

O PORQUÊ DO  
RESPEITÁVEL  
PÚBLICO:  
O ESPECTADOR NA  
SUSTENTABILIDADE  
TEATRAL



**IV SICCAL**

**[ GT 1 - PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E FRUIÇÃO DE BENS CULTURAIS ]**

**Vitor Freire**

*Universidade de São Paulo (USP)*

**[ RESUMO ABSTRACT RESUMEN ]**

Este artigo analisa a importância do espectador não especializado para a sustentabilidade do teatro – notadamente o teatro de grupo paulistano, em âmbitos artísticos e econômicos. O artigo é originado da pesquisa “Respeitável público: uma reflexão sobre a relação entre o teatro de grupo paulistano e o público não especializado”, desenvolvida durante o Mestrado em Estudos Culturais na EACH/USP e exposta no IV Simpósio Internacional de Cultura e Comunicação na América Latina do CELACC/USP. O autor propõe que o contato com o público deve se tornar preocupação e responsabilidade prioritárias entre aqueles que oferecem atividades ou bens culturais – produtores, artistas, difusores e pesquisadores, para que a ação cultural tenha reais condições de, ao mesmo tempo, promover o sustento digno de seus profissionais e conquistar relevância e sentido social.

**Palavras-chave:** Teatro. Cultura. Público. Espectador. Estudos Culturais.

This article analyzes the importance of the non-specialized spectator for the sustainability of the theater – notably the group theater in the city of São Paulo, in artistic and economic spheres. The article originates from the research “Honorable audience: a reflection on the relation between the group theater in the city of São Paulo and the non-specialized spectators”, developed during the Master’s Degree in Cultural Studies at EACH/USP and exhibited at the IV International Symposium on Culture and Communication in Latin America at CELACC/USP. The author proposes that contact with the public should become a priority concern and responsibility among those who offer cultural activities or goods – producers, artists, broadcasters and researchers, so that the cultural action has real conditions, at the same time, to promote the decent sustenance of its professionals and to gain relevance and social sense.

**Keywords:** Theater. Culture. Audience. Spectator. Cultural Studies.

Este artículo analiza la importancia del espectador no especializado para la sostenibilidad del teatro – notadamente el teatro de grupo en la ciudad de São Paulo, en ámbitos artísticos y económicos. El artículo es originado de la investigación “Respetable público: una reflexión sobre la relación entre el teatro de grupo en la ciudad de São Paulo y el público no especializado», desarrollada durante la Maestría en Estudios Culturales en la EACH/USP y expuesta en el IV Simposio Internacional de Cultura y Comunicación en América Latina del CELACC / USP. El autor propone que el contacto con el público debe convertirse en preocupación y responsabilidad prioritarias entre aquellos que ofrecen actividades o bienes culturales – productores, artistas, difusores e investigadores, para que la acción cultural tenga reales condiciones de, al mismo tiempo, promover el sustento digno de sus profesionales y conquistar relevancia y sentido social.

**Palabras clave:** Teatro. Cultura. Público. Espectador. Estudios Culturales.

## O porquê do respeitável público: o espectador na sustentabilidade teatral

---

Antes de me aprofundar em qualquer tema, cabe explicar ao presente leitor que este artigo está intimamente relacionado à minha participação no IV Simpósio Internacional de Cultura e Comunicação na América Latina (SICCAL), promovido pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC) da Universidade de São Paulo (USP), de 14 a 18 de novembro de 2018. Esta não é uma informação gratuita, como mera formalidade, mas ressalta alguns pontos importantes.

O primeiro deles é que nesta ocasião eu pude expor a diversos colegas pesquisadores o processo e as conclusões da pesquisa que empreendi durante meu Mestrado na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da USP, dentro do programa de **Estudos Culturais**, orientado pelo Prof. Dr. Luiz Gonzaga Godoi Trigo. É desta pesquisa, intitulada “Respeitável público: uma reflexão sobre a relação entre o teatro de grupo paulistano e o público não especializado” (FREIRE, 2018), que se origina o conteúdo deste mesmo artigo.

E, tal qual fiz presencialmente com meus colegas no Simpósio, convido o leitor mais empolgado a tomar contato com a íntegra desta pesquisa (disponível gratuitamente pela internet na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP). Assim, mais do que dar os créditos à fonte original destas reflexões, reitero e assumo aqui um discurso de que o debate sobre o contato do público com as atividades e bens culturais deve ser ampliado e expandido, tornando-se

uma necessária preocupação daqueles responsáveis pelas ações de criação, produção, difusão – e também ensino e pesquisa, dentro deste mercado cultural.

Outro ponto que considero bastante relevante para entender o contexto deste artigo é que minha participação no SICCAL se deu dentro de um Grupo de Trabalho (GT) chamado Produção, circulação e fruição de bens culturais. Bem, a partir desta informação senti-me bastante à vontade para invocar a minha morada dentro da pesquisa acadêmica, o campo dos Estudos Culturais. Esta influência será possivelmente percebida ao longo deste texto em seu caráter propositalmente opinativo, uma vez que este é um campo acadêmico que nos dá a gratificante licença de não tentar ser neutro, e sim levar em consideração o posicionamento e o lugar de fala do pesquisador (BARKER, 2008, p. 27).

No meu caso, meu lugar de fala é o de quem estuda a atividade cultural como um pesquisador, mas também a produz, com uma experiência de muitos anos como artista e produtor na área das Artes Cênicas. E, academicamente, além do já mencionado Mestrado em Estudos Culturais, minha formação passa pelo Bacharelado em Artes Cênicas na USP e pela Especialização em Gestão Cultural pelo SENAC. Seja esta uma interessante mistura de olhares de pesquisador, artista e produtor, ou então uma confusão de interesses de teoria, prática e finanças, seria com certeza mal disfarçada – logo, a assumo de imediato.

Nesta morada dos Estudos Culturais, olhamos, sim, para a atividade cultural – no meu caso, mais especificamente para a atividade artística. Mas não como uma produção

isolada em suas características estéticas, e sim como uma ação em contato com a sociedade, com o outro, com o próximo – uma ação de diálogo. Afinal, é um estudo comprometido em intervir no mundo, “construindo “um conhecimento com relevância social” (BAPTISTA, 2009, p. 453).

Se, dentro desta visão, o lado de cá, daquele responsável pela atividade ou bem cultural, carrega tamanha responsabilidade, falar de produção, circulação e fruição de bens culturais pode ganhar um sentido um pouco diferente. Se considerarmos a atividade cultural como uma mensagem que é emitida por um ponto (o artista, o produtor) até ser recebida por outro (o público), a responsabilidade da qualidade desta conversa é do emissor. Podemos – e devemos, acho – esmiuçar mil críticas, justas e pertinentes, a nosso espectador, a nosso público, a nosso mundo, mas a responsabilidade de ajustar o que for necessário para a atividade cultural ocorrer é sempre do emissor – sob o risco de ela não mais fazer sentido. Por esta via, para quem pensa sobre cultura, pensar o contato com o público não é uma opção, mas algo vital.

E, como complemento, se a atividade cultural está sendo enxergada como uma ação completamente vinculada à sociedade, não podemos ignorar que a produção cultural é uma atividade concreta, realizada por indivíduos, por cidadãos, por trabalhadores. Logo, um olhar romântico deve cair por terra para dar lugar a uma percepção mais bruta, que é a situação econômica desta produção. Para quem se importa com a atividade cultural, é também uma responsabilidade levar em consideração quais as condições de tempo, espaço, remuneração e dignidade estão sendo oferecidas a

seus agentes – sob o risco de ela não mais sobreviver. Por esta via, para quem pensa sobre cultura, pensar sobre seu contexto econômico não é uma opção, mas algo vital.

É este olhar que estimulou a participação desta pesquisa no referido GT do SICCAL e também a divulgação do presente artigo. Neste caso, o assunto abordado é a específica relação entre **teatro de grupo e espectadores**. Mas o pedido feito aqui é que, para além dos detalhes, o sentido desta reflexão seja entendido de forma mais ampla, como a relação entre arte e público, entre cultura e sociedade. Claro, discordâncias, das mais sutis às mais enfáticas, são bem-vindas na pesquisa acadêmica, mas o que fazemos aqui é uma proposta, a de que, sem público, a atividade cultural não se sustenta.

Contextualizando os parágrafos que vêm a seguir, toda a pesquisa de Mestrado que empreendi, junto ao meu orientador Prof. Dr. Luiz Gonzaga Godoi Trigo, é baseada em uma situação de enorme fragilidade na frequência de público teatral. Plateias vazias ou recheadas apenas por um nicho de amigos e especialistas é situação bastante comum no nosso teatro – no nosso caso, focamos com mais especificidade no teatro da cidade de São Paulo, o que não exclui, de maneira nenhuma, situações semelhantes em outros locais. Assim, é importante frisar que a existência de pouca presença e interesse de espectadores teatrais é uma premissa deste artigo.

Por motivos de foco neste texto, não trarei quaisquer detalhes numéricos neste momento, mas esta situação, inclusive com exposições quantitativas, é explorada na mesma dissertação de Mestrado que

mencionei, notadamente em seu segundo capítulo (FREIRE, 2018), além de poder ser encontrada, diretamente na fonte, nos resultados de interessantes pesquisas sobre públicos de cultura já realizadas no Brasil e também em considerável número de matérias na imprensa. Isto, claro, sem contar a fundamental observação empírica: o contato um pouco mais intenso com a atividade ou artistas teatrais já escancara o problema da falta do que chamamos de espectador não especializado (aquele que não é um artista ou estudante teatral, ou seja, o público comum). Mas por que este problema é, de fato, um problema?

## O respeitável público e a sustentabilidade artística

---

A partir do que foi exposto na introdução deste artigo, já é possível intuir um posicionamento de que a comunicação com o espectador não especializado, com a sociedade de maneira mais ampla, é essencial para a concretização da arte teatral. Mas neste momento é possível verificar se este mesmo posicionamento, quando se trata especificamente de teatro, encontra algum amparo conceitual.

Já de início, uma pista está na simples palavra **teatro**, termo que será tão repetido neste texto. Pois o conceito de teatro remete à sua origem grega, no termo *theatron*, que, em português, significa lugar para ver. Com isto, pretendo não temer a obviedade e afirmar a especificidade desta linguagem artística, que não se concretiza em um produto físico que pode ser guardado na gaveta, ou

em uma gravação que pode ser assistida posteriormente, mas que depende, em essência, do diálogo com o espectador no momento presente, ao vivo. O teórico teatral Patrice Pavis, explica que “a origem grega da palavra teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar” (PAVIS, 2008, p. 372).

E para comentar a passagem acima, empresto o raciocínio dos estudos do Prof. Dr. Leonel Carneiro:

*Seria, portanto, o espaço não da ficção ou dos artistas, mas dos espectadores. Por outro lado, algo aconteceu desde a Grécia que modificou a relação do teatro com seus espectadores e, segundo o teórico francês Patrice Pavis [...], este foi por muito tempo esquecido ou considerado quantitativamente negligenciado.” (CARNEIRO, 2016, p. 45)*

Analisando agora estas duas citações, minha interpretação é a de que os dois raciocínios apontam para o espectador como um agente crucial da ação teatral, tão essencial do seu lado da plateia quanto o artista do seu lado do palco. Mais ainda, apontam que esta importância dada à figura do espectador foi sendo relegada a um segundo plano com o passar do tempo. Dois apontamentos que, por fim, desembocam no que aqui estou considerando – aí sim, indo além das citações e imprimindo um juízo de valor inerente a este texto – uma situação problemática.

Debruçando-me ainda sobre a origem do termo teatro, adiciono outra contribuição, nas palavras da pesquisadora Helga Finter:

A palavra “teatro” sabemos que vem do grego *theatron* e se refere ao lugar onde se encontrava a plateia. A palavra deriva do grego *theamai*, que significa tanto “fazer passar diante do olho concreto” como “do olho mental”, ou seja, teatro e teoria têm a mesma raiz, razão pela qual o teatro, ao contrário de *spectaculum*, não implica submissão e fascinação religiosa, e sim a chance dos espectadores de refletir sobre o que foi feito em conjunto. (ARAUJO; AZEVEDO; TENDLAU, 2011, p. 183)

E a própria Helga Finter ainda cita o pensamento da estudiosa Erika Fischer-Lichte, dizendo que o teatro “necessita de uma pessoa A, que encarna X, enquanto S assiste” (ARAUJO; AZEVEDO; TENDLAU, 2011, p. 189).

Mais uma vez, o que vemos é uma definição conceitual totalmente dependente da figura do espectador. Aliás, se desconfio que não necessariamente todo profissional de teatro está, de fato, preocupado com o contato com seus espectadores (por isso o tom talvez de lamúria da introdução), chega a ser emocionante a lembrança de Finter, em minha interpretação, de que o teatro não existe para se subir em um altar e provocar fascínio, e sim para trocar ideias e emoções com a plateia que lá está – cravando, inclusive, uma noção de conjunto ao que é feito no teatro, uma combinação entre artistas e espectadores.

Esta mesma ideia de conjunto pode ser resumida ainda de outra forma no olhar do diretor teatral e dramaturgo Aimar Labaki, no que declara ser “aquela que é a mágica da comunicação teatral, que é o encontro daquela individualidade com aquela coletividade, através de uma obra de arte específica que é o teatro” (GARCIA, 2002, p. 52).

Na teoria, esta concepção parece mesmo estar na ponta da língua dos artistas. Vasculhando depoimentos de artistas teatrais, poderíamos colecionar citações que vão ao encontro desta mesma visão, como a do diretor e um dos fundadores do Grupo TAPA, Eduardo Tolentino de Araújo, frisando que “sem o público, o teatro não faz sentido” (MARINHO, 2013). Ou, saindo do Brasil, o conceito cravado pelo encenador polonês Jerzy Grotowski: “O ator e o espectador. É esta a célula embrionária do teatro.” (GROTOWSKI; BARBA; FLASZEN, 2007, p. 87). Ou ainda a forma sucinta da pesquisadora Josette Féral, para quem “a teatralidade não é, ela é para alguém, quer dizer que ela é para o outro” (FÉRAL, 2015, p. 165).

Uma coletânea de frases que poderiam tomar ainda algumas linhas mais. Mas elas não surgem aqui como uma tentativa de convencer o leitor pela insistência. E sim para demonstrar que, ao menos na teoria, o conceito original do teatro como uma forma artística baseada na relação com o espectador é não apenas aceito, como bastante difundido.

Mas por que isto? Se a importância do espectador foi aqui tão remetida à origem grega do termo, caso alguém estranhe tamanha antiguidade, por que não considerar, por exemplo, ao suspeitar que na prática o vínculo com o espectador não está tão forte quanto na teoria, que a natureza teatral simplesmente se modificou e que esta relação entre espectador e teatro não precisa mais se manter como outrora? Por que insistir que a legitimidade desta arte ainda se encontra tão somente quando há o contato com o espectador? E por que insistir ainda mais no contato com o espectador não especializado?

Introduzo o tema com uma útil lembrança do ator Antonio Fagundes, que comenta que “o Bertolt Brecht colocava o teatro num tripé simples: o autor, o ator e o público. Ele não se incluía nesse tripé como encenador; ele colocava o público como importante, porque o que ele queria era olhar no olho do cidadão e mudar o seu tempo” (GARCIA, 2002, p. 37).

A lembrança de Brecht vem realmente a calhar, e o trabalho do importante dramaturgo alemão encontra eco em várias outras reflexões sobre o teatro, como a do professor Tales Ab’Saber, que cita Brecht ao indagar “como a arte vai mover os homens, se ela própria não é afetada pelo destino deles? [...] E se eu não me esforço por encontrar um caminho que os tire de seus problemas, como vão eles encontrar um caminho até minhas palavras?” (ARAUJO; AZEVEDO; TENDLAU, 2011, p. 235).

A via de mão dupla entre artista e espectador, fazendo com o que o teatro sirva a um senhor muito maior que a casa de espetáculos: a sociedade. Neste sentido, com o teatro sendo naturalmente um canal de potencialização da interessante definição que a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kathya Maria Ayres de Godoy tece sobre o próprio fazer artístico:

*Desta forma, as artes de maneira geral em nossa e em outras culturas, permitem que o homem se relacione e exprima suas ideias na sociedade [...] Portanto, é possível afirmar que as artes constituem-se numa produção cultural humana e como tal, serve de elo de comunicação do homem com o mundo. (GODOY, 1999, p. 47)*

Para apelar a uma referência ainda mais comumente aceita, o ensaísta, crítico

e filósofo Walter Benjamin, em sua famosa análise da arte em relação à reproduzibilidade técnica, frisa que “mesmo à mais perfeita reprodução falta um elemento: o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local onde se encontra” (BENJAMIN, 2012, p. 17).

E é justamente nisso que o teatro se diferencia – e, como um efeito colateral, é disto que ele depende. Há ao mesmo tempo capacidade e responsabilidade ímpares de diálogo com o espectador presente. Sobre este diálogo, diz o filósofo francês Jacques Rancière:

*O teatro é uma assembleia na qual as pessoas do povo tomam consciência de sua situação e discutem seus interesses, dizia Brecht após Piscator. Artaud afirma que ele é o ritual purificador em que uma coletividade se apossa de suas próprias energias. Se o teatro encarna assim a coletividade viva em oposição à ilusão da mimese, não é de surpreender que a vontade de reconduzir o teatro à sua essência possa respaldar-se na própria crítica do espetáculo. (RANCIÈRE, 2014, p. 11)*

Trata-se, portanto, de uma função política inerente ao teatro. E esta é uma matéria que não pode ser ignorada justamente por aquele que é o segmento de mais forte atuação no teatro paulistano – e mesmo no território brasileiro: o teatro de grupo (ARAUJO; AZEVEDO; TENDLAU, 2011, p. 43). Segmento teatral empreendido por coletivos, mais ou menos fixos, de artistas, tendo em comum a prática da pesquisa cênica continuada, o teatro de grupo é notadamente próximo da ideia de atuar como uma intervenção política na sociedade (ARAUJO; AZEVEDO; TENDLAU, 2011, p. 51).

Não à toa, um marco do fortalecimento deste segmento na cidade de São Paulo está na Lei de Fomento ao Teatro, com conotações de luta política e inserção social desde sua origem e que, detalha a crítica Beth Néspoli, “mais ainda, amplia a geografia cultural da cidade – com a consequente abertura de sedes em áreas sem equipamento cultural ou revitalizando as existentes” (ARAUJO; AZEVEDO; TENDLAU, 2011, p. 97).

Vai se tornando difícil, para não dizer impossível, falar sobre a presença do teatro de grupo em São Paulo-SP sem falar de uma crescente movimentação sociopolítica destes mesmos grupos. Para o diretor, autor e um dos fundadores da Companhia do Latão, Sérgio de Carvalho:

Por força dessa coletivização do trabalho teatral, aliada a uma gradativa retomada do interesse por temática histórica, surgem muitos espetáculos baseados em formalizações épicas, narrativas, com ampliação de um interesse há muito abandonado: o de representações de temática social manifesta. (ARAUJO; AZEVEDO; TENDLAU, 2011, p. 104)

Este peso sociopolítico está no cerne do teatro de grupo paulistano, por sua vez tornando uma questão de coerência se importar com a repercussão de suas obras na sociedade – justificando um pouco de minha associação como pesquisador entre a atuação teatral e o campo dos Estudos Culturais.

Faço agora uma interpretação sobre o trecho há pouco mencionado de Jacques Rancière, relacionando esta questão com a própria crítica do espetáculo. Pois, a partir desta perspectiva que estou adotando, provavelmente não faltarão discordâncias

de como agir para gerar esta real repercussão das obras na sociedade. Se não tenho nenhuma pretensão, nem mesmo capacidade, de tecer aqui qualquer direcionamento artístico para as criações alheias, o que quero salientar, ao menos, é que esta preocupação com o espectador deve ganhar uma importância primeira no fazer profissional dos grupos teatrais.

Para cumprir de fato com as responsabilidades do teatro, a preocupação com o espectador deve contaminar todas as ações de um grupo teatral, das proposições artísticas às estratégias de divulgação. Se, uma vez mais, isto parece óbvio, é só notar o círculo fechado em que o teatro de grupo tem agido, apresentando em grande parte para um nicho de especialistas (outros artistas e estudantes), as plateias recheadas com as chamadas pessoas de teatro.

Esta é uma realidade atual que não podemos ignorar, pois “se o teatro dos gregos era o lugar dos espectadores que vinham de fora do teatro, atualmente, cada vez mais, a plateia tem se tornado um lugar para os artistas e especialistas se admirarem” (CARNEIRO, 2016, p. 46). Ou, valendo-se de um depoimento do ator e diretor teatral Celso Frateschi, “se prestarmos um pouco mais de atenção, perceberemos que o público que nos assiste é, cada vez mais, nós mesmos” (ARAUJO; AZEVEDO; TENDLAU, 2011, p. 62).

Uma percepção que está nas minhas palavras, nas de Carneiro, nas de Frateschi, e que pode estar na de qualquer um que, com atenção, gire a cabeça a seu redor quando presencia um espetáculo de teatro de grupo. É uma percepção que serve para concluir que, se somos generosos o bastante para deduzir que este movimento

em direção ao **público não especializado** está sendo feito, é difícil encontrarmos generosidade o suficiente para achar que está sendo bem feito.

Esta não é uma crítica fútil, pois sei que seria injusto escrever como se esta fosse uma tarefa fácil. Não o é. E tenho ampla consciência que, em se tratando de arte e cultura, estes mesmos tópicos podem ser vistos e interpretados de outras maneiras muito diferentes. Mas a intenção aqui não é tomar uma postura acusatória por si só, e sim propor uma reflexão para o teatro de grupo, provocando que o segmento coloque em primeiro plano a busca por potencializar este contato com o espectador, para que sua própria arte ganhe um sentido pleno no conjunto da sociedade. Isto porque minha história pessoal, impossível esconder, está também neste terreno da pessoa de teatro, o que me confere o tempo todo, ao escrever este texto, o dever de ao menos tentar contribuir com a sociedade – e não apenas com um segmento profissional.

Mais uma vez, não é tarefa fácil. Mas, assumindo esta perspectiva, por mais doloroso que possa parecer ao artista, é tarefa necessária (novamente, assumindo esta perspectiva declarada nos últimos parágrafos). Volto, mais longamente, a Bertolt Brecht:

Sem dúvida, só será possível ao teatro assumir uma posição independente caso se entregue às correntes mais avassaladoras da sociedade e se associe a todos os que estão, necessariamente, mais impacientes por fazer grandes modificações nesse domínio. É, sobretudo, o desejo de desenvolver a nossa arte **em diapasão com a época em que ela se insere** que nos impele, desde já, a deslocar o nosso teatro,

o teatro próprio de uma época científica, para os subúrbios das cidades; aí ficará, a bem dizer, inteiramente à disposição das vastas massas de todos os que produzem em larga escala e que vivem com dificuldades, para que nele possam **divertir-se** proveitosamente com a complexidade dos seus próprios problemas. É possível que **achem difícil remunerar a nossa arte**, é possível que **não compreendam**, logo à primeira vista, a nossa nova forma de diversão, e, em muitos aspectos **nós teremos de aprender a descobrir aquilo que necessitam e de que modo o necessitam, mas podemos estar seguros do seu interesse.** (BRECHT, 2005, p. 136, grifos nossos)

Embora o pensamento de Brecht tenha uma aceitação gigantesca no meio teatral, seria legítimo que alguém o desafiasse dizendo que tentativas a partir de princípios como este já foram realizadas por aqui e, ao menos em curto prazo, o resultado não parece ser assim esperançoso. Mas continuo a afirmar este norte necessário para as ações do teatro de grupo, e um norte que não se restringe apenas à encenação, e sim a todas as atitudes tomadas pelos artistas de teatro de grupo.

Um norte que coloca como necessidade o ajuste do teatro à sociedade que está à sua volta. Afinal, despendo-se de qualquer preconceito, do que se trata esta diversão a que ele se refere senão uma forma de se conectar com o público, fazendo com que ele se interesse por aquilo?

Comentei que este movimento pode ser doloroso ao artista, pois falar de se conectar com um público mais geral, não especializado, pode significar repensar aquilo que tem funcionado com uma plateia de especialistas.

Mas, vem a pergunta, como seria possível cumprir uma missão de diálogo com a sociedade mantendo-se em um nicho fechado? Entra-se em um impasse de difícil resolução:

Consolidada a dramaturgia brasileira, nosso teatro não tentou efetivamente a procura de um público popular, o que poderia constituir nova fase do seu processo cultural, mas se conteve em grande parte em pesquisas formais, contestando a relação tradicional palco-plateia, à maneira de conjuntos de vanguarda europeus e norte-americanos. Se essas experiências são válidas para o fortalecimento da linguagem especificamente teatral, que se encontra na relação ator-espectador, é certo que elas podem permanecer num beco sem saída, já que o apuro do instrumento interpretativo não obriga à maior comunicação. (MAGALDI; VARGAS, 2001, p. 424)

Como poderia sugerir a um artista que freie sua vontade de invenção? Ainda mais no teatro de grupo, que, como nota a especialista no assunto Rosyane Trotta, “é, por excelência, propício a empreendimentos de pesquisa e invenção” (ARAUJO; AZEVEDO; TENDLAU, 2011, p. 214). Somando-se ainda a legítima crítica do produtor e diretor inglês David Jubb, para quem “certamente a falta de vulnerabilidade ou a falta de risco tangível é inimiga do grande teatro” (ARAUJO; AZEVEDO; TENDLAU, 2011, p. 203).

Certamente me faltaria coragem para tamanha heresia. Mas e se o preço da inovação cênica for a distância do espectador? Sem dúvidas, muitos poderiam alegar que, com uma população mais instruída, conhecedora dos códigos teatrais, isto deixaria de

ser um problema. Como já adiantei desde o começo deste texto, a responsabilidade sempre será do emissor – afinal, ainda que concordássemos que não temos a plateia ideal, sonhada e desejada à nossa disposição, de qualquer forma, o que fazer no curto prazo, com o teatro e a sociedade de agora?

Se for preciso colocar em uma balança, o que deve ser privilegiado? Talvez existam caminhos do meio, mas dada a situação crítica na relação com o público que detalhamos no capítulo anterior, julgo que seria no mínimo interessante tentarmos posicionar o espectador como centro das atenções por um momento.

De maneira talvez triste, já em 1953 o crítico, diretor e professor Miroel Silveira falava:

Teríamos sido severos com os atores da velha guarda se soubéssemos o que hoje sabemos (e muita gente teima, ainda, em negar, apesar da evidência): que os elencos dependem do público, e que este consagra “Uma Certa Cabana” como regra, e “Desejo” e “Antígone” apenas como exceção; que é impossível elevar rapidamente o nível cultural do povo, de modo perceptível e capaz de reinfluenciar, por sua vez, os artistas. (GUZIK, 1986, p. 97)

Mais atualmente, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, ao analisar iniciativas de formação de público, relata que “diante de um público não *expert*, muitas vezes ofendidos em seu amor próprio por não serem objeto das atitudes de respeito às quais estavam habituados, os atores por vezes enfrentavam dificuldades para permanecerem em cena” (PUPO, 2015, p. 15).

Queremos falar com este público não especializado? A preocupação em demasia com o público não parece confortável ou favorável para a criação artística. Mas, ao mesmo tempo, o desajuste entre as expectativas de artistas e espectadores, ao menos em curto prazo, é igualmente desconfortável e desfavorável. Quanto a isto, a dramaturga alemã Elizabeth Hauptmann, assistente de Brecht, diria que “quando se vê que o nosso mundo atual já não se ajusta ao drama, então o drama já não se ajusta ao mundo” (ROSENFELD, 2004, p. 147).

Em uma proposição mais objetiva, Brecht (ainda que saibamos que seu pensamento passou por uma série de transformações ao longo da vida) deixa seu alvo transparente, notando em sua experiência que “à percentagem mínima do público que era proletária e a que se juntaram, apenas acessória e precariamente, alguns intelectuais apóstatas, era ainda, também, necessário o velho tipo de diversão, que construía um alívio para o seu dia a dia” (BRECHT, 2005, p. 140). Para conseguir travar contato com o cidadão comum, o espectador não especializado (mesmo que ele ainda represente a porcentagem mínima de nossas plateias), é preciso tentar entender sua situação, seus gostos, seus interesses, travando algum diálogo.

Brecht ainda falaria que a missão do teatro “é a de recrear os filhos de uma era científica, proporcionando-lhes o prazer dos sentidos e a alegria” (BRECHT, 2005, p. 165). Considero um equívoco, ou mesmo uma arrogância, considerar que qualquer menção à diversão, alegria ou prazer – aquilo que comumente chamamos de entretenimento – signifique uma atitude condescendente com o

público ou um rebaixamento da qualidade do conteúdo da obra artística.

Aliás, o próprio conceito **entretenimento** que permeia as reflexões deste texto é entendido aqui como um momento de busca pelo prazer, relacionado à valorização do tempo de um indivíduo (TRIGO, 2003) – ou seja, é um conceito focado na ação do público receptor, sem nenhuma implicação de qualidade ou característica específica da obra utilizada para este propósito. E, para completar o raciocínio, o conceito de **obra de arte** é tratado aqui como a ideia de “dar forma a uma palavra, a uma emoção, a um discurso, a um sentido com a ajuda de uma linguagem simbólica particular” (CARASSO, 2012, p. 30). Em suma, uma criação artificial de algo pelo homem, com objetivos simbólicos – uma definição propositalmente ampla, ligada à sua forma de produção e não a qualquer hierarquização de valores. Afinal, “nem a originalidade, nem mesmo o valor estético são condições *sine qua non* de uma obra de arte. Um romance ‘ruim’ não deixa de ser um romance” (LIPOVETSKY; SERROY, 2014, p. 66). Mais uma vez, nenhum dos conceitos traz uma conotação de qualidade e nem se opõem, mas sim são dois campos com focos distintos: um no momento do público; outro na característica da obra. Um no espectador; outro no artista.

Ou seja, sugiro que não criar uma cisão entre integridade artística e fruição do público pode ter grande utilidade para observar o mercado artístico de maneira mais ampla e aproximar obras artísticas de um público em potencial. Enxergar arte e entretenimento, ao invés de arte **ou** entretenimento.

Enquanto o artista está – e deve estar – envolvido com todos os detalhes técnicos de sua produção, para o espectador o espetáculo é um momento. Como lembra Silviano Santiago, “a cultura, para quem não vive dela, é um lazer” (SANTIAGO, 1982, p. 88). O espectador não é o criador da obra, não tem a mesma relação com ela que tem o artista. Logo, se esta não lhe parece interessante, se não dialoga com ele, o espectador irá, de fato, gastar seu tempo em outro lugar.

Não se fala de outra coisa aqui senão de uma tentativa de conexão com um público que, neste momento, não se encontra próximo ao teatro, uma tentativa de fazer com que esta arte lhe pareça interessante, para daí nossas proposições artísticas encontrem espaço para ecoar na sociedade.

Isto porque, à luz desta perspectiva sociopolítica, dialogar com colegas de trabalho e amigos não é realmente dialogar com a sociedade. À luz desta perspectiva sociopolítica, quando o teatro esquece da importância da conexão com o espectador, é, no mínimo, uma falha conceitual. Se é empolgante pensar em todos os caminhos futuros que a pesquisa cênica pode tomar, é preocupante se esta caminhada esquecer os espectadores para trás.

E, se começamos com a Grécia, terminemos esta seção com a Grécia. Em sua *Arte Poética*, muito antes de estarmos aqui, Aristóteles já olhava para o teatro e sublinhava que “independentemente do espetáculo oferecido aos olhos, a fábula deve ser composta de tal maneira que o público, ao ouvir os fatos que vão se passando, sinta arrepios ou compaixão” (ARISTÓTELES, 2003, p. 42). Se não houver o público para se arrepiar, que sentido temos?

## O respeitável público e a sustentabilidade financeira

---

Uma vez que estou falando de uma atividade artística, é bastante sedutor limitar a discussão apenas a seus aspectos mais poéticos. A tentação de idealizar e elevar a arte a uma esfera pura, quase espiritual, portanto, inalcançável. Mas, mesmo para aquele que concorde ou prefira enxergar na arte esta elevação, é importante lembrar do detalhe que está por trás da concretização da obra de arte: o artista. Alguém, que, como qualquer outro, possui suas necessidades, bastante mundanas, de sobrevivência.

Minha assumida preocupação específica é com a atividade teatral profissional. Logo, se quero que estas reflexões dialoguem diretamente com o fazer teatral na atualidade, tenho a necessidade e mesmo a responsabilidade de não permitir que aspectos conceituais – por mais agradáveis ou interessantes que sejam – nublem a realidade cotidiana, dura ou mundana do fazer artístico. Para fazer teatro é preciso dinheiro.

“Hoje, os mundos da arte constituem cada vez menos um ‘mundo à parte’ ou ‘uma economia das avessas’: eles são regidos pelas leis das empresas e da economia de mercado com seus imperativos de competição e rentabilidade” (LIPOVETSKY; SERROY, 2014, p. 41). A fala de Gilles Lipovetsky marca talvez um momento mais assumido da relação da arte com aspectos econômicos. Todavia, considerar que o relacionamento entre arte e dinheiro é novidade seria algo, no mínimo, forçado.

Basta um ligeiro olhar histórico para notar que a nossa produção artística, desde

a Antiguidade, está totalmente entrelaçada com a atuação dos mecenas (apoiadores financeiros de projetos culturais), em uma associação entre capital e cultura crucial para a realização das obras de arte a que nos referimos até hoje (REIS, 2002, p. 14). Independentemente da existência ou não de diferenças entre o mecenato da Antiguidade e os atuais patrocínios culturais, se aquele visava puramente garantir a criação artística enquanto este é movido por objetivos comerciais (REIS, 2002, p. 26), enxergo um ponto em comum, ainda que muitas vezes propositalmente ignorado: a continuidade do trabalho artístico profissional sempre dependeu de um terceiro que o financiasse de alguma forma.

Colocar este tipo de observação dentro de um panorama histórico pode ser bastante útil para não correr o risco de vilanizar ou condenar a existência de relação entre a arte e o dinheiro, o que seria algo tão utópico quanto insensato e fora da realidade. Se o parágrafo anterior convidava a olhar para alguém de fora do meio artístico (mecenas ou patrocinador) que surgia como um respaldo financeiro, olhar para dentro do meio artístico só reforça a necessidade do capital para o fazer artístico. Pois no panorama histórico da arte enxergo outro ponto em comum, ainda que muitas vezes acidentalmente esquecido: a continuidade do trabalho artístico profissional sempre dependeu de um trabalhador (o artista) que precisava sobreviver de alguma forma.

Afinal, palpitar sobre a maneira que a arte deveria se relacionar com o capital não é o que está em jogo aqui (não entrarei nesta seara), mas simplesmente enxergar a sustentabilidade financeira dos profissionais envolvidos na produção teatral

como uma questão crítica e fundamental. Em uma passagem tratando da produção de artes visuais na atualidade, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Diva Pinho coloca que enxergar o artista como algo místico e idealizado não leva em conta “que na produção artística estão envolvidos vários processos sociais e econômicos e também numerosos outros atores socioeconômicos” (PINHO, 1988, p. 52). É comum que textos acadêmicos tratem da atuação artística ignorando completamente a realidade, mundana e imediata, dos profissionais. O artista não é um herói, ou um mártir, mas muitas vezes quem o observa de longe tenta impor estas funções. O artista é aquele que propõe projetos artísticos, mas é um ser sujeito às mesmas necessidades econômicas que outros. Como lembra o estudioso das comunicações Henry Jenkins, “além da remuneração, os artistas (tanto profissionais como amadores) buscam ganhar reconhecimento, influenciar a cultura e expressar ideias pessoais” (JENKINS; GREEN; FORD, 2014, p. 93). Todos estes elementos andam juntos. Não é só o dinheiro, mas é também o dinheiro.

Mas àquele para quem a realidade da produção artística parece algo muito distante ou àquele para quem a visão heroica sobre a função do artista ainda se sobrepõe, que talvez não se sensibilize com nosso discurso sobre as condições de vida do artista profissional, posso dizer mais.

É pertinente trazer aqui uma breve explicação sobre como funciona o processo de produção de um espetáculo profissional. Pois pode ocorrer com facilidade que alguém alheio a esta atividade profissional se pergunte por que tanto falo de necessidade financeira para se construir uma obra de arte – no caso, um espetáculo teatral.

Ou por que cravo que é impossível fazer teatro sem dinheiro, por mais que os atores que vemos no palco possam ser desprendidos financeiramente e abdicarem de seus cachês.

Para já direcionar o entendimento, é importante uma definição:

No Brasil, o termo **produção teatral** engloba todos os procedimentos adotados para o levantamento material do espetáculo, abrangendo custos (a produção propriamente dita) e a operacionalização da encenação (contratação e administração de pessoal artístico e técnico, aquisição de materiais etc.). (PAVIS, 2008, p. 307, grifo nosso)

Já é possível perceber a abrangência da produção teatral, onde um espetáculo significa não apenas muito mais do que os atores sobre o palco, mas também muito mais do que aquele momento experienciado pelo espectador.

Ainda que os conceitos formais de gestão cultural não sejam próximos a todos os artistas teatrais, minha experiência pessoal, a observação prática e as exigências dos mecanismos de financiamento à cultura permitem que compreendamos a produção teatral organizando-a em três etapas: **pré-produção, produção e pós-produção**.

Sem exagerar em tecnicidades que não vêm ao caso aqui, podemos entender a **pré-produção** como o momento que acontece antes do período de exposição pública do espetáculo – ou seja, antes de suas apresentações aos espectadores. Nisto podemos encontrar desde aspectos administrativos e organizacionais, como seleção e contratação de artistas ou reserva de espaços para

sediarem o trabalho, até o gasto de verbas para compras de equipamentos ou materiais para cenários e figurinos e, especialmente, toda a fase de criação artística do projeto – tradicionalmente falando, os ensaios.

Embora muitas vezes desconhecida do grande público, esta é fundamentalmente a etapa criativa da produção teatral, exigindo intensa dedicação dos artistas – e, por consequência, tempo. Para quem não é íntimo dos processos de produção teatral, pode ser curioso saber, por exemplo, que dentre os 20 projetos teatrais premiados e financiados em 2017 pelo Programa de Ação Cultural (ProAC), tradicional edital do governo paulista, na categoria Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Teatro (todos disponibilizados no *site* <http://www.proac.sp.gov.br>), em 18 deles esta etapa inicial, de organização e ensaios, era maior do que o período de temporada de apresentações do espetáculo.

Um saldo que serve unicamente para ilustrar que é um engano pensar que a produção teatral equivale à apresentação de um espetáculo. Ela é, sim, um extenso plano de trabalho, envolvendo, inclusive, gastos, serviços e profissionais que estão longe dos olhos de público. Quando tratamos do segmento de teatro de grupo (esmagadora maioria no ProAC, com 17 entre os 20 contemplados, sendo que outros dois ainda se apresentam como propostas diretamente decorrentes do trabalho de grupos existentes), com suas características de pesquisa artística continuada, os longos processos de ensaio tornam-se quase uma regra.

Podemos chamar a etapa seguinte de **produção**, na qual é executado o produto principal do grande conjunto da produção

teatral: o espetáculo. Mesmo nesta etapa, observar os orçamentos destes e de outros projetos nos abrem os olhos para perceber que, simultaneamente ao período de temporada de apresentações, estão ocorrendo outros serviços relacionados à divulgação, organização e administração do projeto. Mesmo no momento de apresentação, além dos atores, há a participação ativa de técnicos profissionais e a utilização de equipamentos e espaços que tornam possível a realização daquele espetáculo em frente ao público.

Por fim, claro, a **pós-produção** mostra que ainda há trabalho a ser feito após o encerramento das apresentações de um espetáculo. Há pagamentos a serem executados e, especialmente quando há algum tipo de financiamento externo, elaboração de relatórios e prestações de contas.

Todo este trecho serve apenas para clarear que, quando falo de uma produção teatral, não estou tratando de uma ação momentânea, e sim, em maior ou menor grau, de uma complexa cadeia de trabalho. Valorizando-a como faríamos com qualquer outra atividade profissional, já podemos intuir que para a produção teatral ser verdadeiramente sustentável, a injeção de recursos financeiros é indispensável.

Mas o surgimento deste assunto neste texto não acontece de forma gratuita, pois quero relacionar diretamente a sustentabilidade profissional do teatro de grupo com a discussão travada aqui sobre a presença ou falta de público neste teatro.

[É difícil analisar as formas de realização do teatro sob o risco de confundir a essência da atividade com a maneira como se insere no contexto econômico.](#)

[A manifestação artística não se encaixa na regra básica do mercado de oferta e procura, porém também é inegável que o teatro contemporâneo dependa da bilheteria \(LEIVA, 2014, p. 160\)](#)

A fala do dramaturgo e ator Hugo Possolo pode demonstrar dois pontos em especial. O primeiro é o nítido receio de ferir a integridade do teatro ao misturá-lo com assuntos econômicos, o que justifica o que pode ter parecido um cuidado excessivo nos parágrafos anteriores para iniciar este tema. O segundo é aquela que, acredito, é a forma primeira no imaginário popular quanto à entrada de dinheiro no teatro: a bilheteria.

Falar de bilheteria significa falar de uma remuneração diretamente proporcional à quantidade de espectadores. O roteiro é simples: o espectador dispõe de determinada quantia, compra seu ingresso, tem direito a acessar o espetáculo e o valor gasto é destinado à produção teatral. E o resultado é claro: quanto mais espectadores, mais dinheiro é conquistado pela produção; quanto menos espectadores, menos dinheiro há.

Claro, seria possível sugerir que, se estivermos considerando um ingresso de valor elevado, poucos espectadores poderiam fazer acumular uma soma considerável. Mas essa é uma hipótese que tem pouca valia para nós, já que a realidade do teatro de grupo (facilmente comprovada na simples observação de guias de programação cultural impressos ou *online*) é de ingressos a preços reduzidos – quando não gratuitos. Desta forma, o panorama de frágil presença de público ganha contornos ainda mais alarmantes.

Talvez com isso compreendamos o receio do Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

ao afirmar, dentro de uma discussão sobre a importância da Lei de Fomento ao Teatro da Prefeitura de São Paulo para o financiamento do teatro de grupo, que “não dava para fazer teatro bom sem apoio do Estado. Porque uma hora você cai na lógica da bilheteria” (GOMES; MELLO, 2014, p. 26).

Afinal, depender da bilheteria se torna um jogo arriscado – e muito propenso à derrota – quando já se sabe que sua proposta enfrentará sérias dificuldades para acumular um grande número de pessoas na plateia. E como salientei há pouco, tanto pela estrutura organizacional de uma produção teatral, quanto pela característica de permanente pesquisa do teatro de grupo, o trabalho teatral, idealmente, não é uma ação pontual, mas uma atividade contínua, com alguns momentos de abertura ao público. Se a bilheteria é frágil, na melhor das hipóteses espera-se pagar com ela os custos daquela apresentação, mas e quanto a todo o restante do trabalho?

Fazendo um paralelo com décadas anteriores, é interessante tomar conhecimento do diagnóstico do produtor teatral Franco Zampari já em 1961, notando que os ingressos não podiam aumentar na mesma proporção em que aumentavam os custos de se fazer um espetáculo, e que seria necessária uma subvenção do governo, pois neste ritmo “o teatro é que está padecendo” (MAGALDI; VARGAS, 2001, p. 223).

Ainda em um retorno ao passado, atentemo-nos sobre o trecho dos estudos de Alberto Guzik que registram, já em 1956, a dificuldade de sustentabilidade do TBC quando “o teatro depende do êxito de cada peça e começa a se tornar custosa a manutenção de um quadro fixo de atores e técnicos”

(GUZIK, 1986, p. 144). Entramos, com cada vez mais ênfase, no atual regime de projetos, forçando o teatro ao modelo de evento pontual, algo incompatível com estabilidade de profissionais, manutenção da continuidade de pesquisa e dedicação e apuro do trabalho artístico. Hoje, o dramaturgo e ex-presidente da Fundação Nacional das Artes (Funarte) Márcio de Souza dá seu testemunho:

*Esse teatro de grupo deixou de existir por um processo econômico e político e, nos anos 1970, o que nós tivemos foi a destruição dessa economia do teatro de grupo e o surgimento das produções, dos projetos. É a época dos projetos, e nós estamos vivendo esse período. (GARCIA, 2002, p. 209)*

A efemeridade da atividade teatral e a crueldade da lógica da bilheteria podem ser percebidas nas condições dos próprios espaços teatrais mais próximos à produção do teatro de grupo, os chamados teatros independentes. Constantemente ameaçados, temos exemplos como o CIT-Ecum, fechado em 2014 (WOLF, 2014) ou, mais atual, espaços como Club Noir, Instituto Brincante e Teatro e Bar Cemitério de Automóveis recorrendo a campanhas de financiamento coletivo na internet para não encerrarem suas atividades (ALVES JR., 2015) ou, ainda mais atual, o Espaço Cia. da Revista ameaçado de fechar suas portas (ALVES JR., 2018).

Se os ingressos do teatro de grupo são baratos ou gratuitos, o número de espectadores é pequeno e a quantidade de apresentações tem diminuído, não é preciso grande poder de dedução para concluir que esta é uma conta que não fecha. Que não é favorável a este teatro tentar se manter em uma lógica

de compra e venda. Ou seja, que é improvável que este teatro consiga se sustentar como uma iniciativa realmente independente, especialmente se almeja um trabalho contínuo. Alguém precisa vir em seu auxílio.

Quando estava em meu processo de estudos do Mestrado, houve diversas oportunidades de compartilhar minha pesquisa com outros alunos e professores. Em uma destas oportunidades, após meu relato sobre toda esta situação, um dos colegas, sincero e curioso, perguntou: como então estes artistas sobrevivem? Fácil responder a esta pergunta com um silêncio ou um lamento, mas podemos, sim, encontrar outras possibilidades.

Possibilidades estas que já eram sugeridas nas próprias citações de Franco Zampari, mais antiga, e Luiz Fernando Ramos, mais atual. Falava-se ali da ajuda de um terceiro – no caso, o Estado. O financiamento governamental surge como um importante personagem para o teatro descobrir saídas frente à lógica da bilheteria. Convém ficar alerta, ainda assim, para conferir se a falta de respaldo do público não continua sendo uma situação perigosa.

Além de artistas e espectadores, o Estado pode surgir como este terceiro elemento financiador do teatro, seja através de editais, prêmios e outras formas entregues diretamente na mão dos artistas (como é o caso do próprio ProAC, citado alguns parágrafos antes), mediante critérios que variam caso a caso, ou concedendo incentivos fiscais a empresas patrocinadoras de projetos teatrais. De qualquer forma, o surgimento deste subsídio por parte do Estado, ao cobrir as necessidades financeiras da produção teatral, faz com que não se corra mais o

risco de prejuízo caso a bilheteria não seja bem-sucedida.

Se, por uma via, isso parece afastar a relação direta entre quantidade de pessoas e remuneração e resolver todos os problemas que citamos, um pouco mais de reflexão mantém acesa a luz de emergência do respaldo de público.

Enquanto a bilheteria torna-se uma realidade cada vez mais distante, os artistas teatrais precisam entrar em um regime de competição e se veem digladiando pelos mesmos patrocínios, prêmios, editais, como única saída para a injeção de recursos e a continuidade do seu trabalho. E ao contrário do que poderia oferecer um público de milhares de pessoas na cidade, esta outra saída não é tão plural assim.

Para exemplificar, temos que, por ano, o Programa de Fomento ao Teatro da Prefeitura de São Paulo contempla, no máximo, 20 projetos. Como outro exemplo, em sua edição 2016, os editais do ProAC, somando todas as categorias e modalidades relacionadas às Artes Cênicas, somou 66 projetos contemplados – ante 1.261 projetos inscritos. Ressalta-se ainda que, por regras do edital, apenas metade dos contemplados podia ser da capital paulista, reduzindo este número a 33 projetos paulistanos contemplados. É sempre um cobertor muito curto para um corpo muito grande.

Se esta competição, com potencial bastante destrutivo, já pode nos deixar temerosos de uma estratégia de abandonar completamente a opção da bilheteria e abraçar apenas o financiamento estatal, podemos enxergar mais uma faceta relacionada ao público.

Durante a elaboração de minha pesquisa de Mestrado, a cidade de São Paulo passou por uma troca de gestão municipal. O prefeito João Doria Junior foi empossado no início de 2017, e a Secretaria Municipal de Cultura da capital paulista ficou sob responsabilidade de André Sturm. Entre diversas decisões polêmicas que inflamaram a classe de profissionais da arte, a gestão de Doria e Sturm anunciou um contingenciamento de 43,5% da verba destinada à cultura no município (REIS, 2017). Como consequência, até o primeiro trimestre de 2017, editais tradicionais como o Fomento ao Teatro deixaram de ser lançados, artistas contemplados ao final de 2016 por editais municipais, como no caso do Prêmio Zé Renato, não receberam seus devidos aportes financeiros e o edital do Fomento à Dança foi cancelado e reapresentado com drástica redução no valor destinado aos contemplados (BIDERMAN, 2017).

Além de curto, este cobertor é pontual, pode estar presente em um ano e ausente em outro, podendo tornar a atividade insustentável a longo prazo.

Na mesma toada, a verba para os editais do ProAC, do Governo do Estado de São Paulo, passou de R\$ 43.000.000,00 em 2014 para R\$ 40.000.000,00 em 2015, para R\$ 23.000.000,00 em 2016, para R\$ 34.000.000,00 em 2017, para R\$ 29.000.000,00 em 2018 (segundo dados oficiais encontrados em <http://www.transparenciacultura.sp.gov.br> e <http://www.cultura.sp.gov.br>). Uma verba, portanto, de alta flutuação, passível de volumosos cortes e com reajustes nada otimistas.

Poderíamos então tecer o raciocínio de que, com maior pressão popular, mais

verbas seriam destinadas ao fazer teatral e esta situação se resolveria de pronto. Mas enquanto o teatro se mantém como um nicho, ainda distante da maior parte da população, as consequências na percepção pública sobre esta atividade são bastante tristes. É facilmente comprovável por qualquer busca nas páginas oficiais ou perfis de redes sociais de grandes veículos jornalísticos que noticiaram protestos de artistas quanto ao congelamento da verba para a cultura, que os comentários dos leitores são bastante impactantes.

Não são poucos os comentários relacionando o financiamento público para a cultura à vagabundagem, à falta de um emprego. Em tom menos agressivo, é destacado por muitos que a realidade do Brasil apresenta outras prioridades e que a cultura é, enfim, uma atividade supérflua. Não custa lembrar que, já no início do mandato do recém eleito presidente Jair Bolsonaro, em janeiro de 2019, o Ministério da Cultura foi de fato extinto (ação já ensaiada durante a gestão anterior do presidente Michel Temer), com repercussão na mídia nada comparável a outros assuntos federais considerados de maior importância.

É claro que esta não é uma situação exclusiva do setor teatral, mas limitando-me à minha preocupação neste texto e somando o que elenquei como uma necessidade natural do teatro no contato com o público, confio na sensibilidade do olhar de Luiz Fernando Ramos:

Os grupos que ganham ou a própria lei [de Fomento ao Teatro da Prefeitura de São Paulo], quando for aperfeiçoada, deveriam incluir esta responsabilidade de formação de público. Vários grupos

têm feito este trabalho, mas tem que ter um compromisso maior, uma vez que esta lei é tão distinta e única no país. Para que inclusive a sociedade possa entender essa despesa que ela está tendo com a lei do Fomento. Talvez seja mais fácil para a sociedade entender o investimento público em museus, pois é uma coisa mais canônica, do que no teatro. Na tradição brasileira, o teatro é uma arte popular que é ganha na bilheteria. (GOMES; MELLO, 2014, p. 32)

O que ele aponta é justamente o quanto a sustentabilidade financeira do teatro não pode dar as costas para o público, pois, ainda que indiretamente, a falta deste respaldo popular só fortalece uma situação de extrema instabilidade e incerteza, inclusive no tipo de financiamento que, a princípio, livraria o teatro das garras da bilheteria.

Se pensarmos em outro caminho que citei rapidamente, quando o governo apenas concede incentivos fiscais para que empresas destinem patrocínios a projetos culturais, o crivo popular é ainda mais visível. Dentre os projetos que receberam patrocínio empresarial através do incentivo fiscal concedido pela Lei Federal de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet (todos disponíveis para consulta em <http://sistemas.cultura.gov.br>), até a metade de 2018, verifiquei que, de 39 projetos teatrais da cidade de São Paulo que conseguiram captar verba suficiente para suas produções, apenas dois eram relacionados ao teatro de grupo. Como era de se esperar, a imensa maioria dos projetos que mobilizaram maior quantidade de recursos era de projetos relacionados a nomes famosos e/ou o gênero de teatro musical.

Claro, se as empresas executam seus patrocínios segundo objetivos comerciais (REIS, 2002, p. 26), não é surpreendente que elas queiram unir suas marcas a projetos procurados pelo grande público. Mais uma vez, se parecia que este era um caminho onde o teatro de grupo poderia se livrar da lógica da bilheteria, a realidade é um tanto mais frustrante.

A independência do segmento que é comumente chamado de teatro independente (o que chamo de teatro de grupo) não corresponde à realidade, uma vez que os empreendimentos teatrais possuem poucas possibilidades de se sustentarem por conta própria, na interação direta com espectadores, carecendo de um terceiro financiador. A escassez de público faz com que o teatro de grupo salte da bilheteria para a dependência (e competição) de editais ou patrocinadores. Ainda assim, não consegue fugir das implicações de possuir pouco respaldo popular, e o contato com um público mais vasto, a maior presença e notoriedade na sociedade, aparece como fundamental para ampliar as possibilidades de interesse destes terceiros financiadores, seja para fazer valer a pena o número de clientes atingidos por um patrocínio empresarial, seja para conquistar maior repercussão nas batalhas por verbas públicas.

Há um pensamento polêmico do pesquisador francês Frédéric Martel de que “quanto mais uma cultura se protege, através de cotas ou da censura, mais ela apressa seu próprio declínio” (MARTEL, 2012, p. 412). Este pensamento sobre uma ação cultural fechada em si mesma (e que acho que pode ser questionado em vários âmbitos) chamou minha atenção neste momento, importando este raciocínio, de certa forma, para

a preocupação do teatro de grupo precisar romper o círculo de especialistas e encontrar novos públicos – para assim continuar existindo. Pois, enquanto se mantiver como uma atividade de nicho, parece difícil acreditar que as soluções de financiamento de teatro de grupo não sejam apenas provisórias. O cobertor curto e pouco confiável para proteger o corpo teatral.

Pela própria característica mais opinativa deste texto, procurei tecer todas as conclusões sobre cada tópico abordado no decorrer do próprio artigo, diluindo o peso de uma tradicional conclusão final. Mas espero ter justificado com estas reflexões que a preocupação com o público no teatro não é um mero capricho, e sim sua condição de sobrevivência. Para onde quer que olhemos, para sua plena realização artística ou para o sustento de seus profissionais, sem o respaldo do público o teatro não pode conquistar senão desaforos pontuais, mas nunca uma real sustentabilidade.

Assim, reitero que, no fluxo de mensagem que é a proposição de uma atividade cultural, a responsabilidade é do emissor. Para todos nós que nos importamos com o oferecimento de uma atividade ou bem cultural e ocupamos a posição de profissionais, produtores, artistas, difusores, pesquisadores, é nossa a responsabilidade de decifrar como chegar ao público – e não sentar e aguardar o caminho contrário. Pois é no contato com o público que a ação cultural consegue ganhar um sentido real, para além de uma autossatisfação estética de quem a produz; é no contato com o público que os responsáveis pela ação cultural podem encontrar caminhos para uma sobrevivência real, para além de uma visão heroificada de sua atividade. ■

**[ VÍTOR FREIRE ]**

É Mestre em Estudos Culturais pela EACH/USP, Pós-Graduado como Especialista em Gestão Cultural pelo Senac/SP e Bacharel em Artes Cênicas pela ECA/USP. Atua como produtor cultural, artista teatral, professor e pesquisador do contato entre público e atividades culturais. E-mail: vifreire@gmail.com

## Referências

---

ALVES JR., D. Espaço Cia. da Revista pede socorro com boas atrações. **Veja São Paulo**, São Paulo, 25 abr. 2018. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/espaco-cia-da-revista-pede-socorro-com-boas-atracoes/>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

ALVES JR., D. Sites especializados em financiamento coletivo ajudam espaços culturais. **Veja São Paulo**, São Paulo, 18 jul. 2015. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/teatro-financiamento-coletivo-centros-culturais/>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

ARAUJO, A.; AZEVEDO, J. F.; TENDLAU, M. (Org.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BAPTISTA, M. M. Estudos culturais: o quê e o como da investigação. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). **Cultura: metodologias e investigação**. Lisboa: Ver o Verso ed e Centro de Línguas da Universidade de Aveiro, 2009.

BARKER, C. **Cultural studies – theory and practice**. Los Angeles/London: Sage, 3rd, 2008.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BIDERMAN, I. Profissionais da dança protestam em SP contra cancelamento de edital. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 mar. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/03/1866178-profissionais-da-danca-protestam-em-sp-contracancelamento-de-edital.shtml>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

BRECHT, B. Pequeno organon para o teatro. In: \_\_\_\_\_. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARASSO, J. G. Ação cultural, ação artística. Se há duas palavras... há duas coisas!. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 12, p. 18-23, 2012.

CARNEIRO, L. M. **A experiência do espectador contemporâneo**: memória, invenção e narrativa. 2016. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FÉRAL, J. **Além dos limites** – teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FREIRE, V. **Respeitável público**: uma reflexão sobre a relação entre o teatro de grupo paulistano e o público não especializado. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GARCIA, S. **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2002.

GODOY, K. M. A. A arte no contexto da motricidade humana. **Revista MOTRIZ**, São Paulo, v. 5, p. 47-48, 1999. Disponível em: <[http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/05n1/5n1\\_ART13.pdf](http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/05n1/5n1_ART13.pdf)>. Acesso em: 21. Jun. 2018.

GOMES, C. A. M.; MELLO, M. L. (Org.). **Fomento ao teatro: 12 anos**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2014.

GROTOWSKI, J.; BARBA, E.; FLASZEN, L. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GUZIK, A. **TBC**: crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

JENKINS, H.; GREEN, J.; FORD, S. **Cultura da conexão**. São Paulo: Aleph, 2014.

LEIVA, J. (Org.). **Cultura SP**: hábitos culturais dos paulistas. São Paulo: Tuva Editora, 2014.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo** – viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

MAGALDI, S.; VARGAS, M. T. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: SENAC, 2001.

MARINHO, M. “O teatro é consequência do baixo nível de educação do brasileiro”. **Cult**, São Paulo, mai. 2013.

MARTEL, F. **Mainstream** – a guerra global das mídias e das culturas. São Paulo: Civilização Brasileira, 2012.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINHO, D. B. **A arte como investimento**. A dimensão econômica da pintura. São Paulo: Nobel: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PROAC SP: incentivo à cultura do estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.proac.sp.gov.br>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

PUPO, M. L. S. B. Luzes sobre o espectador: artistas e docentes em ação. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, p. 330-355, 2015.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

REIS, A. C. F. **Marketing cultural e financiamento da cultura**. São Paulo: Cengage Learning, 2002.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SANTIAGO, S. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SÃO PAULO (MUNICÍPIO). Edital nº 06/2016/SMC-NFC: Programa municipal de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo – 29ª edição. Disponível em: <<https://fomentoateatro.files.wordpress.com/2014/08/edital-29c2b0-fomento-ao-teatro2016.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

TRIGO, L. G. G. **Entretenimento**: uma crítica aberta. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

WOLF, L. Teatros de rua em SP são ameaçados pela alta dos aluguéis e podem fechar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 out. 2014. Disponível em: <<http://guia.folha.uol.com.br/teatro/2014/10/1533456-teatros-de-rua-em-sp-sao-ameacados-pela-alta-dos-alugueis-e-podem-fechar.shtml>>. Acesso em: 21 jun. 2018.