunda	José Antônio de Souza	Márcio Machado e Fernando Couto	1989
Schettino Arantes Produções	Alma de Bolero	Aloísio Rocha	Carlos Alberto Rattton	1989
Grupo Intervalo	Fofoca Dinheiro e casamento	Machado de Assis (adaptação Ítalo Mudado)	Ítalo Mudado	1989
Cia Absurda	Josefina a Cantora	Franz Kafka	Carlos Rocha	1989
Grupo Intervalo	A Mais Forte	August Strindberg	Ronaldo Brandão	1989
Teatro Universitário	Apareceu a Margarida	Roberto Athayde	Kalluh Araújo	1989
Ronaldo Boschi	A Loura do Bonfim	Ronaldo Boschi	Ronaldo Boschi	1989
Ílvio Amaral, Fernando Penido e Adil Magalhães	A Noite das Mal dormidas	Niels Petersen		1989
Oficcina Multimédia	Navio-Noiva e Gaivotas	Ione Medeiros	Ione Medeiros	1989
Grupo Giramundo	Giz	Álvaro Apocalipse	Álvaro Apocalipse	1989
Carl Schumacher	Um Certo Alferes Mozambo	Carl Schumacher	Carl Schumacher	1989
Tarcísio Júnior	A Cantora Careca	Eugene Ionesco	Tarcísio Júnior	1990
Grupo de Teatro Vivo	Quatro quadros de amor e dor	José Roberto Alvarenga	José Roberto Alvarenga	1990
Carl Schumacher	Desejos de Afrodite	Carl Schumacher	Carl Schumacher	1990
Carlos Rocha	Instituto Primavera		Carlos Rocha	1990
Grupo Pinta e Borda	O Brasil que o Brasil não viu	Rodrigo Leste	Sergio Fantini	1990

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espectáculo	Texto	Direção	estreia
Márcio Machado	Blue Jeans - Os Parceiros da Noite	Zeno Wilde e Wanderley Aguiar	Márcio Machado	1990
Grupo Teatral Encena	O Rosto	Siegfried Lenz	Wilson Oliveira	1990
Grupo Cara Feliz	No país do Futerebolado	Antônio Eustáquio	Antônio Eustáquio	1990
Grupo do SESC	Que Broto Legal	Gesner Perion Avancini	Fernando Penido	1990
Teatro Universitário	A Cantora Careca	Eugene Ionesco	Fernando Linares	1990
Grupo Circo Irmão Dourado	Banquete dos Mendigos	Sula Mavrudis	Sula Mavrudis	1990
Grupo Galpão	Álbum de Família	Nelson Rodrigues	Eid Ribeiro	1990
Michel Salomão	Deus é Doido	Michel Salomão	Michel Salomão	1990
Amauri Reis	Foi Bom Meu Bem	Luiz Alberto de Abreu	Inês Peixoto	1990
Grupo Intervalo	Médico à Força	Moliere	Ítalo Mudado	1990
Luciano Luppi	Um Caso de Bastante Gravidez	Mauro Alvim e Luciano Luppi	Luciano Luppi	1990
Rodrigo Leste	O Boca do Inferno na Terra do Pau Brasil	Gregório de Matos e Oswald de Andrade	Rodrigo Leste	1990
Tropa Mineira Teatro Dança	Primeiro de Abril	Geraldo Vidigal	Geraldo Vidigal	1990
Gesner Perion	Se não me mato eu morro	Fernando Limoeiro	Gesner Perion	1990
Afonso Drummond	Woyseck	Buechener	Afonso Drummond	1990
Jota Dangelo	Contos Contidos	Maria Lúcia Simões	Jota Dangelo	1990
Cia Sonho e Drama	A Casa do Girassol Vermelho	Murilo Rubião	Cida Falabella	1990
Ricardo Camargo	Entre Quatro Paredes	Jean-Paul Sarte	Miguel Resende	1990

ANEXO I - Estreias de Espetáculo teatrais em BH de 1980 a 1990				
GRUPO	Espetáculo	Texto	Direção	estreia
Oficina Multimédia	Epifanias	James Joyce	Ione Medeiros	1990
...	Não se Mata Palhaço	Diversos		1990
Carmem Paternostro	Cara de Bronze e Elogio da Loucura	Guimarães Rosa e Erasmo de Roterdan	Carmem Paternostro	1990
Grupo Vírus Mundanus	Amarração	Criação Coletiva	Coletiva	1990
Ricardo Batista	O Marido de minha Mulher	Sérgio Abritta	Ricardo Batista	1990

**8 – CD COM BANCO DE DADOS: *ESPETÁCULOS* - PRODUÇÃO TEATRAL
EM BELO HORIZONTE NA DÉCADA ENTRE 1980 E 1990**