



sala preta
ppgac

ISSN: 2238-3867

Volume 24
Nº 1
2025

REVISTA SALA PRETA

Apoio

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- CNPq

(Chamada CNPq Nº 30/2023 - Programa Editorial / Processo
401240/2024-0)

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / ECA / USP

EXPEDIENTE

Editores Responsáveis pelo v.24 n.1

Henrique Rochelle (Editor Executivo da Sala Preta)

José Veríssimo (Editor Convidado)

Marília Velardi (Editora Convidada)

Suzana Schmidt Viganó (Editora Executiva da Sala Preta)

Editores Executivos

Alessandra Montagner (UNICAMP)

Henrique Rochelle (USP)

Lucienne Guedes (USP)

Marcos Bulhões (USP)

Mariana Soutto Mayor (USP)

Sofia Boito (UNICAMP)

Suzana Schmidt Viganó (USP)

Verônica Veloso (USP)

Editores

Alexandra Dumas (UFBA)

Ana Júlia Marko (Universidad Catolica del Peru)

Carlos Alberto Ferreira da Silva (UFAC)

David Atencio (Universidad Católica de Chile)

Jorge Lopes Ramos (University of Greenwich)

Maria Clara Ferrer (UFSJ)

Victoria Pérez Royo (Universidad Zaragoza)

Equipe Técnica

Pedro Henrique Chaves Bueno (Bolsista PUB, 2023-2025)

Tikinet (Revisão e Diagramação)

Conselho Científico

Aleksandar Dunderovic, Birmingham City University

Artur Sartori Kon, Universidade de São Paulo

Beatriz Cerbino, Universidade Federal Fluminense

Carlos Gontijo Rosa, Universidade Federal do Acre

Carmela Soares, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Cassiano Quilici, Universidade Estadual de Campinas

Cecília Salles, Pontifícia Universidade Católica, Brasil

Flora Sussekind, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Gilberto Icle, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Gustavo Luiz Nunes Borghi, Universidade de São Paulo

Isabelle Launay, Université de Paris 8

Janaina Carrer, Célia Helena

Jaqueline Gomes de Jesus, Instituto Federal de Educação,

Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

João Florêncio, University of Exeter

Josette Féral, Université de Paris 3

Lúcio Agra, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Lynn Garafola, Columbia University

Naira Ciotti, Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Olivier Neveux, École Normale Supérieure de Lyon

Paulina Maria Caon, Universidade Federal de Uberlândia

Patrice Pavis, University of Kent

Renato Ferracini, Universidade Estadual de Campinas

Vicente Concílio, Universidade do Estado de Santa Catarina

Pareceristas

O ciclo editorial correspondente ao **V.24 N.1 (2025)** da **Revista Sala Preta** contou com a colaboração da comunidade acadêmica na revisão por pares. Agradecemos aos pareceristas abaixo, que contribuíram com pareceres para este ciclo.

Abel Xavier

Alexandre Barbalho

Alexandre Suárez de Oliveira

Aluizio Marino

Ana Cristina Teixeira

Beatriz Cavalcanti de Arruda

Bianca Scliar Cabral

Claudineli Moreira Ramos

Diane Boda

Diego dos Santos Reis

Emerson Silva Meneses

Erika Schwarz

Henrique Rochelle

Joyce de Matos Barbosa

Julia Guimarães Mendes

Katia Silva Souza dos Anjos

Ligia Helena de Almeida

Luis Guilherme Barbosa dos Santos

Luiza de Freitas Guimarães Salles Martins

Maíra Castilhos Coelho

Mariana Soutto Mayor

Natália Dário Mendes Barros

Patricia Alegre

Paula Ziviani

Pedro Haddad

Rodrigo Dourado

Sabrina da Paixão Bresio

Sílvia Fernandes

Vicente Concilio

Victoria Pérez Royo

A Revista Sala Preta agradece o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq através do Processo 401240/2024-0 (Chamada CNPq Nº 30/2023 - Programa Editorial), e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / ECA / USP.



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v24i1p3-7

EDITORIAL

Henrique Rochelle

José Veríssimo

Marilia Velardi

Suzana Schmidt Viganó



Editorial – Dossiê Políticas Públicas e Economia das Artes Cênicas

Do mecenato na antiguidade clássica à formação de secretarias e ministérios dedicados aos assuntos da cultura, a política e a economia sempre estiveram envolvidas na manutenção das artes. Nas artes cênicas, são diversas as estratégias colocadas em curso para garantir a continuidade das atividades profissionais e a existência, na sociedade, da produção artística. Convivemos com programas e instrumentos de financiamento e de apoio aos artistas, aos grupos, às obras e aos espaços que criam e difundem as artes. No entanto, é fácil observar que aquilo que existe não dá conta da multiplicidade das propostas artísticas, tampouco da quantidade de profissionais que dependem desses instrumentos para sua produção, continuidade e subsistência.

Vemos cada vez mais propostas que se submetem à apreciação de comissões julgadoras e buscam formas de apoio. Cada vez mais produção, porém público nem sempre igualmente numeroso. Nesse complexo campo que articula o interesse pela arte, a produção cultural dos sujeitos na sociedade, a profissionalização de artistas, o fomento às artes, e a demanda por recursos financeiros cada vez mais escassos, destacam-se as questões das políticas públicas voltadas para o campo das artes cênicas. Como propostas e respostas às necessidades da classe e da sociedade, essas políticas têm sido essenciais para a existência do campo, mesmo quando insuficientes. Ainda, após os notáveis impactos durante e no pós-pandemia, as políticas públicas para as artes cênicas têm evidenciado os limites de seus formatos e amplitude, denunciando o desequilíbrio no campo.

A urgência em discutir os aspectos da interação entre as artes cênicas, as políticas públicas e a economia foi o mote para a proposta do presente dossiê **Políticas Públicas e Economia das Artes Cênicas** organizado pelos editores-executivos Henrique Rochelle e Suzana Schmidt Viganó (também líderes do NuPPA – Núcleo de Pesquisa em Política da Cultura e Ação Cultural/PPG Artes Cênicas/ECA/USP/CNPq), em parceria com dois editores convidados, José Veríssimo (do PPG Gestão de Políticas Públicas/EACH/USP) e Marília Velardi (do PPG Mudança Social e Participação Política/EACH/USP).

A partir das contribuições enviadas por autores de diversas origens e múltiplas propostas de abordagem, o dossiê apresenta um recorte que atualiza o campo em que se insere de maneira significativa, através de estudos de caso, de reflexões contemporâneas fundamentais, e de novos dados históricos e analíticos, que permitem ampliar e continuar esse debate essencial.

Abre o dossiê o texto “Economia da dança em São Paulo: produtores, produtos e consumo de arte em um mercado subvencionado”, de Henrique Rochelle, que apresenta uma proposta de modelo econômico para a dança em São Paulo, a partir de uma referência fundamental de um modelo francês, debatida em três eixos fundamentais desse setor, considerando as particularidades de seus produtores, seus produtos e seu consumo, a partir das relações do campo com suas políticas públicas e com o tipo de mercado que se estabeleceu em São Paulo para a dança.

A sustentabilidade dos artistas também é o foco do texto “Mecanismos de fomento, circuitos de produção teatral e a sustentabilidade financeira de artistas da cena”, no qual Heloisa Marina discute um contexto latino-americano de circuitos teatrais para categorizar modos de fazer e de sustentar as artes cênicas.

Em importante olhar histórico, “Estruturas de financiamento e produção teatral no século XIX: o empresário José de Almeida Cabral em São Paulo (1871-1874)” Andrea Carvalho Stark investiga os anos finais da carreira de José de Almeida Cabral, empresário teatral brasileiro que já nos anos 1870 mostrava as possibilidades de financiamento através de modelos de loterias, acionistas e redes de apoio, que a autora retrata com riqueza de dados primários, permitindo um vislumbre da situação econômica da produção teatral independente do século XIX.

Avançando a consideração histórica, “Teatro autônomo de trabalhadores: financiamento comunitário por um teatro independente” de Fernando Bustamante adentra o século XX para discutir os mecanismos de financiamento do teatro ligado ao movimento de teatro operário autônomo ou autoativo, e seus esquemas de assinaturas, financiamento estatal e apoio por organizações operárias, visto em suas instâncias internacionais, mas com destaque para o Brasil.

Focado nos importantes desdobramentos atuais das políticas públicas para as artes cênicas fora do eixo das capitais brasileiras, “Políticas públicas e artes cênicas na terra dos poetas: implementação das Leis Aldir Blanc I, Paulo Gustavo e PNAB em Capivari (SP)” de Vivian Cristina Vieira Ui aborda os impactos dessas legislações aos artistas do interior, observando também a especificidade dos desafios que são enfrentados nessa implementação, numa contribuição essencial para expandir discussões para além de eixos como o Rio-São Paulo.

Voltado para a produção cênica no sul do país, “Entre o acesso e a participação: perspectivas para as artes cênicas na democracia cultural”, de Rodrigo Monteiro e Christine Greiner, discute a fragilidade das políticas culturais brasileiras na transição da democratização da cultura para a democracia cultural, destacando as ações da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz e da Terreira da Tribo (Porto Alegre/RS), que exemplificam a resistência cultural e a busca por autonomia, promovendo formação artística e participação comunitária.

Encerra o dossiê uma tradução de um texto fundamental para o estudo da economia das artes cênicas, pela primeira vez disponível em português brasileiro: “Políticas e mercados do espetáculo de dança contemporânea: abordagem socioeconômica do mundo coreográfico”, de Patrick Germain-Thomas, publicado pela primeira vez na França em 2014, que ilustra a proposta do Modelo de Mercado Subvencionado que o autor elabora, e que serve de base para pesquisas atuais, como a de Rochelle, que abre este dossiê, e agora pode encontrar novos ecos, com a disponibilização de sua versão traduzida.

Completem esse número da Revista Sala Preta três contribuições recebidas em fluxo contínuo. “O que podemos levar na bagagem depois das chuvas? O processo curatorial da 31ª edição do Porto Alegre em Cena” de Virgínia Maria Schabbach e Bruno Segura Mros **é um estudo de caso que reflete sobre a curadoria em artes cênicas em relação às questões climáticas e ambientais.**

Laila Renardini Padovan nos convida a atravessar as paredes entre o Theatro Municipal de São Paulo e seu exterior no artigo “Dança contextual e mediação cultural no Projeto ‘Pele’: ações entre o Theatro Municipal de São Paulo e as ruas da cidade”, que aborda as criações artísticas e as ações de

mediação desenvolvidas ao longo de um projeto que tensionava o dentro e o fora, a partir do que a autora chama de dança contextual.

Finalmente, o número fecha com o artigo “Cenas, Telas, Representações,” valiosa contribuição de Edécio Mostaço sobre o uso de tecnologias digitais na cena contemporânea, através de um panorama conceitual e de estudos de caso, focando em dramaturgia, encenação e atuação, levando a inovadoras concepções de antropologia e performatividade.

Boa leitura!

Henrique Rochelle, José Veríssimo, Marília Velardi e
Suzana Schmidt Viganó



Economia da dança em São Paulo: Produtores, produtos e consumo de arte em um mercado subvencionado¹

*Dance economy in São Paulo:
Producers, products, and consumption
of art in a subsidized market*

*Economía de la danza en São Paulo:
Productores, productos y consumo de arte
en un mercado subvencionado*

Henrique Rochelle

Henrique Rochelle

Doutor em Artes da Cena (Unicamp/Paris 8), Mestre em Economia (UFRGS), com estágios de Pós-Doutoramento na USP, onde atuou como Professor Colaborador. É editor do site "Outra Dança" e membro da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA).

¹ Uma versão inicial deste artigo integrou o terceiro capítulo da pesquisa "Economia da Dança: produção subsidiada, consumo e mercados em São Paulo", desenvolvida dentro do Programa de Pós-Graduação Profissional em Economia da UFRGS, com orientação de Marcelo Milan.

Resumo

Este artigo apresenta uma caracterização de três elementos fundamentais da economia da dança: seus produtores, seus produtos e seu consumo, por meio de observações da literatura da economia da cultura, análise de documentos e dados públicos, e entrevistas com agentes do setor. Focando a cidade de São Paulo, o estudo propõe uma aproximação inicial ao modelo econômico de mercado subvencionado, descrito para a dança contemporânea francesa, que serve como referência para a pesquisa. Além de avaliar a aplicação desse modelo para São Paulo, o artigo investiga aspectos fundamentais da natureza dos produtores, suas demandas trabalhistas e seus processos de produção; as especificidades do produto deste setor, entendido sob dois ângulos distintos, frente a seus processos produtivos e mercadológicos; e a estrutura de mercado e consumo, à luz das políticas públicas e do interesse de consumidores intermediários e finais nos produtos produzidos.

Palavras-chave: Dança, Economia, Mercado subvencionado, Políticas públicas de cultura, Consumo.

Abstract

This study characterizes three fundamental elements of dance economy: its producers, products, and consumption, by a review of the literature on cultural economics, analysis of public documents and data, and interviews with sector agents. Focusing on the municipality of São Paulo, this study proposes an initial approach to the subsidized market economic model described for French contemporary dance, which serves as a reference for the research. In addition to evaluating the application of this model for São Paulo, this study investigates fundamental aspects of the nature of the producers, their labor demands, and their production processes; the specificities of the product in this sector understood from two distinct perspectives regarding its production and market processes; and the market and consumption structure in light of public policies and the interests of intermediary and final consumers in products.

Keywords: Dance, Economy, Subsidized market, Public cultural policies, Consumption.

Resumen

Este artículo presenta una caracterización de tres elementos fundamentales de la economía de la danza: sus productores, sus productos y su consumo, mediante observaciones de la literatura acerca de la economía de la cultura, análisis de documentos y datos públicos, y entrevistas con agentes del sector. Centrándose en la ciudad de São Paulo, este estudio propone un enfoque inicial al modelo económico de mercado subvencionado, descrito para la danza contemporánea francesa, que sirve como referencia para la investigación. Además de evaluar la aplicación de este modelo en São Paulo, investiga los aspectos fundamentales de la naturaleza de los productores, sus demandas laborales y sus procesos de producción; las especificidades del producto de este sector entendido desde dos ángulos distintos, en relación con sus procesos productivos y sus procesos mercadológicos; y la estructura de mercado y consumo a la luz de las políticas públicas, y el interés de los consumidores intermediarios y finales en los productos producidos.

Palabras clave: Danza, Economía, Mercado subvencionado, Políticas públicas de cultura, Consumo.

Introdução

A presente pesquisa se desenvolve a partir de observações e considerações acerca das formas de produção e de consumo da dança em São Paulo. Para tanto, ela se apoia no modelo de mercado subvencionado que Patrick Germain-Thomas (2012; 2013; 2014; 2020) elabora e analisa quanto à dança contemporânea francesa:

Publicada em livro em 2012, e com diversos desdobramentos em artigos desde então, a pesquisa de Germain-Thomas aborda a discussão da dança contemporânea francesa, conforme seu desenvolvimento desde os anos 1970, e enfatizando a realidade do início do século XXI. O modelo que o autor chama de mercado subvencionado carrega importantes comparativos com a realidade observada em São Paulo, e por esse motivo pode auxiliar na caracterização desse setor, a partir da observação daquilo que ele corrobora e daquilo em que ele diverge do modelo francês. (Rochelle, 2024, p. 5)

Se até os anos de 1970 a França restringia o apoio oferecido à dança para as companhias de casas de ópera, a partir de então houve o surgimento

de uma “política de desenvolvimento da oferta” (Germain-Thomas, 2013, p. 44), focada na dança contemporânea, que culmina nos anos de 2000 em grande quantidade de obras disponíveis ao consumo. Diferentemente das produções ligadas às casas de ópera, os grupos de dança contemporânea normalmente não dispõem de teatros próprios onde possam apresentar suas produções, dependendo, portanto, intensamente, de serem programados para espaços cênicos.

No modelo francês, esses espaços, sustentados parcial ou completamente por verba pública, constituem um mercado intermediário subvencionado, que absorve e distribui a produção da dança contemporânea. Nessa estrutura, o governo atua em um tripé de possibilidades: realiza um restrito financiamento direto de produções de dança e subsidia de duas formas o mercado intermediário, que interfere nos produtores por meio de duas operações fundamentais – a compra de espetáculos, quando seleciona obras prontas e as coloca em exibição em seus teatros, através do pagamento de cachês aos produtores; e a coprodução de espetáculos, quando seleciona criadores e processos com os quais deseja colaborar e investir bem antes de haver produtos finais.

O tripé de subsídio-compra-coprodução é a base do mercado subvencionado da dança contemporânea francesa. Ao observarmos a realidade da dança contemporânea em São Paulo, as três operações são perceptíveis, mas particularidades da realidade local determinam uma operação notavelmente distinta desse modelo: são raras as situações de coprodução; e grande parte dos espaços de apresentação operam sem verba para a compra de espetáculos, apenas com seção gratuita de espaço para obras que, frequentemente, são disponibilizadas ao consumidor final de forma gratuita. Com essa estrutura, a maior parte do financiamento da dança contemporânea em São Paulo é dependente do pilar de subvenção, que se estrutura em um conjunto amplo de políticas públicas municipais, estaduais e federais. Ainda que existam estudos importantes sobre o papel das políticas públicas nas artes da cena, raras vezes eles se encaminham para o viés econômico e, simultaneamente, para a dança (Benhamou, 2007; Mairesse; Rochelandet, 2015; Throsby, 1996, 2010; Withers, 1980), propondo abordar como esse sistema determina possibilidades de produção, especificidades de produto

e lógicas próprias de consumo dos bens culturais, o que cria um déficit de compreensão global desse setor (Paramana, 2007).

É sobre esse déficit que esta pesquisa se instala, propondo caracterizar três elementos fundamentais do mercado da dança em São Paulo: seus produtores, seus produtos, e seu consumo. Para abordar como esses produtos integram os mercados e qual a sua demanda e as suas possibilidades de consumo, este artigo parte de dados concretos do campo, colhidos por meio de documentos públicos, mas se alimenta, também, de quatro entrevistas realizadas com diretores de companhias com experiência de produção, de venda de apresentações e de utilização de políticas públicas do setor.

Com esse conjunto de informações, avança-se no propósito de identificar, pela percepção dos agentes e da discussão dos dados das companhias, como funciona o mercado e o consumo da dança em São Paulo, a partir da discussão das formas de manutenção dos grupos, as estratégias de produção e venda e as possibilidades de obtenção de retornos econômicos com as produções.

As entrevistas foram conduzidas de maneira semiestruturada, a partir de um questionário previamente elaborado, organizado em seis grupos de conteúdos, propondo uma abordagem ampla da (A) organização da companhia; (B) suas formas de produção; (C) seu uso de leis de incentivo; (D) suas ocasiões de apresentação de obras; (E) a discussão de uma situação recente de produção da companhia e suas possibilidades de financiamento e rendimentos; e (F) os dados quantitativos ligados a essa situação-exemplo. Os conteúdos específicos ligados às questões do grupo (F) e ocasionalmente também do grupo (E) foram solicitados aos entrevistados também por e-mail, posteriormente às entrevistas, para facilitar a obtenção e observação dos dados.

As companhias selecionadas correspondem a um perfil variado dentro da realidade da dança de São Paulo, e possuem variadas experiências de duração, histórico, origem e estética de criação. Para se manter alguns critérios de comparabilidade, foram selecionadas companhias que trabalham com elencos de cinco a 12 bailarinos, que têm um reconhecimento estabelecido no campo (evidenciado por histórico, fortuna crítica e premiações recebidas), e que são dirigidas por artistas com experiência na área. Os entrevistados não solicitaram anonimato, de forma que seus nomes estão identificados

e as companhias apresentadas. Porém, para preservar as informações mais delicadas ligadas à administração dos grupos e aspectos de negociação e interação com outros agentes do setor, os exemplos que são discutidos chamam a atenção para os dados, apresentam valores em aproximações e sem a indicação expressa de qual companhia ofereceu qual informação.

Assim, as seções deste artigo apresentam discussão de dados coletados e de informação a partir da percepção e da experiência de agentes do campo, organizadas em três divisões, que discutem, caracterizam e identificam algumas problemáticas do setor da dança a partir da observação de seus produtores – as companhias e os grupos de dança; seus produtos, ou seja, os espetáculos de dança; e sua demanda, debatendo o consumo e os consumidores da dança em São Paulo.

Os produtores: companhias e grupos de dança

Na literatura econômica, a caracterização dos agentes do setor das artes cênicas aponta para a realização de múltiplas funções por cada sujeito, com trânsito por diferentes etapas de produção e diferentes mercados, incluindo as equipes artísticas, técnicas, de produção, de promoção, mas também os locais de apresentação, os agentes ligados a preservação e documentação, e a esfera pública (Peruffo et al. apud Cunha et al., 2020). A observação do campo permite validar esse aspecto de multiplicidade de funções. No entanto, não permite o detalhamento das formas como essa multiplicidade se dá na prática. Para isso, esta pesquisa conta com as informações levantadas pelas entrevistas realizadas com agentes do setor, ligados a quatro grupos, que na sequência são caracterizados de forma sucinta quanto a seus aspectos históricos, administrativos, de manutenção, de produção e financeiros.

A **T.F. Cia de Dança**² é dirigida por Igor Gasparini e surgiu em 2002 como um grupo amador de danças urbanas, que passou à produção de obras cênicas e profissionais a partir de 2007, inicialmente com uma produção completamente independente, depois apoiada por venda de espetáculos, e então contemplada por diversos editais de políticas públicas. Atualmente,

2 GASPARINI, I. T. F. Cia de Dança. Entrevista concedida a Henrique Rochelle. São Paulo, 2 maio 2024.

conta com um elenco de nove bailarinos artistas-criadores, que inclui o diretor, o qual também trabalha em funções de produção e divulgação, sem outros profissionais especializados fixos. O grupo mantém atividades constantes, com três ensaios semanais, mesmo quando não estão com projetos ativos de financiamento. Nas ocasiões de financiamento, aumentam o tempo de trabalho regular. Para a realização de pagamentos, a companhia tem parceria com associações culturais, que podem receber valores, emitir notas, e repassar ao grupo, com o devido desconto. Ocasionalmente, também usam uma empresa MEI (Microempreendedor Individual) para ações pontuais. As verbas da companhia vêm da participação em editais e da venda de apresentações. A companhia mantém salários fixos dentro da realização de projetos financiados e, nas demais ocasiões, paga seus artistas com as verbas dos cachês de vendas de apresentações.

A **Cia Sansacroma**³, criada em 2002 e dirigida por Gal Martins, trabalha com dança afro-contemporânea. Surgiu a partir do contexto de um projeto social no qual a diretora deu aulas, e que teve continuidade enquanto grupo artístico. O elenco da companhia conta com seis intérpretes criadores, aos quais se juntam a diretora-geral, um assistente de direção, um diretor musical, uma diretora de produção e dois assistentes de produção na equipe fixa de colaboradores. Trabalham de forma regular com ensaios duas vezes por semana, com adição de tempo de trabalho durante os projetos financiados, e a realização de ocasiões de imersão entre os artistas para os processos criativos. A companhia não possui uma organização jurídica, sendo cooperada para a participação em editais públicos e gerida por uma empresa de produção para os demais projetos. Ela teve acesso aos editais de fomento relativamente cedo, sendo possível manter alguma continuidade de trabalhos com a sequência de ocasiões em que foram contemplados, além das vendas de apresentações. Seus colaboradores têm recebimentos fixos quando dentro dos projetos de manutenção, e recebem por cachês ligados às vendas o restante do tempo.

3 MARTINS, G. Cia Sansacroma. Entrevista concedida a Henrique Rochelle. São Paulo, 14 maio 2024.

O **Projeto Mov_oLA**⁴ foi criado em 2009 por Alex Soares, misturando bailarinos já ligados a outros grupos de dança (notavelmente o Balé da Cidade de São Paulo, do qual vinha o diretor) para pesquisas em dança contemporânea. O grupo tinha um desejo de se estabelecer enquanto companhia de trabalho contínuo e em tempo integral, e acreditavam que isso se daria a partir de sua primeira contemplação pelo edital do Fomento à Dança, o que ocorreu em 2012 (depois de sete tentativas sem sucesso). Porém, após o período com o Fomento, diante das descontinuidade dos financiamentos, o grupo assumiu uma posição de companhia de projetos: junta-se para a realização de projetos pontuais, quando consegue recursos específicos para as produções (ligados aos editais das políticas públicas), ou para apresentações quando realiza vendas. Não há elenco fixo, mas as obras da companhia habitualmente contam com elencos de seis intérpretes, e os colaboradores normalmente se repetem. O diretor tem uma produtora própria, que realiza as produções, os projetos e os pagamentos do grupo quando estão em atividade.

A **Clarín Cia de Dança** foi criada em 2018 pelo diretor Kelson Barros⁵, experiente na produção de outros grupos de dança da cidade. Atualmente, trabalha com dança contemporânea, mas também com referências sociais e folclóricas e danças ligadas ao funk e ao passinho. O grupo se estabeleceu de forma independente, sustentando seus projetos sobretudo a partir da venda de espetáculos para instâncias públicas e privadas. Recentemente, no período pós-pandemia, teve acesso aos primeiros editais de políticas públicas, mas ainda não criou nenhum espetáculo a partir de editais. Como trabalha em três âmbitos de propostas estéticas, cada um com espetáculos distintos, a companhia tem um elenco dividido, que totaliza 30 bailarinos, com média de dez em cada núcleo, além do diretor e um produtor enquanto equipe fixa. A companhia não mantém trabalhos regulares, reunindo-se conforme a demanda dos processos criativos, mas sobretudo das vendas de apresentações, que ocasionam o reagrupamento para processos de ensaio e apresentação. Também não possui uma pessoa jurídica própria, sendo cooperada

4 SOARES, A. Projeto Mov_oLA. Entrevista concedida a Henrique Rochelle. São Paulo, 20 maio 2024.

5 BARROS, K. Clarín Cia de Dança. Entrevista concedida a Henrique Rochelle. São Paulo, 8 maio 2024.

para a participação em editais públicos e comprando notas fiscais de uma produtora para os demais pagamentos. Suas verbas vêm da venda de espetáculos, e, mais recentemente, de editais públicos. Os colaboradores são pagos pontualmente, através dos cachês das vendas de apresentações.

Mesmo entre a variedade das situações das companhias entrevistadas, e do quê é possível observar no setor, notam-se algumas constantes. Por exemplo, a dificuldade do estabelecimento dos grupos como **pessoas jurídicas**, com seus aspectos contábeis resolvendo-se, normalmente, por meio das cooperativas do setor, ou de parcerias com produtoras e associações culturais. Essa característica pode ser amplamente observada nas listas de inscritos nos editais públicos, nas quais a presença de associações e cooperativas se mostra essencial para operacionalizar a participação dos grupos nas estruturas de subsídio.

Nota-se nos entrevistados um desejo pelo **trabalho continuado**, mas fica evidente a necessidade de dedicação específica para a criação de condições de continuidade. Mesmo os grupos que não interrompem atividades nos intervalos entre os projetos financiados não são capazes de garantir pagamentos regulares para os artistas associados, o que testemunha uma instabilidade do ponto de vista do emprego e da renda no setor.

Essa instabilidade é apresentada, nas entrevistas, com um reflexo direto nas **demandas por outros trabalhos** pelos artistas. Como nenhum dos grupos tem estrutura de salários regulares (como é o caso das companhias estáveis mantidas por órgãos da gestão pública), seus artistas frequentemente trabalham paralelamente em outros grupos e projetos. Disso surge uma questão de possível dificuldade de organização de agendas (porque, para vender uma apresentação, torna-se necessário verificar a disponibilidade do próprio elenco), e de continuidade (o tempo que os profissionais podem se dedicar ao grupo é dividido com o tempo dedicado a outros projetos). A isso somam-se outras atuações, algumas delas dentro da própria área da dança, com destaque para o ensino de dança. Mas observam-se também situações de emprego em outros setores, por vezes sem nenhuma conexão com o trabalho artístico. Os entrevistados pontuaram atividades, entre os artistas ligados às suas companhias, em áreas como psicologia, design, pesquisa acadêmica, animação de festas, salão de beleza, restaurantes e bares e ensino de idiomas.

Essas outras atividades têm um papel importante na sustentação dos artistas individualmente. No que tange aos grupos, nota-se uma percepção da **dependência das políticas públicas** para a manutenção e a continuidade das atividades, para além da produção de obras (Rochelle, 2022). Os grupos se utilizam de diversos editais que possibilitam períodos de atividade continuada. Considerando o Fomento à Dança, o instrumento de maior impacto efetivo para esses grupos, este edital permite a inscrição de projetos de até dois anos de duração, o que possibilitaria 24 meses de pagamentos de salários. Porém, diante das realidades orçamentárias do edital, a média de duração dos projetos inscritos nos editais de 2022 e 2023 é de 11 meses. Nesse período de realização, todos os grupos entrevistados estabelecem programas de trabalho contínuo e pagamentos mensais, tentando aproximar a situação trabalhista de algo mais regular.

Os **financiamentos** por meio das políticas públicas realizam a manutenção dos grupos, mas também a produção de obras, e ainda a realização de eventos e palestras vinda de colaboradores, trabalhos com outros profissionais, entre outras atividades. A **venda das apresentações** representa um aspecto importante na manutenção das companhias. Como os grupos não estarão sempre subsidiados, os cachês de venda, que poderiam ser entendidos como verbas complementares, frequentemente cumprem o papel das verbas básicas de diversos grupos, sendo por vezes seus únicos ganhos para longos períodos de trabalho.

Essa inconstância se reflete na **remuneração** do setor. Um dado comparativo importante é a amplitude nos valores de cachê recebidos pelos artistas dos grupos. Esse dado é relevante porque os bailarinos são a maioria dos trabalhadores do setor, e porque o discurso dos entrevistados corrobora uma visão protetiva desses trabalhadores. Ou seja, percebe-se a caracterização de esforços práticos na manutenção de cachês que permitam a dedicação dos bailarinos às atividades, e efetivamente tentem diminuir sua dependência de outras fontes de renda, o que é fundamental sobretudo nos grupos de trabalho contínuo. Os cachês observados pelos entrevistados circulam entre R\$ 500 e R\$ 1.300 por apresentação, com uma média próxima a R\$ 900. Esses valores se aplicam a situações normais de venda, isto é, desconsideram as situações em que os grupos aceitem

receber cachês menores que os habituais. Também é importante pontuar que os grupos, quando recebem por projetos de editais, incluem valores mensais de trabalho para os bailarinos, além dos cachês de apresentação, mas que esses cachês (multiplicados pela quantidade de vendas realizadas) representam a totalidade dos ganhos nos períodos, sem subsídio.

Esse é um ponto notável da **diferença das condições do trabalho** no setor, diante das companhias mantidas por verba pública contínua. Os 32 bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo, por exemplo, têm salários de R\$ 13.369,80⁶ – valores altos frente à realidade do setor, porém ainda abaixo das demais funções artísticas comparáveis dentro de outros corpos no próprio Theatro Municipal de São Paulo. Na companhia estadual, a São Paulo Companhia de Dança, os bailarinos têm salários extremamente variados, entre R\$ 2.470,70 para um cargo de bailarino aspirante, e R\$ 14.414,95 para um bailarino solista⁷. Os valores têm variação também entre os profissionais de cada cargo. Considerando os 31 bailarinos na folha de pagamento analisada, a média salarial mensal na companhia é de R\$ 6.287. A título de comparação, considerando todos os 20 projetos aprovados na 34ª edição do Fomento à Dança, os valores propostos como pagamentos mensais aos bailarinos tiveram variação entre R\$ 1.480 e R\$ 3.500, com média de R\$ 2.514⁸. A disparidade entre as companhias públicas e as companhias particulares também é assunto importante neste mercado, que merece estudos aprofundados e dedicados, sobretudo para verificar como se apresenta frente a outras funções e empregos do setor.

As políticas públicas são assim fundamentais, mas operam de forma pontual: apoiam projetos de duração limitada. Por vezes, as companhias conseguem acumular projetos e se beneficiar de mais de uma política pública,

6 Dado do Regulamento de Recursos Humanos do Complexo Theatro Municipal. Informação pública disponível em: <https://www.sustenidos.org.br/wp-content/uploads/2024/03/ANEXO-3-TMSP-rev-21.02.2024.pdf>.

7 Dado do Relatório de Remuneração da Pro-Dança (OS Gestora da SPCD). Informação pública disponível em: <https://prodanca.org.br/relatorios-de-remuneracao/>. Como os salários têm variação mensal, foram observados os rendimentos brutos referentes ao mês de abril de 2024.

8 Os dados referentes ao Fomento à Dança foram obtidos em consulta direta aos projetos dos 20 selecionados na 34ª Edição, por meio de solicitação realizada pelo sistema e-SIC da Prefeitura de São Paulo, realizada em janeiro de 2024.

além de conseguir vender apresentações no mesmo período. Em outros momentos, a continuidade das atividades é realizada sem nenhuma forma de apoio, apenas através da expectativa de rendimentos futuros, e com aquilo que tenha sido poupado de rendimentos passados. Para além da descontinuidade, as políticas públicas são vistas pelo setor com certas desconfianças. A pesquisa Mapeamento da Dança (Matos; Nussbaumer, 2016, p. 1.614), em sua seção focada na cidade de São Paulo, mostra que apenas 38,7% dos agentes do setor acreditam que “os editais atendem à demanda da área de dança”. Apenas 32% dos respondentes entendem que os editais tornam as políticas públicas “acessíveis a todos”. E apenas 20,2% acreditam que “os editais promovem a distribuição equilibrada dos recursos públicos entre os segmentos artístico-culturais”. Do outro lado do espectro, 59,3% acreditam que “os editais privilegiam majoritariamente projetos relacionados à dança contemporânea”, e 66,3% concordam que “os editais contemplam apenas artistas ou grupos reconhecidos da dança”

Os produtos: espetáculos de dança

Avançamos a discussão ao assunto dos produtos que são produzidos, comercializados e apresentados nesse setor. Um primeiro questionamento fundamental, que precede as possibilidades de quantificação, se coloca justamente sobre o que deveria ser considerada como a produção desse setor:

mais passível de análise “objetiva” é a questão de como medir a quantidade: seria ela o número de apresentações de uma determinada obra, o número de obras apresentadas (ou ainda o número de obras novas apresentadas) ou o número e “tipo” de público que assiste às apresentações (novos públicos, pessoas desfavorecidas etc.)? Obviamente, cada medida de produção contabilizaria um resultado diferente para a produtividade [desse setor]. (Towse, 2011, p. 341, tradução própria)⁹

9 No original: “More amenable to ‘objective’ analysis is the question of how to measure quantity: should it be the number of performances of a given work, the number of works performed (even the number of new works performed) or the number and ‘type’ of people attending the performances (new audiences, disadvantaged people and so on)? Obviously, each measure of output would yield a different result for productivity”.

A característica fundamental das artes da cena – sua realização quando apresentadas, quando colocadas presencialmente diante de um público – oferece uma consideração importante para a quantificação do produto nesse setor: seu produto é de certa forma a obra, o espetáculo de dança, mas, ainda mais especificamente, é a reprodução ou apresentação desse espetáculo. Isso impõe uma consideração peculiar sobre a natureza desse produto durante a sua produção, pois o tamanho da produção final (*output*) é, na prática, separado do processo de produção.

Uma fábrica que produz tecidos poderia medir sua produção pela quantidade de tecidos produzidos ao longo de um período. Depois, as dinâmicas do mercado vão determinar o tempo necessário para que essa produção seja consumida. Se houver demanda por mais tecido, a fábrica, dentro de seus limites materiais, pode ajustar a quantidade de produção, até certos níveis de capacidade produtiva, determinados pelos seus insumos (de mão de obra, de equipamentos, de tempo) e pela sua tecnologia. No caso de produtores de dança, todos esses insumos iniciais resultam, ao final do processo de produção, em uma obra imaterial de dança, um espetáculo. Porém, este produto não é consumível: o consumidor não consome a obra, mas sim uma apresentação ou reprodução dela. O produto-espetáculo precisará ser reproduzido em ocasiões de apresentação, nas quais poderá ser consumido como serviço. Porém, para medir a produção que chega ao mercado, não bastaria contabilizar a quantidade de apresentações, porque aquilo que o consumidor consome é de fato o equivalente a um ingresso para a apresentação, o que sugere que a produção final (*output*) seja, de fato, uma função da quantidade de apresentações realizadas de um espetáculo, multiplicada pela quantidade de ingressos que são disponibilizados a cada apresentação.

Essa medida nos daria a capacidade máxima de ocupação dos espaços em que a obra é apresentada. Desta capacidade, seria necessário subtrair a capacidade ociosa dos espaços para encontrar o produto de fato consumido nesse mercado, ou a utilização efetiva da capacidade. Atende-se, com essa consideração, a estrutura que Throsby (1994, p. 9, tradução própria) propõe para a consideração do produto das artes cênicas:

talvez uma distinção deva ser feita nas artes cênicas entre o produto produzido [*output produced*], medido como o número de lugares disponíveis para venda durante um determinado período (equivalente a uma variável de produção [*output variable*] do número apresentações), e o produto vendido [*output sold*], medido como números reais do público pagante.¹⁰

É importante, ainda, adicionar a essa consideração do produto da dança uma questão relativa à produtividade e às dinâmicas particulares dos insumos desse setor. Do ponto de vista do lado produtor da cadeia, a quantidade de tempo, de trabalho, de pessoas envolvidas na criação, responde à produção de uma unidade de produto, ou protótipo – aqui, a criação de um espetáculo de dança. Essa unidade de produto pode ser reproduzida no tempo, apresentada em diversas ocasiões, em diversos espaços, para uma quantidade de público ainda indeterminada (porém, não ilimitada). Do ponto de vista da cadeia produtiva, o aumento da produção poderia ser, então, entendido como a produção de múltiplas obras. Já do ponto de vista da oferta, o aumento da produção estaria ligado ao aumento das apresentações ou reproduções, e, portanto, da quantidade de ingressos disponibilizados.

Todas as companhias entrevistadas tiveram produção de novas obras, mas continuaram apresentando e vendendo, ou seja, reproduzindo obras de seu repertório durante os últimos dois anos (período analisado pelo questionário proposto). Todas elas operaram em 2022 e 2023 com entre três e cinco obras distintas sendo apresentadas, dentre as quais uma ou duas seriam estreias, e as demais, obras do repertório. Nas companhias analisadas, foram apontados exemplos de obras com até seis anos de existência e ainda aproveitadas para novas vendas de apresentações, o que pode ser entendido como um processo de continuidade dos rendimentos obtidos com a criação do protótipo – a obra. Nas companhias que funcionam com trabalhos e atividades contínuas, os custos adicionais para a manutenção dessas obras de repertório são pouco significativos, restringindo-se, nos exemplos declarados, à manutenção de itens de cenário e figurino, quando existentes – os processos

10 No original: “a distinction should perhaps be made in the performing arts between output produced, measured as the number of seats available for sale over a given period (equivalent as an output variable to the number of performances), and output sold, measured as actual numbers paying to attend”.

de atualização de elenco e remontagem das obras sendo absorvidos pelos processos regulares de ensaio da companhia.

A partir dessa consideração, observa-se que a produtividade de uma companhia pode ser caracterizada pela contabilização da quantidade de ingressos disponibilizada pelas apresentações totais realizadas dentro de um período de tempo, de forma independente da quantidade de novas obras produzidas, e observando-se como um todo as obras apresentadas.

No entanto, é importante destacar que o mercado para as apresentações de dança também tem interesse no novo e no inédito, de forma que os grupos precisam, com certa regularidade, produzir novas obras, para conseguir novas vendas de apresentações. E a produção de novas obras demanda insumos (mão de obra, espaço, equipamentos e tecnologia) cuja destinação seria ou à produção de novos espetáculos ou à manutenção de espetáculos já existentes (o que ocorre em ensaios contínuos). Nessa relação se estabelecem os limites de produtividade dos produtos de dança, acerca dos quais algumas dinâmicas de mercado ainda são debatidas na sequência deste artigo. Antes disso, no entanto, ainda é importante ressaltar algumas das características específicas do produto de dança.

Throsby (1994, p. 9, tradução própria) faz uma caracterização pertinente do produto de dança ao considerá-lo um “bem público local excludente, não rival em consumo até o ponto em que o limite da capacidade [do espaço de apresentação] seja atingido”¹¹. O autor avança a discussão com uma proposta de caracterização geral do produto das artes cênicas como um “bem misto, com produção conjunta de um componente privado que é usufruído pelos indivíduos do público presente e um componente de bem público advindo do valor das artes e da cultura para a sociedade em geral”¹².

Outra característica importante para os produtos do setor é sua definição enquanto bens de experiência – cuja qualidade não pode ser considerada anteriormente à compra/ao uso (Pignataro apud Peacock, Rizzo, 1994). Devido a essa característica, o consumo desses produtos gera aumento

11 No original: “an excludable local public good, nonrival in consumption up to the point where a capacity constraint is met”.

12 No original: “a mixed good, with joint production of a private component enjoyed by individual attendees and a public-good component deriving from the value of the arts and culture to society at large”.

no custo de oportunidade assumido pelo público, que não tem como decidir antecipadamente se uma obra a que escolheu assistir vale o preço que será pago, tanto em matéria de valores de ingresso como em matéria de custos dos bens complementares – os quais são vistos pela literatura específica como impactantes (de maneira inversa) nas vendas de ingressos para as artes da cena, isto é: a venda de ingressos diminui conforme aumenta o valor dos bens complementares associados (Heilbrun; Gray, 1996). Esse hiato de informação no setor tem impactos relevantes:

A informação imperfeita afeta tanto o equilíbrio do mercado como a sua estrutura. Ela pode causar o que chamamos de “inércia do produtor”, que pode ser a base para explicar estagnação na quantidade e na qualidade de bens culturais produzidos. A “inércia do consumidor” é um poderoso obstáculo à entrada e pode limitar a possibilidade de concorrência real em mercados caracterizados por informação imperfeita. (Pignataro apud Peacock; Rizzo, 1994, p. 65, tradução própria)¹³

Este é um dos motivos relevantes para a existência simultânea de mais de um produto-espetáculo no repertório da companhia. Como o valor e o interesse pelas obras nem sempre podem ser estimados de antemão – e, mesmo quando possam ser, essa estimativa é carregada de subjetividades, portanto, é amplamente variável –, a disponibilidade de múltiplos trabalhos é retratada pelos produtores entrevistados como uma vantagem no mercado. Um comprador potencial pode estar interessado no trabalho da companhia, mas não necessariamente na temática de uma obra, ou nos custos de produção que uma proposta cênica pode acarretar. Assim, manter múltiplos produtos ativos em repertório permite mais chances de vendas para compradores que cheguem ao grupo.

Observa-se, a partir dessa consideração, que a definição do repertório tem implicações econômicas consideráveis para as companhias. Não apenas porque afeta os custos de produção, mas porque também afeta diretamente a demanda e as receitas possíveis (Towse, 2011). Isso se dá por considerações

¹³ No original: “*Imperfect information affects both market equilibrium and its structure. It can cause what we have called ‘producer inertia’ which can be the basis for explaining stagnation in the quantity and quality of cultural goods provided. ‘Consumer inertia’ is a powerful obstacle to entry and can limit the possibility of actual competition in markets characterised by imperfect information.*”

de tema e assunto, de abordagem estética e de fatores de ordem prática: se um cenário grandioso pode gerar interesse no público consumidor potencial, esse mesmo cenário grandioso pode significar um aumento considerável dos custos atrelados à venda de uma apresentação. Essa variabilidade é apontada pelos entrevistados como recorrentemente determinante para a concretização da venda dos produtos de dança, e se expressa mais intensamente frente ao tamanho do elenco – porque deslocamentos e hospedagens, quando necessários para uma venda, consomem parcela considerável dos orçamentos.

Ainda sobre o produto de dança, cabe discutir a duração desses produtos no mercado. Se Germain-Thomas (2012) observa no modelo francês que as obras subvencionadas demandam de 20 a 30 apresentações na temporada de estreia para verem retornos econômicos, em São Paulo vemos exemplos de temporadas de quatro ou seis apresentações que, não raro, encerram o ciclo de vida da obra, caracterizando um risco de superprodução frente a uma redução da demanda, a qual Latarjet (2004) aponta como uma das causas da crise da dança enquanto setor econômico.

No entanto, observa-se, a partir do que é relatado pelos entrevistados, que, no recorte em consideração por esta pesquisa, as obras têm durações habitualmente de vários anos, com exemplos pontuados de três e seis anos entre a data das estreias e as obras ainda sendo apresentadas. Também é possível observar no setor remontagens de obras notavelmente aquelas de sucesso em seu momento de estreia e que depois de períodos fora de circulação voltam a ser produzidas e vendidas pelas companhias. Essa característica sugere que uma obra pode voltar a ter aproveitamento e rendimentos depois de tempos de finalização das apresentações e da temporada de estreia, com pequenos custos adicionais.

Finalmente, quanto à comercialização dos produtos de dança, observam-se estruturas semelhantes às pontuadas por Germain-Thomas (2012). As companhias não possuem espaços próprios de apresentação, dependendo de parcerias com programadores e teatros específicos para disponibilizar seus produtos. No entanto, o que foi observado por meio das entrevistas é que a maioria das apresentações dos grupos é realizada de forma gratuita para o consumidor final, sem cobrança de ingresso. A exceção para essa modalidade são as compras de espetáculos por instituições como o Sesc, discutidas

na próxima seção, e que são realizadas com cobrança de ingressos, ainda que normalmente a preços acessíveis. No entanto, mesmo nessas situações, todo o rendimento dos produtores permanece ligado à venda das apresentações, e a bilheteria não traz rendimentos adicionais para eles. Nessa estrutura, a capacidade ociosa e as vendas efetivadas não têm impacto econômico imediato para os produtores – ainda que o interesse do público expresso pelas vendas de ingressos possa ser levado em conta pelos programadores para a organização de vendas futuras.

Em suma, o produto de dança apresenta uma característica fundamentalmente bipartida. Do ponto de vista da produção, o produto original é o espetáculo de dança, frequentemente aproveitado para comercialização em mercados intermediários, junto de programadores, teatros e festivais. Do ponto de vista da oferta e da demanda, o que se consome pelo consumidor final é uma cota de participação (um ingresso) de uma ocasião de apresentação ou reprodução do espetáculo em questão. O limite da comercialização dessas cotas, por apresentação, é o limite espacial do local onde ela é realizada. Este também é o limite da demanda que pode ser atendida por uma única apresentação. No entanto, dada a realidade da estrutura das compras de apresentações, esse limite tem pouca influência imediata nos ganhos da companhia, os quais são preestabelecidos pelos cachês acordados. Os produtos de dança têm baixo custo de manutenção e de produção de unidade adicional: uma vez criado o espetáculo, poucos são os custos adicionais para se fazer uma segunda apresentação dele. Para o consumidor final, os produtos são disponibilizados de forma gratuita na maioria dos casos, ou a preços reduzidos, e os produtos não têm uma data de validade evidente no mercado, podendo ser aproveitados por anos, e, por vezes, recuperados para mais apresentações e rendimentos, mesmo anos depois, ainda que exista um grande interesse na novidade e em produtos-espetáculos inéditos.

A demanda: consumo e consumidores da dança

Caracterizada a organização dos produtores e a dinâmica dos produtos desse setor, é possível passar à reflexão acerca da demanda, ou seja, dos mercados consumidores existentes para a dança. Sobre esse campo,

autores como Urrutiaguer (2013-2014) apontam uma desmedida entre a grande quantidade de produção coreográfica e os poucos estudos dedicados a entender as motivações dos espectadores. Se esse tipo de entendimento abre espaço para as considerações acerca da recepção nas artes da cena, ele também reflete um fator econômico de impacto, porque lida com motivações de consumidores, atribuição de valor, interesse por produtos e produtores do setor, considerações sobre a possibilidade de consumo de bens substitutos e disposição a pagar no geral, entre outros.

Uma percepção não consensual entre os agentes do setor demarca o entendimento da existência (ou mesmo da não existência) de mercados consumidores monetizados para a dança. Para entender essa percepção, a pesquisa Mapeamento da Dança (Matos; Nussbaumer, 2016) verificou dois aspectos fundamentais: em São Paulo, 83,9% dos participantes da pesquisa consideram que existe um mercado para a dança; na perspectiva nacional, calculada pela pesquisa com base nas oito capitais consideradas, 71,5% dos participantes consideram que existe um mercado; em São Paulo, 22,4% dos participantes consideram que o mercado que existe é restrito e/ou insuficiente, enquanto no Brasil esse número é de 32,4%.

Essa caracterização levanta, economicamente, uma outra problemática do campo da distinção entre o consumo final e o consumo intermediário dos trabalhos. Responder se existe consumo final tem equivalência a responder se existe público assistindo de forma regular espetáculos de dança. E existe. Ele pode ser medido por meio de algumas ferramentas, mas ainda carece de pesquisas mais abrangentes que levem em conta múltiplos instrumentos, espaços, e formas de contagem. A observação do campo e a frequência em plateias de dança, em eventos e espaços de naturezas diversas, corrobora essa percepção: existe público assistindo dança em São Paulo, e são raras as ocasiões de plateias completamente esvaziadas.

A existência desse público, no entanto, não significa automaticamente que este seja capaz de sustentar economicamente esse mercado. Os grupos entrevistados pontuam como extremamente raras as ocasiões em que a bilheteria do espetáculo possa ter efeitos diretos em seus rendimentos. Observam que em outros momentos já houve mais hábito de cessão de espaço com bilheteria dividida entre o espaço e o grupo, mas que atualmente o mais

comum é o estabelecimento de cachês fixos pela apresentação e, quando há venda de ingressos, os valores de bilheteria ficam com o próprio espaço.

Em outros sistemas e mercados, como o da extinta Temporada de Dança do Teatro Alfa, a partilha dos ganhos de bilheteria era mais comum. No entanto, é importante observar que ali não havia operação com risco de prejuízo: a temporada era financiada pela Lei Rouanet, que garantia a estrutura do teatro e os valores de cachê das companhias, mas diversas organizações ocupavam o espaço com a expectativa de adicionar a seus cachês uma porcentagem dos valores arrecadados com a venda de ingressos. Sobretudo nesse tipo de situação, percebe-se que a discussão acerca dos valores dos ingressos é relevante. Problema amplamente debatido nas artes da cena e na cultura em geral, sua consideração é complexa, principalmente porque as variadas fatias do mercado se comportam de formas muito distintas. A pesquisa *Cultura nas Capitais* (Leiva; Meirelles, 2018, p. 143) detalha que os três principais motivos identificados para o público não frequentar espetáculos de artes cênicas são: não gostar de teatro (30%), a falta de tempo (28%) e razões econômicas (28%). Ou seja, a questão econômica ainda é um dos motivos principais percebidos justamente pelas pessoas que não frequentam o teatro.

Porém, quando se trata de públicos que já frequentam as artes, encontram-se notáveis disposições a pagar por ingressos. Considerando a divisão de valores que existem entre categorias de ingressos (em teatros grandes, lugares mais centrais e próximos do palco são mais caros, e lugares mais afastados ou elevados são mais baratos), Towse (2011) apresenta estudos que estimam que a demanda por ingressos a preço integral é inelástica, enquanto a demanda por ingressos de valor reduzido apresenta elasticidade-preço diferente de zero. Isso modifica a visão mais genérica de que a demanda por ingressos nas artes cênicas seja sempre inelástica. Seaman (Ginsburgh; Throsby, 2006) observa que a demanda das artes cênicas é caracterizada como inelástica apenas nos estudos que consideram seus dados de forma agregada. Quando se separam os grupos de consumidores e os diversos preços pagos para acesso às apresentações (preços por vezes distintos na mesma apresentação), observam-se distintas elasticidades-preço diferentes de zero.

Saber que existem variações tanto dentro das categorias como nos valores dos ingressos oferece um dado relevante para a consideração de certos aspectos econômicos do setor. Em estudo mais antigo, Globerman (1978), por exemplo, debate as implicações do acesso à informação sobre os preços dos ingressos, observando que há um limite acerca do entendimento dos valores-mínimos de ingresso praticados nas artes da cena, e que esse desconhecimento pode atuar como uma barreira para o aumento da frequência nas artes.

No sentido socioeconômico, percebe-se que essa desinformação e essa barreira afetam justamente as camadas mais pobres da população, o que pode agir para manter a elitização das artes e sua frequência entre populações com maior acúmulo econômico e maior tempo de estudo. Esses dois indícios são validados pela pesquisa *Cultura nas Capitais* (Leiva; Meirelles, 2018, p. 145), que identifica que 48% do público de dança pertence às classes A e B, que representam apenas 38% da população brasileira. Esse processo de acúmulo de capital cultural também se percebe numa característica fundamental das artes debatida por Throsby (1994, p. 3, tradução própria), diante da teoria convencional do consumidor, que as percebe como viciantes “no sentido que um aumento do consumo presente de artes por um indivíduo produza aumento em seu consumo futuro”¹⁴ – colaborando para manter a concentração desse público, e dificultando a entrada do público que ainda não tem acesso à dança.

Entender a variabilidade do público das artes da cena, não apenas frente à sua classe econômica, mas também em relação à sua experiência no campo, é um fator relevante dos estudos econômicos do setor. Cuadrado e Mollà (2000) fazem uma sugestão de categorização do público que abre uma possibilidade de consideração segmentada dos consumidores finais. Fundamental em sua discussão é a identificação dos diferentes motivos que levam os indivíduos ao teatro, o que propõe a partir de um estudo de Boudier-Pailler (1999 apud Cuadrado; Mollà, 2000, p. 54, tradução própria), identificando as três principais dimensões que promovem a frequência no teatro como: “hedonismo social, enriquecimento intelectual, e provocação

¹⁴ No original: “*in the sense that an increase in an individual's present consumption of the arts will increase her future consumption*”.

de emoções”¹⁵. Essas dimensões podem ser comparadas com a realidade das artes cênicas no Brasil através, mais uma vez, dos dados da pesquisa Cultura nas Capitais. Leiva e Meirelles (2018, p. 143) observam que os três principais motivos declarados para assistir a espetáculos de artes cênicas são diversão (33%), interesse (18%) e conhecimento (13%). O aspecto social também é validado pela pesquisa, com a identificação de que apenas 8% das pessoas que frequentam os espetáculos fazem isso sozinhos, enquanto 4% listam como motivo para ir ao teatro especificamente o ato de encontrar amigos, e 5% dos que não frequentam declaram que o motivo é justamente a falta de companhia.

Throsby (1994, p. 7, tradução própria) também leva em conta essa importância da identificação dos distintos consumidores das artes cênicas, ao pontuar que:

a diversidade do produto e a discriminação dos consumidores na decisão da sua presença em determinadas apresentações sugere que as características qualitativas dos eventos (quais artistas participam, o que os críticos disseram, que obras(s) são apresentadas) tendem a sobrepujar o preço na determinação da demanda.¹⁶

O autor destaca, dessa forma, que há características notavelmente mais relevantes para a consideração da demanda pelas artes da cena do que seu preço. Esse entendimento evidencia a importância de se desenvolverem estudos mais aprofundados acerca das dinâmicas e das razões que levam o público às artes. Apenas com considerações mais avançadas será possível caracterizar de forma mais concreta a demanda pela dança.

Quando consideramos, no entanto, que grande parte das apresentações de dança chega ao público de forma gratuita, e que, portanto, as companhias não podem contar com o consumidor final para sua sustentação econômica, somos levados à consideração de outros aspectos fundamentais desse mercado, que tentam indicar de que formas é possível obter

15 No original: “social hedonism, intellectual enrichment and arousal of emotions”

16 No original: “The diversity of the product, and the discrimination of consumers in deciding their attendances at particular performances, suggests that the qualitative characteristics of events (who is appearing, what the critics have said, what work(s) are being performed) are likely to dominate price in determining demand”

rendimentos monetários dentro do setor da dança. Aqui, duas respostas se mostram interessantes: a primeira delas aponta a exploração de direitos autorais; a segunda, remete aos mercados intermediários levantados pelo modelo econômico que baseia esta pesquisa.

Os direitos autorais são uma forma de se aproveitar o produto-espetáculo da dança. Eles são relevantes para diversos mercados, motivo pelo qual são aqui abordados, ainda que não sejam enquadrados nos exemplos das companhias entrevistadas. Companhias de repertório – assim chamadas porque trabalham com distintos coreógrafos na formação do repertório de obras que apresentam (em oposição às companhias de autor, que trabalham com um mesmo coreógrafo, desenvolvendo sua característica autoral) – dependem da criação de múltiplas obras. Cada um desses produtos-espetáculo se coloca no mercado de uma forma específica, gerando interesse, ocasionando venda de apresentações, convites para eventos etc. Ao produzir uma obra, a companhia cobre seus custos de produção e paga um cachê específico para o coreógrafo. Depois, conforme a obra seja novamente apresentada, o coreógrafo recebe valores de *royalties* ligados ao seu direito autoral sobre essas apresentações e até mesmo vendas internacionais.

Pensar no uso comercial do produto-espetáculo é, portanto, pensar também nos direitos autorais conexos ligados a ele. No campo da dança, essa discussão é ainda pouco elaborada, e, no mercado brasileiro, um tanto restrita. Apenas as companhias maiores, como as públicas, se mantêm de forma mais estruturada nesse mercado. Criadores brasileiros frequentemente entram em contato com esse tipo de mercado apenas quando têm a oportunidade de coreografar para essas companhias, ou para companhias internacionais. Habitualmente, no campo da dança, o processo de criação coreográfica é realizado com contratos para o aproveitamento da obra pela companhia por um tempo determinado, no geral dois anos, e estabelece os pagamentos de *royalties* que serão realizados nesse período. Depois, as companhias podem negociar novos contratos, quando desejam continuar apresentando a obra. Quando as companhias deixam de renovar os contratos, o direito sobre as obras volta para os coreógrafos, que podem, também, revender esse mesmo produto-espetáculo, como uma remontagem, para outros grupos.

Essas possibilidades de vendas estão ligadas aos direitos autorais conexos aos trabalhos, usualmente estabelecidos como prerrogativas dos coreógrafos. No contexto das criações em dança, no entanto, há outras questões relevantes, posto que as coreografias frequentemente são produzidas a partir de um conjunto de estímulos não restrito a propostas dos coreógrafos, e frequentemente carregam marcas intensas da participação de seus elencos. No entanto, estes normalmente não são entendidos como detentores de direitos autorais. Problemática internacional, o reconhecimento dos direitos autorais na dança tem se baseado em princípios de originalidade, contribuição autoral e fixação (Pavis; Waelde; Whatley, 2017), todos eles de percepção extremamente delicada dentro do campo, e pouco desenvolvida no mercado retratado pelos exemplos investigados. Por meio das entrevistas, porém, percebe-se o surgimento dessas reflexões a partir do contato dos artistas com o mercado das companhias públicas ou das companhias estrangeiras.

Se os rendimentos dos produtos de dança não se dão a partir do consumo final, nem dos direitos autorais, o espaço que parece mais relevante para eles, é, portanto, o mercado intermediário. Essa organização se dá de forma distinta àquela do modelo francês, porque aqui pouco se observa a separação fundamental de Germain-Thomas entre as operações de venda e de coprodução de obras. Os produtores entrevistados destacam três importantes grupos de compradores nesse mercado: os agentes públicos (secretarias municipais e estaduais, através de seus equipamentos), os eventos (festivals de dança locais, regionais, nacionais e internacionais) e o Sesc. Não se percebem no setor compradores privados de fato: trata-se de instituições, organizações e eventos que têm verba pelo menos parcialmente obtida através de recursos de impostos, leis de incentivo, editais ou repasse governamental. Essa característica alimenta a percepção da semelhança com o modelo francês e a existência de um mercado intermediário subsidiado.

No modelo francês, porém, a coprodução aparece como determinante para a realização dos trabalhos: frequentemente, ela responde por uma parcela mais relevante no financiamento das obras do que o subsídio governamental direto aos grupos. Em São Paulo, no entanto, o que os entrevistados percebem é que as produções são possibilitadas pelos editais de subsídio público, que também garantem a manutenção das companhias por períodos

limitados, enquanto as vendas respondem pela continuidade das atividades dos grupos quando eles não têm subsídios diretos, ainda que elas dificilmente tragam o aporte necessário para uma nova produção.

A participação dos produtores no mercado leva à criação de relações importantes, que organizam a possibilidade dessas vendas e que ilustram as distintas forças de negociação fundamentais nessas relações (Germain-Thomas, 2013). Entender a estratégia das parcerias no setor das artes cênicas é fundamental. Lima et al. (apud Cunha et al., 2020, p. 110-111) contabilizam que 92,3% dos agentes das artes cênicas costumam fazer parcerias para a realização de seus trabalhos. Mais ainda, a pesquisa observa que 60% fazem parcerias com profissionais com quem já trabalharam, e 37% com profissionais indicados por pessoas próximas, o que reforça a importância do estabelecimento de redes no setor, e da influência dos contatos pessoais. A colocação das pessoas nesse campo tem ampla importância para as possibilidades de venda dos espetáculos, e foram consideradas pelos entrevistados como um aspecto fundamental. Três dos quatro entrevistados destacam a pessoalidade das relações com programadores e espaços como elemento fundamental de suas possibilidades de vendas das apresentações.

Os equipamentos que realizam compras de obras têm interesse na novidade, o que incentiva a criação de novos produtos. Porém, os entrevistados destacam que a venda de estreias é especialmente interessante para o mercado intermediário do Sesc: um espetáculo ainda não apresentado pode conseguir negociações de valores de cachê até 20% maiores que o habitual, segundo eles. Também destacam como vantagem que a compra de estreias frequentemente permite a realização do pagamento com uma parcela antecipada (enquanto normalmente os pagamentos são realizados apenas após a realização das apresentações, em parcela única).

Bastante interessante é uma dinâmica percebida pelos produtores nesse mercado intermediário em que a venda para uma instituição de um dos grupos de compradores afeta a disposição de outros compradores do mesmo grupo. É interessante porque os entrevistados percebem essa alteração em ambos os sentidos, destacando ocasiões em que a venda estimula a compra por outros, e situações em que a venda desencoraja a compra por outros. Esse processo parece ter uma relação com particularidades

ligadas às obras e aos grupos, mas também com elementos que ainda demandam investigação adequada, tais quais as dinâmicas de mercados (talvez competitivos) existentes entre os potenciais compradores de cada grupo, e seu interesse pelas estreias.

A possibilidade de venda da estreia talvez seja o que mais se aproxima no mercado de São Paulo da caracterização da operação de coprodução, e se coloca como uma prática cada vez mais popular em São Paulo. A diferença fundamental que a venda da estreia tem diante da coprodução é que esta se dá sobretudo através de confiança, de relacionamentos, de uma aposta nos artistas e grupos, porque é feita em processos que antecedem muito a produção e a criação das obras. Na realidade de São Paulo, no entanto, as obras já estão próximas de sua finalização quando são compradas pelo mercado intermediário, que pode ter uma percepção mais concreta da obra finalizada para realizar essa compra, portanto demandando menos aposta, e um tipo de relacionamento diferente com os produtores. Excluindo essa situação, a outra possibilidade de aproximação à coprodução seriam as comissões, que tratam de situações em que uma instituição realiza a produção integral de uma obra sob demanda, normalmente para um evento. Mas elas são apontadas pelos agentes entrevistados como casos raros no setor.

Os entrevistados observam também que essa diferença de sistema tem uma lógica importante ao compararmos o tempo de operação dos mercados de dança de São Paulo com o dos internacionais. Em São Paulo, os entrevistados observam que comumente as negociações se dão com pouca antecedência, com período de um a três meses em vários desses processos. Em paralelo, temporadas internacionais de dança são programadas com anos de antecedência, o que faz com que seja possível um coreógrafo estar negociando simultaneamente uma apresentação para o próximo mês em São Paulo, e uma outra criação internacional para daqui a três anos. Essa diferença entre os tempos de programação prévia também tem efeito na internacionalização da produção brasileira. Com o recorte temporal desta pesquisa e a realidade pós-pandêmica, não houve grandes considerações dos entrevistados sobre apresentações internacionais.

O que há de concreto é uma variabilidade considerável no resultado das negociações entre os agentes do setor, isto é, dos valores de venda dos produtos

no mercado intermediário (os quais respondem pela remuneração do grupo, ainda que não reflitam necessariamente a demanda final). As respostas dos grupos entrevistados mostram uma ampla gama de possibilidades, com cachês entre R\$ 3 mil e R\$ 25 mil. Ao pedir para os grupos organizarem esses valores em uma avaliação do que seriam os valores mínimos praticáveis, o que seriam valores razoáveis e o que seriam bons valores de vendas, as distinções do campo também saltam à vista, com cachês que um grupo consideraria bons se equiparando aos cachês que outro grupo indica como mínimo.

Observa-se, porém, que nas entrevistas essas questões foram apresentadas sem a especificação e a categorização necessárias para gerar resultados comparáveis. Isto é: para comparar concretamente a realidade de cada companhia, seria fundamental propor uma situação hipotética, imaginando uma obra com determinada quantidade de elenco, determinada demanda técnica, e uma quantidade de apresentações compreendidas em uma venda. Como isso não foi feito, as respostas são representativas apenas da percepção dos produtores frente a uma noção geral de reflexão sobre os valores praticados no mercado, e se limitam ao aspecto ilustrativo.

Enquanto equiparação de valores, um dado relevante para o mercado é trazido pela própria Secretaria de Cultura de São Paulo, que possui desde 2022 portarias específicas com padronização de valores-base para suas contratações culturais e artísticas. Ao realizar contratações com verba pública, a secretaria demanda aos contratados a comprovação dos valores que são solicitados, o que se dá com o envio de orçamentos e notas fiscais de serviços semelhantes, e garante os valores possíveis de cachê. Porém, frequentemente os agentes do campo não têm a experiência prévia com contratações que seria necessária para essas comprovações. Para essa situação, a portaria estabelece os valores-base, que dispensam tais comprovações, e que têm funcionado como uma referência dos valores do campo. Esses valores, propostos para o campo das artes cênicas, com referência a apresentações de 60 minutos, começam em R\$ 4.500 para apresentações solos e chegam a R\$ 8.000 para apresentações de seis ou mais integrantes (São Paulo, 2023). Observa-se, no entanto, que são realizadas diversas contratações abaixo desses valores, sobretudo para programações culturais ligadas a espaços periféricos e com menores recursos orçamentários.

Um dado importante com relação aos valores que circulam nesse mercado, conforme observado pelos entrevistados, é sua desatualização. Por exemplo, os valores dos salários nominais para bailarinos em projetos de dez anos atrás ainda são iguais à mesma média praticada hoje, conforme relatam. Os valores que eles conseguem negociar para as vendas também não têm visto atualização. E os próprios valores do Fomento não acompanharam as alterações de preços e da inflação: o Fomento não possui dotação orçamentária própria, o que tem dificultado sua atualização de valores e verbas, e determinado um setor em precarização.

No sistema que se caracteriza por meio dos dados do setor e das entrevistas realizadas, destaca-se a articulação entre as estruturas de subsídio das políticas públicas e os processos de venda de apresentações dos espetáculos. Em geral, o que se observa é a dependência das estruturas de subsídio para a obtenção dos valores necessários para a criação de produtos-espetáculos. Dentro da realização dos projetos que financiam a criação, as obras por vezes têm poucas instâncias de apresentação – por exemplo, contabilizadas pelas propostas dos projetos aprovados entre 2021 e 2023, encontra-se uma média de 11 apresentações por projeto realizado no Fomento à Dança. Assim, observa-se que o subsídio é a verba fundamental para a criação do produto-espetáculo, que será depois desdobrado em produto-apresentações, que entram no mercado intermediário para as vendas. Essas vendas serão a principal fonte de renda dos grupos até a obtenção de um novo subsídio através de um projeto aprovado em novo edital. É relevante pontuar, no entanto, que nem sempre os projetos realizados por meio das políticas de subsídio têm aproveitamento para além da duração dos períodos de editais, e que nem todos os grupos e agentes têm acesso às negociações dos mercados intermediários.

Finalmente, também é importante destacar que o mercado intermediário de São Paulo é concreto, mas é bastante dominado por uma instituição – o Sesc –, representada por suas múltiplas unidades, que realizam programação independentemente, e atuam como agentes desse grupo de compradores em potencial. Existem outros grupos de compradores, mas, nas entrevistas realizadas, eles não tiveram quantificações expressivas que justificassem sua comparação com o Sesc. Trata-se, portanto, de um mercado

intermediário bastante restrito, dependente de verbas públicas, por vezes ligado diretamente à administração pública, e de ampla variação de valores, os quais têm relação direta com a inserção no campo e o conhecimento de outros agentes, e as variadas capacidades de negociação que se estabelecem a cada relação.

Conclusões

Na proposta de caracterização da dança em São Paulo enquanto setor econômico através de discussão teórica, reflexão histórica, coleta e consolidação de originais de dados fundamentais, a presente pesquisa levantou um conjunto relevante de evidências e materiais para análise pontual e para pesquisas futuras no campo, discutindo a partir de um modelo econômico, mas avançando a discussão teórica e empírica da caracterização dos produtores, dos produtos e da demanda desse setor.

Com relação à caracterização dos aspectos do mercado da dança em São Paulo, foram pontuadas algumas características das empresas do setor, que validam percepções mais gerais ligadas às artes cênicas, associadas à precarização do trabalho no campo, a dependência de múltiplos empregos para a composição das rendas do trabalho dos artistas, e o trabalho ocasionalmente realizado sem remuneração específica, à espera de remunerações futuras. Essas remunerações são percebidas como dependentes de diversos fatores, entre os quais se destacam a inserção no campo e as possibilidades de negociação, que são distintas para cada agente e podem resultar em valores bastante distintos na gestão das companhias.

Acerca do produto deste setor, para além de diversos dados de caracterização histórica pertinente, foi levantado o ponto da distinção entre o produto conforme ele é percebido no processo de produção/criação, e o produto conforme ele circula nos mercados (apresentação/reprodução). Existe, portanto, um produto-espetáculo e um produto-apresentação, resultantes do mesmo ciclo produtivo. Os insumos criativos das companhias são utilizados na criação do produto-espetáculo, que pode ser entendido como a primeira unidade de produto, original ou protótipo. As unidades adicionais lidam com o aspecto da reprodução por meio da compra e da venda de apresentações,

e, portanto, com o produto-apresentação, que é o que de fato chega ao consumidor final, através dos mercados intermediários.

A utilização de dados de pesquisa e documentos oficiais, junto da realização de entrevistas limitadas e revisão da literatura, levou a uma caracterização da economia desse setor que permite sua discussão a partir do modelo francês pontuado, mas que apresenta frente a ele algumas distinções fundamentais. Essas diferenciações elencam pontos de partida relevantes para a continuidade dos estudos da economia da dança, que permitiriam o avanço do entendimento econômico do campo. É importante destacar que a realização das entrevistas aqui apresentadas permite uma importante ilustração de experiências concretas do campo, através da percepção de agentes ativos, mas que seu método e quantidade não permitem tomar seus resultados como diretamente ampliáveis à toda a realidade do setor, motivo pelo qual foram acompanhadas de outras considerações teóricas e de outras pesquisas representativas, quando disponíveis.

Finalmente, observa-se, então, a necessidade de maior investigação através do modelo das entrevistas realizadas, no sentido da verificação da percepção do campo por mais agentes, e do estudo mais amplo da diversidade no setor, considerando, por exemplo, companhias que não entram no mercado intermediário de venda de apresentações, mas também as companhias públicas e as particularidades de suas gestões. Também é de grande relevância o aprofundamento nos estudos de caso das raras situações de coprodução existentes em São Paulo, que permitiriam um melhor entendimento da especificidade desse restrito mercado. E, ainda, da análise e discussão dos mercados intermediários representados por grupos de compradores ainda não estudados, como os festivais e as temporadas de dança, além dos casos singulares.

As referências à literatura especificamente ligada à dança sugerem a importância da consideração das particularidades existentes nos mercados e da multiplicidade de meios e formas de produção, equiparável à multiplicidade estética da dança enquanto área artística. A investigação aqui apresentada lista, ainda, outras considerações fundamentais de diversidade, sobretudo ao levantar pontos como as especificidades do público de dança, e as distintas dinâmicas de relações que se colocam em múltiplos mercados intermediários.

Se ela permite uma caracterização da produção subsidiada, do consumo e dos mercados da dança em São Paulo, ela também levanta outras tantas questões ainda não resolvidas e merecedoras de reflexão sobre a economia da dança.

Referências bibliográficas

- BENHAMOU, F. **A economia da cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- CUADRADO, M.; MOLLÀ, A. Grouping Performing Arts Consumers According to Attendance Goals. **International Journal of Arts Management**, Montréal, vol. 2, n. 3, p. 54-60, 2000.
- CUNHA, A. M. et al. **Artes cênicas**: estudos setoriais. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2020.
- GERMAIN-THOMAS, P. **La danse contemporaine, une révolution réussie?** Paris: Arcadi, 2012.
- GERMAIN-THOMAS, P. Inventer et construire des compromis entre l'art et l'économie: le cas de la danse contemporaine. **Négociations**, Paris, n. 20, p. 41-54, 2013.
- GERMAIN-THOMAS, P. Politiques et marchés du spectacle de danse contemporaine. Approche socio-économique du monde chorégraphique. **Recherches en danse**, Paris, n. 1, 2014.
- GERMAIN-THOMAS, P. Peut-on démocratiser la danse contemporaine? **Recherches en danse**, Paris, n. 9, 2020.
- GINSBURGH, V. A; THROSBY, D. (eds.) **Handbook of the Economics of Art and Culture**. Amsterdam: Elsevier, 2006.
- GLOBERMAN, S. Price Awareness in the Performing Arts. **Journal of Cultural Economics**, Berlin, vol. 2, n. 2, p. 27-41, 1978.
- HEILBRUN, J.; GRAY, C. M. **The economics of art and culture**. New York: Cambridge University Press, 1993.
- LATARJET, B. **Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant**. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 2004.
- LEIVA, J.; MEIRELLES, R. **Cultura nas capitais**: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte. Rio de Janeiro: 17Street Produção Editorial, 2018.
- MAIRESSE, F.; ROCHELANDET, F. **Economie des arts et de la culture**. Paris: Armand Colin, 2015.
- MATOS, L.; NUSSBAUMER, G. **Mapeamento da dança**: diagnóstico da dança em oito capitais e cinco regiões do Brasil. Salvador: UFBA, 2016.
- PAVIS, M.; WAEDELDE, C.; WHATLEY, S. Who can Profit from Dance? An Exploration of Copyright Ownership. **Dance Research**, Edinburgh, vol. 35, n. 1, p. 96-110, 2017.
- PARAMANA, K. The Contemporary Dance Economy. **Dance Research**, Edinburgh, vol. 35, n. 1, p. 75-95, 2017.

- PEACOCK, A.; RIZZO, I. (eds.). **Cultural Economics and Cultural Policies**. Berlin: Springer Science+Business Media, 1994.
- ROCHELLE, H. Dança em São Paulo hoje: continuidade e instabilidade, de 1992 a 2022. In: NAVAS, C. et al. (org.). **Dança Moderna: 1992-2022**. Bauru: Mireveja, 2023. p. 232-265.
- ROCHELLE, H. **Economia da dança**: produção subsidiada, consumo e mercados em São Paulo. 2024. Dissertação (Mestrado em Economia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.
- SÃO PAULO. Portaria Secretaria Municipal de Cultura – SMC Nº 34 de 12 de maio de 2023. Dispõe sobre a contratação de profissionais do setor artístico e cultural que não preenchem os requisitos de consagração pelo público ou crítica especializada. **Diário Oficial de São Paulo**, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/portaria-secretaria-municipal-de-cultura-smc-34-de-12-de-maio-de-2023>. Acesso em: 24 abr. 2024.
- THROSBY, D. The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics. **Journal of Economic Literature**, Nashville, vol. 32, n. 1, p. 1-29, 1994.
- THROSBY, D. Economic Circumstances of the Performing Artists: Baumol and Bowen Thirty Years On. **Journal of Cultural Economics**, Berlin, vol. 20, n. 3, p. 225-240, 1996.
- THROSBY, D. **The economics of cultural policy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- TOWSE, R. **A Handbook of Cultural Economics**. Cheltenham; Northampton: Edward Elgar Publishing, 2011.
- URRUTIAGUER, D. Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine. **Quaderni – Communication, technologies, pouvoir**, n. 83, p. 29-40, Hiver 2013-2014.
- WITHERS, G. A. Unbalanced Growth and the Demand for Performing Arts: An Econometric Analysis. **Southern Economic Journal**, Lubbock, vol. 46, n. 3, p. 735-742, 1980.

Recebido em 07/02/2025

Aprovado em 25/03/2025

Publicado em 30/05/2025



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v24i1p40-72

Dossiê: Políticas Públicas e Economia das Artes Cênicas

Mecanismos de fomento, circuitos de produção teatral e sustentabilidade financeira de artistas da cena

Funding mechanisms, circuits of theatrical production, and the financial sustainability of theater artists

Mecanismos de financiación, circuitos de producción teatral y sostenibilidad financiera de artistas escénicos

Heloisa Marina

Heloisa Marina

Atriz-produtora, pesquisadora e professora de teatro na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Coordenadora do grupo de pesquisa Atuar-Produzir e coordenadora-geral da TV-UFMG.



Resumo

Este estudo se propõe a traçar características de diferentes modos, sistema e circuitos de produção teatral no contexto latino-americano. O objetivo é de, a partir das definições traçadas, levantar fontes de financiamento e estratégias de sustentabilidade de artistas da cena circunscritos no contexto brasileiro. A pesquisa foi realizada a partir da revisão bibliográfica sobre o tema, tendo como referencial pesquisadoras do campo da economia da cultura, políticas, produção e gestão cultural. De forma geral, conclui-se que há necessidade de diversificação das fontes de receita para realização da atividade teatral, bem como para a sustentabilidade pessoal de trajetórias artísticas.

Palavras-chave: Produção teatral, Artista da cena, Economia da cultura, Mecanismos de fomento.

Abstract

This study aims to outline the characteristics of theatrical production modes, systems, and circuits in Latin America. Based on definitions, this research aims to find sources of funding and sustainability strategies for theater artists living in Brazil. This research was based on a literature review on the subject, using researchers in cultural economy, politics, production, and management as references. This study found the need to diversify sources of income for theatrical activity and the personal sustainability of artistic careers.

Keywords: Theatrical production, Performing artists, Cultural economy, Funding mechanisms.

Resumen

Este estudio pretende definir las características de distintos modos, sistemas y circuitos de producción teatral en el contexto latinoamericano. A partir de estas definiciones, se identificaron fuentes de financiación y estrategias de sostenibilidad para los artistas teatrales que viven en Brasil. La investigación se realizó a partir de revisión bibliográfica sobre el tema, tomando como referencia a investigadoras de los campos de la economía de la cultura, la política, la producción y la gestión cultural. En general, la conclusión es que se hace imprescindible la diversificación de las fuentes de ingresos para la producción teatral, así como para la sostenibilidad personal de las carreras en las artes escénicas.

Palabras clave: Producción teatral, Artistas escénicos, Economía de la cultura, Mecanismos de financiación.

Introdução

A realização teatral no contexto latino-americano se caracteriza pela existência de diferentes sistemas, circuitos e modos de produção. Estes dizem respeito aos propósitos da criação e terminam por refletir os desafios que artistas da cena encontram para garantir a sustentabilidade de suas trajetórias. Este artigo propõe uma análise crítica dessas dinâmicas, buscando compreender as intersecções entre financiamento, gestão e criação teatral no contexto brasileiro. Para tanto, como referencial, serão levados em consideração relatos de artistas das cinco regiões brasileiras, bem como pesquisas realizadas nas diferentes regiões do país. Porém, considerando que se trata de uma nação com dimensões continentais, o estudo aqui apresentado não pretende ser conclusivo.

O artigo está organizado em três seções e tem como objetivo fazer uma explanação e diferenciação operacional de sistemas e circuitos teatrais, a partir de definições traçadas por teóricos como Tomas Ejea (México), Gustavo Schraier (Argentina), Heloisa Marina e Michele Rolim (Brasil) – seção I. A partir de tal quadro e com base em pesquisas de estudiosos da área como Rômulo Avelar, Maria Helena Cunha, Daniele Canedo, Daniele Sampaio, Andressa Batista e Nadia Bracco (Brasil), pretende levantar possíveis formas de financiamento desses modos de produção no Brasil, apresentando fontes como políticas públicas, editais, festivais, entidades paraestatais, iniciativa privada e receitas próprias de artistas da cena – seção II. Em um último momento, serão traçadas hipóteses acerca das possíveis estratégias de sobrevivência financeira que artistas teatrais encontram em seus percursos profissionais – seção III.

A abordagem metodológica deste trabalho se baseia em revisão bibliográfica sobre o tema, tendo como fonte de pesquisa estudos de referência no campo da economia da cultura, produção e gestão teatral, a partir da investigação de autores e autoras mencionadas no parágrafo anterior. Além da revisão teórica, temos como procedimento metodológico a utilização de entrevistas semiestruturadas realizadas com profissionais do campo teatral, as quais corroboram para elucidar variadas estratégias que artistas desenvolvem a fim de dar sustentabilidade financeira às suas trajetórias.

Sistemas, circuitos e modos de produção teatral

Para Gustavo Schraier, importante produtor teatral argentino que desde 1990 atua com produção executiva e artística de espetáculos estatais do Complexo Teatral de Buenos Aires, bem como da cena empresarial da capital argentina, há três sistemas de produção teatral. No livro *Laboratorio de Producción Teatral* (2008), Schraier define os três diferentes sistemas de produção como: público (estatal), privado (divido em empresarial e investidor ocasional) e alternativo. Para o autor e produtor argentino, o teatro estatal

É constituído pelos chamados **Teatros Públicos** ou **Estatais**, instituições de caráter permanente que possuem financiamento do Estado – cujo objetivo principal é o de produzir, exhibir, difundir e promover a cultura através das artes do cênicas, a nível profissional, como uma forma de serviço público. Geralmente os espetáculos que se realizam nesse sistema, são de produção própria. Os preços das entradas são econômicos, o que facilita o acesso a um número significativo de espectadores. Os Teatros Públicos mantêm certas semelhanças entre si em seus critérios organizacionais, modos de governança e administração, suas formas produtivas e em seus consideráveis orçamentos. É este último o que lhe permite suportar econômica e estruturalmente a sobreposição de grandes e variadas produções com elencos numerosos fato que, ao mesmo tempo, os distingue de outros sistemas de produção. (Schraier, 2008, p. 25-26, tradução própria)

A partir da definição de teatro estatal aqui apresentada, facilmente podemos perceber que não há modo de produção teatral correlato no Brasil contemporâneo. É comum a confusão entre a ideia de um modo de produção estatal com produções que façam uso de mecanismos de financiamento cujo recurso é proveniente do Estado. Porém, é necessário atentar que o modo de produção a que se refere Schraier tem como característica ser: (1) instituições de caráter permanente; (2) produção própria (ou seja, o Estado está produzindo ele mesmo a criação teatral, no lugar de estar promovendo criações idealizadas de forma independente do Estado); (3) semelhanças nos critérios organizacionais e administrativos; e, por fim, (4) orçamentos arrojados, que permitem grandes produções.

Nesse modo de produção, portanto, parte considerável da equipe responsável pela criação espetacular é composta por funcionários públicos, com empregos estáveis e, por isso, esse tipo de produção é também considerado como um teatro **oficial**, já que um dos seus propósitos costuma ser propagar as concepções do governo em turno.

No Brasil, houve a breve experiência de um teatro estatal nos anos de 1940-1950: a Companhia da Comédia Brasileira, a Companhia Dramática Nacional e o Teatro Nacional de Comédia (Calabre, 2009; Lima, 2002), todas articuladas pelo Sistema Nacional de Teatro (SNT). Segundo os pesquisadores Yan Michalski e Rosyane Trotta (1992), essas e outras tentativas de criar um teatro estatal no Brasil careceram de um projeto sólido, estruturante e continuado, que fosse capaz de ter reconhecimento por parte do público e dos pares. Dessa forma, a ideia de um teatro oficial, como modo de produção, não habita, no Brasil, o imaginário de agentes do campo.

Voltando às definições propostas por Schraier, temos agora o sistema de produção empresarial, que

É regido por **Empresários Individuais** e pelas **Empresas de Entretenimento** (empresas comerciais), cuja maioria possui uma longa trajetória no meio, que investem e arriscam seu próprio capital ou se associam com terceiros para financiar produções teatrais a nível profissional. O objetivo deste sistema de produção é a rentabilidade econômica; esse é o teatro pensado como negócio, daí sua caracterização imprecisa e às vezes pejorativamente como teatro “comercial” (Schraier, 2008, p. 27, tradução própria)

Aqui sim, encontraremos correlações com modos de produção brasileira que se situam nas estéticas dos musicais e comédias de *stand up*, por exemplo. É importante ressaltar que Schraier faz questão de usar o termo empresarial no lugar de comercial pois este último: “[...] parece identificar vulgarmente um tipo de teatro que tem apenas fins econômicos. No entanto, o “comercial”, o “lucrativo” não é rejeitado em outros sistemas de produção” (Schraier, 2008, p. 27).

Por fim, o autor apresenta o modo alternativo de produção, preferindo este termo no lugar de independente: na Argentina o chamado Teatro Independente está atrelado a um movimento de resistência ao Estado e ao

mercado, quando então artistas rejeitavam qualquer tipo de auxílio estatal, ou vínculo empresarial. Após a ditadura, porém, esse rechaço às verbas públicas deixou de existir e interface com aspectos mercantis ganharam novos contornos. Segundo Schraier, o modo alternativo de produção

É o mais recente dos sistemas de produção. Poderíamos tentar localizar sua origem no final do século XIX na Europa e antes da Primeira Guerra Mundial na América com as novas formas de interpretação, direção e produção, entre outras, experimentadas nos primeiros **Teatros de Arte** (e muitos de seus posteriores derivados: independentes, livres, experimentais, de vanguarda etc.). Seus fins visavam renovar a cena estagnada de um certo teatro burguês (principalmente assumida pelo melodrama ou vaudeville), por um lado, e a evitar os questionamentos econômicos e especialmente artísticos impostos pelos *Empresários Teatrais* como capitalistas, por outro. (Schraier, 2008, p. 30, tradução própria)

Para o pensamento a ser desenvolvido nesse artigo, torna-se primordial entender as interfaces que artistas da cena têm com cada modo de produção. Isso define tanto sua participação criativa na elaboração da obra, quanto as formas de financiamento das criações e as estratégias que encontram para auferir renda própria.

Assim, podemos resumir simplificadamente os sistemas apresentados por Gustavo Schraier da seguinte forma:

1. Estatal

Algumas funções criativas (diretor, coreógrafo, técnicos e gestores) são fixas: funcionários públicos. Eventualmente, há elencos fixos (atrizes e atores). **Diretor líder.**

2. Empresarial

Dono-produtor vê o teatro como negócio. Vai atrás de recursos (que podem ser patrocínios), contrata equipe criativa e elenco. **Produtor e diretor líderes.**

3. Alternativo

Modelo de produção experimental, prima pela pesquisa de linguagem. Há muita instabilidade financeira. **Gestão horizontal – todos lideram.**

Atravessando a América Latina e indo da Argentina para o México, encontramos o pesquisador de políticas culturais Tomás Ejea. Para traçar uma reflexão crítica acerca da participação democrática (ou não democrática) de

agentes culturais nas políticas estatais para as artes no México, Ejea analisa o que ele chama de circuitos de arte, tendo o teatro como linguagem ilustrativa. Ao fazer esse estudo, o autor mexicano propõe não três sistemas, mas três circuitos: estatal, artístico e comunitário, defendendo que

Ao usar a denominação *circuito cultural*, para referir-se ao processo geral que conforma os respectivos fenômenos se busca dar conta não apenas da produção do bem cultural — seja este um objeto, um sistema de objetos, um evento ou uma manifestação cultural — mas do ciclo de *origem-trajetória-destino* em seu conjunto, bem como as condições e circunstâncias sociais que o rodeiam. (Ejea, 2011, p. 192, tradução própria)

Logo em seguida, o autor define cada um dos três circuitos da seguinte forma:

As características gerais de cada circuito são permeadas por sua intencionalidade central. Assim, o circuito teatral comercial persegue, não de maneira única, mas indispensável, obter lucro econômico. Por seu lado, a intencionalidade principal do teatro comunitário é o desenvolvimento, melhoria, educação, divertimento ou simplesmente a consolidação da identidade entre um grupo ou população determinada. Por sua vez, o circuito artístico pretende que seus produtos gerem um prazer estético e que se conformem como uma contribuição para o panorama artístico da disciplina teatral no país e, portanto, busca do ponto de vista do reconhecimento social, primordialmente a aceitação de especialistas e conhecedores que, por extensão, se traduzirá em prestígio e valor social. (Ejea, 2011, p. 193, tradução própria)

É importante observar a ressalva que o pesquisador faz, dizendo que os circuitos não são puros, se interseccionam. Assim, pode haver um teatro comercial que concatena características do teatro de arte, ou um teatro comunitário com aspectos comerciais. É definidor, na proposta de circuitos culturais de Ejea, a noção de **origem-trajetória-destino** que fundamenta a classificação da produção em questão. Ou seja, com que propósito nasce determinado espetáculo (origem), como se dá seu desenvolvimento organizacional, fabricação e distribuição (trajetória), que tipos de vínculos sociais é capaz de criar (destino).

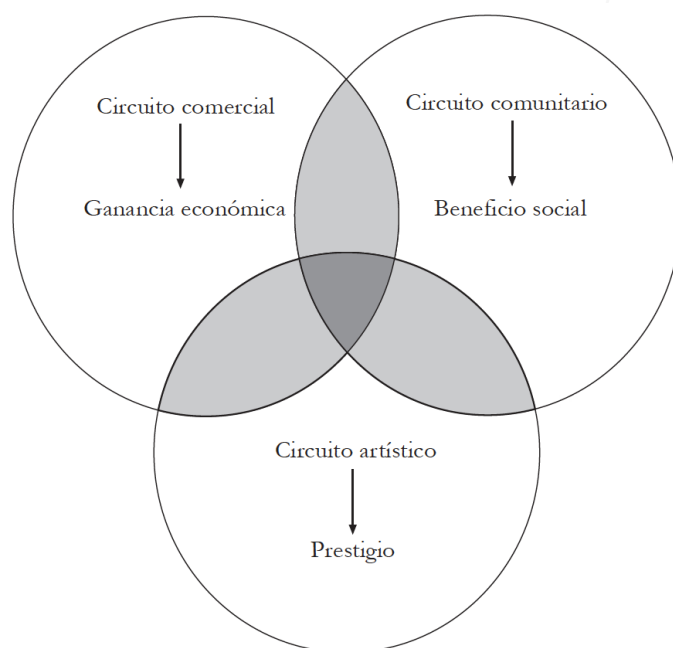


Figura 1 – Circuitos teatrais no México

Fonte: Ejea (2011, p. 194)

É possível resumir simplificadamente esses três circuitos da seguinte forma:

1. Comercial

O objetivo é gerar lucro por meio do teatro. O dono vai atrás de recursos (que podem ser patrocínios), contrata equipe criativa e elenco. **Produtor e diretor líderes.**

2. De Arte

Teatro profissional que prima por pesquisar linguagem, vanguardismo estético e poético. Visa ser reconhecido pelos pares (prestígio). **Modelos variados de gestão.**

3. Comunitário

Teatro amador. Geralmente de linguagem e estética popular. Busca gerar benefício social. **Gestão horizontal – todos lideram.**

Embora Ejea não mencione, no México existe também um modo de produção estatal que é reconhecido como teatro oficial. Exemplos desse modo de produção são a Compañía Nacional de Teatro (sediada na Cidade do México e vinculada ao Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura) e a Compañía Titular Veracruzana (sediada na cidade de Xalapa e vinculada à Universidad Veracruzana).

Como já mencionado anteriormente, no Brasil podemos dizer que as experiências de teatro estatal são muito esparsas e pouco reconhecidas. Na atualidade, o caso do Lume Teatro (sediado na cidade de Campinas, São Paulo, e vinculado à Unicamp), seria o exemplo mais próximo de um teatro estatal, possuindo, de fato, características híbridas entre modos de produção estatal e de teatro de grupo. Isso porque, ao serem contratadas como pesquisadoras de uma instituição de ensino superior, diversas integrantes possuem vínculo de servidor público. Suas criações, no entanto, não surgem de nenhum formato estabelecido por governos ou agentes estatais, sendo guiadas por pesquisas estéticas próprias e autorais, nesse sentido afinadas com o propósito do teatro de arte (Ejea) e alternativo (Schraier).

O teatro comercial segue aqui no Brasil, como em outros lugares, padrões estéticos já conhecidos e de agrado do público de massa, estando muitas vezes atrelado a figuras de reconhecimento midiático. O teatro de grupo, por sua vez, se constitui como formato organizacional que deu vazão ao experimentalismo estético e de gestão participativa e que é comumente associado à linha do sistema alternativo (Schraier) e do circuito artístico (Ejea).

Diante de tudo que foi exposto até agora, seria possível resumir o esquema brasileiro de modos de produção teatral da seguinte forma:

1. Estatal

Lume Teatro: modelo financeiro é o de teatro estatal, porém quem possui salário fixo são os atores e atrizes. O modo de criação e de gestão é alinhado ao teatro de grupo. **Liderança horizontal.**

2. Comercial

Dono-produtor vê o teatro como negócio. Vai atrás de recursos (patrocínios), contrata equipe criativa e elenco. **Produtor e diretor líderes.**

3. De grupo

Modelo de produção experimental, prima pela pesquisa de linguagem. É comum que haja instabilidade financeira. **Gestão horizontal – todos lideram.**

Não existe uma pesquisa formal que revele dados precisos acerca de número de iniciativas inscritas em cada uma das categorias, mas é possível aferir que a produção teatral, no continente latino-americano, siga majoritariamente o modo mais alinhado com o teatro alternativo, no qual há

maior experimentalismo, tanto nas formas artísticas quanto gerenciais e de produção. Economicamente, costuma ser o modo mais precário de produção e artisticamente, o que apresenta maior liberdade criativa. Em termos organizacionais, é também o que apresenta maior possibilidade de experimentação e intervenção por parte de artistas da cena.

Dos modos, sistemas e circuitos teatrais apresentados até o momento, temos de forma ilustrativa as seguintes vertentes:

Figura 2 – Modos de produção teatral



Voltando ao termo (jargão do meio) “teatro comercial”, destaca-se a ressalva que Gustavo Schraier (2008) faz, ao afirmar que aspectos comerciais e a articulação com esferas econômicas e administrativas não estão ausentes em outros modos de produção teatral. O termo parece reforçar uma aversão ao dinheiro e à sistematização de processos e procedimentos inerentes à criação, sendo bastante prejudicial ao desenvolvimento consciente e sustentável de iniciativas teatrais. A pesquisadora brasileira Daniele Sampaio (2020, p. 132), ao refletir sobre essa aversão, sugere: “Isso porque, acredita-se, em geral, que artistas teatrais na Europa têm condições garantidas e não necessitam construir programas, buscar recursos, cavar possibilidades e associações que mantenham suas atividades”. Como o referencial europeu ainda marca muito nossas concepções de mundo, entre elas de como produzir teatro, replicamos, no âmbito alternativo, artístico, de grupo e comunitário, o ideal de alcançar a divisão social do trabalho: artistas da cena não se envolvem com a produção e não possuem qualquer relação com a economia da cultura e de seus próprios empreendimentos cênicos.

Sobre essa concepção romântica¹, é marcante a constatação que Daniele Sampaio faz da dinâmica de trabalho de Jerzy Grotowski:

[...] Grotowski, valendo-se do seu reconhecimento e reputação, decidiu negociar pessoalmente com a Fundação Rockefeller para que a instituição continuasse a financiar sua pesquisa fora dos EUA [...] acredita-se que Grotowski reconhecia que, dada a gravidade da situação, ir pessoalmente negociar com os dirigentes daquela instituição era uma ação tática, já que negar a proposta diante dele – o artista em pessoa – geraria, no mínimo, um grande constrangimento. Aqui, como em outros momentos, percebemos que Grotowski é um agente ativo na consolidação, inclusive financeira, do seu projeto, o que contrasta significativamente com a imagem, recorrentemente associada ao criador, de um artista isolado, afastado do mundo prático. (Sampaio, 2020, p. 132)

Se, por um lado, existem artistas teatrais que buscam se afastar de uma acepção meramente lucrativa no desenvolvimento de suas criações, e por isso usam o termo comercial como contraponto a seus modos de produção, por outro lado, especialistas que estudam a economia do teatro, Schraier (2008), León (2013), Ejea (2011) e Balme (2015) – entendem muitas vezes o teatro comercial como aquele que se vincula a uma mobilização massiva de mídia, conexos com a indústria do entretenimento. O termo também é empregado com frequência como forma de se referir a produções de baixa qualidade ou sem preocupação artística (concepções estas que obviamente se articulam a partir da subjetividade dos sujeitos que as operam). “Nessa perspectiva, a noção de ‘teatro comercial’ e ‘não comercial’ tem se constituído mais no campo do valor do que da diferença dos modos de financiamento (subsídio estatal, bilheteria, mídia)” (Marina, 2023, p. 106).

1 Segundo Hye-Kyung Lee (2005, tradução própria) “[...] no contexto das políticas e da gestão artísticas, pode ser entendido como uma nova atitude para as artes e artistas. Primeiro, os artistas românticos idealizaram as artes como um reino onde a verdade e o ideal foram explorados. As artes não eram mais apenas atividades hábeis que serviam a fins sociais, religiosos ou comerciais. Em vez disso, elas eram vistas como um meio de recuperar valores humanos esgotados pelo mercantilismo e pelo progresso material da sociedade e até mesmo um modo praticável de acesso ao ideal da perfeição humana. [...] A fim de explorar a verdade, o argumento era de que os artistas deviam expressar seu sentimento mais íntimo e inspiração livre de quaisquer forças externas. O mercado, agora o patrono mais influente das artes, era geralmente considerado uma ameaça e acreditava-se que, se os artistas perseguissem o sucesso no mercado, isso seria à custa de seu próprio gênio”

O termo comercial deve, então, ser problematizado como elemento conceitual chave para que possamos, filosófica e pragmaticamente, avançar na discussão acerca do desenvolvimento dos modos de produção teatral, ainda que no esquema **origem-trajetória-destino** a lucratividade não se apresente como propósito primordial do modo de produção de grupo, alternativo, comunitário entre outros.

Diante dessas questões, Heloisa Marina, autora deste artigo, propõe o termo teatro industrial. Nesse sentido

Pode-se observar, inclusive, que na atualidade foram encontradas variantes pela indústria do entretenimento para produzir uma intensa comercialização das formas do teatro. Um exemplo é a venda de franquias de sucessos espetaculares, tais como as versões de musicais da *Broadway* realizadas nas mais diferentes cidades, ou teatros – show como o argentino *Fuerza Bruta*, que tem vários elencos circulando pelo mundo. Ainda que atualmente o teatro, no concernente ao seu potencial lucrativo, esbarre com novas concorrências (cinema, rádio, televisão, internet), as formas das franquias mostram a possibilidade de que o teatro assuma características industriais. Esse tipo de fazer teatral tem sido chamado de maneira comum e rotineira (por artistas, críticos e estudiosos do meio) de “teatro comercial”. (Marina, 2017, p. 64)

Da mesma forma, propõe-se outro termo que seja capaz de congrega o sistema alternativo (Schraier), os circuitos de arte e comunitário (Ejea) e os modos de produção teatral de grupo: “A ideia de *liberdade, resistência, utopia e eficácia* é o ponto comum das realizações teatrais denominadas com os termos mencionados” (2023, p. 151). Chega-se, assim, ao conceito de **teatro menor**, a partir da proposta dos filósofos franceses Deleuze e Guattari, de uma literatura menor:

Deleuze e Guattari, a partir da escrita de Kafka, propõem a metáfora de literatura menor, associando esta a um modo de escrever que interroga as regras e preceitos de uma língua oficial. Nesse sentido, trata-se de uma literatura que opera com erros e desconexões de linguagem, a exemplo, no Brasil, de Conceição Evaristo e Guimarães Rosa. “Uma literatura menor não pertence a uma língua *menor*, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior”. Os filósofos afirmam que em tal literatura “tudo é político” [...]. (Marina, 2023, p. 209)

Finalmente apresentamos o seguinte esquema visual que agrupa os sistemas, circuitos e modos de produção teatral até aqui discutidos:

Figura 3 – Modos de produção teatral – 2

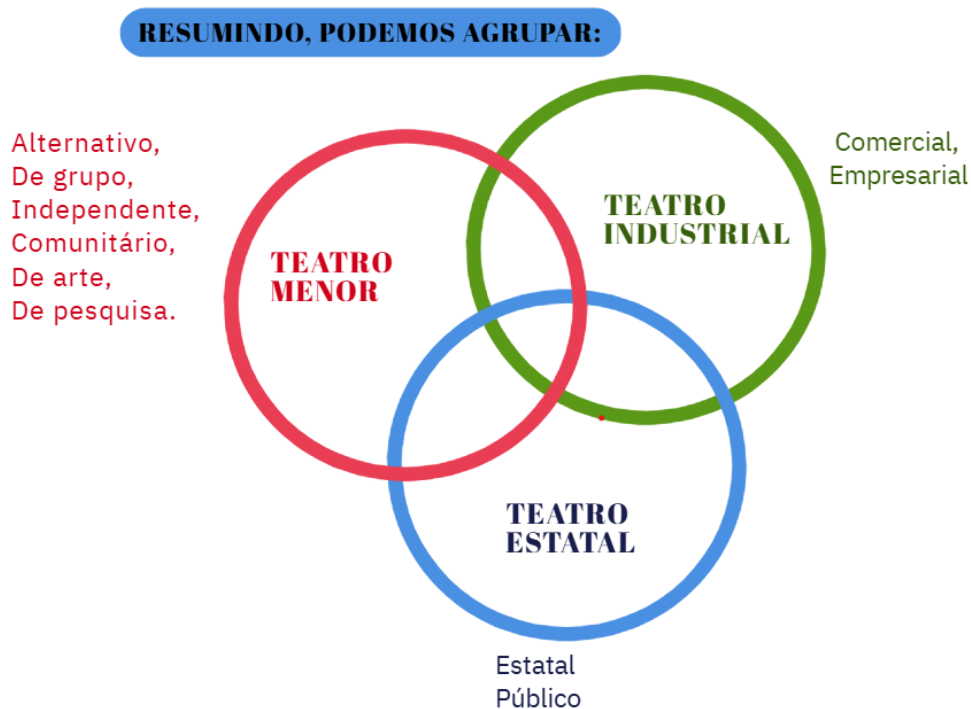


Figura 4 – Resumo - Modos de produção teatral



Você disse dinheiro? Mecanismos e fontes de financiamento

Bom, de certa forma, somos, sim, empreendedores. Talvez não com a ideia de, um dia, espero que sim, mas não nesse momento com o objetivo de “oh, todos nós precisamos viver do que estamos ganhando com o teatro”. É muito complicado, porque há muitas necessidades e o espaço precisa do dinheiro que ele gera. E, por outro lado, não queremos nos vender... Não sei. Meu ideal não é: “vamos começar a fazer teatro comercial, ou vamos começar a trazer pessoas da Cidade do México”, não sei, isso é outra coisa. Esse não é o objetivo. E eu não acho que conseguiríamos fazer isso... Acho que é um tipo de empresa diferente. Eu quero fazer o teatro que eu gosto e não necessariamente lotar o teatro, mas, ao mesmo tempo, claro que eu quero que o teatro fique cheio. O que me move não é o lucro, mas quero poder viver disso. É difícil e complicado neste sentido. (Estrada, 2015, entrevista)²

A partir do agrupamento proposto, algumas fontes e mecanismos de financiamento serão traçadas neste estudo. Será ponderado como tais fontes se articulam com cada modo de produção, apresentando dados e conclusões sobre o tema encontrados em bibliografia especializada. É válido mencionar que um estudo profundo, com dados estatísticos e valores monetários, está ainda por ser feito.

Aqui se torna urgente iniciar o tema pelo mote mais debatido no Brasil nos, pelo menos, últimos dez anos. Ou seja, desde o período que o movimento de extrema direita passou a ganhar relevância local e mundial. Falo da reivindicação de que o teatro, as artes de forma geral, deveriam ser autossustentáveis. Embora quando trazido à tona em redes sociais, como de praxe, ninguém seja de fato capaz de definir o que se quer dizer com “autossustentabilidade”, considera-se neste artigo a ideia da bilheteria. Nesse sentido, há uma defesa de que a fonte preferencial de arrecadação financeira de produções teatrais deveria se dar por meio da venda de ingressos.

Para levar em conta a ideia de venda de ingressos como fonte de recursos (idealmente única ou a principal), é importante retroceder brevemente na história do teatro e atentar ao fato que apresentações de espetáculos foi,

² ESTRADA, Patricia. Entrevista concedida a Heloisa Marina. Xalapa, agosto de 2015. Não publicada.

em tempos anteriores, um sólido negócio do ramo do entretenimento (Balme, 2015; Brandão, 2002; Perinelli, 2019; Prado, 1984). Obviamente que para que o empreendimento teatral fosse lucrativo, as pessoas responsáveis pelo negócio estavam atentas aos gostos do público, o que implicava no desenvolvimento de estéticas e poéticas agradáveis às plateias.

A pesquisadora Ana Luisa Lima, no texto *Das bilheterias ao mecenato: a produção teatral brasileira nos séculos XX e XXI* (2022), no qual analisa as mudanças nos modos de financiamento do teatro carioca, afirma: “O público precisava ser conquistado, mantido e ampliado; só ele garantiria a permanência do espetáculo em cartaz” (Lima, 2022, p. 369). Levando a perspectiva do público em consideração, Lima reforça que

O modelo de negócio era autossustentável, visto que o empresário teatral muitas vezes investia seu capital em uma montagem ou levantava os recursos a partir de empréstimos bancários. Frequentemente, pagava-se os custos de montagem e os empréstimos, sendo o lucro reinvestido em um novo espetáculo. A renda obtida na bilheteria girava a economia do negócio. (Lima, 2022, p. 364)

A autora segue destacando que a dependência, nesse modelo, se vinculava ao gosto popular, que no caso do Rio de Janeiro, para ser de massa, estava muito atrelado ao teatro de revista, ou a formatos “comerciais, digestivos, ligeiros” (Lima, 2022, p. 369).

Analisando o momento histórico em que o teatro podia ser um bom negócio, notadamente percebe-se que se trata do período que antecede o aparecimento dos meios de comunicação de massa: rádio, cinema, TV, os quais passaram a dominar a indústria de entretenimento. “À medida que a indústria cultural se expandia, as bilheterias teatrais se retraíam” (Lima, 2022, p. 378). Esses formatos de produção artística possuem o trunfo de serem reproduzíveis aos milhares, nos moldes dos produtos industriais. O teatro, ainda no esquema das franquias de musicais ou nos modelos de *stand up comedies*, tem sua capacidade de reprodutibilidade em série limitada: não é possível, por exemplo, concretizar apresentações teatrais em estádios de futebol, como acontece com shows de grandes astros da música mundial.

O teatro tem, por natureza, limite em aumento de receita. Assim, hoje em dia, é quase impossível encontrar um formato teatral que se sustente por bilheteria.

O pesquisador alemão Cristopher Balme, em curso on-line “Teatro e Globalização” disponibilizado na plataforma Coursera (2015), questiona a uma produtora de musicais por que mega indústrias do entretenimento, como a Disney Company, fabricam peças teatrais, já que este é, via de regra, um produto não rentável. Savran, a produtora entrevistada por Balme, “explica que tais empresas estão preparadas para perder dinheiro a curto prazo, mas, em contrapartida, ganham a longo prazo. Cria-se um guarda-chuva para a marca, ao qual muitos produtos estarão associados e serão, assim, vendidos” (Marina, 2023, p. 114). O pesquisador explica ainda que

Além da bilheteria, o *merchandising* gera receita adicional considerável. O Rei Leão é um show projetado para vender o programa e muitos outros itens de *merchandising* [...]. As estrelas do show nunca são os artistas, mas a própria produção. E cada ator é substituível. Vamos ver Tarzan o show, não o intérprete desempenhando o papel-título. Isso distingue o moderno mega-musical dos musicais mais antigos que eram altamente dependentes de artistas estrelas. Isso é lógico. O artista-estrela é incompatível com a prática de produções idênticas. Audiências em Toronto, Sydney e Seul esperam pagar por praticamente a mesma experiência. (Balme, 2015, tradução própria)

Assim, é pertinente ressaltar que a bilheteria, nos tempos atuais, diante da mega oferta de produtos culturais industrializáveis, deixou de ser, mesmo em grandes produções do teatro industrial, a única fonte de receita, ou mesmo a principal. E essa noção é importante para desconstruirmos o mito da **autossustentabilidade**. Também é importante levarmos em conta que, mesmo no período em que o teatro podia ser um negócio rentável, planejado em modelos tradicionais de empreendimento, seu sucesso financeiro estava atrelado à sua capacidade de agradar um público massivo. Desse modo, obras de arte que não compartilhavam dessa característica sempre contaram com fontes variadas de receita, como os mecenas, que financiavam estéticas que lhes pareciam necessárias de existir, apesar de não serem lucrativas.

A relação mais proeminente das artes com financiamento público, nos moldes como conhecemos atualmente, data do fim da Segunda Guerra Mundial:

O período da Guerra Fria viu uma expansão sem precedentes do financiamento público das artes, especialmente as artes do espetáculo. O teatro na URSS foi apoiado pelo Estado, e muitas vezes de maneira generosa. No início da Guerra Fria, havia pouco apoio público direto ao teatro nos países ocidentais. Mas isso estava por mudar. Se estamos à procura de mudanças globais, que afetaram o teatro no período pós-guerra, o reconhecimento, por parte dos Governos, de que o teatro deveria ser subsidiado de alguma forma, é uma delas. Embora o argumento acerca do financiamento público das artes, e do teatro em particular, seja bem anterior à Guerra Fria, pode-se argumentar que o acordo quase universal entre os governos ocidentais de que o teatro, pelo menos certas formas dele, deve receber apoio do Estado, foi acelerado pela rivalidade da Guerra Fria. Lembre-se, os Estados Unidos da América tinham cozinhas. A União Soviética tinha o Bolshoi e o Teatro de Arte de Moscou, assim como o circo estado, todos financiados diretamente pelo Estado, e demonstravam um alto grau de excelência. (Balme, 2015, tradução própria)

Além do impulso gerado pela Guerra Fria de, por meio das artes, os países gerarem reconhecimento internacional, o que em última análise resulta em dominação simbólica e econômica por meio das artes e da cultura, sendo os produtos audiovisuais dos Estados Unidos a ilustração mais evidente de como isso ocorre, passou a vigorar também a ideia de que a cultura é um bem necessário, ao qual todos deveriam ter acesso.

A subvenção estatal às artes, porém, não é um mecanismo disforme ou diferente à subvenção que o estado dá a distintas indústrias e comércios a fim de promover sua economia. Sobre esse tema, o pesquisador de engenharias e economias teatrais Manoel Friques adverte:

Ao contrário do que muitas pessoas pensam, o mecanismo de isenção fiscal não é um privilégio do setor cultural, não podendo ser este, portanto, acusado de suposto comodismo. Trata-se, na realidade, de um instrumento governamental que remonta a outros momentos históricos. Especificamente em 1974, o Brasil ditatorial comandado pelo general Ernesto Geisel (1974-1978) definia o II Plano Nacional de Desenvolvimento (II PND), caracterizado por dar continuidade ao processo de industrialização por substituição das importações (ISI), processo esse pautado no endividamento externo. O modelo econômico utilizado no governo Geisel tratava de prosseguir com o crescimento econômico (iniciado no governo de Juscelino Kubitschek e atingindo o seu auge na fase da ditadura

militar, conhecida como o *milagre econômico*) através do desenvolvimento industrial da economia brasileira [...]. (Friques, 2016, p. 194) [...]

Nesse processo, a política de isenções fiscais possuiu um papel importante, na medida em que os benefícios advindos daí diminuam consideravelmente os obstáculos para o estabelecimento industrial brasileiro. Com a Lei Rouanet, o setor cultural adentraria, com certo atraso, nessa mesma lógica que, apesar de problemática, impulsionaria indubitavelmente o processo de produção da área. (Friques, 2016, p. 194)

Não é só no Brasil que o financiamento público à cultura, seja este desenhado na forma de financiamento indireto (isenção fiscal), seja como financiamento direto (repasse direto entre o governo para produtoras), passou a ser acusado de ser um modelo paternalista ou mesmo assistencialista. Se bem é verdade que tais acusações advêm de incompreensões acerca da necessidade e importância do Estado garantir a existência de manifestações artísticas que sucumbiriam caso não houvesse proteção a elas, e que surjam no momento de grandes disputas geopolíticas, a nível mundial (momento no qual ideais e direcionamento de recursos passam a ser debatidos de forma ferrenha), é também verdade que, do ponto de vista das criadoras de teatro, se criaram lógicas controversas de produção teatral. “Atualmente, a produção teatral no Brasil de médio e grande porte depende exclusivamente das subvenções estatais e privadas para ser realizada” (Lima, 2022, p. 363). O problema aqui está no **exclusivamente**, o que levou que produções teatrais (1) ficassem completamente dependentes de políticas culturais públicas, que no Brasil carregam o histórico de serem inconstantes e descontinuadas (Rubim, 2007; Calabre, 2009; 2019); (2) se despreocupassem, muitas vezes, de construir um vínculo efetivo com o público. Isso teve como consequência o desenvolvimento de uma série de produções mal pagas, pois as verbas vindas de editais e leis de incentivo público em geral são incapazes de cobrir de forma qualificada os custos de uma produção, ao mesmo tempo muitas obras se apresentavam para um número muito pequeno de pessoas.

Estudos diversos sobre as políticas culturais brasileiras (Calabre, 2019; 2009, Rubim, 2007) afirmam que na década de 1990, entre aberturas e fechamentos do Ministério da Cultura (MinC), a política cultural foi neoliberal, focada quase que exclusivamente nos mecanismos de incentivo

fiscal, ou seja, no repasse indireto de recursos para produções (a famosa Lei Rouanet). E foi com a entrada de Gilberto Gil como ministro da cultura que modos participativos na elaboração das políticas culturais passaram a existir, bem como uma série de ações com destinação direta de recursos públicos a fazedores de arte. Exemplo disso foram os programas vinculados ao Cultura Viva, sendo os Pontos de Cultura uma parte fundamental do programa, e os editais promovidos pela Funarte, sendo o Prêmio Miriam Muniz um dos expoentes no campo teatral.

Essa realidade nova para os e as fazedoras de teatro trouxe um foco de produção muito voltado à escrita de projetos, para editais pontuais, sem que houvesse planejamento de longo prazo e mais global das iniciativas e empreendimentos teatrais. Diversificação das fontes, para além dos recursos públicos, não era, nos anos de 2003 a 2014, uma preocupação em destaque.

Atualmente, diante de tantos dilemas que o setor vem passando, essa noção se tornou urgente. Trata-se de um descuido, ou mesmo da falta de preparo técnico e de estudos no campo da produção e gestão teatral, que historicamente compromete essa etapa essencial da fabricação artística. Ao analisar o último projeto de Jerzy Grotowski, Daniele Sampaio (2020, p. 138) destaca que “[...] além de contar com essa proporção garantida, advinda do financiamento público, o fundo também permitia a captação de recursos de origem privada, podendo se valer, ainda, de doações de pessoas físicas ou jurídicas [...]”. Novamente, ao tratar do trabalho de um artista que muitas vezes é tido pela academia como um místico do teatro, que jamais se envolveria em “assuntos mundanos”, Sampaio mostra como o sucesso de uma ação, ainda que experimental, se fortalece a partir de premissas estratégicas de produção, gestão e financiamento. Trazendo aos dias atuais, Sampaio é categórica: “Com efeito, outras pesquisadoras/es de políticas culturais [...], concordam que a diversificação das fontes de financiamento pode ser uma das maneiras mais eficazes para se garantir um mínimo de estabilidade para as iniciativas culturais” (Sampaio, 2020, p. 142).

O produtor e gestor cultural Rômulo Avelar menciona, sobre instrumentos de financiamento à cultura, no seu icônico livro, *O avesso da cena: notas sobre gestão e produção cultural*, que:

Embora tenham sido significativos os avanços na capacitação dos artistas, produtores e gestores para elaboração de projetos e para a negociação com o mundo empresarial, ainda são grandes os entraves para a concretização de ações que não se enquadrem na lógica de mercado. As leis de incentivo tendem a beneficiar prioritariamente projetos de eventos e produtos que proporcionem às empresas maior repercussão na mídia. Deixam de fora, muitas vezes, trabalhos de artistas emergentes, propostas de manutenção e de continuidade, atividades sem apelo comercial ou ações originadas em localidades distantes dos grandes centros. (Avelar, 2013, p. 100)

O questionamento urgente, diante de tais constatações, é: quais seriam, enfim, as fontes de financiamento para um modo de produção teatral não industrial? Como obter recursos para concretizar ações teatrais e para que artistas possam pagar suas contas pessoais? Em sua pesquisa de doutorado, agraciada com menção honrosa no prêmio Capes de tese 2024, a crítica e gestora teatral Michele Rolim se propõe a levantar as fontes de financiamento de espetáculos e turnês de sete obras teatrais de Porto Alegre:

O resultado deste estudo traz à tona quatro fontes de receita essenciais para a sustentação dos espetáculos: as **políticas públicas culturais**, através das **leis e editais**; os **festivals de teatro**; as entidades para-estatais por meio do **Sesc** e a **bilheteria**. (Rolim, 2023, p. 8, grifo próprio)

Embora focada em uma cidade específica do país, o quadro que Rolim apresenta é bastante emblemático do Brasil, ainda mais se levarmos em conta o modo de produção menor. É urgente a ressalva que a autora faz, quando diz:

[...] sendo o Estado um desses agentes, mas não o único. Os espectadores também estão implicados, na medida em que são uma evidência de que o teatro permanece sendo uma necessidade da sociedade. Outro agente do mercado são os festivais, importante fonte de fomento. (Rolim, 2023, p. 55)

De maneira simplificada e esquemática, podemos dizer que as principais fontes de recurso para produção teatral são:

Tabela 1 – Fontes de financiamento para o teatro brasileiro

FONTES DE FINANCIAMENTO PARA O TEATRO BRASILEIRO	
FONTES PRÓPRIAS	Financiamento próprio (recursos que saem do bolso de quem produz ou de familiares) Rede (relação com outros artistas e parceiros)
FONTES LIGADAS AO SETOR PÚBLICO COM REPASSES DIRETOS	Editais públicos (fundos do governo Federal, Estados e Municípios, FUNARTE, Programa Cultura Viva etc.) Emendas parlamentares Fundos de outros setores (infância e adolescência, idoso) Parcerias com universidades Bolsas de pesquisa acadêmica
FONTES LIGADAS AO SETOR PÚBLICO COM REPASSE INDIRETO	Captação via Leis de incentivo fiscal Editais privados, realizados via leis de incentivo fiscal (Exemplo: Itaú, Banco do Brasil, Vale, Petrobrás)
FONTES PARAESTATAIS	SESC FIESC SESI Outras entidades paraestatais
FONTES DO SETOR PRIVADO	Permutas diretas (com restaurantes, lojas, comércio local) Editais ou políticas empresariais de incentivo à cultura não incentivados (muito raras no Brasil)
VENDA DIRETA DE PRODUTOS	Venda de ingressos (bilheteria - com valor predeterminado ou espontâneo – chapéu, pague quanto puder) Vans que transportam espectadores Venda de espetáculos para festivais e centros culturais Parceria com sindicatos Venda de teatro para empresas (peças feitas sob encomenda) Venda de teatro para escolas Venda de ações formativas (para público especializado ou leigo) Lojinha do espetáculo (produtos com a marca da obra, do grupo, da artista) Financiamento coletivo (pré-venda, assinaturas) Clube de amigos (assinatura) Locação de equipamento, da sede etc. Bar/café (antes e depois do espetáculo) Realização de festas, rifas, bazares etc. Utilização da sede como espaço cultural
FONTES INTERNACIONAIS	Editais internacionais Parcerias internacionais Vendas ou articulações realizadas com embaixadas

Fonte: Elaboração própria a partir de Avelar (2021, informação verbal)³, Machado (2022) e Rolim (2023)

3 AVELAR, R. Aula magna: “Fontes e estratégias de financiamento utilizadas usualmente no Brasil”, proferida na disciplina Produção e Legislação da graduação em teatro da Universidade Federal de Minas Gerais em 2 de junho de 2021 via plataforma online.

A noção de rede como fonte de recursos próprios, por sua vez, parte da perspectiva apresentada no artigo *Grupos de teatro e o trabalho em rede: uma análise da produção para a região metropolitana de Belo Horizonte*, que tem como uma das autoras a professora especialista em economia criativa, Ana Flávia Machado (2022). No artigo, defende-se que a organização em rede se difere de organizações mercadológicas, entre outras coisas, pela flexibilização ou ausência de hierarquias. “As organizações em formato de rede apresentam, entre outras características, a forma de comunicação entre os agentes baseada em relações entre os envolvidos, enquanto, no mercado, essa é feita através da estipulação de preço [...]” (Machado et al., 2022, p. 246). Nesse sentido, valores como reputação dos agentes, credibilidade, comprometimento, se tornam ativos valiosos e capazes de fornecer subsídios para o desenvolvimento teatral bem como para o resguardo de artistas da cena. “Assim, a lógica de produção, por algumas vezes, foge do senso comum de trocas capitalistas e monetárias” (Machado et al., 2022, p. 246) e deve ser considerada como valiosa fonte de recursos para a efetivação de projetos teatrais, principalmente os inscritos no modo de produção **menor**.

Uma pesquisa estatística de quais dessas fontes são mais utilizadas, em termos percentuais, tanto para a criação de obras teatrais, quanto para a sobrevivência pessoal de artistas da cena, de forma abrangente na cena teatral brasileira, ainda está por ser feita. No artigo recém-citado, as autoras mencionam que há poucos “casos em que a bilheteria pode ser considerada uma fonte de renda significativa” (Machado et al., 2022, p. 253) e em seguida apresentam uma tabela com as fontes de renda de grupos de teatro de Belo Horizonte, elencando o grau de importância de cada fonte: (1) Leis de Incentivo; (2) Venda de espetáculos; (3) Recursos próprios; (4) Outro; (5) Editais; (6) Bilheteria; (7) Patrocínio; (8) Chapéu; (9) Doações (Machado et al., 2022, p. 253).

O estudo de Michele Rolim (2023) também nos fornece um direcionamento no tocante ao grau de importância que cada fonte de financiamento tem na produção e circulação de obras teatrais. Segundo a autora, nos casos dos espetáculos porto-alegrenses investigados, pode-se construir uma pirâmide das fontes, sendo que na base estão os recursos estatais (leis e editais), seguida pelos festivais (que, geralmente, contam com esses mesmos recursos para serem realizados), logo depois estão os investimentos de instituições

paraestatais (sendo o Sesc a principal delas) e, por último, com menor proeminência, a bilheteria. Ou seja, em ambos os estudos aqui mencionados, o recurso de venda direta para o público, embora não seja basilar para a criação e circulação de espetáculos, é relevante.

Figura 5 – Pirâmide das Fontes de Receita do Setor Teatral



Fonte: Rolim (2023, p. 182).

Como se vive de teatro? Ou reflexões sobre a estruturação e dignidade de trajetórias artísticas no contexto brasileiro

É objetivo deste artigo levantar hipóteses sobre como se tornam sustentáveis trajetórias artísticas. O que se observa é que existem alguns estudos recentes dedicados a elencar e categorizar fontes de financiamento, principalmente de ações teatrais: criações de espetáculos, manutenções de espaços, desenvolvimento de festivais, circulações/turnês, entre outros. Carecemos ainda de estudos que se dediquem de forma mais sistemática a circunscrever como artistas teatrais fazem para consolidar suas trajetórias, sendo a dissertação de mestrado “Mercado teatral, formação e carreira: estratégias para viver de teatro em Porto Alegre (2010-2020)”, defendida em 2022 por Thainan da Silva Rocha, um dos poucos estudos atuais dedicados ao tema. Ou seja, há uma lacuna de pesquisas que organizam não apenas as fontes de financiamento de produções teatrais, mas também as de renda de artistas da cena, haja vista que, como sugere Michel Rolim, “nos mecanismos de

financiamento até agora levantados [...] parece ocorrer um investimento no “produto” espetáculo, e não na manutenção de trajetórias” (2023, p. 15).

A partir de agora, serão traçadas algumas hipóteses de como artistas sustentam seus cotidianos, tendo como referência estudos de Ana Flávia Machado (2022), Maria Helena Cunha e Heloisa Marina (2022), Daniele Canedo (2022), Nadia Rocco (2022), Andressa Batista (2024) e Nayara Leite (2021). É importante ressaltar que essa última sessão apresenta resultado parcial, pois se trata de pesquisa em andamento no âmbito do grupo Atuar-Produzir.

Antes de darmos foco especificamente às fontes de receitas de artista da cena, é primordial atentar ao chamado da pesquisadora de economia criativa Daniele Canedo:

Para muitas pessoas, é como se algumas horas de dedicação à economia criativa e ao empreendedorismo fossem capazes de revelar o caminho secreto em um indecifrável mapa para encontrar e abrir um baú de tesouros escondido nas políticas culturais ou mesmo no mercado. (Canedo, 2022, p. 111)

Canedo, que coordena o Observatório da Economia Criativa #Bahia⁴, está preocupada que atentemos a uma visão tridimensional da cultura, sem dar peso maior à dimensão econômica. Embora a dimensão econômica seja extremamente importante, devemos sempre considerar que está atrelada em pé de igualdade às dimensões simbólica e cidadã da cultura. Uma vez que o foco aqui está centrado em modos de produção teatral **menores**, ainda que estejamos falando de fonte de renda de artistas individuais, é importante não perder de vista essa tridimensionalidade no desenvolvimento de trajetórias.

Canedo ressalta que, ao analisar como se financiam trajetórias artísticas, devemos levar em conta o modelo de negócio no qual se insere o profissional:

Não é aceitável que continuemos a reproduzir dados que concluem, por exemplo, que a média salarial da profissão de cantora é a soma da remuneração anual das estrelas consagradas pela indústria da música, das cantoras de barzinho e das professoras de música divididas por três. Esse tipo de estatística, que tem sido feita e largamente difundida no campo da economia criativa, promove leituras distorcidas da realidade, pois inclui atuações profissionais com características muito distintas.

4 Para conhecer os trabalhos do Observatório, acessar: <https://obec.ufba.br/>.

Ademais, tende a reforçar uma ideia de evolucionismo laboral da cultura — como se toda pessoa que atua profissionalmente no campo cultural estivesse se preparando para alcançar o estrelato e ficar famosa. Felizmente, isso não é verdade. Existe uma ampla gama de possibilidade de atuação na produção artístico-cultural em atividades com menos visibilidade e reconhecimento, mas que demandam conhecimento técnico, talento e geram satisfação pessoal e sustento financeiro. (Canedo, 2022, p. 120)

Parte-se, então, da compreensão de que abordaremos trajetórias consolidadas do campo teatral, mas que não participam do *mainstream* ou, como diz Canedo, não estão necessariamente voltadas a um evolucionismo laboral.

No artigo “Como se vive de teatro?” (2022), Maria Helena Cunha e eu buscamos responder a esta pergunta entrevistando atores e atrizes de grupos teatrais de Belo Horizonte com distintos anos de fundação. Nele, o ator Marcos Coletta menciona que acha muito difícil um ator ou atriz sobreviver “avulso” na capital mineira, ou seja, fora de um grupo. Além disso, as falas da atriz Anair Patrícia revelam a necessidade de comprimir distintas jornadas de trabalho, inclusive fora do grupo de teatro ao qual pertence:

Além da companhia de teatro, por uma questão financeira mesmo, temos a Breve Cursos Livres, que é uma escola de teatro e outras linguagens. Somos três atrizes negras. A gente gostaria de sobreviver somente com Companhia. No contexto de Belo Horizonte é muito difícil sobreviver só de teatro, com um recorte social e racial. Aí tem outras questões que nos atravessam. Somos todas de periferia. Eu sou do Morro do Papagaio, a Amora Tito é da periferia do Maria Goretti e a Renata Paz de Betim. Para facilitar as nossas vidas, viemos morar em Belo Horizonte. [...] As três atrizes trabalham com CLT em espaços de políticas públicas de Belo Horizonte. Eu trabalho na Assistência Social, como arte educadora, em abordagem com pessoas em situação de rua. Renata Paz trabalha na área da saúde, num consultório de rua, como arte educadora com pessoas em situação de rua e Amora Tito também trabalha na área da saúde num projeto chamado arte da saúde, como arte educadora. Então a gente continua atuando como artistas, mas nesse lugar pedagógico. Ou seja, na Breve a gente tem três turnos. Não sei se é a realidade de todos. Mas a gente trabalha CLT, nós três. Eu trabalho de oito a duas. De duas a seis eu me arrisco em uma pós-graduação. Renata e Amora estão finalizando a graduação. E a noite a gente vai ensaiar. Então assim, a gente trabalha dez horas por dia. E desses trabalhos todos, o único que a gente tem remuneração é o trabalho de CLT, sabe? (Patrícia, apud Cunha; Marina, 2022, entrevista)

Aparece aqui algo que não deveria ser nenhuma novidade, mas ainda surpreende jovens que buscam o teatro e principalmente a ocupação de atriz e ator como modo de realização profissional: a necessidade de exercer uma multiplicidade de jornadas e funções, ou o entendimento da “[...] a atividade de produção teatral como atividade econômica com funcionamento não vertical, isso é, há uma ausência de um processo linear de divisão de trabalho” (Machado et al., 2022, p. 242). Assim, as falas dos entrevistados no artigo citado apontam as seguintes funções e atividades profissionais exercidas: professora, oficinaira, pesquisadora de mestrado e doutorado, trabalhos de produtora e gestora (seja em atividades do próprio grupo, seja em espaços culturais adjacentes ou externos), captadora de recursos, funções na área de comunicação. Também é apontado o trabalho em outras empresas que não necessariamente tenham vocação artística.

É interessante notar aqui que o acúmulo de funções muitas vezes se dá dentro do próprio grupo e, ainda assim, pode não ser suficiente para manter-se economicamente com o trabalho realizado pela entidade, conforme aparece nas falas do ator Marcos Coletta:

[...] Então, é claro que seria legal ter um assessor de imprensa, ou designer, ou alguém para fazer a contabilidade. Seria excelente se a gente pudesse ficar só com a parte artística, mas a gente entendeu que se a gente aprendesse essas funções e fizesse elas, a gente também acumulava essa remuneração, quando ela viesse. [...] e a gente sempre teve trabalhos paralelos, a gente nunca viveu do Quatroloscinco vinte quatro horas por dia. (Coletta apud Cunha; Marina, 2022, p. 4)

Essa mesma dinâmica de trabalho é apontada por Graça Freitas, atriz-diretora do grupo Formosura e gestora cultural. Em entrevista realizada na Vila da Artes⁵, Fortaleza – Ceará, em janeiro de 2025, Graça conta que:

No grupo [...] quando há necessidade, nós mesmos confeccionando a nossa roupa, confeccionando literalmente, né? [...] trabalhar na máquina de costura, porque agente quando precisa faz isso também. E produção e gestão, produção e gestão também.

5 “A Vila das Artes é um complexo cultural da Prefeitura Municipal de Fortaleza, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura da Fortaleza (Secultfor)”, disponível em: <https://viladasartesfortaleza.com.br/> Acesso em: 27 mar. 2025.

Por sua vez, no artigo “Artistas-docentes: duas perspectivas sobre a experiência profissional negra em teatro”, a atriz Nayara Leite (2021), atendo aos caminhos de sustentação de pessoas formadas em graduações em teatro, se propõe a refletir acerca da conciliação da docência com a carreira artística. A atriz nos conta: “cultivei em mim o desejo de ser apenas atriz e, futuramente, uma vez concluída a minha formação, trabalhar somente em produções teatrais”, sendo que na sequência observou “[...] que muitos profissionais negros possuem uma formação que perpassa vários lugares, sendo a educação um deles” (Leite, 2021, p. 2). A atriz, então, começou a considerar a docência como um dos percursos mais garantidos de sustentabilidade pessoal.

Em sua pesquisa, Nayara Leite realiza dois estudos de caso de artistas-docentes negras (Eneida Baraúna e Lucas Costa), apontando desafios e vicissitudes de conciliar trabalhos artísticos com a docência em escolas. Entre os desafios está o reconhecimento da atividade teatral como prática docente em instituições de ensino, posto que, segundo Leite (2021), muitas escolas (públicas inclusive) entendem como educação artística apenas a linguagem das artes-visuais, dificultando sobremaneira a contratação de licenciadas em teatro. Outra grande dificuldade é a prática comum de contratações em caráter temporário, o que contribui com a instabilidade financeira. No que tange à conciliação entre atividades artísticas e docentes, a pesquisa de Leite mostra que

As trocas realizadas entre os percursos profissionais artísticos e docentes demonstram ser essenciais para o trabalho dos artistas-docentes entrevistados. Importante analisar que mesmo com diferentes jornadas de trabalho os profissionais conseguem confluir entre os diferentes ambientes e cargos que ocupam, traçando uma experiência que auxilia a não se enrijecer diante das dificuldades e também ações que possibilitam uma troca fluida para o ensino. (Leite, 2021, p. 10)

Ainda que seja mencionada a influência favorável que a atividade docente tem no desenvolvimento artístico, no estudo de Leite a docência apresenta-se como a única fonte de renda estável na trajetória das entrevistadas: “[...] esta informação me fez questionar a falta de discussões sobre dinheiro durante o meu percurso acadêmico [...]” (Leite, 2021, p. 13). A atriz trás esse questionamento em seu estudo, pois conclui com ele que há certa “dificuldade de rentabilizar trabalhos no setor cultural” (Leite, 2021, p. 13).

Em entrevista⁶ realizada em novembro de 2023 em Belém do Pará, no Casarão do Boneco, o ator-bonequeiro Paulo Ricardo do Nascimento menciona que dois integrantes do grupo In Bust atualmente são docentes do curso de graduação em Teatro da Universidade Federal do Pará. Na sua tese de doutorado, o artista-pesquisador ressalta: “Atividades pedagógicas são parte dos trabalhos que envolvem a sobrevivência por meio da arte” (Nascimento, 2024, p.15). Esse é mais um exemplo de atuação docente de artistas de teatro. Da mesma forma, a atriz e professora Cassyane Leite, de Alta Floresta (MT), revela que sua principal fonte de renda se dá como professora de ballet⁷.

O artigo já mencionado da professora Ana Flávia Machado também apresenta atividades pedagógicas como fonte de receitas amplamente utilizada:

Em média, os grupos desenvolvem 3 atividades além da produção de peças. Cerca de 90% dos grupos entrevistados ofertam oficinas, 50% oferecem cursos e cerca de 60% responderam outros tipos de atividades como *workshops*, consultorias, produção de espetáculos fora do grupo e projetos sociais. (Machado et al., 2022, p. 253)

Na entrevista feita com Graça Freitas (2025), anteriormente mencionada, a artista se apresenta como bonequeira, atriz e diretora teatral, além de enfatizar sua atuação como gestora cultural: “O meu trabalho aqui hoje, eu sou coordenadora da Escola de Teatro da Vila das Artes, no grupo Formosura eu sou diretora de cena e atuo também muitas vezes como atriz e bonequeira” (Freitas, 2025, entrevista). Ao perguntar à Graça qual atividade é responsável pelos seus rendimentos pessoais, a atriz e gestora afirma que de forma mais significativa é a atuação como gestora da Vila das Artes.

De forma análoga a atriz, curadora e gestora cultural Joyce Lynch, no 5º Seminário Palco Giratório – Invenções da cena no fim do mundo –, realizado em novembro de 2024, na Zona Cultural⁸ em Porto Alegre (RS), abordou a

6 NASCIMENTO, Paulo Ricardo. Entrevista concedida a Heloisa Marina. Belém, novembro de 2023. Não publicada.

7 LEITE, Cassyane. Entrevista concedida a Heloisa Marina. Alta Floresta, agosto de 2015. Não publicada.

8 Para saber mais sobre esse espaço independente, acessar: <https://www.instagram.com/zonaculturalpoa/>.

importância de se apresentar profissionalmente como atriz, pois, por ser gestora cultural do SESC em Goiânia (GO), seu trabalho artístico muitas vezes é tratado como menos “profissional”. Ao realizar pesquisa de mestrado sobre o tema de atrizes que são também gestoras, Nadia Bracco, moradora de São Luís (MA), cunha o termo criadora-autogestora (Bracco, 2022), justamente para ampliar os horizontes e combater preconceitos do universo teatral que ainda ignora a característica polivalente no mercado de trabalho de artistas da cena no Brasil.

A também gestora e pesquisadora cultural Andressa Batista, especialista em artes cênicas do SESC Rondônia, ao analisar o mercado de trabalho de produtoras culturais de Porto Velho (RO), revela que diversas artistas teatrais adentram o campo da produção por ser uma área de atuação em que há sempre demanda de trabalho, e certa remuneração, embora muitas vezes insuficiente. Na sua dissertação de mestrado intitulada “Territórios da cena: uma análise da atuação das produtoras de teatro em Porto Velho – RO”, a pesquisadora investiga, por meio de questionários e entrevistas, a remuneração de produtoras culturais da cidade, chegando à seguinte conclusão:

As respostas chegaram ao percentual igual de 50% para sim e 50% para não, o que evidencia que apenas metade das mulheres obtêm sua renda a partir da profissão de produtora teatral. As demais, ou não se compreendem como produtoras, ou precisam acumular ocupações, duplicando suas jornadas de trabalho. [...] (Batista, 2024, p. 96-97)

Levando em consideração as atividades apresentadas nos estudos mencionados até agora, nos parece possível levantar a hipótese de que funções administrativas e pedagógicas sejam as que proporcionam maior possibilidade de retorno financeiro a artistas da cena. Outras atividades que são mencionadas nos estudos referidos é a atividade de atuação em produções audiovisuais (cinema e séries de streaming) e atividades técnicas do campo teatral (iluminadora, figurinista, entre outras).

Para Nayara Leite, o trabalho artístico aparece “somente como um complemento esporádico da renda, a docência apresenta-se como essencial para a sobrevivência do profissional em teatro” (Leite, 2021, p. 14). A atriz menciona falas do ator Lucas Costa, para quem falta uma padronização dos valores de cachês, ou uma tabela que forneça subsídios, questionando a falta

de uma atuação de classe, seja por representação sindical ou outra forma de atuação coletiva que pudesse elevar o valor dos cachês.

Sem dúvida uma discussão mais ampla, transparente e madura sobre a valoração de cachês merece espaço, embora seja também relevante considerar que atuamos num setor com larga elasticidade de rendimentos: de uma atriz famosa e premiada no cinema brasileiro, às diversas atrizes teatrais de cidades pequenas, as diferenças são, por definição, exorbitantes, como mencionado no estudo de Canedo anteriormente destacado. Outro fator que seguidamente escapa aos debates sobre fonte de renda de artistas da cena é a dimensão da paixão, do desejo pessoal e, por vezes, da ambição por uma possível fama, que faz com que atrizes e atores optem por estar em cena mesmo que não recebam cachê. Esse fator merece maior aprofundamento, mas deixamos a provocação aqui como ponto de reflexão a ser desdobrado em estudos futuros.

Considerações finais

Este artigo teve como objetivo apontar fontes de financiamento para a produção teatral no contexto brasileiro, com o intuito de refletir sobre a sustentabilidade de trajetórias artísticas no campo. Apresentado como pesquisa em andamento, buscamos primeiramente definir modos de produção teatral, entendendo que os objetivos de criação também influenciam nas fontes de financiamento. De forma sintetizada, definimos os seguintes modos de produção: estatal, industrial e menor e tomamos os marcos constituintes do teatro menor como campo de análise para refletir sobre mecanismos de financiamento e sustentabilidade de trajetórias artísticas.

Ao discorrer sobre diferentes fontes de financiamento, elencamos recursos estatais outorgados direta ou indiretamente, patrocínios públicos, bilheteria e venda de produtos conexos às obras teatrais como mecanismo de arrecadação direta com o público, bem como financiamento vindo de recursos próprios dos artistas e redes de colaboração informais. Diante dessa amostragem, concluímos que é imprescindível diversificar as fontes de financiamento para a construção de modos de gestão que garantam maior estabilidade ao setor.

Por fim, na última parte deste trabalho, ao articular referências teóricas com experiências práticas, apresentadas por meio de relatos de artistas, exibimos

um quadro inicial, panorâmico e ainda incompleto, mas que já evidencia uma série de características acerca das múltiplas atividades profissionais que artistas da cena desenvolvem com vistas a darem sustento a suas existências. Destacou-se, nesse estudo, portanto, que, além das funções artísticas, como de atriz e diretora, é bastante provável que uma parte significativa desempenhe funções administrativas, dentro ou fora de suas organizações teatrais, bem como atividades docentes, seja em instituições formais ou em cursos livres.

Diante das reflexões apresentadas, evidencia-se a complexidade da sustentabilidade na produção teatral no contexto brasileiro. A diversificação das fontes de financiamento é, por um lado, uma necessidade para garantir maior estabilidade ao setor e, por outro, se mostra como desafio a ser implementado no planejamento das organizações teatrais. A partir da análise dos modos de produção e das estratégias de manutenção pessoal no campo teatral, fica evidente que a sobrevivência artística depende não apenas do talento e da criatividade, mas também da capacidade de gestão e adaptação dos profissionais da cena. Além disso, a multiplicidade de funções desempenhadas pelos artistas reforça a interseção entre a prática teatral, a administração cultural e a docência, destacando a importância do desenvolvimento de políticas públicas que possam fortalecer as trajetórias artísticas. Assim, este estudo contribui para o debate sobre a sustentabilidade do teatro no contexto brasileiro, abrindo caminhos para futuras investigações e proposições voltadas ao fortalecimento do setor como campo profissional.

Referências bibliográficas

- AVELAR, R. **O avesso da cena**. Notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2013.
- BALME, C. **Teather and globalization**. [MOOC]. München: Coursera, 2015.
- BATISTA, A. **Territórios da cena**: uma análise da atuação das produtoras de teatro em Porto Velho – RO. 2024. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Acre, Rio Branco, 2024.
- BRACCO, N. **Modos de criação-autogestão teatral vinculados a um projeto em São Luís**. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2022.
- BRANDÃO, T. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas**: Teatro dos sete. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

- CALABRE, L. **Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- CALABRE, L. **Escritos sobre políticas culturais**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.
- CANEDO, D. Políticas para a formação artística no contexto da economia criativa: por uma perspectiva diversa e anticapitalista. *In*: BARBALHO, A.; GADELHA, E. (org.). **Formação artística e políticas públicas temas e abordagens contemporâneas**. Fortaleza: EduECE, 2022. p. 111-129
- CUNHA, M. H.; MARINA, H. Como se vive de teatro? **Anais do XVIII Enecult**. Salvador: UFBA, 2022.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka: para uma literatura menor**. Lisboa: Editions Minuit, 2003.
- EJEA, T. **Poder y creación artística en México: un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)**. México DF: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2011.
- FRIQUES, M. S. Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do “mercado” teatral brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 16. n.1, p. 179-213, 2016.
- LEE, H. When arts meet marketing: arts marketing theory embedded in Romanticism. **International Journal of Cultural Policy**, [s. l.], v. 11, n. 3, p. 289-305, 2005.
- LEITE, N. **Artistas-docentes: duas perspectivas sobre a experiência profissional negra em teatro**. Belo Horizonte: não publicado, 2021.
- LEON, M. **Espectáculos escénicos: producción y difusión**. México, DF: Conaculta, 2013.
- LIMA, A. L. L. Das bilheterias ao mecenato: a produção teatral brasileira nos séculos XX e XXI. *In*: FRIQUES, M. S. (org.). **Teatro brasileiro: engenharias, políticas e gestões**. Rio de Janeiro: Numa, 2022. p. 362-389.
- MACHADO, A. F. *et al.* Grupos de teatro e o trabalho em rede: uma análise da produção para a região metropolitana de Belo Horizonte. *In*: FRIQUES, M. S. (org.). **Teatro Brasileiro: engenharias, políticas e gestões**. Rio de Janeiro: Numa, 2022. p. 241-271.
- MARINA, H. **Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano: Crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação**. 2017. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- MARINA, H. **Atuar-Produzir: desafios de artistas da cena frente à gestão de suas trajetórias**. Belo Horizonte: Javali, 2023.
- MICHALSKY, Y.; TROTTA, R. **Teatro e Estado**. As Companhias Oficiais do Teatro do Brasil: história e polêmica. São Paulo/Rio de Janeiro: HUCITEC, 1992.

- NASCIMENTO, P. R. **Educação menor em acontecimentos conviviais com teatro no casarão do boneco**. 2024. Tese (Doutorado em Educação) – PPGEDA – Universidade Federal do Pará, Belém, 2024.
- PERINELLI, R. Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables. **Cuaderno 50, cadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**, Buenos Aires, n. 50, p. 81-90, 2019. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi50.1368>
- PRADO, D. A. **Procópio Ferreira**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ROLIM, M. B. **O mercado teatral de Porto Alegre (2010-2019): a subsistência de grupos de teatro através da análise das Fontes de Receitas de seus espetáculos**. 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) –Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.
- RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Galáxia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, São Paulo, n. 13, p. 101-113, 2007.
- SAMPAIO, D. **Agentes invisíveis e modos de produção nos primeiros anos do Workcenter of Jerzy Grotowski**. Belo Horizonte: Javali, 2020.
- SCHRAIER, G. **Laboratorio de producción Teatral 1: técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos**. Buenos Aires: Atuel, 2008.

Recebido em 31/01/2025

Aprovado em 31/03/2025

Publicado em 30/05/2025



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v24i1p73-107

Dossiê: Políticas Públicas e Economia das Artes Cênicas

Estruturas de financiamento e produção teatral no século XIX: o empresário José de Almeida Cabral em São Paulo (1871-1874)

Financing frameworks and theatrical production during the 19th century: the impresario José de Almeida Cabral in São Paulo (1871-1874)

Estructuras de financiamiento y producción teatral en el siglo XIX: el empresario José de Almeida Cabral en São Paulo (1871-1874)

Andrea Carvalho Stark

Andrea Carvalho Stark

Andrea Carvalho Stark é pesquisadora do teatro brasileiro, doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestra pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Também é pesquisadora colaboradora do grupo de pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia (UFPA/CNPq).

E-mail: andreacarvalhostark@yahoo.com



Resumo

Este artigo investiga os últimos anos da carreira do empresário de teatro José de Almeida Cabral (1818c.-1886) para analisar estruturas de financiamento e produção de suas companhias dramáticas nos primeiros anos da década de 1870. Utilizando fontes primárias como documentos, assim como periódicos da época e bibliografia específica, percorremos a última fase de atuação de seu trabalho como empresário de teatro, que ocorreu em São Paulo. Como contextualização, também apresentamos resultados de pesquisas anteriores que indicam três modos de financiamento presentes no período: loterias, acionistas e redes de apoio. Concluimos que as redes de apoio foram cruciais para a manutenção das companhias dramáticas do empresário.

Palavras-chave: Produção de teatro, José de Almeida Cabral, Século XIX, São Paulo.

Abstract

This study examines the later years of theatre impresario José de Almeida Cabral's career (circa 1818–1886), focusing on the financial and production structures of his theatrical companies during the early 1870s. Using primary sources (including contemporary documents and periodicals) and the relevant secondary literature, this research explores the final phase of Cabral's activities as a theatre impresario in São Paulo. Additionally, this study frames its analysis within the context of prior studies that find three predominant financing strategies of the period: lotteries, shareholder systems, and support networks. The findings underscore the critical role that support networks played in sustaining Cabral's theatrical companies.

Keywords: Theatre production, José de Almeida Cabral, 19th century, São Paulo.

Resumen

Este artículo evalúa los últimos años de la carrera del empresario teatral José de Almeida Cabral (1818c.-1886), con el fin de analizar las estructuras de financiación y producción de sus compañías teatrales a principios de 1870. A partir de fuentes primarias, como documentos y diarios de la época, así como de bibliografía específica, se aborda la última fase de su labor como empresario teatral que tuvo lugar en São Paulo. Como contexto, se presentan resultados de investigaciones anteriores que indican tres formas de financiación presentes en la época: loterías, accionistas y redes de apoyo. Se concluye que las redes de apoyo fueron cruciales para el mantenimiento de las compañías teatrales del empresario.

Palabras clave: Producción teatral, José de Almeida Cabral, siglo XIX, São Paulo.

Um empresário das províncias

José de Almeida Cabral era natural do Rio de Janeiro, batizado em 7 de novembro de 1818 (Rio de Janeiro, 1818)¹. Era filho único (sua irmã faleceu ainda criança) de um português de Lisboa e de uma carioca da Corte, que formavam uma ascendência familiar de bom recurso. Seu pai era procurador e trabalhava com o recebimento de pagamento de “aluguéis, foros ou arrendamentos” no Rio de Janeiro e em Niterói (Diário do..., 21/9/1827, p. 4; 2/7/1834, p. 4). Com o seu falecimento, em 1837 ou 1838, Cabral assumiu a função e a clientela. Também se alistou na Guarda Nacional, no posto de alferes, e foi ainda comerciante, dono de uma loja de armações para enterros e missas localizada no centro do Rio de Janeiro. Em 1843, ainda como membro da guarda, Cabral era um dos dezesseis armadores da Corte. Em 1848, ele vendeu sua loja e não mais voltou a essa profissão. Logo depois, nesse mesmo ano, ele se candidatou à Câmara Municipal, sem vencer o pleito (Laemmert, 1843; Diário do..., 12/10/1838, p. 4; 1/5/1840, p. 4; 19/12/1840, p. 2; 10/1/1842, p. 4. Jornal do..., 25/3/1848, p. 3)².

Em 1845, José de Almeida Cabral se uniu à Augusta Candiani (Milão, 1820 - Rio de Janeiro, 1890), a celebrada cantora lírica do começo do Segundo Reinado, e essa relação pode ter propiciado condições para o início de uma nova vertente profissional³. Com Candiani como cantora e atriz de sua companhia, em cerca de 9 anos de união, Cabral se tornou empresário de teatro, mas com dois diferenciais: contava com uma importante prima-dona da Corte como o principal nome de seu elenco e ele não era o “primeiro ator” de suas

1 Infelizmente, a data de nascimento exata de Cabral não foi declarada por seus pais em seu batismo, realizado em 7 de novembro de 1818. Não havia a obrigação de uma certidão de nascimento, somente na República o registro civil seria obrigatório por meio das pretorias. Baseando-se na idade mencionada quando ele faleceu, estima-se que tenha nascido em 1814, mas essa informação não é definitiva, devido à imprecisão dos registros do século XIX, que dependiam mais da palavra do declarante do que de documentos. Cf. Rio de Janeiro, 1818. *Correio Paulistano*, 29/5/1886, p. 5.

2 Uma loja de armador era procurada para eventos nas igrejas que se “armavam” para funerais e celebrações religiosas.

3 José de Almeida Cabral e Augusta Candiani viveram separações de seus primeiros casamentos em 1845. Sendo assim, utilizamos aqui a palavra “união” em vez de “casamento”, pois somente o primeiro casamento era assim validado no século XIX. Apesar dessa diferença ser irrelevante nos dias de hoje, é importante validar esses termos no contexto histórico do qual estamos tratando.

produções, aquele dos papéis de herói e protagonista dos dramas. Cabral era unicamente empresário, ao contrário de outros contemporâneos, como João Caetano, Luiz Cândido Furtado Coelho, Florindo Joaquim da Silva, Germano Francisco de Oliveira, que eram atores de primeiros papéis e empresários de suas próprias companhias. Sua atividade artística se estabeleceu no campo da música⁴. Foi compositor de gêneros da canção em língua portuguesa, como modinhas e romances (Sawaya, 2017), concomitante a suas realizações como empresário de teatro, incluindo suas obras musicais nos espetáculos de sua companhia com a interpretação de sua esposa cantora lírica⁵.

No começo de sua carreira de empresário, que conseguimos identificar por volta de 1854, na cidade de Vassouras (Rio de Janeiro), José de Almeida Cabral formou uma companhia “lírico dramática” com sua esposa, seu filho José de Almeida Cabral Júnior e sua filha Maria Augusta, ambos ainda adolescentes, e demais atores muito jovens. Com esse núcleo familiar, ele se tornou um empresário de teatro em um circuito de províncias, vilas, pequenas cidades e mesmo em cidades centrais do mapa do Vale do Paraíba, que patrocinava desenvolvimento urbano e núcleos de espectadores ligados aos barões do café⁶. Cabral fortalecia um “mercado” existente fora da Corte, já que os principais teatros do Rio de Janeiro eram dominados por outros empresários, sendo João Caetano o maior deles. Até que em 1867, após a morte de João Caetano, Cabral retornou ao Rio de Janeiro, e fundou um teatro para a sua companhia, o Teatro do Comércio, que durou poucos meses (Stark, 2016). Depois do fracasso de seu empreendimento na Corte,

4 Em 2017, a cantora e pesquisadora Luiza Sawaya (2017) publicou uma edição das obras de Cabral, com gravações originais e partituras revisadas, para canto e piano, com a pianista Francisca Aquino. Recentemente, o cantor Alberto (José Vieira) Pacheco, acompanhado pelo pianista Silas Barbosa de Oliveira (Cabral; Garrett, [1853], 2022) gravaram uma modinha de Cabral.

5 Ter uma cantora como parte de uma companhia de teatro foi um diferencial nas companhias criadas por Cabral, enquanto ele esteve casado com Candiani, mas não era um formato exclusivo. Um exemplo seria Carmella Lucci, que trabalhou como cantora lírica na companhia dramática de Germano Francisco de Oliveira, no Recife, na década de 1850, com o mesmo estilo de repertório de Candiani, árias e duetos de óperas italianas e modinhas em língua portuguesa. Cf. Stark, 2017; 2024.

6 Além de Vassouras, Cabral esteve com seu teatro em temporadas pelas províncias fluminenses, paulistas e mineiras. Em algumas cidades, províncias ou vilas somente uma informação confirma ou sugere a presença da companhia, sem termos encontrado fontes documentais mais detalhadas ou confiáveis.

Cabral se dirigiu para o Sul do país em plena Guerra do Paraguai, realizando temporadas em Porto Alegre, Rio Grande e Pelotas, cidade onde ele anunciou a falência de sua companhia meses depois do fim do conflito. Voltou para o Rio de Janeiro, no final de 1870, às custas de um empréstimo, com seu filho, e separado de Augusta Candiani, que não aparece mais como atriz ou cantora de sua companhia e nem como sua esposa (O Commercial, 15/10/1870, p. 1). Estava Cabral junto de outra mulher, uma de suas atrizes há alguns anos, era Joaquina Maria da Piedade, chamada de Joaquina Cabral, que faria parte de sua vida pessoal e profissional a partir de então.

Os mambembes da província

Apesar dessa mudança de trajetória, com rompimentos pessoais e falência profissional, Cabral recomeçou sua carreira de empresário teatral pelo circuito que ele havia percorrido de 1854 a 1866 pelas cidades do Vale do Paraíba. Essa nova fase profissional pode ter se iniciado no segundo semestre de 1871, pois, em agosto desse ano, uma nova Companhia Cabral estava em cartaz na cidade de Barra Mansa (Rio de Janeiro), e contratou o português João Augusto Soares Brandão, o célebre ator Brandão, e uma colega, a atriz Cecília, que já havia trabalhado com Cabral; assim registrou o ator em uma autobiografia⁷. Brandão não era um iniciante, ele já era conhecido pelas províncias com uma cena solo, de sua autoria, intitulada Lamentações de um Boiadeiro, também anunciada como O Boiadeiro. Assim, foi bem acolhido por Cabral e pelo público, tanto em sua cena cômica de estreia, como no papel principal do drama *Os pupilos do escravo*, de João Pereira da Costa Lima (Brandão, 1925, p. 93).

7 Brandão se tornou um comico muito popular depois dessas andanças mambembes com Cabral. Era pai do ator Brandão Filho, ícone do humor do rádio e da televisão brasileira do século XX, lembrado pelo seu papel de “Primo Pobre” em um quadro de humor com o ator Paulo Gracindo, que migrou do rádio para a TV. (Santos, 2007, p. 21-55; Brandão, 1925, p. 87-89).

Figura 1 – O ator Brandão em personagem da peça *Abacaxi* em 1893



Fonte: Santos (2007, p. 61)

Segundo Brandão, Cabral era um homem honrado e cumpridor de seus compromissos e tinha por hábito nunca sair da porta que dava acesso à plateia; era o verdadeiro fiscal de seu teatro (Brandão, 1925, p. 97). Não poderia ser diferente a postura compromissada do empresário para sustentar tantos anos de trabalho com diferentes públicos, que pouco deixou de memória. A partir de pesquisas que realizamos (Stark, 2016; 2017; 2024), podemos compreender que sua companhia não tinha uma estrutura fechada, mas um núcleo fixo formado por alguns nomes-chave e por membros de sua família imediata, um *modus operandi* que parece se repetir em outros momentos de sua carreira. Como empresário, contratava atores ou atrizes, amadores ou mais experientes, por onde passava. Brandão já estava sendo reconhecido nesse circuito de cidades por sua cena solo, e Cabral não perdeu tempo no contrato do ator, que se juntou a outros artistas e funcionários. Organizados sob uma disciplina quase militar, eram contratados com salário, casa, comida, e formavam um grupo com cerca de trinta pessoas residindo em uma mesma casa. Brandão descreve a dinâmica que Cabral impunha aos membros da

companhia em seu cotidiano de uma casa coletiva. A citação é longa, mas importante para compreendermos a estrutura que o empresário mantinha, que não parecia comum, segundo as impressões do ator:

Costumes originais tinha a Companhia Cabral. Um artista, ao entrar para a companhia, recebia um prato de ágata ou de folha (conforme a categoria), um talher e uma caneca; finda a refeição, o artista lavava o seu arsenal e guardava-o no quarto. Ao sair da companhia, devia entregar tudo antes de receber o seu saldo. A falta de um dos cinco objetos descontava-o o seu valor: prato 1\$5000, faca 1\$0000; garfo \$800; colher \$800; caneca 1\$000; tudo isto consignado em regulamento interno. Não havia copeiro no serviço. O próprio cozinheiro preparava a mesa dispondo a comida em grandes travessões de ágata; o feijão era servido no próprio caldeirão e só quando havia vistas passava-se para uma terrina de ágata e de cerimônia. O badalar de uma campana rachada anunciava o almoço ou jantar e era cômico ver-se sair dos quartos os rostos estremunhados dos que dormiam menos horas, os que tinham menos descanso, espreguiçando-se entre bocejos com o prato numa mão e talher na outra. Ali via-se, por exemplo, todos com sofreguidão; os mais gulosos serviam-se de todos os pratos de uma só vez misturando carne seca com bacalhau e até mesmo sobremesa que era quase sempre doce de abóbora. Parece até que a abóbora nasceu para infernizar a vida e o estômago! Rara era a casa de família que visitasse e onde não me impingissem o clássico doce de abóbora. Parece até que esse doce foi feito só para as visitas! E eu que já me sentia empanzinado com tanto doce de abóbora fiquei mais abóbarado quando via a sobremesa em constantes “reprises” na Companhia Cabral. [...] O regulamento marcava às 8 horas um café caneca com pão de provença, às 11 o almoço, às 5 ½ o jantar. Pão, quem quisesse que o trouxesse de fora, o que quase todos faziam. Nas noites em que não houvesse espetáculo ao artista só poderia estar nas ruas até as 11 horas. Quem, até então, não aparecesse, arriscava-se a dormir fora de casa. As multas eram numerosas como as estrelas do céu. Por exemplo: contenda de dois artistas, mesmo que fosse sem gritaria: 2\$500 cada um. Se a coisa chegasse às vias de fato 8\$000 cada um. Por faltar ao ensaio: 2\$000; por faltar a qualquer cena: 1\$000; por não saber o papel depois de 15 dias de ensaio: 5\$000; falar, mesmo em voz baixa, durante o ensaio: \$500. Se o ator se apresentasse alcoolizado quer no ensaio quer na noite do espetáculo (a juízo do diretor): 3\$000. (Brandão, 1925, pp. 90, 91)

Nessa época de Brandão na companhia de Cabral, 1871 e 1872, o elenco era composto pelos atores Porto (centro cômico), Gonzaga (galã dramático),

Corrara (galã cômico), Antônio Costa (galã dramático de “capa e espada”), José Ângelo Namura (centro cômico e diretor de cena) que já tinha trabalhado com Cabral no Sul. No grupo das atrizes, Augusta Athayde (cômica), Maria Magdalena (primeira atriz), Januária e Joaquina Maria da Piedade, esposa do empresário, além de atores e atrizes na comparsaria. A companhia contava também com o maestro Bento (não temos a notícia de músicos fixos, provavelmente Cabral os contratava nas cidades por onde passava), e com uma equipe de ajudante, cozinheiro, contrarregra, criado, e cinco arrieiros que cuidavam dos vinte e cinco animais de carga e de transporte. Era uma estrutura que demandava organização para se manter e não se diferenciava das outras formas de logística de outros períodos de sua atividade.

Após essa temporada em Barra Mansa, Cabral passou a viajar por cidades do interior paulista até chegar à cidade de São Paulo. A primeira cidade da província de São Paulo que conseguimos identificar foi Guaratinguetá, sobre a qual somente temos uma citação, sem referências, que indica outubro de 1871 como data de uma temporada da companhia. Mogi das Cruzes está na sequência, provavelmente entre julho e agosto de 1872 (Correio..., 17/10/1871, p. 1; Revista..., 12/9/1872, p. 2)⁸. Sobre essas cidades pouco conseguimos apurar além de algumas apresentações realizadas e o contexto teatral existente que Cabral encontrou.

Mogi das Cruzes tinha um teatro adaptado de um casarão, como era comum em cidades do interior, ou seja, não era um prédio construído para ser uma sala de espetáculo. Os artistas se apresentaram em um teatro “tão acanhado” que, por várias vezes, dificultava “a execução de cenas importantes, obrigando os atores a outras tantas dificuldades”. Essas dificuldades incluíam, além do movimento no palco, a montagem de cenários e a necessidade do corte de cenas. Nessa temporada, Brandão foi elogiado como “um artista de notável habilidade”, assim como os atores Antônio Costa e Soares, que também receberam elogios na imprensa. A primeira-dama era Januária,

⁸ Não conseguimos, até o momento, localizar fontes para identificar as atividades da Companhia Cabral entre outubro de 1871 e agosto de 1872, quando surgem notícias da companhia na imprensa em Mogi das Cruzes. Temos, portanto, um hiato de aproximadamente 1 ano na pesquisa desse período, incluindo a temporada de Guaratinguetá, que, a princípio, ocorreu em outubro de 1871, e não era estreia, porque a companhia já havia se apresentado na cidade.

que liderava o elenco feminino com Joaquina Maria da Piedade, Magdalena e Maria Augusta, filha do empresário, ainda elogiada no papel de Chonchon no drama vaudeville *A Graça de Deus* (*La Grace de Dieu*, ou *La Nouvelle Fanchon*, de Adolphe Dennery e Gustave Lemoine), obra com a qual Cabral fez um benefício em favor da obra da igreja do Rosário da cidade, no último espetáculo daquela temporada (*Correio...*, 1/9/1872, p. 2). A próxima parada da companhia foi em Santos, uma cidade maior e mais movimentada, com o desenvolvimento oriundo da produção do café, e com uma classe comercial se tornando relevante, mas seu chamado Teatro de Santos era adaptado de um armazém de sal. Na disputa pelo público havia ainda, naquele ano de 1872, o Circo Casali, de Luigi Casali. Santos também tinha um acesso facilitado por trem, de São Paulo, ou pela linha regular de navios a vapor, do Rio de Janeiro, que possibilitaria a cidade se afirmar em um circuito de companhias da Corte e da capital da província, São Paulo, se houvesse um teatro de melhor estrutura, segundo avaliava um jornalista local (*Revista...*, 24/8/1872, p. 1; 6/10/1872, p. 1). Mas o concorrido palco de Santos era um pequeno teatro improvisado, que tinha de ser alugado e equipado pelas companhias antes da estreia.

O repertório da companhia para o público santista era composto por dramas, comédias, duetos, cenas cômicas de aceitação no teatro da Corte. A estreia foi no solene dia 7 de setembro de 1872, dia da independência do Brasil, e contou com os atores Brandão, Athayde, Nogueira, Antônio Costa, Silveira, Cabral Júnior e Soares; e as atrizes Januária, Joaquina Maria da Piedade, Maria Augusta Candiani e Magdalena no drama *Pedro*, de Mendes Leal, cujo papel de protagonista foi realizado por Cabral Júnior. O último espetáculo dessa temporada foi o benefício do barítono Francisco Vieira em outubro de 1872⁹. A plateia esteve animada, mas nenhuma família compareceu, houve

9 É preciso estabelecer um sentido semântico quando escrevemos a palavra “espetáculo” neste texto. Hoje compreendemos “espetáculo” (que aqui usamos por escolha própria, pois não encontramos essa palavra nas fontes utilizadas) como um evento somente, ou seja, quando vamos ao teatro assistimos a uma ópera, a um concerto, a um balé, a uma peça etc. Mas não podemos ter esse entendimento sobre o século XIX. O “espetáculo” comumente incluía drama, comédia, balé e, em algumas ocasiões, peças musicais orquestrais como sinfonias ou trechos de ópera, em uma mesma apresentação. A partir de 1870, observamos uma ligeira mudança neste formato em cidades fora da Corte. Mas a companhia Cabral & Horácio anunciava espetáculo “dramático, lírico e dançado” em Campinas, mantendo o formato tradicional (*Constitucional*, 20/5/1874, p. 4; Stark, 2017).

apenas dois camarotes ocupados, o que deve ter abreviado a temporada (Revista..., 15/6/1872, p. 4; 28/9/1872, p. 4; 22/10/1872, p. 1-2).

Cabral conseguiu vencer uma concorrência para se apresentar no Teatro São Raphael, em Sorocaba, em fevereiro ou março de 1873. Era época de muito movimento de público, que chegava à cidade para a tradicional feira de animais, a “feira de muares”, reunindo tropeiros de todo país em um mercado de negócios da pecuária na região. Depois de Sorocaba, seguiram para Tatuí¹⁰. Em setembro de 1873, estava em Campinas, no Teatro São Carlos, onde a companhia apresentou *A calúnia*, um drama inédito de dois escritores brasileiros, Carlos Augusto Ferreira e José Felizardo Júnior, autores a quatro mãos de peças encenadas em São Paulo e no Rio de Janeiro – Arnaldo (1865), Lúcia (1868), Magdalena (1868) e Os mártires do coração (1868). Era, portanto, uma dupla de dramaturgos conhecida e atuante, especialmente nas cidades de São Paulo e Campinas. Mas foi somente Carlos Augusto Ferreira o motivo de um benefício realizado na noite de 11 de outubro de 1873, no Teatro São Carlos, em Campinas, na última apresentação do drama *A calúnia* pela Companhia Cabral (Correio..., 16/9/1873, p. 2.; Gazeta de..., 16/10/1873, p. 1; Revista Dramática, 1860, p. 72; Paixão, 1936, p. 338-339). Nessa apresentação, conseguimos indícios mais materiais das relações que Cabral estabelecia com uma rede de influências, nesse caso, com membros da política e da imprensa.

A festa teatral – assim podemos descrever um espetáculo de benefício¹¹ – reuniu um público numeroso na plateia e nos camarotes para ovacionar e homenagear o dramaturgo e poeta tanto no teatro quanto nas páginas da *Gazeta de Campinas*, cujo redator e fundador era seu amigo, o bacharel

10 A viagem entre Sorocaba e Tatuí deveria levar dois dias, mas levou vinte e três, porque o ator Cabral Júnior sofreu crises devido à tuberculose, quando a caravana passava nas proximidades da fábrica de ferro Ipanema, sendo socorrido e falecendo aos 31 anos nas dependências da fábrica, em 10 de março de 1873. Após a perda de seu filho, Cabral retomou as excursões pelas províncias paulistas e chegou a Tatuí. Não conseguimos fontes sobre a temporada em Tatuí. Somente encontramos a referência de que a companhia seguiu para Tatuí, depois do falecimento de Cabral Júnior, na autobiografia do ator Brandão (Brandão, 1925, p. 92-121; *Correio Paulistano*, 16/3/1873, p. 1; Sorocaba, 1873).

11 O espetáculo “de benefício” era um recurso comum para garantir uma renda extra ao artista/à artista, ou ainda para apoiar ou financiar instituições como as religiosas e educacionais, associações comerciais, entre outras, assim como ações de beneficência, por exemplo, um apoio financeiro à família desamparada de artista falecido ou adoentado, ou a alforria de uma criança escravizada (Stark, 2017).

Francisco Quirino dos Santos, e onde Ferreira também era jornalista e redator. Na noite do espetáculo, no momento das récitas poéticas, Dr Campos Salles leu, de seu camarote, uma saudação ao escritor que assim dizia em um trecho: “O dramaturgo é um propagandista de ideia, um reformador dos costumes e das tradições que já fizeram o seu tempo. É a luz precursora das novas idades, é o verdadeiro missionário da civilização” (Gazeta de..., 16/10/1873, p. 1). Campos Salles era o jovem Manuel Ferraz de Campos Salles, vereador de 32 anos, natural de Campinas, membro de família campineira de cafeicultores; advogado formado pela Faculdade de Direito do largo de São Francisco, membro do partido liberal, e um dos fundadores do Partido Republicano Paulista, em 1872, e que se tornaria, em 1898, o quarto presidente da República a ser ainda proclamada naquele final de século. O poeta e dramaturgo Carlos Augusto Ferreira, objeto do discurso e da homenagem do político iniciante, era gaúcho e quase se tornou advogado pela mesma tradicional faculdade paulista, se não tivesse abandonado os estudos financiados pelo imperador, para enveredar pela ideologia republicana, liberal e abolicionista como poeta, jornalista e dramaturgo (o “poeta dramático”, como se dizia na época). Era membro do Partenon Literário de Porto Alegre – a sociedade intelectual e artística que teve relações com Cabral na temporada de sua companhia no Rio Grande do Sul. Como jornalista, era redator do *Correio Paulistano* e editor da *Gazeta de Campinas*, junto a Francisco Quirino dos Santos, fundador do jornal¹².

Não era um ineditismo esse modelo de espetáculo de homenagens, poesias, e pessoas de influência. Cabral havia produzido espetáculos assim no Sul, com a presença de nomes relacionados às batalhas vencidas na Guerra do Paraguai, ou encenando repertórios de agrado aos caixeiros do comércio, seu público-alvo do teatro que ele criou em 1867 no Rio de Janeiro.

¹² Carlos [Augusto] Ferreira (Porto Alegre, 1844 – Rio de Janeiro, 1913) também se inscreveu na história de Campinas, onde residia, como primeiro tabelião da cidade. A bolsa que ele conseguiu para estudar em São Paulo, na Faculdade de Direito do largo de São Francisco, foi uma doação do imperador D. Pedro II em sua visita a Porto Alegre, em 1865, durante a Guerra do Paraguai, quando assistiu ao jovem poeta no teatro recitando uma poesia. Ferreira esteve diversas vezes presente como poeta em espetáculos da companhia de Cabral na temporada do Sul. Autor de peças de teatro e das poesias “Rosas loucas”, publicada em 1871, e “Se eu te amei?”, ambas musicadas por Cabral como modinhas (Correio Paulistano, 21/11/1873, p. 2; Blake, 1893, p. 65-66; Sousa, 1960, p. 231-232; Porto-Alegre, 1917; Sawaya, 2017, p. 272).

Essa relação de “agrado” a um público bem específico era uma constante em suas produções. Compreendemos esses espetáculos como um indício do fortalecimento de redes de apoio que fizeram sua companhia viajar por cidades e vilas do Império. Redes que se estendiam para a classe teatral também. O penúltimo espetáculo da companhia em Campinas foi um benefício ao ator cômico João Eloy Quesado, em solidariedade ao “ator cômico mais popular de São Paulo há 12 anos” (Gazeta de..., 1/2/1874, p. 2), acometido pela febre amarela em São Paulo, sem poder trabalhar e com “numerosa” família para sustentar¹³.

Figura 2 – Teatro São Carlos, em Campinas (s.d.). Autoria desconhecida



Fonte: Museu da Imagem e do Som de Campinas *apud* Bianchini (2024, p. 238)

Assim, em novembro de 1873, a Companhia Cabral se despediu do público de Campinas. Cabral se estabeleceu em São Paulo e iniciou uma sociedade com um conhecido empresário do teatro paulistano.

¹³ A solidariedade ao ator João Eloy Quesado mobilizou a classe teatral de São Paulo no final de 1873. Um outro benefício oferecido a ele ocorreu em 23 de novembro de 1873, no Teatro Provisório Paulistano, com a companhia de amadores Sociedade Dramática Particular Infalibilidade da Civilização, apoiado pelo empresário Horácio. O ator de 33 anos faleceu dia 7 ou 8 de janeiro de 1874 (*Correio Paulistano*, 16/11/1873, p. 1-2; 11/1/1874, p. 1).

Empresa Horácio & Cabral

Horácio do Souto Muniz era “fiscal” da Companhia Dramática Nacional no Teatro São José, quando o edifício do teatro foi interditado, sob ordem da polícia, por risco de desabamento. Na ausência do espaço, os artistas do teatro criaram meios alternativos para continuar trabalhando. A atriz Thereza Martins e o ator G. Martins adaptaram o salão de Joaquim Elias, na rua de São José, e o batizaram de Teatro Palmira, homenageando a sua filha Palmira Martins, atriz-mirim que se apresentava junto a seus pais (Correio..., 2/2/1873, p. 4). A Companhia Dramática Nacional, empresa com direção de Joaquim Augusto Filho, que ocupava o São José, passou a se apresentar nesse salão adaptado¹⁴.

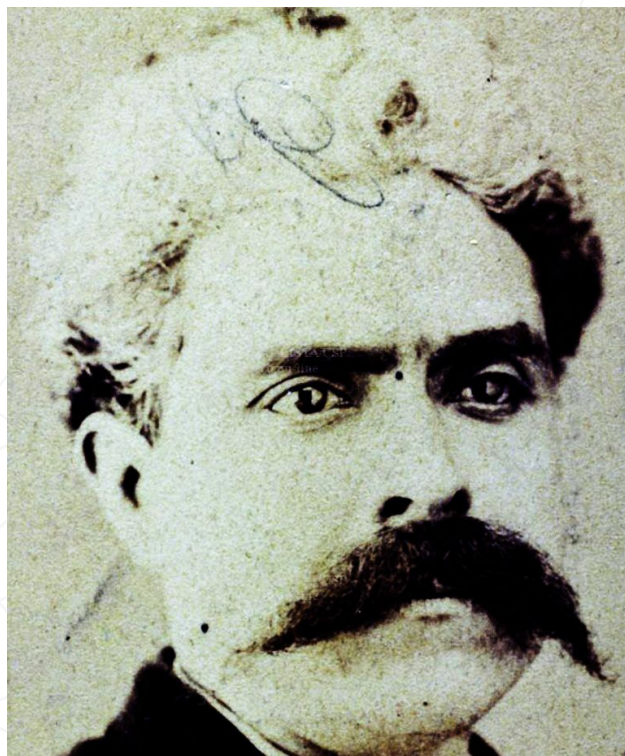
Com improvisos de espaços cênicos, do mesmo modo que se improvisava os teatros nas cidades das províncias paulistas e fluminenses, estava o teatro paulistano no ano de 1873. Até que Horácio criou o seu teatro, o Teatro Provisório Paulistano, reunindo uma associação de acionistas por meio de cotas para financiar a construção de um teatro no edifício à rua da Boa Vista, sob os trabalhos do engenheiro Henrique de Azevedo Marques. Horácio ainda conseguiu uma subvenção da província de São Paulo para ser “montada uma companhia dramática nas melhores condições de regularidade e perfeição”¹⁵.

A Companhia Dramática Nacional trocou o teatro de salão pelo novo palco. O ator e empresário Luís Cândido Furtado Coelho e a atriz Lucinda Simões Furtado Coelho, sua esposa, vieram da Corte para reforçar a companhia (Correio..., 10/9/1873, p. 4; 27/9/1873, p. 3). O teatro era um “milagre”, assim comentou um jornalista por ocasião de sua inauguração, em 23 de agosto de 1873 (Correio..., 23/8/1873, p. 2).

14 A Companhia Dramática Nacional era formada, nesse momento, pelos atores José Maria Jordani, Domingos Dias Braga, Henrique José da Costa, Domingos da Costa Pereira, João Eloy Quesado, Antônio Corrêa Vasques, Nuno de Mello Vianna, Francisco José Gonzaga, Antônio Cândido da Silva Phebo; e as atrizes Francisca de Mattos, Francisca Marques, Hortência Corrêa Vasques (filha de Antônio Corrêa Vasques, brasileiro, ator e empresário teatral, que assinava Hortência Dias Braga depois de seu casamento com o ator e empresário português José Dias Braga), Gilda (não conseguimos indicação de seu sobrenome em fontes), além do próprio diretor, Joaquim Augusto Filho, que também atuava (*Diário de São Paulo*, 23/9/1868, p. 4; 11/2/1870, p. 3; 8/5/1872, p. 2; 18/8/1872, p. 4; 11/4/1877, p. 4; *Gazeta de Campinas*, 12/9/1872, p. 4; 26/7/1874, p. 4; *Constitucional*, 14/4/1875, s.p.).

15 Horácio era fiscal da Companhia Dramática Nacional, sob direção de Joaquim Augusto Filho e João Eloy Quesado, conforme aparece na temporada de Santos, por exemplo, em 1872 (*Diário de São Paulo*, 27/3/1874, p. 1; *Revista Commercial*, 11/6/1872, p. 4).

Figura 3 – O empresário Horácio do Souto Muniz em 1873



Fonte: Museu Paulista da USP – Coleção Militão Augusto de Azevedo

A Companhia Cabral se apresentou no Provisório Paulistano em fevereiro de 1874, em um espetáculo de gala pela inauguração do Tribunal da Relação da província de São Paulo, com a presença do presidente da província. O espetáculo com Brandão, Magdalena, Joaquina, Januária teve também o ator e diretor Joaquim Augusto Filho e o ator José Maria Jordani no elenco, da Companhia Dramática Nacional¹⁶. No mês seguinte, o teatro anunciou a estreia da nova companhia empresariada por Horácio do Souto Muniz e José de Almeida Cabral, com a junção dos elencos da Companhia Cabral e da Dramática Nacional.

A Empresa Horácio & Cabral estreou em 25 de março de 1874, com direção de cena de Joaquim Augusto Filho, no Teatro Provisório Paulistano, em espetáculo pelo aniversário do juramento da Constituição do Império. O elenco era composto pelo diretor e ator Joaquim Augusto Filho e pelos atores Antônio Costa, Henrique José da Costa, Brandão, João D., Simão M.; pelas

¹⁶ Esse mesmo programa foi apresentado em Santos em setembro de 1872 (*Correio Paulistano*, 1/2/1874, p. 4; *Revista Commercial*, 10/9/1872, p. 3).

atrizes Magdalena, Joaquina Maria da Piedade, Rozina do Souto Muniz¹⁷, Januária; pelas irmãs Guletti, Clotilde, Ambrosina e Marcellina, as bailarinas italianas do “teatro da Corte”, e ainda pelos cantores Eduardo Pons e J. Ferri. A nova empresa era uma “surpresa” para o público de São Paulo, pois havia uma “completa ausência de divertimentos na capital”, daí talvez tenhamos a razão para a junção das companhias, resultado da carência de repertórios e de artistas. A estreia foi com o conhecido drama *Amor de mãe ou as órfãs da caridade*. No intervalo, os “famosos dançados”, a *Valsa del Fausto* e a *Polka Cômica* eram apresentadas pelas bailarinas. Os empresários avisavam que seus atores eram da Corte e prometiam a chegada de outros (Correio..., 23/8/1873, p. 2; 22/3/1874, p. 4). Seria essa uma nova fase muito produtiva na carreira do empresário Cabral se não fosse um crítico de jornal, uma comédia “picante” e o balé das bailarinas italianas em um contexto político de duas ideologias conflitantes. Se as relações que se estabeleciam fora do teatro poderiam interferir na permanência do próprio teatro, o oposto também ocorria em uma via de mão dupla.

Desde as primeiras apresentações de fevereiro, quando Cabral, com seus atores e repertório, começaram a se apresentar no Provisório e a empresa com Horácio nem era anunciada, o crítico do jornal *Diário de São Paulo* já escrevia em seu folhetim sobre a imoralidade daqueles espetáculos. Na gala apresentada em fevereiro de 1874, um crítico, sob pseudônimo Fra Diavolo, somente salvou o trabalho do ator cômico Brandão, que, “no chistoso talento com que interpretou seus papéis, revelou-se ator muito para cair-se nas graças do público” (Diário de..., 8/2/1874, p. 1).

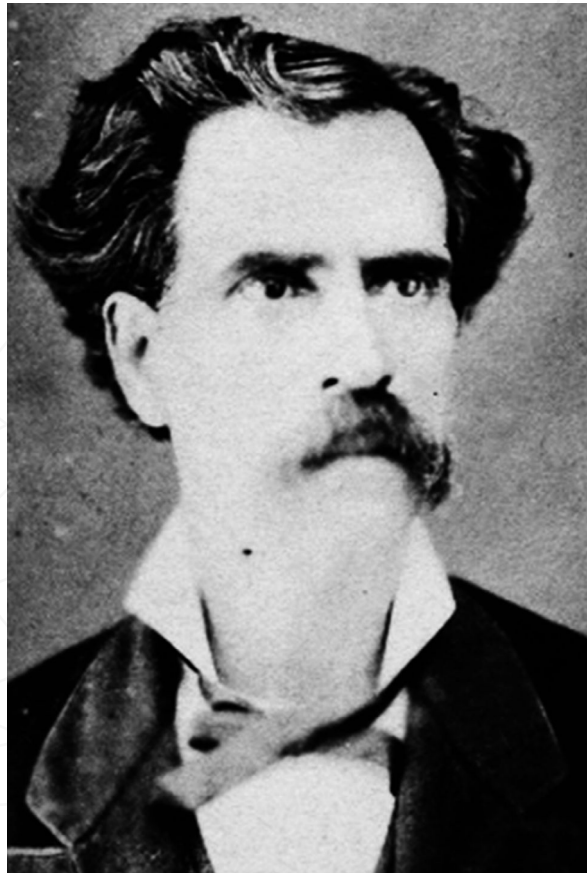
17 Rozina (ou “Rosina”) do Souto Muniz era esposa do empresário Horácio e irmã do ator Joaquim Augusto Ribeiro de Souza, ou seja, era tia do ator e diretor Joaquim Augusto Filho (cujo nome completo era “Joaquim Augusto Ribeiro de Souza Filho”). Segundo Brandão (1925, p. 110-111), Rozina também sofria de surdez, como o irmão, mas, apesar disso, era uma “grande atriz dramática”. Sobre o ator Joaquim Augusto e suas relações familiares no teatro, cf. Bianchini, 2024.

Figura 4 – Anúncio da Companhia Horácio & Cabral no Teatro Provisório Paulistano, em São Paulo

Theatro Provisorio
Empreza Horacio & Cabral
Director de scena e ensaiador
Joaquim Augusto
Sabbado 28 de Março de 1874
Ultimo espectaculo antes da Semana Santa.
Representar-se-ha a linda comedia em um acto, ornada de canto
Morrer para ter dinheiro
Pelas bailarinas italianas um novo e lindo bailete, intitulado :
As jardineiras
Segue-se pela distincta pianista d. Eletra Pons o seu filho menor,
um
CONCERTO A PIANO
Pela distincta actriz d. Rozina e o actor Jordani a muito applaudida comedia em um acto, ornada de canto
A panthera amorosa
Pelo sympathico cantor italiano sr. Pons, a muito desejada e applaudida aria comica, que se intitula
A MAMAGATHA
vestido em caracter de mulher.
Terminará o espectaculo com o mui lindo e novo bailado pelas festejadas dançarinas italianas, intitulado, a
Tarantella Napolitana
O resto dos bilhetes de camarotes acha-se no escriptorio do theatro.
Typ. do Correio Paulistano.

Fonte: Correio Paulistano (28/3/1874, p. 4)

Figura 5 – O ator, diretor de cena e ensaiador Joaquim Augusto Filho em 1883



Fonte: Museu Paulista da USP – Coleção Militão Augusto de Azevedo

Mas a peça que causaria a celeuma entre os empresários do Provisório e o crítico do *Diário de São Paulo* não esteve nesse espetáculo de gala. Foi a comédia *Os Palermas*, que, supostamente, ofendeu os brios de algumas famílias paulistas, argumento que o crítico utilizou para um ataque ostensivo aos empresários e a seus artistas. Não conseguimos localizar o texto original em francês ou o adaptado ao português desta peça, ou mesmo comentários sobre a encenação de Horácio e Cabral, para entendermos a reação do crítico e, talvez, do público paulistano a um possível aspecto picante e jocoso, ou mesmo “alcazarino” do espetáculo. Provavelmente, era essa a mesma comédia intitulada *Os Palermas do Rio de Janeiro*, que também tinha o título *Os Palermas – Cenas da vida do Rio de Janeiro*. Essa peça, de autoria do brasileiro Manuel Joaquim Ferreira Guimarães, em colaboração com Antônio Maria Barroso Pereira, era uma “imitação” – isto é, uma adaptação – de uma comédia francesa apresentada no Teatro Cassino Franco-Brésilien do Rio de

Janeiro, em fevereiro de 1874, pela empresa do ator Martins, depois da comédia em um ato *Noiva em dois volumes*. O primeiro ato intitulava-se “Na ponta do Caju”, o segundo, “Na rua dos Ciganos”, e o terceiro, “Em São Cristóvão”. Finalizava com um balé pelas dançarinas italianas, as mesmas irmãs Gulletti, que estavam na companhia de Horácio e Cabral em São Paulo (Jornal do..., 5/2/1874, p. 6; Diário de..., 5/3/1874, p. 3; Sousa, 1960, p. 274-275)¹⁸. A relação entre Cabral e esse repertório do Cassino poderia se evidenciar não somente pela hipótese da comédia *Os Palermas* de São Paulo ser a mesma apresentada no Rio de Janeiro. Além das bailarinas, a atriz Demethilde e o ator Soares também trabalhavam na companhia do Cassino, do ator Martins, com esse mesmo repertório “alcazarino”, antes de ingressarem na companhia de Horácio e Cabral (Jornal do..., 16/6/1873, p. 4; 4/10/1873, p. 6).

Nesse caso, o teatro onde a comédia *Os Palermas* estreou na Corte indica muito sobre o tom da peça. O Teatro Cassino Franco-Brésilien foi um dos que surgiram com o modelo de sucesso do Teatro Alcazar Lyrique Française, em plena atividade no Rio de Janeiro. Ambos considerados teatros de repertório musical francês do tal “gosto duvidoso”. O Cassino era mais um imitador brasileiro daquele que era palco da opereta francesa, que se tornou a “perdição de muito homem respeitável”¹⁹.

Seria essa celeuma toda entre o crítico e os empresários uma reação contra a bem-sucedida opereta francesa da Corte no teatro paulistano? O gênero fazia mesmo parte do repertório da companhia. Em abril e maio de 1874, foi apresentada a “chistosa e aplaudida” comédia em três atos *Vaz, Telles & Co.*, adaptada da comédia francesa *Gaveaux, Minard & Cie.*, de Edmond Gondinet, por Augusto de Castro, “que tem sido representada mais

18 Galante de Sousa (1960, p. 274-275) registra como uma peça de [Manuel Joaquim] Ferreira Guimarães o título *Cenas do Rio de Janeiro*, paródia da ópera *A Traviata* (*La Traviata*), de Giuseppe Verdi, em 3 atos, representada no Teatro Cassino em 17 de abril de 1873, mas também registra *Os Palermas*, “comédia imitada do francês”, colaboração de Ferreira Guimarães com Antonio Maria Barroso Pereira. Por sua vez, Ubiratan Machado, em *Dicionário de Machado de Assis*, informa que Machado de Assis colaborou na peça de estreia de Ferreira Guimarães intitulada *Cenas da vida do Rio de Janeiro*. São informações desconstruídas, que podem indicar se tratar da mesma peça em todas as três referências. Entretanto, indicam mais propriamente a necessidade de pesquisas mais detalhadas para a identificação desta peça, o que não caberia neste artigo (Machado, 2008, p. 154 *apud* Machado de Assis, 2020 [1863], p. 109).

19 No Alcazar, havia também horários em que famílias podiam frequentar, entretanto, a “má fama” marcou mais (Stark, 2017, p. 219-223).

de cem vezes nos teatros da Corte com geral aceitação,” enfatizava o anúncio para atrair o espectador de São Paulo (Diário de..., 18/4/1874, p. 4)²⁰. A repercussão na imprensa não foi positiva desde o início da companhia de Horácio e Cabral, porém, parece que outras questões, além do palco, estavam em jogo.

Quando a estreia da nova companhia foi anunciada, o mesmo crítico, no mesmo espaço do folhetim, assim escreveu contra os empresários, mais uma vez, temendo que o Provisório virasse um “Alcazar”:

O faceiro Teatro Provisório anuncia para quarta-feira a sua reabertura com um espetáculo “*core-lírico-dramático*”. Vê o leitor não há nada mais varrido que aquilo. Entretanto, força é confessar, apesar do interesse que devem encontrar nessas exibições os apologistas do gênero, não está ele de acordo com o severo gosto da capital, que prefere essas reações ruidosas alguma coisa que esteja mais em harmonia com os preceitos da arte que moraliza e faz do teatro uma escola de aproveitáveis ensinamentos. Não pense o leitor que eu estou aqui a fazer de puritano e a horrorizar-me de antemão diante de uns provocadores dançados. Não há tal. Por mim acho adoráveis as piruetas de uma mulher formosa, mas como o folhetim não foi feito para advogar as opiniões pessoais do folhetinista eu ponho-me a tremer pelo leitor e a recear, sempre pelo leitor, que queiram os empresários do Provisório iniciar entre nós os episódios alcazarinos. Louvado seja Deus! (Diário de..., 22/3/1874, p. 2)

Ao contrário do que o crítico folhetinista entendia, nada havia de “varrido” na junção de balé, drama, comédia e peças líricas em um espetáculo, pelo menos na Corte. Era muito comum esse modelo de espetáculo no Rio de Janeiro, de onde vinham atores e atrizes para São Paulo, e onde também Horácio do Souto Muniz havia trabalhado como fiscal da companhia de Jacinto

20 Localizamos três apresentações da comédia *Vaz, Telles & Co.* pela Empresa Horácio & Cabral: duas no Teatro Provisório Paulistano, em São Paulo, em 18 e 19 de abril de 1874 (*Correio Paulistano*, 19/4/1874, p. 4; *Diário de São Paulo*, 18/4/1874, p. 4), e uma no Teatro São Carlos, em Campinas, na estreia da empresa anunciada para 9 de maio de 1874 (*Constitucional*, 6/5/1874, p. 4). Em todas, o diretor de cena e ensaiador era Joaquim Augusto Filho. No espetáculo anunciado para 18 de abril de 1874 (*Diário de São Paulo*, 18/4/1874, p. 4), encontramos a seguinte distribuição de elenco e personagem (entre parênteses): Joaquim Augusto Filho e José Maria Jordani (*Vaz, Telles & Co.*), Antônio Costa (Innocencio), Brandão (Theodoro), Simão P. (Um inválido), Rosina do Souto Muniz (Elvira), Joaquina Maria da Piedade (Pureza), Januária (Candida), Domethilde (Angelica), Magdalena (Antonica). A cena passava-se em Niterói (RJ). Na sequência, as bailarinas italianas Marcellina Guletti, Clotilde Guletti e Ambrosina Guletti apresentaram o “novo” passo a três *O Marinheiro*. Finalizava o espetáculo com Eduardo Pons e Ferry em um dueto da ópera *Attila*, de Giuseppe Verdi, mais um outro “bailado” pelas bailarinas.

Heller, no Teatro Fênix Dramática, em 1871 e 1872 (Paixão, 1936, p. 351-354). Em outro texto, o crítico defendeu a ideia de que se na literatura o teatro era uma escola de moralidade e instrução, os empresários estavam combatendo “o princípio literário e sustentando um teatro que é escola de imoralidade, representando comédias tiradas de lupanares, cheias de ditos obscenos e inflexões que fariam corar um cínico”, e pedia intervenção da polícia. Cabral e Horácio responderam, em texto assinado “Horácio & Cabral”, dizendo ser “exagero” essa censura e que ninguém, além do *Diário de São Paulo*, “corou” assistindo ao espetáculo. Revelavam ainda que a polícia estava no teatro, mas em seu camarote e sem protestar durante a peça. Assim, publicaram os empresários como “pais de família que procuram ganhar o pão para viverem”:

A empresa do Provisório nunca teve em vista afrontar a ilustração e moralidade do público de São Paulo, pois se ela tem um teatro em que trabalha, deve-o a sua generosidade e ao espírito de progresso que o caracteriza. A empresa não é tão beócia que pretenda iludir um público de que faz parte um corpo acadêmico ilustrado, porque ela aspira as animações da crítica, e nunca a sua condenação, ainda quando competente e justa. Ninguém desconhece a sorte das empresas que representavam no falecido barracão de S. José. No fim do primeiro mês o empresário via-se em apuros para satisfazer a folha da companhia. Felizmente levantou-se entre o brado de uma saudação geral o Provisório. A empresa, procurando imitar muitos teatros do Rio de Janeiro, iniciou uma série de representações variadas de comédias, canto e dançados. Se um de seus dramas ou comédias não agradaram, é ilícito a imprensa exprimir o desgosto público em forma de aviso ou conselho. A empresa não teria queixas a levantar. O seu dever seria, e é, sujeitar-se às reclamações do público provando que desagradou involuntariamente. Não é esta a intenção do *Diário*: o ódio transpira e o desejo de instigar o público, pais de família que procuram ganhar o pão para viverem manifestam-se em sua exagerada apreciação. Felizmente os atores podem consolar-se porque o órgão oficial amanheceu tão bilioso que nem poupou a polícia, até hoje de braços cruzados, assistindo do seu camarote a tantos ditos obscenos e inflexões capazes de fazer curar um cínico. (...) Deixe o *Diário* viver em paz a empresa do Provisório. (Correio..., 2/5/1874, p. 2)²¹

21 A presença da polícia nos teatros era uma realidade que refletia a censura e o controle do comportamento de pessoas na plateia e no palco. Em teatros maiores, a autoridade policial possuía camarote exclusivo. Por isso, essa referência aqui no texto dos empresários, “a polícia, até hoje de braços cruzados, assistindo do seu camarote”. Cf. Stark, 2017.

O crítico respondeu dizendo que não havia ódio, confirmava a “censura justa” e não admitiria discussão “com quem não possui as habilitações precisas” nem responderia a “graçolas” (*Diário de...*, 3/5/1874, p. 3). A resposta do crítico produziu mais uma réplica:

É impossível que o ilustrado público de São Paulo tenha até hoje sustentado um teatro em que se representassem as peças qualificadas pelo crítico do *Diário*. O ódio transpira! Declinamos do juízo do *Diário* quanto às habilitações literárias. Reconhecemos que na sociedade há sábios e ignorantes, mas também sabemos que há pomadistas e charlatães. Respeitamos o profundo saber e se o crítico *Diário* tem esse título “caspite domine”. Fique certo no *Diário* que embora tenha dito que a opinião pública nos repele, se na sua crítica literária nos esmagar, teremos algum amigo que nos defenda, e talvez o crítico *Diário* não possa discutir de igual para igual, mas sim de inferior para superior. (*Correio...*, 5/5/1874, p. 2-3)

A discussão pública entre o crítico literário e os empresários teatrais também era entre o jornal *Diário de São Paulo* e o *Correio Paulistano*, ou seja, entre uma linha conservadora e outra liberal. Sempre que os empresários responderam foi pelo *Correio Paulistano*, o jornal que tinha como nome completo em sua capa *Correio Paulistano – Folha liberal, noticiosa, industrial e literária*, cujo editor-chefe era Joaquim Roberto de Azevedo Marques, um pioneiro do jornalismo paulista, republicano, liberal e abolicionista, que estava com Cabral na lista dos fundadores do Club Liberal de São Paulo, em outubro de 1875 (*Correio...*, 5/10/1875, p. 1-2).

Esse conflito entre imprensa e o teatro já havia ocorrido com o drama *José do telhado*, protagonizado pelo ator Joaquim Augusto Ribeiro de Souza, pai de Joaquim Augusto Filho e cunhado do empresário Horácio, anos antes. Segundo o *Correio Paulistano* (30/5/1871, p. 2), essa peça era pouco apropriada para o público do Teatro São José, pela “pouca verdade do ponto de vista da arte”. Para o *Diário de São Paulo* (1/6/1871, p. 3), a peça enaltecia o assassinato e o roubo, atentando contra a religião e a moral (Bianchini, 2024, p. 237-238). Essas críticas podem indicar uma tendência mais conservadora da imprensa paulista em relação ao teatro. Mas observando o momento conturbado daqueles anos, podemos arriscar outras compreensões.

A consolidação do movimento republicano na capital e no interior de São Paulo contou com a influência de um grupo composto por fazendeiros

e profissionais liberais, formados pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Entre eles, destacavam-se Francisco Rangel Pestana e Américo Brasília de Campos, que se tornariam diretores e redatores do jornal *A Província de São Paulo*, criado em 4 de janeiro de 1875, cujos colaboradores estavam ligados ao Partido Republicano Paulista, incluindo o advogado Manuel Ferraz de Campos Salles, fundado dois anos antes, durante a Convenção de Itu. Além disso, o jornal tinha o apoio de José Maria Lisboa, que assumiu a administração e a gerência da empresa, acumulando experiência prévia adquirida no *Correio Paulistano* e na *Gazeta de Campinas*. A sociedade constituída fez tentativas, antes da decisão de criar *A Província de São Paulo*, de adquirir o jornal *Correio Paulistano*, fundado em 1854 e que, por aquela época, se encontrava em dificuldades financeiras (Correa, 2023, p. 128-132).

Antes de Cabral se unir a Horácio, percebemos que o empresário Cabral se encontrava em um contexto de relações com a imprensa e com membros do partido liberal mais alinhados ao republicanismo e à causa da abolição, conforme se observa no espetáculo de benefício em Campinas, para Carlos Augusto Ferreira, em 11 de outubro de 1873, que teve Campos Salles e diversas notícias na *Gazeta de Campinas* e, posteriormente, na inclusão do nome de Cabral como um dos fundadores do Club Liberal de São Paulo, em outubro de 1875. Em São Paulo essas relações não passavam à revelia dos palcos. Mais uma vez, encontramos Cabral e seu teatro inseridos e se apoiando em conjunturas das relações com a política e grupos de algum poder e mobilização local.

No meio da discussão por meio dos jornais, Horácio e Cabral anunciaram o último espetáculo da companhia no Provisório antes de seguirem para Campinas e Santos. Os empresários anunciavam para essas cidades a mesma comédia em três atos considerada “imoral” pelo crítico do *Diário de São Paulo*, *Os Palermas*, e incluíram a comédia em um ato *Os apuros de um Canelinha*, de autoria de João José Frederico Ludovice, um paulista de Bananal, acadêmico do curso de Direito no largo de São Francisco, redator da *Revista Commercial*, de Santos, que registrou a crônica da temporada santista da companhia Cabral em 1872. A cena cômica de Brandão, *Lamentações de um Boiadeiro*, também estava no programa, assim como um romance da ópera *Maria de Rudenz* com Pons, e o passo a três *A Caxucha* e um dançado chinês pelas irmãs bailarinas (Correio..., 3/5/1874, p. 4).

A companhia seguiu para Campinas, estreando em 9 de maio 1874, em temporada de oito apresentações no Teatro São Carlos²². Em junho, anunciaram o retorno da companhia Horácio & Cabral ao Provisório incluindo novos atores contratados para a temporada em Campinas durante o mês de maio de 1874 (Correio..., 2/6/1874, p. 2).

Figura 6 – Anúncio da comédia *Os Palermas* pela Companhia Horácio & Cabral no Teatro São Carlos, em Campinas

THEATRO S. CARLOS
Empresa Horacio e Cabral
Director de scena o sr. Joaquim Augusto Filho
LINDO E VARIADO ESPECTACULO
Dramatico, Lyrico e Dansados
HOJE—DOMINGO 10 DE MAIO
 Representar-se-ha a muito applaudida comedia em 3 actos,
 que tem sido geralmente aceita nos theatros da cõrte, intitulada:

OS PALERMAS

Anatolio Baptista	Sr. Jordani
José Maria das Mercês	Sr. Henrique
Gonçalo Lopes	Sr. Costa
Miguel Lopes	Sr. Joaquim Augusto
Estevão	Sr. Brandão
Pulcheria, mulher de José Maria	D. Magdalena
Clementina Soares	D. Rosina
Josepha, sua criada	D. Joaquina
Sophia, filha de José Maria	D. Virginia
Ermelinda, idem	D. Demethilde
Joana, criada	D. Januaria
André, pescador	Sr. Simão Pereira
Mendes, armador	Sr. Soares
Um criado	Sr. Alexandre

Acção no Rio de Janeiro.—Epocha—Actualidade
 Pelo sympathico cantor Pons, a muito applaudida balata dos
AVENTUREIROS da opera

Guarany
 do muito festejado maestro Carlos Gomes.
 Pelas sympathicas e festejadas bailarinas a passo a tres, intitulado :

A CAXUCHA
 Pelos cantores Pons e Ferri, o muito applaudido duetto :
A Chiara de Rosenberg
 Terminará o espectáculo com o lindo dansado
QUINTAZZ
 pelas bailarinas italianas. Começará ás 8 horas.

Fonte: *Gazeta de Campinas* (10/5/1874)

²² A companhia que estreou em Campinas em um sábado, 9 de maio de 1874, no Teatro São Carlos, era composta por Joaquim Augusto Filho (ator, diretor de cena e ensaiador), José Maria Jordani, Antônio Costa, Brandão, Simão P., Rozina do Souto Muniz, Joaquina Maria da Piedade, Januária, Demethilde, Magdalena; as irmãs bailarinas italianas Clotilde Guletti, Ambrosina Guletti e Marcellina Guletti; e o cantor lírico Eduardo Pons (*Constitucional*, 6/5/1874, p. 4; 9/5/1874, p. 4).

Mas quem surgiu foi a Companhia Dramática do Teatro Ginásio da Corte, dirigida pelo português José Dias Braga²³. Em agosto, as irmãs bailarinas italianas, que faziam parte da companhia Horácio & Cabral, se despediram do público paulista com um benefício que teve a participação dos jovens irmãos músicos Luiz Levy e Alexandre Levy, e do cantor Bonfanti em um espetáculo lírico e de balé no Provisório²⁴. Era uma fase do teatro de São Paulo que estava terminando no Provisório, segundo um jornalista do *Correio Paulistano* (2/8/1874, p. 1). Assim também terminava a Empresa Horácio & Cabral, com três meses de existência, e a carreira de empresário de teatro do capitão Cabral, depois de cerca de 20 anos²⁵.

(Sobre)viver no e para o teatro

Cronologicamente, podemos organizar as companhias que José de Almeida Cabral criou e empresariou em quatro títulos: Companhia Dramática Ginásio Vassourense, em Vassouras, Rio de Janeiro, de 1854 a 1857; Companhia Dramática Ginásio Itaguaiense, em Itaguaí, Rio de Janeiro, com apresentações em cidades próximas, de 1858 a 1859; Companhia Lírico-Dramática Cabral, também conhecida por Companhia Cabral ou Empresa Cabral, que podemos delimitar duas fases. Uma primeira, de 1859 a 1870, em diversas cidades do Vale do Paraíba, ainda em Minas Gerais,

23 A Companhia Dramática do Teatro Ginásio da Corte, em agosto de 1874, estava anunciando, em Campinas, uma temporada no Teatro São Carlos, com assinaturas de 10 récitas, podendo ser pagas em duas vezes, no primeiro e no sexto espetáculo da temporada (*Gazeta de Campinas*, 26/7/1874, p. 4).

24 As três irmãs bailarinas, Marcellina Guletti, Clotilde Guletti e Ambrosina Guletti, voltaram para São Paulo, em julho de 1875, acompanhadas de seu pai, Rafaele Molteni Guletti, e se apresentaram em um benefício no Teatro São José, onde também estiveram como atrizes, com Joaquim Augusto Filho, na comédia em um ato, *Posso falar com a Sra Queiroz?*. É interessante perceber aqui uma mudança no formato dos espetáculos, pois o balé parece conseguir um certo protagonismo sem estar dependente do teatro dramático para se pôr no palco. Na primeira metade do século XIX, o balé atuava nos intervalos dos dramas ou óperas do teatro dramático na Corte e em cidades centrais, pelo menos, ou como números de encerramento desses gêneros (*Correio Paulistano*, 9/8/1874, p. 4; *Diário de São Paulo*, 20/3/1874, p. 5; 23/7/1875, p. 4).

25 Segundo Brandão, a Companhia Cabral fez sua última temporada em Tatuí, onde a empresa foi encerrada oficialmente. Não encontramos outra fonte que indicasse isso além das memórias do ator. Nossa pesquisa indica que Cabral encerrou sua carreira de empresário em Campinas, na temporada da Companhia Horácio e Cabral, sendo que a última apresentação da Companhia Cabral foi mesmo a de fevereiro de 1874, no Provisório Paulistano, antes da nova empresa com Horácio (Brandão, 1925, p. 91-119).

Niterói, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, e uma segunda fase que pode ter se iniciado em Barra Mansa em 1871 e seguiu para temporadas por cidades e capital de São Paulo, finalizando em fevereiro de 1874. E a Empresa Horácio & Cabral na cidade de São Paulo, de março a abril de 1874, e em Campinas, no mês de maio de 1874, encerrando a carreira do empresário carioca.

Nas temporadas das primeiras companhias por cidades ou vilas do Vale do Paraíba, percebemos uma presença recorrente de membros da Guarda Nacional envolvidos com o teatro, como organizadores e fomentadores. O próprio Cabral, sendo alferes e empresário, era um exemplo disso. Ser alferes garantia algum prestígio social, era o posto de Jacobina, que experimentava a admiração social e familiar por sua posição, no conto *O Espelho – um esboço da alma humana*, de Machado de Assis (1994 [1882]). A função de alferes da Guarda Nacional era nomeada pela Câmara Municipal dentre “as pessoas bem-conceituadas do quarteirão” (Brasil, 1831; 1846)²⁶. Foi esse o processo que possibilitou a criação de teatros em Vassouras e Itaguaí, nos primeiros anos de Cabral como empresário teatral (Correio..., 12/11/1857, p. 1), evidenciando sua relação com os núcleos de poder local, conforme observamos pela primeira vez em sua trajetória. Para citar nomes, dentre os vários que conseguimos coletar, podemos nos referir a João da Costa Pinto, tenente-coronel da Guarda Nacional, e Thomaz José de Campos, comandante da Guarda Nacional, ambos em Rio Grande, envolvidos na companhia de Cabral como acionistas e protetores da temporada no Rio Grande do Sul (O Commercial, 30/12/1868, p. 1). Em Lorena, mais uma cidade do estado de São Paulo localizada na região do Vale do Paraíba que vivia a prosperidade da produção cafeeira, o mesmo exemplo. A Companhia Lírico-Dramática Cabral inaugurou o Teatro de Lorena em 2 de dezembro de 1858, com um espetáculo

²⁶ Pertencer a essa instituição paramilitar de caráter civil era obrigatório para cidadãos que podiam também ser eleitores atendendo a um critério de renda, salvo algumas exceções. De acordo com o artigo 10, da lei de 18 de agosto de 1831, seriam alistados na Guarda os cidadãos brasileiros que podiam ser eleitores, função para a qual Cabral foi qualificado, em 1847. Posteriormente, a lei 602, de 19 de setembro de 1850, efetivou mudanças na organização da Guarda Nacional do Império. A instituição sofreu uma reforma de tom conservador, com membros escolhidos, passando a ter atuação no sentido da repressão, tornando-se uma milícia para servir aos propósitos das oligarquias rurais. Cabral, na época dessa lei, estava residindo em Itaguaí como empresário de teatro, e era reserva da 15ª seção de Batalhão de Infantaria de Reserva da província, atuando legalmente na função de inspetor de quarteirão. Sobre a Guarda Nacional, ver Toral, 1995, p. 291-293; Soares, 2014, p. 8; Brasil, 1850, p. 314; 1851, p. 206.

em comemoração ao aniversário do imperador. O responsável pela construção do teatro, e por contratar a companhia de Cabral, foi o capitão José Vicente de Azevedo, da família Azevedo, tradicional e importante daquela cidade, que exercia papel importante politicamente, na província de São Paulo e na capital do Império. Como uma liderança local, ele foi delegado de polícia, inspetor de instrução pública, vereador, deputado provincial e coronel comandante superior da Guarda Nacional – mais uma vez Cabral se relacionava, como empresário teatral, a um membro da Guarda Nacional (Queiroz, 1969, p. 62; 121-127). A família Azevedo não era ativa somente em Lorena, pois o sobrinho do capitão – João Henriques de Azevedo Almeida – era uma liderança na vila de Silveiras, além de ser empresário do teatro local, depois que Cabral esteve em temporada naquela vila no final de 1857 (Revista Genealógica..., 1940, p. 330-334).

Esse modelo se evidencia na pesquisa sobre sua atividade de empresário teatral, mas, nessa fase final em São Paulo, não identificamos relação com esses grupos. Observamos uma relação principalmente com a imprensa e com políticos. De uma forma ou de outra, a companhia era também estruturada em uma dinâmica de trocas que o empresário demonstrava com redes de apoio. Era essa uma saída para quem não era agraciado por mecanismos disponíveis para a produção teatral. Sair para vilas e cidades menores ou mesmo para algumas capitais que possuíam teatros bem estruturados, como no Sul, obtendo recepção, apoio e proteção desses núcleos de poder local, revela uma forma de se fazer teatro e de permanecer na atividade.

A partir de nossas pesquisas realizadas sobre o teatro no século XIX no Brasil, podemos identificar três formas possíveis de financiamento para o teatro: as loterias, as empresas de acionistas e as redes de apoio local (Stark, 2017; 2019). Viver de bilheteria, mesmo quando as companhias se estabeleciam como a única forma de entretenimento em algumas localidades, não parecia sustentar plenamente uma atividade profissional. Mesmo em cidades ou vilas onde poderia haver uma garantia prévia de venda de ingressos por meio dos “assinantes” da temporada.

Grupos modestos, pequenos ou iniciantes, constituíam associações, as “Sociedades Empresárias”, para a atividade do teatro profissional. Nos grandes teatros e nas pequenas associações, era essencial a constituição de uma

companhia dramática. Era comum atores se tornarem empresários de companhias “familiares” que poderiam estar contratadas ocupando um teatro específico ou poderiam sair de turnê em turnê, de praça em praça, sendo essas as mais difíceis de estabelecer em pesquisa devido à falta de fontes disponíveis.

As loterias eram pautas da Câmara dos Deputados que mais desaprovavam os pedidos do que os aprovavam em diversas sessões de discussão. Vencia o diálogo político que poucos conseguiam manter com os deputados do império. Esse tema foi desenvolvido por Décio de Almeida Prado, quando notou a relação do deputado Dias da Mota com o ator e empresário João Caetano, agraciado por constantes loterias (Prado, 1972, p. 54-66). Com as loterias, o Estado imperial, de fato, incentivava o que julgava merecedor, entretanto, financiado pela população pobre que sonhava com a mudança de condição social e econômica quando comprava um bilhete em função de uma igreja, de um hospital ou de um teatro. Ou ainda a população negra, que, quando podia acumular algum pecúlio, tinha na loteria a única forma de poder reunir a família alforriando seus membros (Loner, 2011, p. 6). Os recursos financeiros arrecadados nesse jogo de azar eram destinados a diversos fins e existiam no teatro, pelo menos, desde a época joanina, pois, D. João VI concedeu uma para a conclusão do teatro da Bahia, em carta régia de 27 de janeiro de 1809. No período colonial, o governador da Capitania de Minas Gerais, Luiz da Costa Menezes, utilizou as loterias para financiar a construção da Casa da Câmara de Vila Rica, em 1784 (Augusto, 2010, p. 101; Brasil, 1860, s.p.; 1859, s.p.).

Teatros físicos poderiam contar com uma empresa composta por um corpo de acionistas que contratava, despedia e criava regras para serem cumpridas pelos artistas. Como financiamento, poderiam obter recursos através da concessão de loterias ou de outros negócios próprios como o comércio, a agricultura e até mesmo o tráfico de pessoas escravizadas (Costa-Lima Neto, 2017, p. 107-124; Stark, 2017, p. 53-54, 240). Grandes e centrais teatros, como o Teatro São Pedro de Alcântara, inaugurado como Real Teatro de São João, em 1813, no Rio de Janeiro, possuíam companhias (dramática, de balé e lírica) sustentadas e gerenciadas por uma sociedade de acionistas privada que usufruía de loterias concedidas pelo governo imperial. Acionistas estavam da Companhia de Carris Urbanos, em 1885, ao Banco do Brasil, e estariam

ligados à estrutura administrativa do Teatro São Pedro de Alcântara, o maior teatro da Corte de Pedro II, e a teatros menores, construídos em regiões prósperas em fértil processo de urbanização, com a presença dos grandes fazendeiros do café. Um exemplo é o Teatro Ginásio Itaguaense, criado por José de Almeida Cabral, em Itaguaí, Rio de Janeiro, em 1858, que teve uma sociedade de acionistas para ele mesmo construir e manter o teatro ocupado pela sua companhia. O empresário, ao contrário de João Caetano, nunca recebeu loterias, e talvez não as tenha solicitado, pelo que conseguimos observar nas pesquisas que realizamos sobre o tema. Mas soube reunir acionistas em torno de seus projetos e demais protetores, ou seja, a elite das pequenas e prósperas cidades, vilas ou províncias por onde passava seu elenco.

Deste modo, Cabral conseguiu se manter na carreira de empresário teatral de 1854 a 1874, totalizando cerca de 20 anos, que não foram tão organizados, fáceis ou tranquilos. Nas memórias do ator de Lamentações de um Boiadeiro encontramos descrição de ocorrências indicativas da personalidade do empresário frente a conflitos, que demonstra também as dinâmicas, o financiamento e dificuldades da produção de uma companhia mambembe nessa última fase do empresário em atividade, na década de 1870.

Para exemplificar o cotidiano de Cabral como empresário teatral, podemos mencionar aqui um caso que o ator Brandão narra em suas memórias. Quando a companhia foi convidada para uma festa em Pinheiros, não havia prédio de um teatro, mas o festeiro improvisou um teatro espaçoso em um rancho de sapê e garantiu o pagamento à companhia. Na comédia final do espetáculo, um marido “maricas” apanhava “bolos” da mulher, mas um espectador ficou extremamente incomodado com esse final da comédia, pois o homem saía humilhado por uma mulher na cena. Esse espectador de masculinidade frágil era o major Novaes, fazendeiro de Cruzeiro, homem de posição, influente, conhecido, e compadre do imperador. Terminando a apresentação, o major, indignado, falou com Cabral que, no dia seguinte, voltaria ao teatro, mas queria ver outro fim para a comédia – o marido daria também “uns bolos” na mulher, e “depois organize um samba para fechar em regojizo” – exigiu o major. No dia seguinte, o major esperava outro final e, ao ver que seu pedido foi ignorado, cobrou de Cabral a “promessa” de outro fim para a comédia. Cabral refutou dizendo que nada prometeu. Uma discussão se desenrolou até que o major deu voz de prisão a Cabral por

indisciplina. Ele não se entregou e ainda o xingou de “maluco” e “bocó.” No final, ninguém chamou a polícia, os amigos do major o persuadiram, mas Cabral pediu para seus dois porteiros buscarem sua “garrucha,” pois eles poderiam “voltar a exigir o samba e a sua prisão” (Brandão, 1925, p. 97).

Não havia somente conflitos externos à companhia, mas internamente também. Talvez pela forma rigorosa de organizar artistas e equipe, Cabral sofreu alguns dissabores e greves de seus contratados. Uma greve articulada pelo ator Francisco Gonçalves²⁷, na temporada de Sorocaba, fez com que Cabral ficasse sem elenco antes da estreia, pois alguns de seus artistas declararam greve por melhores salários em uma carta enviada ao empresário. Os atores diziam também que não queriam mais se sujeitar ao uso dos “pratos de folhas, a comidas extravagantes, como abóbora e bofes quase todo dia,” e restituíam ao empresário o serviço de mesa – seis pratos de folha, seis talheres de estanho e seis canecas de lata, segundo relatou Brandão em sua biografia. Cabral conversou com os grevistas perguntando quanto eles desejavam de aumento, já sabendo que a greve fazia parte de uma articulação de Chico Gonçalves. O ator já havia deixado a companhia de teatro, com outros atores e familiares, e tentava iniciar sua carreira como empresário naquele momento, reformando uma casa para transformar em teatro e concorrer com Cabral. A Companhia Cabral ficou desfalcada pela saída dos atores grevistas²⁸.

27 Depois da estreia em Santos, Cabral completou seu elenco com a atriz portuguesa Minelvina Rosa Gonçalves de Assis, a Minelvina Gonçalves, e seu marido, o ator Francisco Gonçalves, o Chico Gonçalves, mãe e pai das crianças Benedicto e Domitilla, que também atuavam nas cenas cômicas da companhia. *Revista Commercial*, 15/6/1872, p. 4; 28/9/1872, p. 4; 22/10/1872, p. 1-2.

28 Diante da falta de recursos e tempo para contratar e ensaiar novos atores, Brandão sugeriu substituir os atores grevistas por dois empregados que cuidavam dos animais de carga da companhia, conhecidos por imitar os atores nas cenas cômicas. A peça escolhida para eles foi *Amor e Honra*, um texto mais fácil de ensaiar e marcar. Para completar o elenco, a amiga de Brandão, Cecília, fez o galã da peça em um papel “*en travesti*”. A peça foi encenada com sucesso. O único problema enfrentado por Brandão durante os ensaios foi a dificuldade em “restaurar os ss e os rr nos finais das palavras” na fala dos novos atores. Posteriormente, Brandão conversou com Chico dizendo que ele deveria indenizar Cabral por ter contratado os atores de sua companhia. Chico seguiu a orientação e enviou um dinheiro de indenização a Cabral. Esse episódio que Brandão narra em suas memórias, assim como outros, é a única fonte que encontramos e tem de ser considerado sob a perspectiva da narrativa autobiográfica e em cotejamento com a pesquisa em outras fontes. De fato, a pesquisa mostra diversas incoerências cronológicas no relato autobiográfico do ator, mas confirmamos que Francisco Gonçalves e Minelvina Gonçalves não aparecem mais no elenco da Companhia Cabral desde o fim da temporada de Santos (*Constitucional*, 28/4/1875, p. 4; Brandão, 1925, p. 116-118).

Outra greve ocorreu depois da temporada em Pindamonhangaba. Um grupo de artistas cobrou a promessa de aumento de dez por cento no salário. Uma greve se instalou. Em desagravo, Namura e Porto, dois de seus principais atores, mais o contrarregra, dois atores de apoio e uma atriz não dormiram na casa da companhia nem tomaram o chá servido depois do espetáculo. Cabral recebeu uma carta dos grevistas dizendo que o empresário não poderia mais contar com eles sem o aumento prometido. O empresário respondeu, então, que eles viessem fechar suas contas e que estavam despedidos. A companhia foi reorganizada e Brandão foi nomeado diretor de cena e ensaiador. Esses episódios registrados por Brandão ilustram um pouco a personalidade de Cabral, sua rede de contatos e os percalços que enfrentava nessas viagens mambembes. E talvez justifiquem a sua união com Horácio do Souto Muniz no Provisório Paulistano.

Seu afastamento das turnês teatrais teria estaria mais associado a limitações físicas pela idade para enfrentar viagens longas, do que problemas com artistas e públicos diversos, rotinas previsíveis de uma atividade que reunia cerca de 30 pessoas, assim avaliamos. Em 1874, ele já era um homem de idade avançada para a época, doente (lidava com a filariose, que o impedia de andar), com filhos pequenos, morador do Brás em São Paulo e não mais se envolveu com o teatro. Sua relação com algum trabalho artístico se concentrou na atividade de compositor, compondo e vendendo suas partituras. E tornou-se dono de hotel, adquirindo, primeiramente, o Hotel d'O Globo, de agosto de 1874 a julho de 1877, e ainda dois hotéis na freguesia do Brás, onde se fixou com a família, entre setembro de 1874 e setembro de 1877 (Correio..., 1/9/1874, p. 3; 7/9/1877, p. 3). Mas na década de 1880, encontramos Cabral somente nas diversas partituras publicadas de suas obras (Sawaya, 2017) e em atividades que em nada se relacionavam à atividade de compositor, de empresário de teatro ou de hoteleiro.

Em 1882, ele foi responsável pelas obras de reparo em ruas do Brás. Nesse mesmo ano, foi escriturário do engenheiro de obras e auxiliar da repartição fiscal da estrada de ferro Santos-Jundiaí. Ainda no Brás, foi primeiro suplente do delegado de polícia, nomeado delegado no mesmo ano. Foi também subdelegado, um emprego sem muito prestígio e de pouco rendimento

na época (Correio..., 22/1/1882; 24/11/1882, p. 2; 20/1/1883, p. 2; 26/9/1883, p. 3; 28/10/1883, p. 2; 11/7/1884, p. 3; A Constituinte, 28/4/1880, p. 2).

Em dezembro de 1885, José de Almeida Cabral conseguiu uma licença com vencimentos por três meses para tratamento de saúde, e não conseguiu se recuperar, falecendo em fins de maio de 1886, aos 72 anos, vitimado por uma “congestão cerebral”. Morava no Brás, onde deixou esposa e cinco filhos pequenos, motivos de um benefício no Teatro São José por uma companhia de teatro amador (Jornal do..., 25/12/1885, p. 1; Correio..., 29/5/1886, p. 2; 3/5/1887, p. 1; 19/9/1888, p. 2; 24/10/1888, p. 2; Brandão, 1925, p. 121).

Ensaio de conclusão

Cabral foi um empresário que conseguiu se manter fora da Corte e nesse circuito realizou seu trabalho contando com redes de apoio locais. Seus encontros e relações com membros de alta hierarquia da Guarda Nacional, autoridades envolvidas em teatros locais nas cidades aonde ele chegava com sua trupe, parece indicar algum *network* que possibilitou tantas viagens e temporadas (curtas ou longas) da sua companhia por cidades menores, vilas e capitais de províncias. Se o teatro era uma “escola de civilização”, como se apregoava, talvez servisse para propagar valores morais que esses homens julgavam como “civilizados” para suas comunidades. Em São Paulo, não consideramos que houve um enfraquecimento das redes de articulação operadas pelo empresário, mas uma mudança, passando do núcleo de paramilitares da Guarda Nacional para membros da imprensa e da política e mesmo de empresários teatrais locais, quando Cabral uniu sua companhia com a de Horácio. Também não encontramos indicações da presença de sociedades de acionistas, nas curtas temporadas em São Paulo, Campinas, São Carlos, Santos, Mogi das Cruzes, Pindamonhangaba, Sorocaba e Tatuí, que foram os últimos palcos de suas produções.

Além das redes de apoio, não podemos ignorar a importância do diálogo com o público mais comum. Mesmo que não defendamos a hipótese de a bilheteria ter relação única para o sustento da companhia, a recorrência de alguns títulos no repertório apresentado por Cabral (alguns que não estavam mais nos teatros da Corte) revelam a receptividade dessas peças junto às plateias,

apesar do tempo e da variedade dos locais e intérpretes. No âmbito do teatro, podemos citar como exemplo a opereta *O Fantasma Branco*, de Joaquim Manoel de Macedo, que tanto sucesso fez em Barra Mansa, Valença e Itaguaí no final da década de 1850, também estava no repertório da companhia em São Paulo. A comédia *O Dileitante*, de Martins Penna, de 1844, também merece ser citada. Era essa peça “uma descrição exata dos nossos costumes primitivos, da nossa probidade e da nossa ingenuidade: e creio que todos os circunstantes foram do meu gosto, que houve muito aplauso e muito entusiasmo” (Revista..., 1/10/1872, p. 1), assim avaliava um espectador de Santos demonstrando, possivelmente, o motivo pelo qual essa peça e outras se mantiveram no gosto de diversos públicos de Cabral em diferentes épocas e localidades.

A trajetória de José de Almeida Cabral como empresário teatral, além de nos aproximar de um teatro distante e desconhecido, serve como fonte para estudos sobre a memória das artes cênicas no Brasil, com suas lacunas e esquecimentos. Sua história revela como empresários e artistas sobreviviam e financiavam suas carreiras no teatro, imbricados em toda uma rede presente na engrenagem social de relações, trocas e interesses. Um tema basilar para a compreensão sobre o fazer e o viver de teatro naqueles palcos dos oitocentos.

Referências bibliográficas

- AUGUSTO, A. J. **A Questão Cavalier**: música e sociedade no Império e na República (1846-1914). Rio de Janeiro: Folha Seca/Funarte, 2010.
- ASSIS, J. M. M. **O espelho – um esboço da alma humana**. Papéis Avulsos. Obra Completa, vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.
- BIANCHINI, J. A. S. S. **O príncipe da cena brasileira**: a trajetória do ator Joaquim Augusto na cena teatral brasileira oitocentista (1841-1873). 2024. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.
- BLAKE, A. V. A. S. **Diccionario Bibliographico Brasileiro**. vol. 2. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1893. p. 65-66.
- BRANDÃO, J. A. S. **Último Acto**. Memórias do actor Brandão. 60 annos de teatro. Rio de Janeiro: O Malho, 1925.
- BRASIL. Lei de 18 de agosto de 1831. Cria as Guardas Nacionais e extingue os corpos de milícias, guardas municipais e ordenanças. **Collecção das Leis do Império do Brasil – 1831**, vol. 1, parte I, p. 49. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/18241899/lei-37497-18-agosto-1831-564307-publicacaooriginal-88297-pl.html. Acesso em: 10 out. 2020.

- BRASIL. Lei n. 387, de 19 de agosto de 1846. Lei regulamentar das eleições do Império do Brasil, 20 de agosto de 1846. **Livro 9º de Leis, Alvarás, e Cartas**, folha 13v, 21 de agosto de 1846. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/541668>. Acesso em: 10 out. 2020.
- BRASIL. Lei n. 602 de 19 de setembro de 1850. **Collecção das Leis do Império do Brasil de 31 de dezembro de 1850**, vol. 1, col. 1, p. 314. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/542130/publicacao/15632884>. Acesso em: 10 set. 2020.
- BRASIL. Decreto n. 805 de 15 de julho de 1851. **Collecção das Leis do Império do Brasil de 31 de dezembro de 1851**, vol. 1, p. 206, col. 1. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/389504/publicacao/15633307>. Acesso em: 15 ago. 2020.
- BRASIL. **Relatório apresentado a Assembleia Geral Legislativa na 3ª sessão da 10ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tip. Universal de Laemmert, 1859.
- BRASIL. Ministério do Império. **Relatórios apresentados a Assembleia Geral Legislativa na 4ª sessão da 10ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tip. Universal de Laemmert, 1860.
- CABRAL, J. A.; GARRETT, A. Barca Bella (1853). **Peccato**. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4nBBT4vKV8xJV5QZ8XBLKZ>. Acesso em: 10 dez. 2023.
- CORREA, R. A. A Província de São Paulo (1875-1889): A trajetória de um jornal na transição Monarquia-República. **Projeto História**, São Paulo, v. 78, p. 122-157, set.-dez. 2023. DOI: <https://doi.org/10.23925/2176-2767.2023v78p122-157>
- COSTA-LIMA NETO, L. Teatro, tráfico negreiro e política no Rio de Janeiro imperial (1845-1858): os casos de Luiz Carlos Martins Penna e José Bernardino de Sá. **ArtCultura**. Uberlândia, n. 34, p. 107-124, 2017. DOI: <https://doi.org/10.14393/ArtC-V19n34-2017-1-07>
- LAEMMERT, E.; LAEMMERT, H. (ed.). **Almanak administrativo, mercantil e industrial para o anno bissexto de 1844**. Primeiro ano. Rio de Janeiro: Casa de Eduardo e Henrique Laemmert, 1843.
- LONER, B. A. Loterias como passaporte para a liberdade: A sorte e seus eleitos no final do século XIX. **Anais do V Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional**. Porto Alegre, UFRGS, maio 2011, p. 6.
- MACHADO, U. Dicionário de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008 *apud* ASSIS, J. M. M. Os dois horizontes (1863). **Machadiana Eletrônica**, Vitória, v. 3, n. 5, p. 109-111, jan.-jun. 2020.
- PAIXÃO, M. **O Theatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Moderna, 1936.
- PRADO, D. A. **João Caetano**: o ator, o empresário, o repertório. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PORTO-ALEGRE, A. **Homens Ilustres do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Livraria Selbach, 1917.

- QUEIROZ, C. P. **Vida e morte de um capitão-mor**. São Paulo: Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1969.
- RIO DE JANEIRO. Freguesia do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé. Igreja do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé. **Livro de batismos das pessoas brancas e livres**, 1816-1819, folha 151v. Assento de batismo de “Jozé, inocente”. Registro em 7/11/1818.
- SANTOS, M. **Popularíssimo**: o ator Brandão e seu tempo. Rio de Janeiro: M. Santos, 2007.
- SAWAYA, L. **José D’Almeida Cabral**: o último modinheiro do 2o império do Brasil. Estudo crítico, manuscritos, partituras e gravações. Lisboa: Edição da autora, 2017.
- SOARES, J. S. **Polícia e política no Rio de Janeiro do século XIX**: Um estudo sobre a Secretaria de Polícia da Corte e a construção da ordem na capital imperial (1833-1850). 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- SOROCABA, São Paulo, Brasil. Igreja Matriz de Sorocaba (Igreja Nossa Senhora da Ponte). Arquivo da Cúria Diocesana de Sorocaba. **Assento de Óbito das Pessoas Livres**. Livro O – 1858-1869. fl. 97. Assento de Óbito de José d’Almeida Cabral. Registro em: 11 mar. 1873.
- SOUSA, J. G. **O Teatro no Brasil**. vol. 1. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- STARK, A. C. “Ao Teatro do Comércio! À classe caixeiral!” – Os caixeiros no Teatro do Comércio na Corte (1867). 8º Colóquio do Polo de Pesquisas Luso-brasileiras. 450 anos de portugueses no Rio de Janeiro. **Atas do 8º Colóquio do PPLB**. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2016.
- STARK, A. C. **O espectador da Corte**: Palco e plateia em tempos de formação (1838-1868). 2017. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- STARK, A. C. A mulher ausente: A presença de Maria Velluti (1827-1891) no teatro brasileiro. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, vol.1, n. 34, mar.-abr. 2019. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573101342019280>
- STARK, A. C. As ‘Senhoras’ do palco: Emilia Adelaide e Manuella Lucci no comando do Teatro da Paz em 1885. In: BEZERRA, J. D. O.; STARK, A. C. **Perau das Artes Cênicas**: Memórias e performatividades. Belém: PPGARTES/ICA/UFGA, 2024.
- TORAL, A. A. A participação dos negros escravos na guerra do Paraguai. **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 9, n. 24, maio 1995. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141995000200015>

Periódicos

- Constitucional*. Campinas – SP, 6/5/1874, p. 4; 9/5/1874, p. 4; 14/4/1875, s.p.; 28/4/1875, p. 4.
- Correio Paulistano*. São Paulo – SP, 16/3/1873, p. 1; 21/11/1873, p. 2; 5/5/1874, p. 2-3; 5/10/1875, p. 1-2; 30/5/1871, p. 2; 2/8/1874, p. 1; 9/8/1874, p. 4; 28/3/1874, p. 4; 29/5/1886, p. 5; 16/11/1873, p. 1-2; 11/1/1874, p. 1; 1/2/1874, p. 4; 19/4/1874, p. 4; 2/5/1874, p. 2.

Diário de São Paulo. São Paulo – SP, 23/9/1868, p. 4; 11/2/1870, p. 3; 1/6/1871, p. 3; 8/5/1872, p. 2; 18/8/1872, p. 4; 8/2/1874, p. 1; 5/3/1874, p. 3; 20/3/1874, p. 5; 22/3/1874, p. 2; 27/3/1874, p. 1; 18/4/1874, p. 4; 3/5/1874, p. 3; 11/4/1877, p. 4; 23/7/1875, p. 4.

Diário do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro – RJ, 21/9/1827, p. 4; 2/7/1834, p. 4; 12/10/1838, p. 4; 1/5/1840, p. 4; 19/12/1840, p. 2; 10/1/1842, p. 4.

Gazeta de Campinas. Campinas – SP, 12/9/1872, p. 4; 16/10/1873, p. 1; 1/2/1874, p. 2; 10/5/1874; 26/7/1874, p. 4.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro – RJ, 25/3/1848, p. 3; 16/6/1873, p. 4; 4/10/1873, p. 6; 5/2/1874, p. 6; 25/12/1885, p. 1.

O Commercial. Rio Grande – RS, 30/12/1868, p. 1; 15/10/1870, p. 1.

Revista Commercial. Santos – SP, 11/6/1872, p. 4; 15/6/1872, p. 4; 10/9/1872, p. 3; 28/9/1872, p. 4; 22/10/1872, p. 1-2.

Revista Dramática, São Paulo – SP, n. 17-20, 1860, p. 72.

Recebido em 14/02/2025

Aprovado em 03/04/2025

Publicado em 30/05/2025



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v24i1p108-139

Dossiê: Políticas Públicas e Economia das Artes Cênicas

Teatro autônomo de trabalhadores: financiamento comunitário por um teatro independente

*Autonomous workers' theater:
Community Funding for an
Independent Theater*

*Teatro autónomo de trabajadores:
financiamiento comunitario para
un teatro independiente*

Fernando Bustamante

Fernando Bustamante

Doutor pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisa concluída em 2022. Programa de Pós-Graduação de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da USP, sob orientação de Maria Sílvia Betti. Bolsa pela Capes. Atua como psicanalista e professor.



Resumo

O artigo analisa, de forma panorâmica, experiências de teatros populares e de trabalhadores desde o final do século XIX, abordando desde as experiências europeias no contexto de crescimento urbano e ascenso do naturalismo até o movimento de teatro operário autônomo ou auto-ativo, vinculado ao crescimento do movimento operário e revolucionário. Além disso, examina importantes experiências de teatro popular e de trabalhadores no Brasil. O estudo propõe refletir sobre os mecanismos de financiamento desses grupos, como o esquema de assinaturas, o financiamento estatal e o apoio de organizações operárias, como sindicatos e partidos. Discute-se também a relação entre essas formas de financiamento e os objetivos dos grupos teatrais, bem como suas conexões com as comunidades em que estão inseridos, incluindo a dinâmica entre amadorismo e profissionalismo no âmbito desses coletivos.

Palavras-chave: Teatro de trabalhadores, Teatro popular, Teatro autônomo/auto-ativo, Teatro comunitário, Financiamento coletivo.

Abstract

This study provides a panoramic analysis of popular and workers' theater experiences from the late 19th century onward, encompassing European experiences in the context of urban growth and the rise of naturalism and the autonomous or self-active workers' theater movement linked to the growth of the labor and revolutionary movements. It also examines significant popular and workers' theater experiences in Brazil. This study aims to ponder the funding mechanisms of these groups, such as subscription schemes, state funding, and support from workers' organizations, such as unions and political parties. It also discusses the relationship between these funding methods and the goals of theater groups, as well as their connections with the communities in which they are integrated, including the dynamics between amateurism and professionalism within these collectives.

Keywords: Workers' theater, Popular theater, Autonomous/grassroots theater, Community theater, Collective funding.

Resumen

Este artículo analiza panorámicamente las experiencias de teatros populares y de trabajadores de finales del siglo XIX desde las experiencias europeas en el contexto de crecimiento urbano y ascenso del naturalismo hasta el movimiento de teatro obrero autónomo o autoactivo, vinculado al crecimiento del movimiento obrero y revolucionario. Además, examina importantes experiencias de teatros populares y de trabajadores en Brasil. Este estudio propone reflexionar sobre los mecanismos de financiación de estos grupos, como el esquema de suscripciones, el financiamiento estatal y el apoyo de organizaciones obreras, como sindicatos y partidos políticos. También se discute la relación entre estas formas de financiación y los objetivos de los grupos teatrales, así como sus conexiones con las comunidades en las que están insertos, incluyendo la dinámica entre amateurismo y profesionalismo en el ámbito de estos colectivos.

Palabras clave: Teatro de trabajadores, Teatro popular, Teatro autónomo/autoactivo, Teatro comunitario, Financiamiento colectivo.

A questão do financiamento é de imensa relevância, e frequentemente subestimada quando avaliamos as mais variadas e decisivas experiências históricas teatrais – inclusive aquelas que vão contra a corrente do teatro já estabelecido, tanto em termos artísticos e políticos quanto, inevitavelmente, econômicos. Pois é justamente pelo fato de que as inovações teatrais se fazem na contramão das convenções vigentes que a questão econômica salta ao primeiro plano. A possibilidade de sustentar materialmente as novas experiências determinará decisivamente a sua capacidade de se realizarem cenicamente. E só a independência financeira em relação a um circuito teatral já consolidado, impregnado do inevitável conservadorismo e rotineirismo do empreendimento comercial, é que poderá abrir margem a um novo tipo de cena.

Pretendemos aqui efetuar uma breve revisão bibliográfica de autores e pesquisadores que trataram do tema com o objetivo de pensar a respeito de algumas experiências que se situam nessa encruzilhada: a independência econômica como pressuposto e condição necessária para a independência estética e política. Considerando as origens comerciais, eclesiásticas, oligárquicas e/ou vinculadas ao aparato estatal da nobreza dos sistemas teatrais dos países ocidentais na era moderna, tomaremos o referencial de um teatro

que vise dar voz e expressão artística aos que passam pela margem desse sistema hegemônico: os trabalhadores.

É claro que as formas populares sempre existiram e existirão, marcando a história do teatro de forma incontestável, como a tradição da *Commedia Dell'arte*. No Brasil, formas de arte popular cênicas, como os circos itinerantes, os brincantes e os teatros de mamulengos são patrimônios históricos e vivos, presentes em tantos lugares. Essas tradições merecem ser também pensadas e estudadas do ponto de vista econômico da cena. Contudo, neste breve texto pensaremos em alguns grupos ligados aos trabalhadores urbanos e às circunstâncias que possibilitam sua existência econômica.

Qual teatro popular?

A partir do final do século XIX, começam a proliferar as iniciativas de democratização do teatro e alargamento de sua base social sob diversas motivações. No caso da Rússia, por exemplo, agências governamentais, intelectuais e até mesmo industriais que edificavam palcos nos locais de trabalho tinham como objetivo transformar os gostos e hábitos das classes subalternas (Mally, 2000, p. 6). Ou seja, sob o comando e financiamento das classes dominantes e dos órgãos de seu Estado, o objetivo era muito semelhante àquele que Terry Eagleton bem aponta com a propagação da literatura inglesa no período de consolidação da sociedade burguesa: difundir a ideologia e criar um elemento de coesão social (Eagleton, 2019). O patrimônio cultural nacional poderia vir à mão para nutrir a ideia de que, para além do abismo econômico e social que separa as classes, uma alma russa unia nacionalmente os proletários mal remunerados e seus abastados patrões. Em uma sociedade em que o analfabetismo vigorava e a classe operária se expandia rapidamente, o teatro era um instrumento adequado a tal fim. O período napoleônico testemunhou fenômeno semelhante com a reenenação das vitórias do imperador na arena do Circo Olímpico, buscando consolidar um tipo de mitologia nacional (Bradby; McCormick, 1978, p. 17).

Pioneiros em termos de teatros populares, como o *Volkstheater*, da cidade de Worms, na Alemanha, idealizado em 1883 e inaugurado em 1889 – cuja construção foi parcialmente financiada por meio de subscrições

públicas e projetada pelo arquiteto Otto March, sendo dirigido pelo industrial Friederich Schoen e apadrinhado pelo Grão Duque Louis IV de Hesse e Reno (Hansmann, 2012); ou o *Théâtre du Peuple* de Bussang, na França, criado em 1895 por Maurice Pottecher, membro uma família de industriais (Boisson; Denizot, 2015), podem ser vistos dentro dessa concepção de teatros do povo como criadores de uma cultura nacional e elementos agregadores de uma população composta por diferentes classes e herdeira dessa tradição cultural. Ainda que Bradby e McCormick atribuam o sucesso das peças de Pottecher a “custos mínimos, baixos preços dos ingressos e uma apresentação gratuita por temporada” (Bradby; McCormick, 1978, p. 31), é pouco provável que essa fórmula de popularidade pudesse garantir a sobrevivência econômica de seu teatro (que até hoje está em atividade) se seu pai e irmão não fossem proprietários de indústrias e ainda atuassem como administradores da cidade.

As mudanças sociais nas grandes metrópoles também foram decisivas para impulsionar o crescimento de uma base social capaz de sustentar transformações nos teatros. Referindo-se à França, historiadores e sociólogos apontaram uma grande expansão do público teatral no último quarto do século XIX, expressando tanto um alargamento das classes médias, com funcionários públicos, empregados assalariados e pequenos comerciantes, quanto um crescimento em geral da população urbana e uma melhoria das condições de vida, de salários e mais tempo livre mesmo entre o proletariado (os gastos alimentares passam a representar um terço da renda familiar, aumentando o orçamento disponível para o lazer). Assim, entre as décadas de 1880 e 1890, meio milhão de parisienses ia ao teatro uma vez por semana, e mais do que o dobro disso ia uma vez por mês (Charnow, 2000, p. 63-66). Os melodramas e as pantomimas, bem como as peças baseadas no modelo da *pièce bien faite* (peça bem-feita) de Eugène Scribe, eram as produções mais vistas. Outras metrópoles europeias passavam por processos semelhantes.

No entanto, e aqui reside o foco de nossa discussão, emergia também nesse momento do final do século XIX uma forte torrente de teatros populares por iniciativa de reformadores estéticos e sociais que desejavam levar a arte para o povo sob uma diferente perspectiva. Romain Rolland, um de seus pioneiros e inspiradores (e discípulo de Pottecher), afirmou: “uma única condição é necessária, a meu ver, para o novo teatro: é que o palco, assim

como a plateia, possa se abrir às multidões, conter um povo e as ações de um povo” (Rolland, 1913, p. 121).

Assim, ainda que fosse um movimento heterogêneo, havia o ímpeto de renovar palco e público que, necessariamente, implicaria em repensar economicamente o teatro também. Se por um lado as classes populares não dispunham de recursos financeiros para custear ingressos caros, por outro as classes possuidoras não financiariam um teatro popular a não ser que este estivesse vinculado aos seus interesses, como o de aparatos ideológicos, por exemplo. Isso colocava os teatros populares numa encruzilhada para conseguir se sustentar materialmente.

Algumas das primeiras tentativas de criar teatros populares com recursos independentes, custeados pela bilheteria a preços acessíveis, se mostraram financeiramente inviáveis. Os teatros criados na virada do século XIX para o XX nos subúrbios operários de Paris cobravam entradas entre 0,5 e 0,75 francos, enquanto um ingresso nos teatros centrais parisienses custava de 1 a 15 francos. Para tentar compensar, chegaram a tentar um sistema de ingressos por assinatura que poderiam ser pagos em parcelas. Esses empreendimentos faliram, a maioria tendo durado não mais do que uma temporada (Bradby; McCormick, 1978, p. 33).

É nesse contexto que André Antoine, que na juventude fora rejeitado no Conservatoire De Musique Et De Déclamation tanto por sua interpretação naturalista¹ na audição quanto pela falta de um “pistolão” que o recomendasse (Charnow, 2000, p. 68), empreenderá uma das mais célebres e bem-sucedidas tentativas de criar um teatro popular, inspirando muitas outras iniciativas. Enquanto trabalhava como empregado da companhia de gás de Paris, Antoine irá fundar o Théâtre Libre (Teatro Livre) após participar do grupo amador *Cercle Galouis*, que, como muitos outros grupos amadores da época,

1 O naturalismo teatral surge na França no fim do século XIX, influenciado pelas ideias de Émile Zola, que defendia um teatro baseado na observação científica da realidade e nos condicionantes do meio. André Antoine, com o Théâtre Libre, foi pioneiro na encenação desse estilo, buscando uma atuação mais contida e uma ambientação realista e rompendo com as formas recitativas e declamativas tradicionais. No século XX, Stanislávski leva o método naturalista de atuação ao seu refinamento máximo, desenvolvendo técnicas que buscavam a verdade emocional e a organicidade na interpretação. O naturalismo também foi responsável por levar ao palco as classes populares e os conflitos sociais, como em *Os tecelões* (1892), de Gerhart Hauptmann.

contava com amadores que ensaiavam após o expediente e apresentavam mensalmente um repertório de peças sentimentais.

Ambicionando fugir dos populares melodramas e buscando um repertório de novos autores realistas, Antoine reuniu quatro peças em um ato (incluindo *Jacques Damour*, uma adaptação da obra de Émile Zola feita por León Henrique e que havia sido rejeitada pelo Teatro Odéon), mas encontrou resistência à encenação de tais obras no *Cercle Galouis*, o que o levou à fundação do Théâtre Libre em 1887. A apresentação inaugural foi feita sob expensas do próprio Antoine, que se endividou ao empregar seus proventos para alugar o espaço do *Cercle*, lotando seus 343 assentos com presenças ilustres como as de Zola, Edmond de Goncourt e Stéphane Mallarmé (Charnow, 2000, p. 71).

Em uma carta escrita cinco meses após a estreia do Théâtre Libre, Antoine dizia “Eu estou determinado a abolir os problemas materiais associados ao fazer artístico” (Antoine, 1887 apud. Charnow, 2000, p. 75). Desde o início, a busca de Antoine por publicizar seu teatro, buscando a então recente imprensa diária por meio do *Le Figaro*, cujo texto noticiando a estreia do teatro influenciou outros jornais, mostrou uma aguda preocupação com a divulgação do empreendimento.

Charnow chama a atenção para o fato de que o ecletismo prometido pelo *Théâtre Libre*, expressando a ideologia liberal e a busca por renovação do teatro em chave naturalista de Antoine, era também um aspecto fundamental do ponto de vista comercial, atraindo um público mais amplo e ansioso por novidades. A autora aponta ainda um peculiar paradoxo da arte moderna, que se fez também presente no teatro de Antoine: parte fundamental de sua identidade era a oposição ao teatro comercial, e ele afirmava que enquanto os teatros convencionais não podiam arriscar seus interesses materiais com autores novos e experimentos, os teatros estatais eram dirigidos por administradores estranhos à arte, fazendo do Théâtre Libre um lugar privilegiado para as novidades por estar distante de ambas as restrições. No entanto, segundo Robert Jensen, a oposição entre a arte comercial e a arte autêntica, que provinha das vanguardas modernistas, era mais um recurso retórico que servia para os autores estabelecerem sua identidade do que uma descrição da realidade social, e como exemplo são citados os impressionistas que, enquanto reafirmavam seus valores de uma arte não comercial,

dependiam exclusivamente do mercado para veicular suas obras (Charnow, 2000, p. 74-75), dependendo, então, do sucesso comercial para se manter:

O *Théâtre Libre* fornece um importante exemplo de como uma organização cultural precisava desenvolver um aspecto comercial e como as relações monetárias permeavam todos os aspectos da identidade da organização, desde assegurar um local de apresentação e pagar os salários de todos ligados ao teatro à natureza eclética de sua programação. (Charnow, 2000, p. 73)

E, assim, ainda que o *Théâtre Libre* naturalmente atraísse os setores populares, “o próprio Antoine não fez nenhum esforço consistente para atrair um público de trabalhadores” (Bradby; McCormick, 1978, p. 31). Criticando o teatro comercial e seu *star system*, em que uma atriz ou ator famoso era utilizado como chamariz para o público, e no qual o sucesso de uma peça era medido pelos resultados da bilheteria, o teatro de Antoine foi um modelo ao estabelecer um padrão naturalista de encenação e conseguir se sustentar financeiramente por meio de um esquema de assinaturas. Ao pensar em como atrair o público, Antoine fez sua própria adaptação do *star system* ao incluir um autor conhecido em todos os programas, junto a dois ou três autores novatos (Charnow, 2000, p. 76).

Otto Brahm seguiu Antoine e, em 1889, estabeleceu o *Freie Bühne* (Cena Livre) de Berlim, com o objetivo de montar autores que não interessavam aos teatros estatais ou comerciais, tais como Ibsen, sua principal referência. O programa dizia querer um teatro “livre das restrições da censura e das pressões do comércio” (Rorrison, 1980, p. 26).

No entanto, os autores naturalistas encenados foram rapidamente aceitos pelo circuito teatral estabelecido, e, após apenas duas temporadas, as atividades do *Freie Bühne* foram encerradas, sendo Brahm nomeado diretor do *Deutscher Theater* em 1894, indicando um caminho que seria frequente neste tipo de teatro independente: o da assimilação pelos circuitos teatrais hegemônicos. Dado que o objetivo não era expandir o alcance do teatro e nem transformar a composição social do público, mas sim difundir novas obras, não havia motivo para não dissolver a associação teatral, uma vez que os novos autores passaram a ser encenados nos teatros tradicionais.

A novidade no cenário alemão veio em 1890, quando um grupo de pessoas ligadas ao poderoso aparato das organizações operárias alemãs (organizadas em torno do Partido Social-Democrata Alemão – SPD – e os sindicatos dirigidos por este) se inspiram na iniciativa de Brahm e convocam uma sociedade para organizar um teatro voltado aos trabalhadores, o Freie Volksbühne (Cena Livre do Povo). Naquele momento, era também uma das muitas formas pelas quais a social-democracia procurava se esquivar das leis antissocialistas de Bismarck (vigentes entre 1878 e 1890) que atravancavam a organização política. As organizações culturais do proletariado cumpriam um papel fundamental de manter viva a coesão dos membros e simpatizantes da social-democracia alemã.

Assim, a grande novidade do Freie Volksbühne era a sua ligação orgânica com um movimento organizado de trabalhadores: sua fundação se deu em uma assembleia com dois mil trabalhadores. Era uma associação cuja direção era composta por nove pessoas, entre intelectuais de esquerda, operários e sindicalistas que decidiam a política e o repertório a ser encenado (Rorrison, 1980, p. 27). O objetivo era fundamentalmente garantir acesso ao teatro para os trabalhadores, e isso era feito alugando palcos em momentos ociosos por preços mais baratos (as apresentações eram domingo à tarde) para a realização de montagens próprias, ou ainda contratando a apresentação de alguma produção externa já em atividade por um preço promocional. Uma assinatura de 50 *pfenings* por mês garantia acesso à temporada completa de apresentações e os assentos eram sorteados na hora (Bradby; McCormick, 1978, p. 31). Ao desaparecerem as leis antissocialistas, as divergências entre intelectuais simpatizantes como Bruno Wille (que foi o primeiro a convocar a conformação do *Freie Volksbühne*) e os membros das organizações social-democratas sobre o objetivo do teatro – se simplesmente levar aos trabalhadores os clássicos ou se representar peças que tratassem das questões sociais e políticas – levou a uma cisão, que foi revertida apenas em 1920.

O teatro autoativo de trabalhadores

Para os limites deste artigo, nos interessa pensar tanto a forma do teatro por assinatura, consolidada por Antoine e seguida por Brahm e Wille, como

a relação com o movimento operário. Ao final da sua primeira temporada, o Freie Bühne contava com 900 membros assinantes. Já o Freie Volksbühne e o Neue Freie Volksbühne (cisão organizada por Wille) em 1895 tinham 7.600 e mil membros, respectivamente. Ao se fundirem, em 1920, somavam 80 mil membros (Rorrison, 1980, p. 28). Essas cifras (e a diferença entre ambas) expressam a potencialidade de um teatro autogestionário e vinculado a organizações de trabalhadores. Já em 1914, os dois, em parceria, foram capazes de construir uma sede de grande porte em Bülowplatz, que opera ainda hoje.

Essa relação de parceria entre os grupos teatrais e um movimento de trabalhadores capaz de sustentar tais grupos, tanto em termos de público como economicamente, é um aspecto decisivo se nosso interesse é propor alternativas para o financiamento de um teatro que se encontra nas antípodas de um circuito comercial estabelecido.

A experiência mais ampla, profunda e duradoura de um tipo de teatro assim se encontra associada à revolução de outubro de 1917 na Rússia. “O país nunca fora atacado por uma febre teatral tão violenta quanto nos primeiros anos da revolução. Cada distrito, cada unidade do exército, cada fábrica tinha seu próprio ‘círculo teatral’ zelado e desenvolvido com o maior cuidado e atenção”, disse o crítico e diretor Pavel Markov (Markov, 1934, p. 137 apud. Mally, 2000, p. 3). O teatro se tornou uma forma de ativismo cultural e político fundamental entre o povo russo, e no final da década de 1920 só os sindicatos já sustentavam uma rede de teatros amadores de doze mil grupos (Mally, 2000. p. 3). Novas formas teatrais, como os jornais vivos (*jivaia gazeta* - живая газета) e outras formas de *agitprop*, surgiram e se proliferaram em imensa velocidade, com encenações de grupos amadores que contavam com ostensivo apoio do novo Estado soviético, e, nos primeiros anos da revolução, contavam com grande liberdade e independência política e artística em suas produções.

Os grupos teatrais amadores de trabalhadores russos remontam ao pós-revolução de 1905, quando o crescimento das instituições proletárias levou à criação de grupos em clubes e Casas do Povo (*Narodnyi Dom* - Народный дом) financiados pelos sindicatos. No meio rural também eram comuns os teatros ritualísticos associados a plantação, colheita, nascimento, casamento e morte, muitas vezes também performados nos festivais de

Quaresma. Todas estas formas influíram no teatro amador pós-revolucionário (Mally, 2000, p. 7).

Tais teatros foram denominados pela pesquisadora Katerina Clark como “o berço da cultura soviética” (Clark, 1995, p. 104 apud Mally, 2000, p. 8), e este papel era reconhecido e incentivado pelo Estado soviético, como expressam as seguintes palavras do Comissariado do Povo para a Cultura de 1919: “O teatro é o autoeducador do povo. A revolução ama o teatro e em períodos revolucionários o teatro se torna vivo e floresce”. Eles eram criados por diferentes instâncias, passando por conselhos de fábricas, clubes operários recém-formados e até grupos informais de amigos. Seu financiamento vinha também de diferentes fontes, desde o governo soviético – no caso, por exemplo, da vasta rede de teatros do Exército Vermelho, que difundia notícias sobre a guerra e a revolução e convocava o apoio na luta contra os brancos e os exércitos estrangeiros –, mas também sovietes locais ou sindicatos (Mally, 2000, p. 17). Em comum, podemos dizer que eram ligados a organizações de trabalhadores, da mesma forma que o Volksbühne alemão, mas com uma capilaridade, espontaneidade e diversidade infinitamente superiores.

Tais teatros, conhecidos como teatros populares (*Narodnyi Teatr* - Народный Театр) antes da revolução, logo passaram a se chamar teatros autônomos, autoativos ou “faça-você-mesmo”, numa livre tradução (*Samodeiatelnyi Teatr* - *самодетельность театр*²). Ainda nos anos pré-revolucionários, já havia um importante movimento estabelecido, e se estima que em 1905 havia 5.000 clubes teatrais de trabalhadores (Deák, 1973, p. 43). A revolução desencadeou um ímpeto criativo nos trabalhadores, e o testemunho do Guarda

2 A tradução do termo é difícil. Como explica Mally, o russo oferece duas palavras comuns para o equivalente do termo amador em português ou *amateur* em inglês: *liubitestvo* (любительство), com a raiz no verbo russo amar, tal como as palavras em inglês e português derivam do latim *amare*; ou ainda *samodiatelnost* (самодетельность), que pode ser traduzido como “fazer você mesmo”. Ainda que sejam sinônimos, gradualmente se convencionou entre escritores soviéticos utilizar o primeiro como denotando a má qualidade de produções, e o segundo enfatizando a produção coletiva e enraizada socialmente (Mally, 2000, p. 2). Mally ainda afirma ter utilizado o termo *autonomous* (autônomo) em seus primeiros trabalhos sobre o tema (Mally, 2000, p. 15). Optamos por utilizar intercambiavelmente tanto o termo “autoativo”, já empregado por Silvana Garcia (1990), quanto o termo “autônomo”, em vez do termo “amador”, com o objetivo tanto de evitar o sentido pejorativo comumente atribuído ao amadorismo em português, quanto de ressaltar a auto-organização e a independência de tais grupos, pensando em tais características, inclusive para além do contexto soviético.

Vermelho Eduard Dune sobre como uma grande fábrica nos arredores de Moscou colocou de pé um grupo de teatro em que a esposa de um dos operários assumiu o papel de diretora e um pintor empregado na fábrica fez todos os cenários é um exemplo do que foi expresso também no *Jornal Vermelho* (*Krasnaia Gazeta*) de 7 de setembro de 1919: “Estes eventos eliminaram a passividade forçada e destrutiva dos espectadores e transformaram todo o salão – tanto atores quanto espectadores – em um todo unificado, fundido” (Mally, 2000, p. 18).

Em que pese o grande alento para o desenvolvimento de tais grupos fornecidos pelo recém-criado Estado soviético, as histórias dos grupos parecem demonstrar que o segredo fundamental de seu sucesso era o impulso de um teatro amador constituído por membros de uma comunidade e apoiado integralmente por esta, tanto como público como economicamente. Além disso, pensando na distinção apresentada por Lynn Mally, entre o teatro estético (*aesthetic drama*) e o teatro social (*social drama*), (Mally, 2000, p. 19) pode-se concluir que o fato de que não se procurava respeitar convenções para apresentar uma obra pronta ao público – o primeiro caso –, mas sim utilizar a criação teatral como uma forma de tratar dos problemas reais trazidos pela dinâmica revolucionária – o segundo caso – fazia com que a manutenção do teatro fosse vista como parte orgânica da convivência social e da solução de problemas daquele grupo, alternando também os papéis entre atores e público e fazendo do grupo um empreendimento coletivo.

Este tipo de teatro, em meio ao cenário social, econômico e político convulsivo do pós-guerra, se alastrou rapidamente. Na Alemanha, inspirado tanto pela Revolução Russa quanto pelo *Proletkult* e pelas brigadas de *agitprop* que tomaram o país vizinho, Erwin Piscator e Hermann Schüller irão fundar o Proletarisches Theater (Teatro Proletário). O deles, na verdade, foi o segundo teatro proletário, sucedendo a primeira empreitada feita por Karlheinz Martin e Rudolf Leonhard, e que durou apenas uma apresentação. Algumas diferenças fundamentais guiavam a tentativa de Piscator daquela de seus antecessores: afastando-se das peças emotivas ou expressionistas escolhidas por Martin – seu primeiro sucesso havia sido com o *Tribune*, encenando *Die Wandlung* (A transfiguração), peça pacifista de Ernst Toller – o novo Teatro Proletário focaria esquetes curtas e tópicas, trazendo as questões políticas mais

candentes, como a Revolução Russa, os inválidos de guerra e o esmagamento da revolução húngara (temas da primeira apresentação). Era um teatro que, munido de adereços muito simples, percorria os bairros operários e encenava nos ambientes mais diversos, como clubes operários e cervejarias, buscando fazer do teatro um meio de propaganda revolucionária (Piscator, 1980).

O modelo de financiamento desejado por Piscator era inspirado no sucesso do Volksbühne – almejava criar uma contraparte comunista diante da capitulação do teatro da social-democracia – e criou um comitê convocando “todas as organizações que apoiem a ditadura do proletariado” (Piscator, 1980, p. 42) para participar de sua organização. Partidos, sindicatos, a Associação Internacional das Vítimas de Guerra e até um clube de caminhada proletário foram algumas das organizações que atenderam ao chamado. O esquema de assinaturas também foi estabelecido, e os ingressos tinham o seguinte valor: 6 marcos para não membros de organizações proletárias, 5,50 se reservados com antecedência. Para membros das organizações proletárias, 3,50 ou 3,20 se reservados com antecedência. Membros do Teatro Proletário, gratuito. Desempregados, 1 marco (Piscator, 1980, p. 48). Os membros assinantes chegaram a atingir um número entre 5 e 6 mil, recrutados principalmente entre a União Geral dos Trabalhadores da Alemanha (*Allgemeine Arbeiter-Union Deutschlands*), o Partido Comunista de Trabalhadores (*Kommunistische Arbeiter-Partei*) e os sindicalistas (Piscator, 1980, p. 50).

Piscator, ainda que fosse um ator e diretor profissional, intencionalmente empregou principalmente proletários não atores, com o objetivo de “trabalhar com homens que acreditassem, como eu, que o movimento revolucionário fosse a força motriz, o centro de sua atividade criativa” (Piscator, 1980, p. 49). Ainda sobre as motivações e condições financeiras, ele afirma que

Todos os colaboradores no Teatro Proletário se dedicavam à causa sem reservas. Os motivos não eram financeiros – nós estávamos constantemente tendo que nos virar com nossos salários – nem ambição pessoal – na maioria das vezes os atores envolvidos não eram sequer mencionados no programa. Eram outros motivos que nos mantinham em atividade enquanto tentávamos por um ano inteiro estabelecer nosso teatro sem ajuda externa. (Piscator, 1980, p. 50)

No entanto, mesmo com uma adesão rápida do público proletário, a situação de crise econômica no pós-guerra e de relativa desorganização do

proletariado alemão após a capitulação de sua organização histórica – o SPD – em pouco tempo tornou claro que seria inviável realizar a ambição de Piscator de chegar ao mesmo número de apoiadores que o Volksbühne (então sustentado pelo poderoso aparato burocrático da social-democracia), ou mesmo conseguir o suporte de que os teatros autoativos russos desfrutavam.

Ainda que o proletariado sentisse a necessidade e importância de nossa empreitada, ele se provou muito fraco economicamente para apoiá-la a longo prazo. Em muitas noites, a casa estava cheia até o último assento e, no entanto, as entradas falavam em cobrir nossas despesas (já que os desempregados, na maioria das vezes, tinham apenas que mostrar seus cartões para serem admitidos). (Piscator, 1980, p. 52)

A perseguição policial também se mostrou um constante empecilho ao trabalho do grupo, que foi encerrado em 1921.

No contexto do pós-guerra e da expansão do movimento de trabalhadores, os grupos de teatro autoativos se espalharam como fogo em mato seco. Na Alemanha, o Teatro Proletário expressou um primeiro momento, e as experiências subsequentes de Piscator foram de imensa relevância, trazendo às encenações inovações muito similares às que ocorriam paralelamente na Rússia, e que Alfred Döblin foi pioneiro a identificar como características marcadamente épicas a partir da montagem, em 1924, de *Fahnen* (Bandeiras), peça de Alfons Paquet sobre os mártires de Haymarket, em Chicago, durante a luta pela redução das jornadas de trabalho em 1886 (Piscator, 1980, p. 75).

A montagem de *Fahnen* ocorreu depois que a relação de Piscator com o KPD (Partido Comunista Alemão) havia se estreitado a partir de sua atuação nas noites de eventos impulsionadas pela *Internationale Arbeiter-Hilfe* (IAH – Socorro Internacional dos Trabalhadores) (Willet, 1986, p. 50), uma organização que nasce em resposta a um apelo de Lênin em agosto de 1921, por iniciativa do militante comunista Willi Münzeberg para angariar ajuda aos trabalhadores do Volga atingidos pela fome e pela seca. Herbert Hoover, presidente dos EUA, viu na organização da assistência humanitária ao Volga uma oportunidade de combater a influência bolchevique e colocou de pé a *American Relief Association* (ARA – Associação de Socorro Americana), à qual a IAH deveria fazer frente por meio de solidariedade operária internacional. Nessas

noites, Piscator participou organizando as intervenções teatrais. Essa organização – mais conhecida pelo acrônimo russo *Mejrabpom* (*Mejdunarodnaia Rabotchaia Pomosh* – Международная рабочая помощь), também atuou nos Estados Unidos, e na Alemanha produziu filmes como o célebre *Kuhle Wampe, oder: Wem gehört die Welt?* (Kuhle Wampe, ou: a quem pertence o mundo?), de Bertolt Brecht, Ernst Ottwalt, Slatan Dudow e Hans Eisler, em 1932, lançado meses antes do órgão ser fechado pela ascensão do nazismo (Silbermann, 1974).

Parte da sustentação financeira da IAH-Mejrabpom era feita pelo próprio governo soviético, mas a empreitada era concretizada pela solidariedade ativa e voluntária dos trabalhadores alemães que garantia a existência da organização, em mais um exemplo de confluência entre a militância política organizada dos trabalhadores e o movimento cultural autoativo.

No entanto, foi apenas após a visita do grupo *Siniaia Bluza* - Синяя блуза (Blusas Azuis), um dos mais importantes do *agitprop* soviético, que os grupos amadores de teatro operário começaram a se difundir às centenas pela Alemanha. Tendo sido recebidos em 1927 no teatro de Piscator, os Blusas Azuis já contavam com mais de 5 mil trupes e mais de 100 mil membros no território soviético (Drain, 1995, p. 181). Na Alemanha, suas apresentações atingiram 150 mil pessoas, incluindo delegados internacionais presentes no congresso do IAH-Mejrabpom, levando à criação de grupos de Blusas Azuis na Alemanha, Tchecoslováquia, Inglaterra e Estados Unidos. Os Blusas Azuis, oriundos dos jornais vivos e fundado em 1923 por Boris Yuzhanin sob o auspício dos Instituto de Jornalismo de Moscou, em 1924 se vincula ao Conselho Municipal de Sindicatos e origina um movimento que se alastra pelo país e para o exterior, mantendo cinco grupos profissionais de doze atores cada com base em Moscou, e a edição de uma revista com uma tiragem de 7 mil cópias. No seu auge, em 1928, os Blusas Azuis contavam com 484 grupos profissionais e 8 mil grupos amadores (Deák, 1973).

Os grupos alemães se inspiraram diretamente nas experiências soviéticas e de Piscator, e, ligados às organizações operárias, também teorizavam suas práticas em profundos debates. O próprio Piscator chegou a ser duramente criticado pela profissionalização de seu teatro pelos grupos que defendiam como princípio o amadorismo dos grupos de trabalhadores, crítica da

qual ele se defendeu em sua obra (Piscator, cap. 9, 1980). Talvez um dos únicos registros em filme de uma apresentação dos grupos autoativos seja a do grupo Rote Sprachrohr (Megafone Vermelho) no filme *Kuhle Wampe*.

Na Inglaterra, a influência dos grupos alemães foi importante para que, após a derrota da greve geral de 1926, surgisse um movimento de teatros autoativos de trabalhadores. É importante ressaltar que a Inglaterra, não possuindo um movimento de trabalhadores tão ativo e independente quanto na Rússia ou na Alemanha, teve consequentemente um movimento teatral muito mais restrito, mas que chegou a organizar sessenta grupos pelo país, em sua maioria ligados ao Partido Comunista (Wallis, 2004, p. 178).

Nos Estados Unidos, o movimento também surge ligado ao Partido Comunista e deve muito a um de seus principais organizadores, John Bonn, imigrante alemão que foi membro fundador do Partido Comunista nos EUA e havia tido contato com o trabalho de Piscator em seu país de origem, funda o Prolet-Buehne, teatro de trabalhadores alemães, em 1928. Apresentando suas peças em alemão, o Prolet-Buehne inspirou um grupo a fundar o Workers Laboratory Theatre (WLT – Teatro Laboratório dos Trabalhadores) e fazer o mesmo tipo de teatro – *agitprop* – em inglês. O grupo, interessado em organizar um movimento mais amplo de teatros amadores de trabalhadores, funda a League of Workers Theatre, que, não surpreendentemente, era ligada à International Workers Relief (Socorro Internacional dos trabalhadores), a sessão americana da já citada IAH-Mejrabpom. Esta organização foi também seu primeiro suporte material, cedendo uma sede para uso do grupo teatral. (Cherne, 2014, p. 7) A primeira iniciativa da recém-fundada liga foi a publicação de uma revista, em abril de 1931: a *Workers Theatre Magazine* (Revista do Teatro de Trabalhadores), com uma tiragem de 200 cópias mimeografadas ao custo de onze dólares, que seriam vendidas a dez centavos. O dinheiro para custear a publicação foi arrecadado entre o grupo “principalmente entre os que tinham empregos regulares” (Williams, 1974, p. 44).

Em junho, a liga convocou uma conferência para entrar em contato com os grupos que já começavam a surgir a partir da influência do Prolet-Buehne e do WLT. Com o apoio do John Reed Club, uma organização cultural também ligada ao Partido Comunista, eles fizeram o evento, que contou com escritores, cineastas, artistas e, entre as 130 organizações representadas, 19 eram

grupos de teatros já criados. É bastante significativo o fato de que uma das pessoas presentes na conferência, e que escreveu sobre ela um relato publicado na principal revista de teatro do país, a *Theatre Arts Monthly*, foi Hallie Flanagan, que seria a diretora do *Federal Theatre Project* apenas quatro anos mais tarde. Vejamos um pequeno trecho do testemunho de Flanagan sobre o nascente teatro operário estadunidense:

O poder destes teatros despontando pelo país reside no fato de que eles sabem o que querem. Seu propósito... é claro. Isto é importante porque há apenas dois teatros no país hoje que são claros quanto a seus objetivos: um é o teatro comercial, que quer fazer dinheiro; o outro é o teatro de trabalhadores, que quer criar uma nova ordem social...

Diferente de qualquer forma de arte existente na América hoje, os teatros de trabalhadores pretendem modelar a vida deste país, socialmente, politicamente e industrialmente. Eles pretendem recriar uma estrutura social sem a ajuda de dinheiro – e essa ambição por si só investe sua empreitada de uma certa loucura marlowesca. (Flanagan, 1931, apud. Williams, 1974, p. 45)

Tendo em vista o preciso relato de Flanagan, que opõe o teatro dos trabalhadores ao comercial em termos financeiros e os aproxima em termos de clareza de objetivos, é interessante pensar o rápido sucesso da liga. Em um ano, as revistas vendiam mil cópias por mês e havia cerca de cinquenta grupos pelo país (Williams, 1974, p. 45). Em 1935, sua revista já tinha uma tiragem equivalente à da *Theatre Arts Monthly* (Cherne, 2014, p. 2).

Em 1932, organizaram a primeira Espartaquíada, um campeonato entre os grupos operários em que 15 grupos se apresentaram. Um movimento internacional, impulsionado em primeiro lugar pelos grupos alemães, também tomou forma, consolidado na União Internacional de Teatros dos Trabalhadores (*Mejdunarodnoe rabotchieie teatralnoe obedinenie* – Международное рабочее театральное объединение), cujo nome foi depois alterado para União Internacional de Teatros Revolucionários (*Mejdunarodnoe obedinenie revolutsionikh teatrov* – Международное объединение революционных театров), fundada em junho de 1930, em Moscou, com a presença de delegações da Alemanha, Suíça, França, Bélgica, Inglaterra, Tchecoslováquia e Japão (Mally, 2003, p. 327). Em que pese as complexas questões envolvendo

os debates sobre as formas artísticas e o retorno das tendências realistas em detrimento do *agitprop* (Mally, 2003), a União chegou a organizar uma olimpíada internacional de teatro operário em 1933, em Moscou, no apagar das luzes do movimento teatral operário independente, quando este enfrentava o ascenso do nazismo, a consolidação do stalinismo e a eminente dissolução do teatro operário estadunidense no interior do *Federal Theater Project* (Bustamante, 2019a).

O teatro de trabalhadores e seu financiamento no Brasil

No Brasil, tanto a ausência de um movimento teatral renovador quanto a de organizações operárias massivas e enraizadas, e ainda o fato de que não presenciamos movimentos revolucionários que convulsionaram a sociedade na mesma medida em que a Europa do pós-guerra, podem ser fatores importantes para considerarmos diferenças importantes na possibilidade de um movimento autoativo de envergadura e sustentabilidade.

Contudo, quando ainda eram embrionários os movimentos europeus, aqui também se gestava um movimento autoativo de grande relevância e permanência. A raiz deste movimento teatral eram os oitocentos mil imigrantes italianos, noventa mil espanhóis, noventa mil portugueses, dezoito mil austríacos e vinte e cinco mil de nacionalidades diversas que aportaram em São Paulo entre 1887 e 1902, fazendo com que, em 1895, um terço dos 150 mil habitantes da cidade fossem apenas de imigrantes italianos (Vargas, 1980, p. 13). Em 1900, cerca de 90% do operariado paulista é composto pelos imigrantes (Garcia, 1990, p. 90).

Além disso, como aponta Maria Thereza Vargas, “enquanto falamos do teatro realizado pelos trabalhadores imigrantes é importante observar antes que a organização e a constância desse teatro só poderiam ter nascido de uma comunidade muito rica de múltiplas referências culturais.” (Vargas, 1980, p. 13). Denota assim a importância da coesão desta comunidade e de seu imaginário compartilhado, mas também ressalta que “o caráter nitidamente político desse teatro deixa entrever que o contingente de trabalhadores que aportou ao Brasil partilhava as inquietações e teorias do movimento social europeu.” (Vargas, 1980, p. 13).

Como no caso europeu, os grupos são amadores, compostos por trabalhadores que se dedicam à atividade teatral em seu tempo livre, e quase todas as peças de seu repertório têm caráter de propaganda social (*A Lanterna*, 8/7/1911 apud. Joanilho; Ferrari; Rozzineli, 1992, p. 23). Vargas ressalta a diferença entre esse teatro dos imigrantes e o teatro paulista da mesma época apontando tanto para seu caráter político quanto de conagração entre os imigrantes e de reafirmação de seus vínculos de solidariedade. A pesquisadora chama a atenção para a separação inclusive geográfica entre o teatro operário, situado além do Rio Tamanduateí, no Brás, e os historiadores do teatro oficial, aquém do Tamanduateí (Vargas, 1980, p. 14). No entanto, diferenças notáveis ocorrem também no campo da estruturação do teatro e suas formas organizativas, bem como seus objetivos, que destacaremos aqui.

As apresentações ocorriam nos sábados à noite em festivais beneficentes que em geral visavam angariar fundos para a imprensa operária independente ou ainda para auxiliar alguma causa social e política específica. Tendo surgido ainda com as primeiras levas de trabalhadores desembarcados ao redor das suas sociedades de ajuda mútua dos imigrantes, uma de suas primeiras funções era didática, visando orientar os trabalhadores recém-chegados ao país.

O caráter didático e comunitário se vincula fortemente à vocação política deste teatro, como demonstra esta citação de um texto presente em uma coletânea de dramas libertários muito difundida entre os grupos aqui presentes:

A nossa finalidade, sem reticências e sem jesuísticas restrições é utilizar o Teatro Popular para demonstrar quanto são incivis e desumanas as bases da sociedade atual; quanto é nefasto ao destino da espécie humana o sistema atual da família, vinculado à religião e à lei; quanto sangue custa a ideia selvagem do patriotismo; quanto são tirânicas (apesar das aparências) as formas políticas que nos encantam. (Molinari, 1905, apud. Vargas, 1980, p. 20)

É notável a semelhança com a caracterização feita por Flanagan do teatro operário estadunidense. As representações são feitas em salões destinados prioritariamente a conferências ou números musicais em dias festivos, como o Salão Celso Garcia, pertencente à Associação das Classes Laboriosas, ou o Salão da Sociedade de Beneficência Guglielmo Oberdan.

Trata-se de auditórios com um palco raso, sem coxias ou camarins. Os cenários pareciam ser compostos por telões fixos de propriedade das próprias casas de espetáculo, representando ambientes genéricos como cenas de rua, de interior ou campestres, e os figurinos também parecem ser genéricos, representando tipos sociais. As maiores despesas registradas eram com os aluguéis dos salões, além de despesas com cenários, porém é impossível discernir se para sua confecção ou para o aluguel dos cenários fixos (Vargas, 1980, p. 23-24). A divulgação das peças e a arregimentação para os grupos é feita no boca-a-boca das fábricas e por meio da imprensa operária. O critério primordial é a vontade de atuar, e a iniciativa parte de lideranças anarquistas. Segundo Vargas, “Ao que parece, a vinculação ativa ao teatro é também uma forma de atração para a militância ideológica. Na prática do teatro as lideranças formam novos adeptos das teorias libertárias” (Vargas, 1980, p. 26). Sendo visto como meio de propaganda e militância, os próprios participantes contribuem financeiramente para a sua manutenção, como fica claro nessa convocação veiculada no jornal *Luta Operária*:

Realizou-se na quarta-feira passada a reunião dos aderentes do Grupo Filodramático Social. Ficou deliberado aceitar como sócios aqueles que tenham disposição para este meio de propaganda, basta que sejam sócios das Ligas de Resistência ou que sejam operários de dignidade e consciência. Deliberou-se que para as despesas do grupo: papel, tinta, penas etc., cada sócio contribuirá com a quantia de 500 réis mensais. Uma nova reunião do grupo será quarta-feira, dia 11 deste mês. Já aderiram ao grupo dez companheiros. (*Luta Proletária*, 22.2.1908 apud. Vargas, 1980, p. 28)

O comprometimento dos trabalhadores fica ainda mais patente se pensarmos que até 1918 as jornadas chegavam até 14 horas diárias, e os festivais (chamados de veladas) se iniciavam às 20 horas no sábado e iam até 4 ou 5 horas da manhã de domingo (Vargas, 1980, p. 29). Tais grupos teatrais parecem ser a manifestação cultural proletária de maior longevidade em nosso meio, tendo durado cerca de três décadas ininterruptamente, e, com muitas peças, permanecem no repertório dos grupos por até quatro décadas, denotando seu caráter ritualístico: “O primeiro de maio era a nossa Paixão de Cristo”, testemunha Jayme Cubeiros, membro de um dos Centros

de Cultura (Vargas, 1980, p. 30). É apenas com a perseguição policial e política de grande violência por parte do regime varguista, principalmente com o Estado Novo, que o movimento se desarticula (Vargas, 1980, p. 14).

Muitas outras experiências de um teatro autoativo no Brasil, ou ao menos de um teatro popular, merecem ser conhecidas e tomadas como exemplo, ainda que sem a mesma profundidade e permanência que as veladas anarquistas.

Já virou lugar-comum situar um ponto de virada de nossa dramaturgia no trabalho do Teatro de Arena inaugurado por José Renato em 1953 e pujante sob a direção de Augusto Boal, particularmente a estreia de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, como marco decisivo. Nos limitamos aqui a pensar o que tornou o Arena financeiramente viável. Em primeiro lugar, foi o contato que Décio de Almeida Prado, como professor da Escola de Arte Dramática (EAD), promoveu entre José Renato e a obra de Margo Jones, *Theater-in-the-Round*, na qual a autora defende as grandes vantagens práticas da economia do teatro de arena como parte da ambição de estabelecer teatros locais em cada canto dos Estados Unidos (Jones, 1951). O projeto se provou viável: sua estreia com a peça *O demorado adeus*, de Tennessee Williams, custou penas 10% dos gastos demandados pela montagem de *Lembranças de Berta*, do mesmo autor e empreendida na mesma época pelo consagrado Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) (Betti, 2013, p. 176).

Contudo, cinco anos depois, o teatro estava à beira da bancarrota e seu salvamento pelo tremendo sucesso de *Black-tie* é ilustrativo de que “[...] tentativas de criar um teatro popular demonstraram que ambos os problemas – o do repertório e da administração financeira – precisam encontrar a solução correta. Não importa o quão boa seja uma delas, sozinha não poderá assegurar sucesso a um teatro” (Bradby; McCormick, 1978, p. 34).

Com a politização ao trazer para a cena os trabalhadores, a greve, os morros e favelas, o Arena retomou o caminho de um teatro brasileiro de vocação popular, no sentido de se ligar às questões da vida dos trabalhadores. Oduvaldo Vianna Filho, insatisfeito com o “estrangulamento” presente na estrutura do Arena pelo fato de que “O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares” (Peixoto, 1983, p. 93) e desejoso de “tentar fazer que seu trabalho chegasse efetivamente ao proletariado, ou seja, à classe dramaturgicamente representada” (Betti, 2013, p. 187),

decide sair do grupo e procurar, além de uma ligação com esta classe, a superação de um “padrão realista de dramaturgia [que] limitava-se a produzir a crônica das contradições do capitalismo, em vez de discutir e examinar suas causas” (Betti, 2013, p. 187).

Deste movimento empreendido por Vianinha e Chico de Assis de deixar o Arena e começar a fazer ensaios abertos da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, escrita pelo primeiro, foram dados os primeiros passos para a posterior fundação do Centro Popular de Cultura da UNE. Ainda que seja difícil analisar a situação econômica do CPC pela escassez de documentos – seus arquivos foram destruídos com o incêndio do prédio da UNE imediatamente após o golpe militar – podemos perceber uma série de limites e contradições que levaram o órgão a depender de subvenções estatais e prestação de serviços, inclusive a políticos, bem como escassas verbas advindas da venda de produtos da sua divisão Prodac (Produtora e Distribuidora de Arte e Cultura) (Bustamante, 2019b).

Interessa-nos ver que a origem de tal contradição econômica está na impossibilidade verificada pelo CPC de se ligar organicamente ao movimento operário, como ocorrera nas experiências europeias. De tal situação dá testemunho Carlos Estevam Martins:

Em primeiro lugar, o CPC enfrentou o problema do espaço adequado onde o público popular estivesse reunido. A primeira tentativa de apresentação de seus shows e peças de teatro foi realizada em sede de sindicatos. Logo os membros do CPC verificaram, entretanto, que os sindicatos da época normalmente não recebiam a massa operária, os seus associados em suas sedes. Quem frequentava as sedes dos sindicatos era a liderança e essa, ainda que aplaudisse a produção, do CPC, não era propriamente quem o Centro pretendia atingir. (Berlinck, 1984, p. 75-76)

A União Nacional dos Estudantes (UNE), à qual se liga o CPC, não era um substituto à altura dos sindicatos e partidos que sustentaram o movimento autoativo na Alemanha e na Rússia. A parceria política e organizativa teve frutos importantes, como a possibilidade de semear CPCs pelo país a partir da UNE Volante que percorria o território nacional, e durante a qual se realizaram as filmagens do longa-metragem abortado pelo golpe militar e que décadas mais tarde seria retomado por Eduardo Coutinho dando origem a *Cabra marcado*

para morrer. Mas com a ligação política da entidade ao governo janguista, a independência política também foi menor do que a do movimento autoativo estadunidense (antes que este se subordinasse ao FTP). Uma das fontes de inspiração para a fundação do CPC, o Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco, era vinculado ao governo de Miguel Arraes.

Ao menos uma importante exceção deve ser ressaltada, em termos de maior contato com o movimento operário: o CPC de Santo André. Thimoteo Camacho afirma, em seu estudo sobre este CPC, ter constatado que este era “um CPC ‘no’ sindicato e ‘do’ sindicato, de base operária. Uma exceção, se comparado com a história do CPC da UNE” (Camacho, 1999, p. 126). Contudo, mesmo ressaltando a importância da ligação com a diretoria do sindicato ligada ao PCB, Camacho traz o depoimento de participantes, como de Jurandir Alécio, mostrando a resistência dos dirigentes partidários que “não viam com bons olhos esse negócio de teatro, mistura de homens com mulheres, cantorias e festinhas. Achavam que não era coisa séria e que um ‘verdadeiro comunista’ não deveria se envolver com isso” (Camacho, 1999, p. 121).

Pioneiro do CPC, Vianinha se mostrava um dos mais conscientes e empenhados em pensar a constituição de “um teatro de ação” em oposição ao “teatro inconformado” que via no Arena: “um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização” (Peixoto, 1983, p. 93). No entanto, a falta de uma ligação orgânica com as organizações operárias que desse sustentação material ao CPC era sentida duramente. Projetos como o Tomatão – um circo desmontável com uma lona vermelha (daí seu apelido) que “correria os bairros da Guanabara levando espetáculos, filmes, palestras exposições de arte prestando assistência médica e jurídica” e seria responsável por organizar núcleos de cultura popular no bairro, multiplicando o trabalho (CPC, 1962) – tiveram que ser abortados. A situação material era de tal forma drástica que o próprio Vianinha, dedicado de corpo e alma ao projeto, é descrito pelo seu biógrafo Dênis de Moraes como “dividido entre o desejo de prosseguir como ativista no Rio e a angústia, quase complexo de culpa, pela momentânea indefinição profissional, que o mantinha dependente da casa dos pais, aos 24 anos” (Moraes, 2000, p. 112).

Ainda assim, a atividade do CPC era febril, e é impressionante o que o grupo conseguiu atingir em apenas quatro anos, entre produções de filmes, peças, livros, discos, proliferação de novos CPCs em Minas Gerais, Bahia, Goiás, Pará, Piauí, Alagoas, Sergipe, Maranhão, Paraíba, Paraná, São Paulo e Rio Grande do Sul (Vianna, 1984, p. 164). No âmbito do teatro, além das peças de rua (divisão dirigida por João das Neves) passaram a produzir peças para apresentar em palcos, e a estreia de seu teatro na sede da UNE seria feita com *Os Azeredo mais os Benevides*, de Vianinha. O golpe militar de 1964 interromperia esse processo que apenas começava a ganhar corpo.

Nos anos 1960, destaca-se também um dos mais longevos grupos de teatro popular em nossa história, o Teatro União e Olho Vivo (TUOV), fundado por estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP) em 1967 e inicialmente vinculado ao Centro Acadêmico XI de Agosto, sob a liderança de Idibal Pivetta (posteriormente conhecido pelo pseudônimo de César Vieira, usado para driblar a censura, e que se manteve ativo na condução do grupo até seu falecimento, com 92 anos, em outubro de 2023). Tendo enfrentado a repressão da ditadura com o seu “capoeirismo cultural” (Vieira, 2015, p. 64), o TUOV levava suas apresentações às periferias de São Paulo e foi capaz de se sustentar economicamente por décadas com a chamada “tática Robin-Hood”, que consistia em fazer apresentações remuneradas para públicos de classe média e criar um caixa para custear suas apresentações gratuitas populares (Vieira, 2015, p. 109).

Dos momentos de violenta repressão e censura, com o completo desmantelamento das organizações operárias, vimos a sobrevivência de grupos como o TUOV e outros como o Opinião, mantidos a duras penas: “Não dava mais para fazer teatro-relâmpago nos sindicatos, nas praças e nas favelas. Por isso, pensamos em nos transformar num grupo teatral normal, com bilheteria, palco e plateia.” Muitas vezes sem nada receber e “condenados à falência” (Gullar, 2006).

Quando o movimento de trabalhadores ganha fôlego com a reorganização sindical em São Paulo, Osasco, Contagem e ABC Paulista, vemos novamente surgir a possibilidade dessa ligação: o grupo Ferramenta, nascido no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, concretizou isso. Havia fios de continuidade com o projeto do CPC: José Roberto Michelazzo,

o Mic, professor de física que esteve ligado à criação do Centro Educacional Tiradentes no sindicato, havia participado do CPC de Ribeirão Preto antes do golpe. Também havia militado na Ala Vermelha, dissidência do PCB adepta ao maoísmo. Mic se encarregou, a partir de proposta dos professores do Centro, de criar o grupo teatral do sindicato em 1973, sob a direção de sua então esposa, Izolda Cremonine, que havia estudado direção teatral e participado do Teatro de Equipe do SESC (Lima, 2019, p. 76). O grupo, chamado Ferramenta, chegou a encenar uma peça criada por Expedito Soares, um de seus membros: *Eles crescem e eu não vejo*.

Após seu término em 1978, o Ferramenta foi sucedido pelo Grupo Forja, dirigido por Tin Urbinatti, contratado pelo sindicato para dirigir o teatro e que já havia conduzido encenações clandestinas na USP com o Grupo de Teatro das Ciências Sociais (Urbinatti, 2022). Com o Forja, mais uma vez se concretizou a experiência de um grupo de trabalhadores ligado organicamente a um movimento de grande envergadura que ocorria nas fábricas, nos bairros, nas comunidades eclesiais de base, e que, sustentado materialmente por tal movimento por meio de seu sindicato, era também uma ferramenta cultural, política e ideológica a serviço de seu movimento, fazendo peças de greves, campanhas salariais e sindicais. Nas palavras de Edu, um dos membros do grupo, em seu testemunho anos depois:

[...] o Grupo Forja, ao mesmo tempo em que ele divertia, ele formava a gente. E quantos! O Grupo Forja pegava as pessoas rústicas e elas saíam militantes. [...] o Forja era um grupo que pensava. As nossas peças... eu lembro que a gente adiantava qual era o mote, qual era a campanha que a diretoria ia desenvolver no ano seguinte, através da nossa discussão. A gente lia jornal. O Octávio Ianni veio. Quantas pessoas o Tin trazia pra gente discutir temas de conjuntura. Nós discutíamos a conjuntura nacional e falávamos: Qual será a peça que era pro ano seguinte? E nós acertamos todas. Todas. (Urbinatti, 2011, p. 146)

O papel de conduzir do teatro à politização lembra aquele cumprido pelos teatros anarquistas no início do século. A demissão de Tin Urbinatti em 1986 é sintomática do processo de burocratização do sindicato, pois, segundo os próprios operários membros do Forja, a diretoria passou a ter medo do que pensavam. Foi formado um novo grupo com uma “proposta de trabalho

bem mais leve,” “de lazer mesmo, de diversão” (Urbinnati, 2011, p. 145). O novo grupo durou pouco tempo.

Conclusão

A partir desse brevíssimo panorama, podemos constatar que desde o surgimento do heterogêneo movimento de teatros populares, alguns dilemas fundamentais estão sempre colocados, nos quais as questões do financiamento se cruzam com os objetivos artísticos e políticos das iniciativas.

Já em 1899, um Comitê pelo Teatro Popular se reuniu na França e, em dezembro do mesmo ano, *La Revue d'Art Dramatique* promoveu um concurso, com o prêmio de 500 francos, para quem trouxesse o melhor plano em relação a como um teatro popular deveria ser gerido. O vencedor foi o *Projet de Théâtres Populaires*, de Eugène Morel. Em seu plano detalhado, focado em questões financeiras e de administração, ele defendeu o esquema de assinaturas por sessão. Dessa forma,

(1) os assentos seriam baratos; (2) o trabalhador, tendo pago sua assinatura, iria regularmente e, assim, adquiriria o hábito de ir ao teatro; (3) como o mesmo grupo de pessoas iria a cada semana, poderiam ser fretados ônibus; (4) refeições baratas também poderiam ser providenciadas, já que o número de frequentadores seria conhecido; (5) em dias diferentes da semana as apresentações poderiam ocorrer em horários diferentes para levar em consideração diferentes horários de trabalho nas fábricas com o esquema de turnos. (Bradby; McCormick, 1978, p. 34)

No entanto, é digno de nota que o mesmo comitê tenha promovido o concurso “em uma tentativa de encorajar o governo a dedicar algum dinheiro à causa” (Bradby; McCormick, 1978, p. 34). A questão do financiamento estatal é frequentemente vislumbrada como uma alternativa, mas é importante vermos as contradições que isso implica. No caso dos EUA, a estrutura autônoma e autoativa criada pelos grupos operários foi diluída, uma vez que em 1935 seus principais líderes e grupos se incorporaram ao programa estatal do *Federal Theater Project*. No entanto, tal adesão representou a perda de liberdade artística e política (a primeira censura foi do jornal vivo *Ethiopia* e levou à resignação de Elmer Rice do seu cargo no FTP), e, em seguida, o

desaparecimento do teatro independente, uma vez que o congresso decidiu pelo fechamento do FTP justamente pela forte conotação política de parte de suas produções.

No Brasil, temos um exemplo com o grupo Os Duendes, dirigido por João das Neves e que em 1962 apresentava a peça *A grande seara*, de Isaac Filho, no teatro público Arthur de Azevedo, em Campo Grande, subúrbio carioca. A peça tratava da reforma agrária, e chamou a atenção do governo de Carlos Lacerda, que fechou o teatro, destruiu os cenários e acusou o grupo de comunismo (Berlinck, 1984, p. 76).

Mesmo na Rússia revolucionária, a progressiva burocratização do Estado e a perda da autonomia dos trabalhadores levou a um maior controle das produções. Contudo, nos primeiros anos, é flagrante a quantidade de instituições financiando palcos amadores e programas de treinamento: sindicatos, sovietes locais, Proletkult, a Divisão Central para Educação Política (Glavpolitprosvet), Exército Vermelho, Partido Comunista, Juventude Comunista (Komsomol) e muitas outras. Apenas o Exército Vermelho contava, em 1920, com mais de mil clubes teatrais. Grupos experientes aprenderam a se inscrever para financiamento em diferentes instituições. Dimitri Shcheglov demonstra que quem estivesse insatisfeito com a direção estética de uma agência poderia facilmente encontrar apoio em outro lugar: passou pelos teatros do Exército Vermelho, Proletkult, Politprosvet e sindicatos provinciais. “Assim, o emaranhado de agências sobrepostas ajudou a promover a diversidade estética – ou talvez deva se dizer caos estético – dos palcos amadores” (Mally, 2000, p. 34).

Assim, a variedade de fontes de financiamento é decisiva, pois mesmo as entidades do movimento operário, conforme se burocratizam, estrangulam os grupos teatrais ligados a si – notório exemplo é a demissão de Tin Urbinatti e o fim do Grupo Forja em 1986.

No plano internacional, o exemplo maior desse tipo de burocratização de um teatro operário independente foi o que ocorreu com o Volksbühne. Piscator, ao se tornar diretor dessa instituição em 1924, passou rapidamente a sofrer censuras, que o levaram a ter que pedir demissão (Piscator, 1980). Sua alternativa foi recorrer ao patrocínio do magnata da cerveja Ludwig Katzenellenbogen, que financiou seu Piscatorbühne (Teatro de Piscator)

com 400.000 marcos, fato que é apontado por Brecht, afirmando que o investimento buscava “enganar o fisco” (Brecht, 1999, p. 102) e lembrado por Lichteberg em termos mais crus, afirmando que o Piscatorbühne era uma forma de Katzenellenbogen “lavar dinheiro” (Lichtenberg, 2022, p. 15). Piscator o reconhece, citando as difíceis circunstâncias: “Admito que era o dinheiro dos capitalistas com o qual comecei meu Piscatorbühne, na Nollendorfplatz; que não tinha a minha disposição dinheiro proletário. Por acaso seria melhor não montar *Hoppla, wir leben!*, *Rasputin* ou *Schweik*? Creio que a resposta é óbvia” (Piscator, 2013, p. 295).

No Brasil de hoje, possibilidades de grupos autoativos ligados às organizações operárias, como os do teatro anarquista, o Ferramenta ou o Forja, não costumam ser colocadas à mesa. Outras experiências importantes de um teatro amador independente, como o pioneiro Teatro Experimental do Negro (TEN) de Abdias do Nascimento, ou o Grupo de Teatro da Cidade (GTC), de Heleny Guariba, também são exemplos históricos fundamentais³. O mais próximo disso possivelmente são as Brigadas Culturais do MST (Estevam; Costa; Villas Bôas, 2015), o qual conta também com grupos advindos do movimento de teatro de grupo de São Paulo que a ele se ligaram, como o Dolores Boca Aberta e a Cia. Antropofágica. Outros grupos na mesma cidade procuram situar seus trabalhos em territórios longe do centro, contando ora com seus recursos próprios, ora com editais (principalmente da Lei Municipal de Fomento ao Teatro), como Engenho Teatral, Trupe Lona Preta, Brava Cia., Pombas Urbanas, entre outros.

É importante ressaltar que os mecanismos de editais e fomentos estatais, e ainda mais os mecanismos de mecenato patronal (em geral por meio de renúncia fiscal, no caso da Lei Rouanet, ou impostos repassados a entidades patronais que empregam-nos de acordo com seus critérios, como no caso do SESC) fazem com que os grupos percam total ou parcialmente a autonomia, tanto por criar uma dependência em relação aos recursos de tais fontes, como ao restringir seu trabalho aos moldes dos editais e suas exigências, que influem em conteúdos e formas artísticas.

³ Dados os limites do artigo, não foi possível tratar destes grupos. Remetemos à leitura de Rosa (2007) e Souza (2008).

Vale a pena resgatar alguns princípios delineados por Pavel Kerjentsev, um dos teóricos e entusiastas do teatro autoativo russo, em 1923. São eles: o teatro de vizinhança, reunindo pessoas de um mesmo bairro, fábrica etc.; um esquema de financiamento por assinaturas que garantem aos membros assistir às peças e adquirir ingressos a preços reduzidos, formando também uma reserva de pessoas que possam auxiliar o teatro; reuniões com os membros que discutirão o repertório, as cenas e os princípios do teatro; o grupo será formado por amadores voluntários que se inscrevam, entre os quais se escolherão os talentos mais apropriados para cada encenação, e, se forem muitos, poderão se dividir em diferentes trupes e peças; não é necessário um elenco permanente, o teatro deve abrir a todos que desejem a possibilidade de somar esforços; o teatro deve ter um estúdio permanente de ensino e aprendizagem; o processo deve estar aberto à participação das organizações de trabalhadores e comunidades locais; deve haver independência em relação ao edifício teatral, atuando preferencialmente em locais adaptados, públicos e abertos (Kerjentsev, 1977).

Atualmente, o teatro comunitário argentino, que conta com dezenas de grupos, alguns há mais de 40 anos, como o Catalinas Sur, no bairro de La Boca, atua de forma muito próxima a tais princípios, demonstrando na prática sua viabilidade⁴. Um testemunho da peça *El Fulgor Argentino* dá uma dimensão do trabalho:

A obra era realizada de modo impecável, com claro entusiasmo dos participantes, com idades entre oito e oitenta anos, mais de 80 deles, vizinhos do Bairro La Boca muitos deles, outros apenas interessados nesse teatro popular. Eles se dividiam como atores, cantores, dançarinos e músicos através de uma maquinaria teatral impressionante, com mais de 400 figurinos, bonecos gigantes, e cenografias para representar uma visão muito particular de 100 anos da história argentina. (Borba; Sagaseta, 2010, p. 2)

O desafio de projetos desta monta não é pequeno, mas apresenta uma via para a constituição de um teatro de trabalhadores independente e financeiramente viável.

4 Uma análise mais detida do trabalho do Catalinas Sur pode ser encontrada em: Rodrigues (2017). Pretendemos aprofundar o debate sobre essa importante forma de teatro comunitário em trabalhos posteriores.

Referências bibliográficas

- ANTOINE, A. Lettre à une critique influent. **Collection Rondel: Correspondence A. Antoine**, [s. l.], l. 6, 1887.
- BERLINCK, M. T. **Centro Popular de Cultura da UNE**. São Paulo: Papirus, 1984.
- BETTI, M. S. A Politização do Teatro: Do Arena do CPC. *In*: FARIA, J. R. **História do Teatro Brasileiro II: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2013. p. 175-193.
- BOISSON, B.; DENIZOT, M. **Le théâtre du peuple de Bussang**: Cent vingt ans d'histoire. Arles: Actes Sud, 2015.
- BORBA, J.; SAGASETA, E. Festas da Memória: O Teatro Comunitário na Argentina Como Ação Cultural Territorial. *In*: **Abrace: VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, [s. l.], p. 1-6, 2010.
- BRADBY, D.; MCCORMICK, J. **People's Theatre**. London: Croom Helm, 1978.
- BRECHT, B. **A compra do latão [1939-1955]**. Lisboa: Vega, 1999.
- BUSTAMANTE, F. Do pageant da greve de Paterson à Frente Popular: apontamentos sobre o teatro operário nos EUA. **Sala Preta**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 121-133, 2019a. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p121-133
- BUSTAMANTE, F. Estado e financiamento teatral: apontamentos para uma perspectiva classista. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 9, n. 2. p. 84-98, 2019b. 10.11606/issn.2238-3999.v9i2p84-98
- CAMACHO, T. **Cultura dos trabalhadores e crise política**: Estudo sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, 1999.
- CENTRO POPULAR DE CULTURA – CPC. **Documento do CPC**. [S. l.]: CPC, 1962. Disponível em: <https://culturaemarxismo.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/03/documento-do-cpc-i.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2025.
- CHARNOW, S. Commercial culture and modernist theatre in fin-de-siècle Paris: André Antoine and the Théâtre Libre. **Radical History Review**. Duke University, v. 77, n. 60, p. 60-90, 2000. DOI: 10.1215/01636545-2000-77-60
- CHERNE, M. B. **Techniques for Changing the World**: The League of Workers Theatres/ New Theatres League. Washington, DC: UW-L Faculty Publications, 2014.
- CLARK, K. **Petersburg**, crucible of cultural revolution. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- DEÁK, F. Blue Blouse (1923-1928). **The Drama Review**, [s. l.], v. 17, n. 1, p. 35-46, 1973. DOI: 10.2307/1144790.
- DRAIN, R. **Twentieth-Century Theatre**: a Sourcebook. London: Routledge, 1995.
- EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- ESTEVAM, D.; COSTA, I. C.; VILLAS BÔAS, R. (orgs.). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

- FLANAGAN, H. A Theatre is Born. **Theatre Arts Monthly**, New York, v. 15, n. 11, 1931.
- GARCIA, S. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990.
- GULLAR, F. Empresários bisonhos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 14 maio 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1405200625.htm>. Acesso em: 20 jan. 2025.
- HANSMANN, W. Das Städtische Spiel- und Festhaus in Worms von Otto March – “Das einzige wirklich originale Volkstheater in Deutschland” **INSITU. Zeitschrift für Architekturgeschichte**, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 270, 2012.
- JOANILHO, A. L.; FERRARI, S.; ROZZINELI, V. A. Operários e anarquistas: fazendo teatro. **Cadernos AEL**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, v. 1, n. 1, p. 1-130, 1º sem. 1992.
- JONES, M. **Theatre-in-the-round**. New York; Toronto: Rinehart & Company, 1951.
- KERJENTSEV, P. M. Le Théâtre Createur (extracts). In: BABLET, D. (org.) **Le Théâtre d’agit-prop de 1917 à 1932**. Lausanne: La Cité – L’Age d’Homme, 1977.
- LICHTENBERG, D. **The Piscatorbühne Century**: Politics and Aesthetics in the Modern Theater after 1927. London; New York: Routledge, 2022.
- LIMA, E. L. C. **In the belly of the monster**: workers’ dramaturgy in the ABCD region (Brazil) and in the Southwest of the United States of America. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- MALLY, L. **Revolutionary acts**: Amateur theater and the soviet state (1917-1938). Ithaca/London: Cornell University Press, 2000.
- MALLY, L. Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theater. **Slavic Review**, Cambridge, vol. 62, n. 2, p. 324-342, 2003. DOI: 10.2307/3185580
- MARKOV, P. A. **The Soviet Theatre**. London: Victor Gollancz, 1934.
- MOLINARI, L. **Il teatro popolare**. Mantona: tipografia della Università Popolare, 1905.
- MORAES, D. **Vianinha**: cúmplice da paixão. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2000.
- PEIXOTO, F. **Oduvaldo Vianna Filho**: teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PISCATOR, E. **The Political Theatre**. London: Methuen, 1980.
- PISCATOR, E. Nota final para El Teatro Político. In: HERNANDO, C. V. (org.) **Teatro, Política, Sociedad**. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2013.
- RODRIGUES, C. **Teatro comunitário argentino**: uma utopia possível. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte e Teatro) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.
- ROLLAND, R. **Le théâtre du peuple: Essai d’esthétique d’un théâtre nouveau**. Paris : Librairie Hachette et cie., 1913.
- RORRISON, H. Introduction chapter II. In: PISCATOR, E. (org.). **The Political Theatre**. London: Methuen, 1980. p. 26-29.

- ROSA, D. R. A. **Teatro experimental do negro: estratégia e ação**. 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- SILBERMAN, M. **On Kuhle Wampe**. Massachusetts: DEFA Film Library, 1974.
- SOUZA, E. E. **Heleny Guariba: luta e paixão no teatro brasileiro**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.
- URBINATTI, T. **Peões em cena: Grupo de Teatro Forja**. São Paulo: Hucitec, 2011.
- URBINATTI, T. **Teatro sob Fogo Cruzado: Grupo de Teatro da Ciências Sociais**. São Paulo: Alameda, 2022.
- VARGAS, M. T. (coord.) **Teatro operário na cidade de São Paulo**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.
- VIANNA, D. **Companheiros de viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- VIEIRA, C. **Em busca de um teatro popular**. São Paulo: Programa Municipal de Fomento ao Teatro, 2015.
- WALLIS, M. Social commitment and aesthetic experiment, 1895-1946. *In*: KERSHAW, B. (ed.) **The Cambridge History of British Theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. v. 3, p. 167-194.
- WILIAMS, J. **Stage Left: An Engrossing Account of the Radical Theatre Movement in America**. New York: Charles Scribner's Sons, 1974.
- WILLET, J. **The Theatre of Erwin Piscator: Half a Century of Politics in the Theatre**. London: Methuen Drama, 1986.

Recebido em 01/02/2025

Aprovado em 02/04/2025

Publicado em 30/05/2025



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v24i1p140-160

Dossiê: Políticas Públicas e Economia das Artes Cênicas

Políticas públicas e artes cênicas na terra dos poetas: implementação das Leis Aldir Blanc I, Paulo Gustavo e PNAB em Capivari (SP)

Public Policies and Performing Arts in the Land Of Poets: Implementation of the Laws Aldir Blanc I, Paulo Gustavo and PNAB in Capivari (SP)

Políticas Públicas y Artes Escénicas en la Tierra de los Poetas: Implementación de las Leyes Aldir Blanc I, Paulo Gustavo Y PNAB en Capivari (SP)

Vivian Cristina Vieira Ui

Vivian Cristina Vieira Ui

Mestra em Artes Cênicas pela ECA-USP, com bolsa CAPES/PROEX sob orientação da Prof.^a Dra. Suzana Schmidt Viganó. Atriz e Diretora da Cia Ui de Teatro, Assessora de Cultura e Turismo de Rafard



Resumo

Este artigo analisa a implementação das Leis Aldir Blanc I, Paulo Gustavo e da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) no município de Capivari, interior de São Paulo, com foco específico no campo das artes cênicas, e o impacto desses fomentos para Cia Ui de Teatro, companhia em atividade na cidade há quase duas décadas. A partir de uma abordagem qualitativa e documental, a pesquisa investiga como essas políticas públicas culturais foram apropriadas, geridas e executadas em uma cidade conhecida como “Terra dos Poetas”. O estudo busca compreender, à luz de autores como Rolim e Massa, Tolila e Costa, os impactos dessas legislações emergenciais sobre os agentes culturais locais, destacando os desafios enfrentados, os mecanismos de participação social e os efeitos práticos na cadeia produtiva das artes cênicas. A análise também propõe reflexões sobre a efetividade dessas políticas em contextos municipais e sobre sua contribuição para a descentralização do acesso aos recursos culturais.

Palavras-Chave: Política pública, Artes cênicas, Teatro no interior, Cultura.

Abstract

This study analyzes the implementation of the Aldir Blanc I Law, the Paulo Gustavo Law, and the National Aldir Blanc Policy in the municipality of Capivari, in inner São Paulo, focusing on the performing arts sector and the impact of these cultural funding policies on Cia Ui de Teatro, a theater company that has been active in the municipality for nearly two decades. This qualitative and documentary research investigates how these cultural public policies were appropriated, managed, and executed in a municipality known as the “Land of Poets.” This study seeks to understand, through the lens of authors such as Tolila (2007), Rolim; Massa (2023), and Costa (2007), the impacts of these emergency legislations on local cultural agents, highlighting challenges, mechanisms of social participation, and their practical effects on the performing arts production chain. This analysis also proposes reflections on the effectiveness of these policies in municipal contexts and their contribution to decentralizing access to cultural resources.

Keywords: Public policy, Performing arts, Theater in the countryside, Culture.

Resumen

Este artículo analiza la implementación de la Ley Aldir Blanc I, la Ley Paulo Gustavo y la Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) en el municipio de Capivari, en el interior del estado de São Paulo, con un enfoque específico en el campo de las artes escénicas y el impacto de estos incentivos culturales en la Cia Ui de Teatro, una compañía en actividad en la ciudad desde hace casi dos décadas. A partir de un enfoque cualitativo y documental, este estudio expone cómo estas políticas públicas culturales fueron apropiadas, gestionadas y ejecutadas en una ciudad conocida como la “Tierra de los Poetas.” Este estudio busca comprender, a la luz de autores como Rolim y Massa, Tolila y Costa, los impactos de estas legislaciones emergenciales sobre los agentes culturales locales, con énfasis en los desafíos enfrentados, los mecanismos de participación social y los efectos prácticos en la cadena productiva de las artes escénicas. El análisis también propone reflexiones sobre la efectividad de estas políticas en contextos municipales y su contribución a la descentralización del acceso a los recursos culturales.

Palabras clave: Política pública, Artes escénicas, Teatro en el interior, Cultura.

Introdução

Em março de 2020, a pandemia de covid-19 teve um elevado aumento de casos e disparada no número de mortos, fazendo com que governos estaduais e federais decretassem a paralização de atividades culturais entre outras (Barbalho; Semensato, 2021). A cultura, que dentro do cenário brasileiro nunca foi tema central de discussões, entra em situação calamitosa, e movimentações no cenário político aliado à união da classe artística se mostram urgentes e necessárias. Na política, como cita Barbalho e Semensato (2021), Benedita da Silva (Deputada Federal pelo Rio de Janeiro e filiada ao Partido dos Trabalhadores [PT]) propõe um projeto de lei (PL nº 1075/2020) que mais tarde, seguindo todos os trâmites, se tornaria a Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020). Ainda seguindo pesquisa dos autores citados anteriormente, apesar dos trâmites burocráticos estabelecidos para requerer e aplicar o recurso em nível municipal ou estadual, e dentro de dificuldades existentes na regulamentação da lei, esta permitiu uma maior descentralização¹ dos recursos, distribuindo:

1 A Lei Aldir Blanc não solucionou todas as demandas das políticas públicas culturais, mas podemos afirmar a descentralização dos recursos, tendo em vista que esses chegaram de fato às cidades do interior profundo, onde grupos de agentes culturais e artistas puderam pela primeira vez receber algum tipo de fomento proveniente do Governo Federal. Este é o caso, por exemplo, da Cia Ui de Teatro de Capivari, grupo que trataremos neste artigo.

Três bilhões de reais para estados, Distrito Federal e municípios. O recurso deve ser aplicado em ações de apoio ao setor por meio de: (1) renda emergencial mensal aos(as) trabalhadores(as) da cultura, sendo a distribuição desse recurso de responsabilidade dos estados e Distrito Federal; (2) subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, sendo esse recurso de responsabilidade dos municípios e Distrito Federal; (3) editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, espaços e iniciativas; sendo esse recurso de responsabilidade dos estados, Distrito Federal e municípios. (Brasil, 2020; Cultura..., 2020)

A Lei Emergencial (Lei nº 14.020, de 6 de julho de 2020), aplicada em diversos estados e municípios durante a pandemia, fez com que, por meio de uma lei do governo federal, recursos chegassem pela primeira vez a pequenas cidades do interior.

Este artigo dedica-se a refletir sobre a aplicação das Leis Aldir Blanc I, Paulo Gustavo e da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) no município de Capivari, localizado no interior do estado de São Paulo. Ao abordar a implementação dessas políticas culturais fora do eixo das capitais, a pesquisa busca contribuir com o campo da ação cultural, especialmente ao evidenciar realidades e desafios compartilhados por diversos municípios brasileiros localizados fora dos grandes centros urbanos. A escolha de um estudo de caso no interior paulista amplia a relevância da discussão, oferecendo subsídios para pesquisadores, artistas e gestores culturais que atuam em contextos semelhantes, muitas vezes mais próximos da realidade de Capivari do que das estruturas culturais consolidadas nas capitais. Essa perspectiva descentralizada fortalece a compreensão sobre a efetividade das políticas públicas culturais em diferentes territórios e reforça a importância de análises locais para a construção de políticas culturais mais democráticas e inclusivas.

Abordamos reflexões sobre a relação desses fomentos com a Cia Ui de Teatro, única companhia que permanece viva na cidade de Capivari há quase duas décadas, apontando que esse êxito se relaciona fortemente com a entrada das leis de incentivo cultural na comarca, e trazendo o questionamento sobre até que ponto esses fomentos culturais podem colaborar com o financiamento e as produções dos grupos e coletivos no campo das artes cênicas, que acreditamos serem os mais afetados ao longo dos anos na

cidade. A partir de exemplos concretos relatados por atores da cidade e agentes culturais de Capivari beneficiados pelos fomentos, e à luz dos estudos sobre economia cultural de Tolila (2007), acompanhados das reflexões de Rolim e Massa (2023) e Costa (2007), que abordam os limites e restrições das leis de fomento na efetivação da viabilização econômica no setor das artes cênicas e a responsabilidade do Estado nessas ações, investigamos brevemente como essas políticas públicas se instalaram na cidade, criando campos de debate para as questões culturais e políticas.

As políticas públicas culturais em cidades do interior

Rubim (2007) inicia um de seus estudos afirmando que a trajetória das políticas públicas culturais no Brasil pode ser sintetizada por alguns aspectos recorrentes: a falta de continuidade, a imposição autoritária e a instabilidade nas ações governamentais. Sabemos que as políticas culturais continuam sendo um tema pouco abordado nas pesquisas acadêmicas no Brasil. Podemos justificar esse fato trazendo a análise de Corá (2014) de que a cultura se encontra longe de ser uma prioridade nas agendas políticas, apesar do aumento de sua relevância nos últimos anos. Um exemplo que sustenta essa visão, ainda à luz do pensamento da autora, é a fundação do Ministério da Cultura (MinC) somente em 1985, embora já existissem políticas culturais desde a década de 1930. Esse fato evidencia a demora na institucionalização dessa área nas políticas públicas do Estado (Corá, 2014, p. 2). Em uma breve análise retrospectiva, é importante destacar que, em 2016, após a posse de Michel Temer como presidente interino, o MinC foi temporariamente extinto e suas atribuições foram transferidas para o Ministério da Educação. Contudo, essa medida foi posteriormente revista, principalmente em decorrência das reivindicações feitas pela classe artística, resultando no restabelecimento do MinC.

Segundo Moreira e Spada (2021), durante o início de sua gestão, o ex-presidente Jair Bolsonaro (Partido Liberal) implementou uma série de mudanças significativas, sendo que uma delas teve repercussões diretas para artistas e produtores culturais do país: a extinção do Ministério da Cultura. No primeiro dia de seu governo, foi editada a Medida Provisória nº 870, que rebaixou o MinC à condição de Secretaria Especial da Cultura, incorporada

ao Ministério da Cidadania, e, meses depois, transferida para o Ministério do Turismo. Com essa reestruturação, a área cultural perdeu sua autonomia e passou a enfrentar instabilidades em sua gestão.

O pensamento político liberalista impactou também os municípios menores, principalmente aqueles que se alinham a esse tipo de governo. Capivari é uma pequena cidade do oeste paulista, conhecida como **Terra dos Poetas**, que abriga importantes nomes da literatura e da arte, como Tarsila do Amaral (1886-1973), Rodrigues de Abreu (1897-1927), Amadeu Amaral (1875-1929) e Hugo Della Santa (1952-1988), além de ser reconhecida pelo Batuque de Umbigada. Porém, existe uma questão de diluição e extinção de inúmeros grupos e coletivos artísticos ao longo dos anos, especialmente os grupos de artes cênicas. Quase todos os grupos de teatro em Capivari se findaram: o único que ainda resiste é a Cia Ui de Teatro, trupe que se formou em 2005, que aborda em seus trabalhos a cultura de território local, e que, por conta de seu caráter subversivo, enfrenta embates efusivos e sofre com a invisibilidade causada pelo poder público local, especialmente a partir de 2018, quando partidos mais conservadores se estabilizaram no poder.

O surgimento recente das políticas públicas culturais, os debates internacionais sobre os direitos e a diversidade cultural constituíram revelações formidáveis dessa particularidade da cultura como bem coletivo. Compreende-se melhor agora o sentido das lutas de influências que hoje se travam tanto no setor cultural como nos outros setores de bens coletivos, dado que o ideal neoliberal tende à sua privatização generalizada em detrimento mesmo de sua natureza econômica. Nesse sentido, pode-se dizer que essas doutrinas não são efetivamente enfoques econômicos no sentido estrito, mas posições partidárias e ideológicas que “absolutizam” apenas uma parte do econômico sem levar em conta sua complexidade. (Tolila, 2007, p. 30)

A chegada de recursos da Lei Emergencial em Capivari gerou uma importante movimentação dentro da pasta da Secretaria de Cultura e Turismo, que obrigou ações inéditas para execução da lei. A primeira delas foi a execução do Fundo Municipal de Cultura, que foi regulamentado, porém constituído apenas de repasse federal, advindo da Lei Aldir Blanc sem contrapartida

de recursos oriundos do próprio município. O antigo secretário de cultura e turismo de Capivari, Rogério Alves², relatou que

[...] o Conselho [Conselho Municipal de Cultura e Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico de Capivari] havia sido reativado, por uma exigência de pronunciamento, questão relativa à demolição da casa que abrigava o SAAE [Serviço de Abastecimento de Água e Esgoto] na comarca. Como o conselho estava relativamente ativo, tiveram que regulamentar o fundo. Na maioria das cidades, os gestores tiveram que agir com certa pressa para que não perdessem a possibilidade de conquistar a lei para o município [...].

Segundo Calabre (2020), mesmo “o tempo de operacionalização sendo curto [...], não se pode deixar de temer pela não execução dos objetivos propostos”. O município, que historicamente não buscava fomento cultural por meio de recursos federais e tinha uma visão mais assistencialista em suas tramitações, viu-se diante da necessidade de agir rapidamente para acessar tais recursos. Em nossas análises, observamos uma resistência recorrente nos setores administrativos das gestões públicas de cidades de menor porte em compreender as especificidades da legislação cultural, sobretudo no que se refere à execução das leis de fomento. Isso se deve, em parte, à complexidade da aplicação de normas que diferem em alguns aspectos da Lei Padrão de Licitação (Lei nº 14.133, de 1º de abril de 2021).

Um exemplo dentro da PNAB foi atentarem-se ao fato de que seria indevida a exigência de nota fiscal para o recebimento dos recursos, prática que contraria a orientação oficial de que a Lei nº 14.133/2021 não deveria ser utilizada nos editais, uma vez que não se tratava de contratação de serviços (§ 4º do art. 2º da Lei nº 14.903, de 27 de junho de 2024). Dessa forma, não deve ser solicitada pelo município nota fiscal do agente cultural, o que era contemplado no edital como condicionante para o recebimento dos recursos (Brasil, 2024).

Percebe-se que essas dificuldades estão em grande parte atreladas aos setores administrativos da gestão pública, cuja formação técnica muitas

2 Rogério Alves é professor da Faculdade de Tecnologia do Estado de São Paulo (Fatec) em Indaiatuba e foi secretário de cultura e turismo de Capivari de 2007 a 2012. O relato foi cedido à autora em maio de 2022.

vezes não contempla o manejo com legislações culturais específicas, ou por estarem condicionados à aplicação da Lei nº 14.133/2021 em todos os processos. Essa lacuna tem se mostrado uma pauta recorrente no panorama das cidades do interior, onde há maior escassez de profissionais especializados na área, o que pode ser um obstáculo adicional à efetiva implementação das políticas de incentivo cultural.

Outro fator que contribui para esse cenário é a própria novidade das leis de fomento cultural. Por serem recentes e estarem em constante atualização – com normativas sendo lançadas frequentemente, inclusive durante a execução dos processos –, muitos gestores e equipes técnicas enfrentam desafios para acompanhar as mudanças e aplicá-las corretamente, o que acaba comprometendo a efetividade das políticas públicas culturais em nível local.

A distância dessas cidades em relação aos grandes centros urbanos – onde se concentram agentes formativos, conferências, fóruns e programas de assessoria técnica – também se configura como um obstáculo relevante. Essa desconexão dificulta o acesso à formação continuada, à troca de experiências e ao acompanhamento das atualizações legais e metodológicas, contribuindo para o cenário de fragilidade na implementação das políticas públicas culturais no interior.

Além das questões de credibilidade da parte administrativa do poder público sobre esses fomentos, existiram barreiras enfrentadas pelos que tentavam, pela primeira vez, executar essas leis. O ex-secretário de cultura de Capivari, Wesley Aureliano dos Santos, foi o responsável por esse feito. E muitos agentes culturais relatam essa trajetória:

No início foi muito difícil, mas o antigo secretário foi atrás de tudo. Ele abriu as portas da secretaria da cultura, chamando toda classe artística que quisesse colaborar com a implementação da lei, e muita gente foi ajudar no que pôde, era tudo muito novo. Hoje, com o conhecimento que temos, sabemos que este trabalho seria para o conselho e uma equipe técnica mais especializada, mas não existia nada naquele momento. Acredito que isso tenha gerado alguns erros e transtornos, mas o resultado foi uma nova visão de uma parcela da classe artística para tentar driblar a falta de apoio e possibilidade de trabalho como artista, agente cultural na cidade³.

3 Relato de Eloísa Caravita, cedido à autora em fevereiro de 2025.

Os receios e dificuldades na aplicação da lei criam a necessidade de maior diálogo entre as pastas da cultura dos municípios e os setores jurídicos, contábeis e financeiros, assim como com a classe artística e a sociedade civil. De certa forma, isso trouxe uma nova visão ao setor cultural, colocando-o de forma mais concreta nas discussões sobre as políticas públicas dos municípios.

A elaboração da Lei Aldir Blanc e o panorama municipal de Capivari

Quando se trata de uma lei em um local menor e específico, é importante o olhar sobre aquele panorama. Em uma cidade com cerca de 50 mil habitantes como Capivari, os artistas, fazedores de cultura e gestores culturais normalmente fazem parte de um grupo minoritário, e os interessados em se debruçar em políticas públicas culturais formam um grupo ainda menor, o que tornou ainda mais complexo para o município a elaboração dos editais. A mestra popular que faz parte do conselho de cultura poderia participar da premiação, tendo em vista toda sua resistência cultural, necessidade de ocupar seu lugar de fala no conselho e dificuldade em viver de sua arte, principalmente em um momento pandêmico? Como seria a distribuição desse recurso dentro do edital? Quem pode ou não participar dos projetos? Agentes culturais envolvidos nas políticas públicas da cidade, que se voluntariaram a ajudar na elaboração das leis, podem ou não ser proponentes? Com um corpo técnico tão escasso, muitas vezes era necessário recorrerem aos próprios conselheiros, que também são artistas e sofriam com a falta de oportunidade de trabalho no território.

No caso da Cia Ui de Teatro, a Lei Aldir Blanc foi demasiadamente importante após anos de embates com a gestão e poucas possibilidades de desenvolver o ofício.

Não entendíamos muito sobre leis de incentivo. A gente aceitou o convite de ajudar no que fosse possível para não perdermos as leis, inclusive solicitamos ao secretário pareceristas de fora, pela cidade ser pequena; a gente queria muito aprender e participar. Hoje consigo enxergar erros e acertos dentro do processo, mas foi importante a coragem de ir atrás da lei, escrever projetos, e poder trabalhar. Tínhamos um hiato de anos sem conseguir trabalhar com mais dignidade, nunca ganhamos nenhum

cachê pela prefeitura, foi a primeira vez. No primeiro ano a cia ganhou diversos projetos em categorias diferentes, todo mundo escreveu um projeto, fosse solo ou coletivo⁴.

A Lei Aldir Blanc possibilitou a contratação de técnicos e artistas, todos residentes em Capivari, ampliando o alcance e a qualidade das produções culturais locais. A parceria com a Agência Mascavo (Com atrações..., 2021) resultou na organização de eventos híbridos, presenciais e online, que fortaleceram a cena cultural da cidade.

Botelho (2001) afirma que em muitas esferas a burocratização acaba dificultando esses financiamentos culturais, e que essas pastas, sejam em esferas estaduais ou municipais, deveriam ter a responsabilidade de, mesmo dentro de todas as exigências de lei, facilitar essas tramitações:

facilitando as formas de articulação entre as várias instâncias do poder público, ou seja, aquelas que deveriam estar formulando políticas, cada uma no seu âmbito, além de trazer uma orientação decisiva quando se busca uma divisão de responsabilidades eficaz e coerente entre as esferas federal, estadual e municipal, bem como quando se enfrenta o problema das formas de associação entre o público e o privado (parcerias efetivas e fontes de financiamento). (Botelho, 2001, p. 73)

O autor aponta o quanto é necessário trazer a responsabilidade na elaboração das políticas públicas culturais nas administrações municipais, que têm a possibilidade de verificar, compreender, analisar de forma mais próxima quem são seus agentes e fazedores culturais. Ao mesmo tempo, a sistematização, os marcos regulatórios, como o próprio Sistema Nacional de Cultura, formalizando os termos federativos para os municípios, traz um amparo mais institucional a esses artistas, principalmente àqueles que trabalham à margem do poder público, ou que de certa maneira são excluídos por ele. Aqui traçamos o recorte de nossa problematização quando analisamos a Lei Paulo Gustavo e Aldir Blanc aplicada a um grupo de artes cênicas.

Política, teatro e resistência

A Cia Ui de Teatro, fundada em 2005, é atualmente a companhia de teatro mais longeva em atividade em Capivari (SP), estando prestes a completar

⁴ Relato de Eloísa Caravita, cedido à autora em fevereiro de 2025.

20 anos de história em novembro de 2025. Tem se destacado por sua trajetória de resistência artística e engajamento dentro das políticas e ações culturais na cidade, enfrentando desafios políticos, censuras e a falta de suporte institucional. Desde sua criação, a Cia Ui de Teatro tem como eixo central o questionamento das estruturas de poder e a reflexão sobre as relações sociais e históricas da cidade. Dessa forma, enfrenta resistência por parte do poder público local, cujas políticas culturais muitas vezes não dialogam com as propostas de grupos que questionam a ordem estabelecida.

Em meados de 2007, a diretora da companhia iniciou um processo de observação dos comportamentos sociais e políticos em Capivari, percebendo uma forte presença da herança coronelista na dinâmica cultural da cidade. Como resposta, a Cia Ui de Teatro desenvolveu o espetáculo *A cidade*, um trabalho que abordava de maneira crítica essas relações de poder. A peça foi amplamente apresentada na comarca, porém, em 2016, foi censurada pelo poder público municipal, evidenciando a hostilidade das autoridades locais em relação às manifestações artísticas que promoviam o pensamento crítico e o questionamento político.

O grupo enfrentou um dos momentos mais complicados de sua trajetória em 2018, quando perdeu seu espaço de trabalho (Arte..., 2018): a casa onde realizavam seus ensaios, alugada pela prefeitura, foi retirada do grupo após o afastamento da diretora de teatro do cargo que ocupava na gestão municipal. Pouco tempo depois o imóvel foi demolido, reforçando o padrão de enfraquecimento dos grupos teatrais mais subversivos nas cidades. Esse tipo de ação, muitas vezes associada à especulação imobiliária e ao desinteresse pelo fortalecimento da cultura local, tornou-se um dos principais desafios para a permanência da Cia Ui de Teatro em Capivari.

As leis de fomento cultural e seu impacto na Cia Ui de Teatro

Iná Camargo Costa (2007), autora de vários ensaios e livros sobre o teatro brasileiro, reforça em seus estudos a importância das políticas culturais, especialmente para o setor teatral, afirmando que, por mais que os coletivos teatrais lutem por estabilidade financeira, no Brasil ela dificilmente será

efetivada. Rolim e Massa (2023) refletem sobre o texto de Costa (2007), *Teatro de grupo contra o deserto do mercado*, no qual a autora aponta que, por todo Brasil, diversas companhias de teatro enfrentam desafios para se sustentar e prosseguir com suas atividades, em uma luta constante contra as imposições de um mercado onipresente que determina desde as diretrizes mais amplas do governo até os mínimos aspectos do que se considera arte atualmente.

Apesar de já se saber teoricamente, desde o século XIX, que para o mercado a arte é apenas aquilo que se adapta às suas normas – ou seja, o que se converte em mercadoria –, essa realidade prática é bastante nova para os artistas. Vários fatores contribuíram para a demora dessa compreensão, sendo um deles a fragilidade estrutural do mercado como um todo em países como o Brasil. Esse mercado sempre foi dependente do Estado, tanto em termos econômicos quanto políticos. “Refiro-me principalmente à lógica ultra-perversa da privatização dos lucros e socialização dos prejuízos que sempre pautou a economia brasileira” (Costa, 2007, p. 19). Essa dependência dos mecanismos de financiamento dos órgãos públicos para o setor das artes cênicas, neste caso o Teatro, se dá pelo fato de que esse mercado não é viável economicamente, dada a impossibilidade de se obter ganhos substanciais de produtividade. Quando não existe, do poder público, a compreensão da necessidade de políticas de identidade e reconhecimento (Fraser, 2007) destinadas aos coletivos de teatro, as chances de seu enfraquecimento e extinção ocorrer é demasiadamente grande, tendo em vista as dificuldades de se manter uma companhia de teatro.

Sem espaço físico e sem apoio institucional, a Cia Ui de Teatro encontrou acolhimento na cidade vizinha, Rafard⁵, onde ampliou seus estudos sobre política e ação cultural. Enquanto isso, em Capivari, o grupo foi invisibilizado, ficando de 2018 a 2021 sem realizar apresentações em espaços públicos com a continuidade costumeira dos últimos anos, por atravancamento do poder público. Durante esse período, o coletivo manteve-se ativo por meio de projetos ligados ao Centro de Referência de Assistência Social (CRAS) e à comunidade, sempre financiados pela própria companhia ou por poucos parceiros privados.

5 A Cia Ui de Teatro desenvolve trabalho de ação cultural em Rafard (SP) desde 2018, junto a Antônio Macedo, diretor do Abaçaí Arte e Cultura, na Fazenda São Bernardo, local em que nasceu a pintora Tarsila do Amaral.

A falta de experiência na formalização do grupo dificultou ainda mais sua continuidade, levando-o quase ao encerramento de suas atividades.

A chegada da Lei Aldir Blanc, em 2021, representou um fôlego para a companhia. O mesmo espetáculo censurado em 2016, *A cidade*, foi contemplado por meio da premiação de projetos culturais e teve a oportunidade de ser remontado e reapresentado. Com os recursos obtidos nos editais, a companhia desenvolveu uma série de projetos de teatro e política pública, como citado acima, incluindo os espetáculos *A grande dama* (2018) e *O circo* (2021), e os musicais *Um pouco de Elis* (2007) e *A busca* (2014), que faziam parte de seu repertório há anos, porém sem oportunidade de serem levados adiante pelas questões financeiras e o boicote do poder público. Com o amparo da contemplação no edital – lembrando que os pareceristas foram técnicos de fora da cidade – comprovou-se nessa situação que a lei de incentivo resguardou o direito dos contemplados se apresentarem nos espaços públicos, que antes eram negados a eles. Isso contribuiu para o fortalecimento da formalização dentro da pasta da cultura, e para que os movimentos de represália e clientelismo, tão presentes na cidade ao longo dos tempos, se dissipassem.

Além disso, a Cia Ui de Teatro conseguiu mobilizar um capital de giro que envolvia mais de 36 fornecedores e artistas da cidade, excetuando-se alguns artistas nômades contratados para um projeto circense. O Festival Encena Capivari, realizado em outubro de 2021, organizado pela Cia Ui de Teatro e pelo Grupo Mascavo, contou com seis dias de apresentações, incluindo conferências, encontros virtuais e espetáculos presenciais no Centro Cultural “Alan de Palma Lima”. O evento promoveu a exposição do trabalho de diversos artistas capivarianos e incentivou a troca de experiências e debates sobre políticas públicas culturais. Um dos pontos altos de parceria desenvolvidos pela cia por meio da lei foi o espetáculo *O circo* (Espetáculo..., 2021), que contou com a participação de artistas de rua circenses, além de uma palestra e uma apresentação do Grupo Pé de Cana (*O circo...*, 2021).

Neste momento percebemos a importância das políticas culturais para nosso grupo. Em 2018 participamos do edital⁶ do PROAC [Programa de

6 Edital 49/2018 de Chamamento e Seleção para Premiação de Iniciativas da “Rede de Pontos de Cultura da Política Nacional de Cultura Viva no Estado de São Paulo”.

Ação Cultural]⁷ de reconhecimento para pontos de cultura. Não ganhamos o prêmio, mas ficamos como suplentes e devidamente reconhecidos como ponto de cultura. Mas não compreendíamos aquilo na época, e não recebemos nenhum apoio, explicação e muito menos reconhecimento do poder público municipal. Desde então participamos ativamente das oitavas públicas e das políticas culturais de nossa cidade. Tivemos uma experiência muito ruim junto ao conselho de cultura, mas sempre que podemos estamos presentes. O tempo todo é reforçada nossa invisibilidade por parte deles, mas as leis federais nos deram fortalecimento para chegarmos até aqui. Ainda é pouco, mas estamos aqui⁸.

Após a execução da Lei Aldir Blanc, a cia também foi contemplada com as leis de fomento culturais Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022), que representa o maior investimento direto já realizado no setor cultural do Brasil e destina R\$ 3,862 bilhões para a execução de ações e projetos culturais em todo o território nacional, e pela PNAB. Lembrando que, diferente das Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo, que eram leis emergenciais, a PNAB é uma oportunidade importante na estrutura do sistema federativo de financiamento à cultura mediante os repasses da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios de forma contínua. Por meio dessa política, tem sido possível investir regularmente em programas e projetos culturais.

Porém, ao longo dos anos, percebemos que existem outros fatores que prejudicam a continuidade desses coletivos de teatro em Capivari, como a renúncia fiscal. Essa estratégia tem um impacto significativo na decisão sobre quais projetos culturais são patrocinados. O pesquisador e produtor Rômulo Avelar (2010, p. 100) destaca que a captação de recursos é um dos principais desafios para o financiamento da cultura: “As leis de incentivo tendem a beneficiar prioritariamente projetos de eventos e produtos que proporcionem a empresas maior repercussão na mídia”. Isso cria entraves para projetos que não se enquadram na lógica do mercado, como é o caso da Cia Ui de Teatro, que trabalha com um teatro mais engajado e fora dos padrões comerciais.

Rolim e Massa (2023) apontam também os estudos de Baumol e Bowen (1965, apud Rolim; Massa, 2023) sobre as justificativas econômicas para o

7 Lei estadual de incentivo à cultura de São Paulo. Criado pela Lei nº 12.268, de 20 de fevereiro de 2006.

8 Relato de Eloísa Caravita, cedido à autora em fevereiro de 2025.

setor das artes cênicas, afirmando que “o mercado das artes cênicas não é viável economicamente, dada a impossibilidade de se obterem ganhos substanciais de produtividade”. A própria estrutura do teatro é anti-industrial. Grandes produções não se pagam com as bilheterias, mas com suas parcerias com os setores do turismo e a venda de produtos relacionados.

A maioria dos espetáculos da Cia Ui de Teatro são apresentados apenas uma vez, sem a possibilidade de entrarem em temporada, já que os custos de alguns deles inviabilizam a continuidade. Isso mostra que editais elaborados pelo próprio município e ações mais concretas e contínuas podem cooperar com a existência desses grupos marginalizados, reforçando os fomentos advindos das leis estaduais e federais.

Em 2023 fomos contemplados pela Lei Paulo Gustavo e fizemos o curta metragem *Desperta*, que trata sobre o assédio feminino. Mais uma lei que nos beneficiou e permitiu que fizéssemos uma produção meio teatro, meio cinema, que não teríamos [de fazer] chance sem dinheiro. Ensaíamos em uma garagem, abordamos temas políticos e sensíveis de nossa cidade. Não é qualquer pessoa que nos patrocina. Pro poder público é melhor que a gente seja esquecido, seja por eles não valorizarem mesmo, ou por perceber que o tipo de arte que a gente faz não condiz com o que eles querem que apareça. E as empresas aqui. Quem vai dar dinheiro pra grupo de teatro que fala sobre o que acontece com a política na cidade? Já pensou? Eles querem é show sertanejo, sem pensar em nossa relação com a cidade⁹.

A problemática do acesso e da regularidade nos recursos é ainda mais evidente considerando a linha subversiva e política adotada pela cia. Como um grupo cultural que questiona e subverte estruturas tradicionais de poder, a companhia enfrenta desafios adicionais na busca por apoio governamental. O poder público local muitas vezes encara com receio ou resistência as propostas mais ousadas e críticas desses grupos, dificultando ainda mais o processo de captação de recursos e o reconhecimento institucional.

Em 2024, a Cia Ui de Teatro foi contemplada no edital de fomento para projetos culturais da PNAB, e pôde desenvolver o espetáculo *Tarsila, a caipirinha* (Darros, 2024), e mais uma vez com apenas uma apresentação pontual.

9 Relato de Jennifer Santos, atriz da Cia Ui de Teatro, cedido à autora em 12 de fevereiro de 2025.

A verba da PNAB é relevante pra nós, mas paga um espetáculo, uma oficina no máximo, não conseguimos viver de teatro. Aí temos que trabalhar em empresas, e mal sobra tempo para os ensaios de fato. Isso sempre foi um problema pra nós, eu acho que precisaria de um combo. Uma responsabilidade da cia de se aprimorar cada vez mais na escrita de editais, formalização, e temos feito isso, mas também uma troca com o poder público local. A gente pede um espaço de ensaio, é capaz de cederem pra gente de fora, mas pra nós nunca foi concedido. E também as leis chegarem de forma mais ampla¹⁰.

Isso se relaciona com outra questão trazida por Botelho (2016) ao apontar que alguns setores, por terem menor visibilidade, não atraem muitos investidores privados, e, dessa forma, não conseguem se estabelecer sem apoio do poder público. Essa realidade se reflete diretamente na história do coletivo, que, sem suporte público adequado, enfrenta períodos de quase encerramento. Assim como Rollim e Massa (2023), quando dialogam com Botelho (2016), acreditamos que a diversificação das fontes de financiamento entre os setores público e privado deve ser estrategicamente equilibradas, considerando as dimensões territoriais e a diversidade sociocultural do país. Nesse contexto, o apoio das instituições públicas revela-se essencial para a promoção e sustentabilidade das iniciativas culturais.

[...] a decisão de manter uma presença governamental no apoio à produção artística, sobretudo a contemporânea, é uma questão de vontade política: é o reconhecimento da importância da produção para a construção permanente da identidade do país e de sua inserção num debate que ultrapassa suas fronteiras geográficas. (Botelho, 2016, p. 317)

Um olhar mais atento por parte do Estado para as condições reais de sustentação dos grupos artísticos é uma urgência. Como hooks (2017) discute em suas reflexões sobre poder e opressão, há uma perspectiva dominadora que busca minar as oportunidades de emancipação e desenvolvimento do pensamento crítico. Nesse sentido, é fundamental que as políticas de fomento não se limitem a medidas paliativas, mas sim estruturam mecanismos efetivos de permanência e autonomia para os coletivos artísticos. Constatamos que o reconhecimento e a publicação de editais para premiações por trajetória cultural

10 Relato de Jenifer Santos, cedido à autora em fevereiro de 2025.

por parte do poder público se apresentam como alternativas importantes para a sobrevivência dos grupos. A luta de coletivos como a Cia Ui de Teatro não é apenas por sobrevivência, mas pela valorização e reconhecimento do teatro como ferramenta essencial para a reflexão e a transformação social.

Os economistas perceberam, com justa razão, que os bens culturais e artísticos escapam, em grande parte, desse modelo da mercadoria-tipo, porque o que constitui sua definição, a qualidade artística, responde a uma avaliação subjetiva e não a uma medida cuja universalidade poderia ser consensual. O conteúdo artístico de um bem em relação a outro não pode ser objeto de uma classificação objetiva nem de uma hierarquização universal. (Tolila, 2007, p. 29)

Dessa forma, é evidente que o financiamento das artes cênicas atravessa um dilema estrutural que coloca em reflexão a eficácia contínua das políticas públicas de incentivo. As limitações das leis de fomento, muitas vezes formuladas com diretrizes excessivamente burocráticas e voltadas para a lógica quantitativa de avaliação de impacto, resultam em dificuldades concretas para grupos artísticos que trabalham com produções experimentais ou não comercialmente viáveis. A falta de continuidade dos programas de incentivo e a ausência de políticas de longo prazo tornam o cenário ainda mais instável, exigindo que coletivos como a Cia Ui de Teatro busquem alternativas que nem sempre são sustentáveis para sua sobrevivência digna.

Um aspecto positivo dessas limitações é a criação de redes de apoio entre artistas. Para o coletivo, esse passo foi dado a partir das trocas com grupos de teatro da região, que, compreendendo o grave cenário da cia, compartilharam soluções e estratégias de sobrevivência. Fábio Resende (2022), diretor da Brava Companhia, destaca, no estudo de Rolim e Massa (2023), que, apesar dos ataques recorrentes à classe, promove redes de solidariedade, ampliando as ações culturais para diversos espaços. Ainda ressalta que a pesquisa contínua e a manutenção, ainda que precária, dos espaços culturais possibilitam colaborações entre grupos, fomentando atividades e novas parcerias. No entanto, aponta que a principal contradição dos fomentos está em seu próprio limite de alcance, o que reforça a necessidade de mobilização da classe artística em prol de políticas culturais mais abrangentes e inclusivas.

Considerações finais

A análise da implementação das Leis Aldir Blanc, Paulo Gustavo e da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) no município de Capivari demonstrou que tais instrumentos foram fundamentais para a manutenção e continuidade de grupos como a Cia Ui de Teatro, especialmente em contextos de ausência de reconhecimento institucional, escassez de políticas públicas locais e hostilidade diante de propostas artísticas com caráter crítico e subversivo. A experiência da companhia evidencia como os fomentos federais possibilitaram, pela primeira vez, condições concretas para a produção, circulação e maior permanência de iniciativas no campo das artes cênicas, em decorrência do apelo mais formalizado desses fomentos, que divergem do clientelismo e assistencialismo tão evidentes em cidades interioranas. Concluímos que os fomentos de incentivo cultural, por trazerem normativas com base em leis, fazem com que os grupos marginalizados tenham em que se amparar, e ter tempo de respiro para criar novas estratégias de existência.

O estudo revelou, ainda, desafios estruturais enfrentados pelas políticas culturais no Brasil, como a descontinuidade das ações, a excessiva burocratização dos processos e a adoção de critérios de avaliação predominantemente técnicos e econômicos que não caminham aliados à realidade da diversidade cultural brasileira, especialmente a de cidades do interior.

No caso de comarcas menores, como Capivari, traçamos a importância da chegada das políticas públicas culturais no âmbito das tratativas em relação ao setor cultural e em relação ao clientelismo, tão comum no interior paulista. Notamos que os fomentos trazem a possibilidade de assegurar aos agentes culturais locais maior dignidade de reconhecimento e redistribuição (Fraser, 2007) por meio dos editais de premiações por trajetória cultural de mestres da oralidade e artistas com relevância e inserção no território.

Outro aspecto central evidenciado ao longo da pesquisa, que dialoga com o pensamento de Fábio Resende (2022, apud Rolim; Massa, 2023), é a relevância das redes de apoio entre coletivos e artistas, que surgem como resposta às fragilidades dos sistemas institucionais. “Apesar dos ataques recorrentes à classe”, esses agentes promovem redes de solidariedade, ampliando as ações culturais para diversos espaços”. Mesmo com todas as dificuldades,

a cia faz questão de manter sua continuidade mesmo que precariamente, para não cair no apagamento. A partir das trocas entre grupos, compartilham-se estratégias de sobrevivência. A Cia Ui de Teatro tem estreitado parcerias (Encontro..., 2024) com agentes culturais como a Fazenda São Bernardo, em Rafard, outros grupos de teatro, como o Andaime (Exibição..., 2021), de Piracicaba, alguns núcleos de batuqueiros da região e até mesmo instituições universitárias como a Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), e isso tem se mostrado fundamental para a continuidade das ações do grupo. Essas conexões ampliaram possibilidades de circulação, formação e resistência, trazendo novas perspectivas para a manutenção da companhia.

Dessa forma, os resultados deste estudo contribuem para o debate sobre o papel do teatro como ferramenta de transformação e para a formulação de políticas públicas culturais que reconheçam o valor simbólico, político e social das expressões artísticas locais. A trajetória da Cia Ui de Teatro exemplifica como, mesmo diante de limites e contradições, é possível reinventar caminhos, desde que articulados a ações coletivas, escuta ativa dos territórios e redes de solidariedade cultural. A luta por políticas culturais mais inclusivas é, portanto, também uma luta pela permanência dos modos de fazer arte que resistem nas margens.

Referências bibliográficas

- ARTE e resistência. Capivari, 2018. 1 vídeo (78 seg). Publicado pelo canal Companhia Ui de Teatro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jl9o2ku-Lau4>. Acesso em: 5 maio 2025.
- AVELAR, R. **O avesso da cena**: notas sobre produção e gestão cultural. 2. ed. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010.
- BARBALHO, A.; SEMENSATO, C. A. G. A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC. **Políticas Culturais em Revista**, [s. l.], v. 14, n. 1, 2021.
- BOTELHO, I. **Dimensões da cultura**: políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020 (Lei Aldir Blanc). **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 30 jun. 2020. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/l14017.htm. Acesso em: 24 maio 2025.

- BRASIL. Ministério da Cultura. **Minuta padrão de edital de fomento à execução de ações culturais**. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/pnab/modelos-de-editais>. Acesso em: 5 maio 2025.
- CALABRE, L. A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. **Extraprensa**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 7-21, 2020.
- CORÁ, M. A. J. Políticas públicas culturais no Brasil: dos patrimônios materiais aos imateriais. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 48, n. 5, p. 1093-1112, 2014.
- CIA UI DE TEATRO. Vídeo sobre o Dia da Consciência Negra. Instagram: ciauideteatro. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DCI_ZzWRkSt/. Acesso em: 5 maio 2025.
- COM ATRAÇÕES presenciais e online, Grupo Mascavo e Cia UI de Teatro organizam primeira edição do Festival Encena Capivari, com início na próxima sexta, dia 22. **Jornal o Semanário**, Capivari, 19 out. 2021. Disponível em: <https://www.jornalosemanario.com.br/com-atracoes-presenciais-e-online-grupo-mascavo-e-cia-ui-de-teatro-organizam-primeira-edicao-do-festival-encena-capivari-com-inicio-na-proxima-sexta-dia-22/>. Acesso em: 5 maio 2025.
- COSTA, I. C. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. **ARtCultura**, v. 9, n. 15, 2007. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1470>. Acesso em: 20 maio 2021.
- CULTURA: estados e municípios devem cadastrar planos de ação na Plataforma +Brasil. **Portal Gov.br**, Brasília, DF, 3 ago. 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2020/08/cultura-estados-e-municipios-devem-cadastrar-planos-de-acao-na-plataforma-brasil>. Acesso em: 24 maio 2025.
- DARROS, T. Cia Ui de Teatro estreia “Tarsila, a caipirinha” com entrada gratuita em Capivari. **O Semanário**, Capivari, 4 dez. 2024. Disponível em: <https://www.jornalosemanario.com.br/cia-ui-de-teatro-estreia-tarsila-a-caipirinha-com-entrada-gratuita-em-capivari/>. Acesso em: 5 maio 2025.
- ENCONTRO Cultural na Fazenda São Bernardo marca troca de saberes e fortalecimento cultural no interior paulista. **O Semanário**, Capivari, 8 nov. 2024. Disponível em: <https://www.jornalosemanario.com.br/encontro-cultural-na-fazenda-sao-bernardo-marca-troca-de-saberes-e-fortalecimento-cultural-no-interior-paulista/>. Acesso em: 5 maio 2025.
- ESPETÁCULO “O circo, da rua ao palco” acontece neste domingo, dia 15, no Centro Cultural. **Prefeitura de Capivari**, Capivari, 11 ago. 2021. Disponível em: <https://noticias.capivari.sp.gov.br/destaque/espetaculo-o-circo-da-rua-ao-palco-acontece-neste-domingo-dia-15-no-centro-cultural/>. Acesso em: 5 maio 2025.
- EXIBIÇÃO Massapê – Andaime Teatro. Capivari, 2021. 1 vídeo (95 min). Publicado pelo canal Companhia Ui de Teatro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=R_hp0S2p8ek. Acesso em: 5 maio 2025.

- FRASER, N. Reconhecimento sem ética? *In*: SOUZA, J.; MATTOS, P. (org.). **Teoria Crítica no Século XXI**. São Paulo: Annablume, 2007. p. 79-94.
- HOOKS, b. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- MOREIRA, R.; SPADA, L. **O fim do Ministério da Cultura**: reflexões sobre as políticas públicas culturais na era pós-MinC. Santos: Imaginário Coletivo, 2021
- O CIRCO: trecho do espetáculo – chinfrim (Cia Pé de Cana). Capivari, 2021. 1 vídeo (33 min). Publicado pelo canal Companhia Ui de Teatro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v3PRsJHvb-o>. Acesso em: 5 maio 2025.
- ROLIM, M. B.; MASSA, C. D. Os limites da Lei de Fomento em Porto Alegre. **Cena**, v. 23, n. 40, 2023, p. 1-12. DOI: 10.22456/2236-3254.129138.
- RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Galáxia**, n. 13, p. 101-113, 2007.
- TOLILA, P. **Cultura e economia**: problemas, hipóteses, pistas. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

Recebido em 16/02/2025

Aprovado em 11/04/2025

Publicado em 30/05/2025



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v24i1p161-190

Dossiê: Políticas Públicas e Economia das Artes Cênicas

Entre o acesso e a participação: perspectivas para as artes cênicas na democracia cultural

*Between access and participation:
perspectives for the performing arts
in a cultural democracy*

*Entre el acceso y la participación:
perspectivas para las artes escénicas
en la democracia cultural*

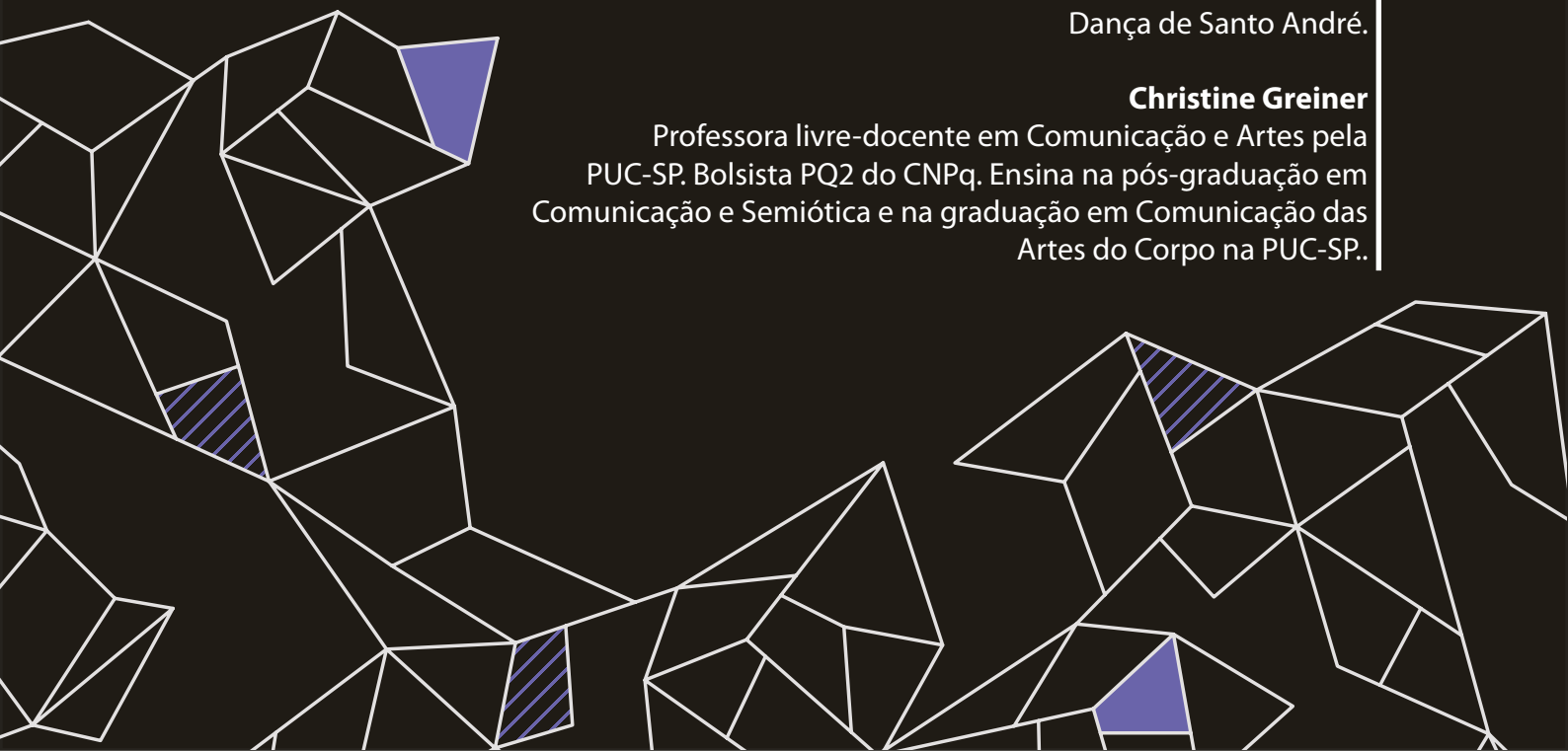
Rodrigo Monteiro
Christine Greiner

Rodrigo Monteiro

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor da Escola Livre de Dança de Santo André.

Christine Greiner

Professora livre-docente em Comunicação e Artes pela PUC-SP. Bolsista PQ2 do CNPq. Ensina na pós-graduação em Comunicação e Semiótica e na graduação em Comunicação das Artes do Corpo na PUC-SP..



Resumo

O artigo explora a relação entre políticas culturais e práticas de democratização e democracia cultural no Brasil, com foco nas artes cênicas. O texto analisa a fragilidade das políticas públicas culturais no país, bem como os desafios de gestão e a necessidade de modelos mais inclusivos e participativos. O conceito de democracia cultural é aprofundado em contraste com a democratização da cultura, destacando a importância de ações que envolvam diferentes comunidades e enfatizem a diversidade. Como breves exemplos de modelos participativos, são apresentados os desafios e as resistências políticas e estéticas da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz e da Terreira da Tribo, em Porto Alegre (RS). O artigo defende a necessidade de ações culturais estruturadas em valores estéticos, sociais e políticos, que promovam o empoderamento cidadão e a transformação cultural efetiva.

Palavras-chave: Democracia cultural, Políticas culturais, Artes cênicas.

Abstract

This study explores the relationship between cultural policies and practices of democratization and cultural democracy in Brazil, focusing on the performing arts. It analyzes the fragility of public cultural policies in the country, management challenges, and the need for more inclusive and participatory models. It examines the concept of cultural democracy in contrast to the democratization of culture, highlighting the importance of actions that engage diverse communities and emphasize diversity. It shows as brief examples of participatory models the political and aesthetic challenges and resistances of Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz and Terreira da Tribo in Porto Alegre. This study defends the need of cultural actions grounded in aesthetic, social, and political values that foster citizen empowerment and effective cultural transformation.

Keywords: Cultural democracy, Cultural policies, Performing arts.

Resumen

Este artículo explora la relación entre las políticas culturales y las prácticas de democratización y democracia cultural en Brasil, con énfasis en las artes escénicas. Analiza la fragilidad de las políticas públicas culturales en el país, así como los desafíos de gestión y la necesidad de modelos más inclusivos y participativos. El concepto de democracia cultural se profundiza en contraste con el de la democratización de la cultura al destacar la importancia de acciones que involucren diferentes comunidades y enfatizen la diversidad. Como breves ejemplos de modelos participativos, se presentan los desafíos y las resistencias políticas y estéticas del grupo Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz y de la Terreira da Tribo, en Porto Alegre (Rio Grande do Sul, Brasil). Este artículo defiende la necesidad de acciones culturales estructuradas en valores estéticos, sociales y políticos, que promuevan el empoderamiento ciudadano y una transformación cultural efectiva.

Palabras clave: Democracia cultural, Políticas culturales, Artes Escénicas.

Introdução

Os desafios da política cultural no Brasil são históricos e multifacetados. Segundo Marilena Chauí (1995, p. 81), o Estado brasileiro sempre entendeu a cultura a partir de quatro abordagens principais: liberal, que identifica a cultura como belas-artes, vistas como privilégio de uma elite escolarizada e consumidora de produtos culturais, excluindo a maioria da população; autoritária, em que o Estado se apresenta como produtor oficial de cultura e censor da produção cultural da sociedade civil, controlando e limitando a expressão cultural; populista, manipulando a ideia de “cultura popular”, reduzindo-a a artesanato e folclore, ou seja, versões populares das belas-artes e da indústria cultural; neoliberal, que identifica cultura com eventos de massa, promovendo manifestações narcisistas da mídia de massa e privatizando instituições públicas de cultura, deixando-as sob responsabilidade de empresários culturais.

Essas perspectivas acabaram refletindo uma visão limitada e excludente da cultura. Néstor Garcia Canclini (1989) e Antonio Rubim (2007) corroboram o diagnóstico de Chauí, observando que a cultura tem sido um campo de

disputas entre diferentes interesses, que oscilam entre tentativas de centralização estatal e momentos de desresponsabilização governamental. As concomitâncias ideológicas nas práticas de gestão cultural, para além de proporem um debate político sobre essa área – ou uma “cultura política”, nos termos de Chauí –, acabaram gerando a ausência de uma política cultural consistente, o que tem comprometido a continuidade das ações culturais por meio de desarticulações e assimetrias na distribuição de recursos.

Um bom exemplo refere-se ao que ocorreu entre 2014 e 2020, quando houve uma radical redução das despesas com cultura realizada pelo governo brasileiro: de R\$ 10,4 bilhões em 2014, para R\$ 7,8 bilhões em 2020 (Evidência Express, 2022). Com as dificuldades estruturais para dar continuidade às políticas culturais, o setor das artes cênicas foi particularmente impactado pelas precariedades moduladas por especificidades locais.

Diante desses desafios políticos e econômicos, a proposta deste artigo é que sejam desenvolvidos mecanismos de equidade e de participação para evitar a descontinuidade e a vulnerabilidade do setor. Infelizmente há muitos exemplos nesse sentido, como a descontinuidade dos editais da Fundação Nacional das Artes (Funarte), assim como do Prêmio de Teatro Myriam Muniz e do Prêmio de Dança Klauss Vianna, interrompidos em 2015, depois do impeachment de Dilma Rousseff. Em 2023, foram retomados com a recriação do Ministério da Cultura, mas entre 2016 e 2022, nos governos de Michel Temer e Jair Bolsonaro, os fomentos às artes cênicas passaram a ocorrer de maneira esporádica, majoritariamente por meio de chamamentos para ocupação de espaços em grandes centros urbanos, como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Outro exemplo da fragilidade da área foi o Prêmio Funarte Festival de Teatro Virtual, lançado em agosto de 2020, durante a pandemia, com um orçamento de apenas R\$ 840 mil para 25 projetos, um montante insuficiente diante da crise do setor (Gotardo, 2021).

A reflexão sobre política cultural não pode prescindir de uma análise aprofundada sobre as disputas em torno do papel do Estado como mediador e fomentador da cultura. Albuquerque Júnior (2007) destaca que a ausência de uma política cultural já é, por si só, uma decisão política, pois permite que os interesses privados e empresariais assumam a regulação da produção cultural, muitas vezes em detrimento da diversidade e do acesso democrático.

Para garantir uma gestão democrática das instituições culturais, é necessário que o Estado esteja aberto às diferentes demandas sociais e formas culturais divergentes, promovendo políticas inclusivas que contemplem as minorias e grupos marginalizados.

Como pontuou Édouard Glissant, em *Poética da Relação* (2021), trata-se de não negligenciar as zonas de opacidade e as diferenças. A sua teoria da diferença é fundamental no sentido de não dispersar os direitos e as vozes das minorias na totalidade do mundo, assim como não negligenciar as opacidades.

Nesse sentido, para além da tradicional perspectiva da democratização da cultura, que enfatiza o acesso, é necessário avançar para uma noção de democracia cultural, que valorize a participação ativa da sociedade na formulação e manutenção das políticas culturais. Como breve exemplo de resistência que inspira outras possibilidades de participação cidadã e democracia cultural, destacamos a Trupe de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz e a Terreira da Tribo, em Porto Alegre (RS). A metodologia utilizada para retratar essa experiência baseia-se na análise de materiais do próprio grupo, incluindo descrições de processos, e em algumas críticas teatrais. Tais evidências apontam que as ações do Ói Nós Aqui Traveiz e da Terreira da Tribo não apenas garantem a continuidade de suas práticas artísticas, mas também se configuram como espaços de experimentação e fortalecimento de uma democracia cultural localizada, demonstrando a potência da participação social na construção de políticas culturais mais inclusivas e sustentáveis.

Formas de democratização e de acesso às artes

São diversas as sistematizações possíveis para que recursos públicos sejam distribuídos para diferentes incentivos culturais e artísticos. Por meio de editais, patrocínios ou repasses diretos, é possível, por exemplo, criar modelos financeiros que contemplem tanto a produção de uma peça teatral, a continuidade de pesquisa de um artista da dança, ou a formação de públicos para uma área por meio de mostras e festivais. No que concerne à administração pública, cada país tem um modelo próprio para estruturar as responsabilidades e divisões de recursos. Os exemplos da Alemanha e do Japão,

apresentados a seguir, não devem ser tomados como modelos a serem implementados pelo Brasil, mas sim como referências para ampliar e complexificar as análises sobre políticas culturais¹. Eles ilustram diferentes formas de organização, de entendimento e de financiamento da cultura, permitindo que sejam traçados paralelos e reflexões sobre os desafios e possibilidades para o contexto brasileiro.

Na Alemanha, por exemplo, do total de verba investido em cultura, a destinação é repartida entre Federação, Estados e Municípios, cabendo a esses últimos, isto é, às gestões administrativas locais, gerir a maior parte do dinheiro. Naquele contexto, há uma longa e forte tradição de cultura financiada de forma pública, sendo as decisões são feitas coletivamente. “As cidades alemãs têm uma longa e forte tradição de governos locais autônomos e de se encarregarem da cultura – daí o fato de serem as ‘agentes e agitadoras culturais’ decisivas no Estado federal” (Heinrich, 2008, p. 88). À Federação daquele país, que fica com a menor fatia, cabe promover as políticas culturais de internacionalização da cultura alemã, como acontece, por exemplo, por meio de diversas unidades do Instituto Goethe espalhadas pelo mundo.

No Japão, que não pode ser considerado uma administração pública exemplar no quesito artístico, há algo a ser observado no que se refere à valorização estética. Mais do que um tema adjacente à política, a estética sempre foi considerada um aspecto primordial. Como observou Eiko Ikegami (2005), a estética japonesa teve um papel inesperado na invenção dos estilos de civilidade e identidade cultural, e esse processo se deu durante o *shogunato* Tokugawa, um dos momentos mais autoritários e fechados da cultura japonesa. Mesmo assim, foi quando ocorreu a formação de uma esfera cognitiva que, segundo Ikegami, poderia ser chamada de estética pública. Isso porque o modo como os japoneses abordam a história social da estética nada tem

¹ De modo semelhante a este artigo, a pesquisadora Rosa (2024) contribui para esse debate, porque, por meio de análise de experiências de outros países, não busca um modelo, mas uma tentativa de se complexificar as políticas culturais no Brasil. Em sua dissertação de mestrado, intitulada *As dinâmicas econômicas do setor da dança: limitações do cenário nacional e experiências internacionais desde o final do século XX*, Rosa analisa os modelos de financiamento da dança na Alemanha e nos Estados Unidos, comparando os impactos e consequências em termos de concentração de recursos e mercado de trabalho. Além disso, busca refletir sobre como essas experiências podem contribuir para o debate sobre o financiamento da dança no Brasil, considerando os desafios econômicos e estruturais do setor.

a ver com circuitos exclusivamente artísticos, é algo que está entranhado na vida cotidiana. Por isso, já naquela época, não era de se estranhar que um samurai observasse flores de cerejeira, um guerreiro recitasse poemas ou o fato de as associações estéticas tocarem uma variedade imensa de pessoas no Japão, sem necessariamente uma distinção de classe, mas atravessando grupos absolutamente distintos: imperadores, samurais, mercadores, fazendeiros, cortesãs, e todo tipo de excluídos da sociedade e grupos marginais.

Isso nos faz pensar que, concomitante aos programas de gestão cultural, também seria importante sublinhar a esfera cognitiva, que pode emergir da estética e não apenas dos padrões já conhecidos e repetidos à exaustão. Tal esfera faz parte do entendimento de política cultural aqui proposto.

No Brasil, semelhantemente ao modelo alemão, não há uma centralização de recursos e de políticas na Federação, ou seja, no Ministério da Cultura (ou em alguma pasta da cultura, quando não há um ministério exclusivo para essa área, como aconteceu entre 2019 e 2022). A depender de cada Estado e de cada Município, há, no Brasil, uma área administrativa exclusiva para a cultura, podendo ou não ser ligada a outros setores, como a educação, o turismo ou àquilo que amplamente tem se denominado de economia criativa². Dentro de um ou de outro modelo em específico, é fundamental que as áreas sejam compreendidas de maneiras associadas às gestões quantitativas e qualitativas. É imprescindível, portanto, que as economias da cultura, e com ela as economias das artes cênicas, não sejam analisadas somente a partir de montantes de dinheiro que são distribuídos dentro de um território, mas, concomitantemente, é importante que sejam avaliados os movimentos das paisagens que se transformam com cada gestão.

O pesquisador Durand (2013) aponta a necessidade de que sejam realizadas pesquisas frequentes para se detectar as paisagens culturais formadas

2 “O conceito de economia criativa refere-se a um conjunto de atividades que dependem do conteúdo simbólico, o qual nele está incluído a criatividade, como fator mais expressivo para a produção de bens e serviços, que favorece potencialmente a geração de riqueza e desenvolvimento econômico. Consequentemente pode favorecer ganhos de geração de renda, criação de emprego e exportação, promovendo a inclusão social, a diversidade cultural e o desenvolvimento humano” (Bittencourt; Zouain, 2019, p. 8). Atualmente, muitas Secretarias de Cultura, como a do Governo do Estado de São Paulo, carregam no nome o termo Economia Criativa. Mais recentemente, na virada da gestão municipal da cidade de São Paulo, em 2025, a pasta da Cultura passou a utilizar o mesmo termo.

de acordo com cada política cultural em voga. Para tanto, além de ferramentas estatísticas e procedimentos adequados, é imprescindível, segundo o autor, que haja um reforço na educação estética. Em outras palavras, os estudos metodológicos para o desenho dessas paisagens, além de terem de ser consistentes, também precisam ser “suficientes para captar traços de comportamento cultural até mesmo em grupos minúsculos e repetidos regularmente a cada década ou quinquênio” (Durand, 2013, p. 28). Compreender os efeitos das políticas públicas nas artes cênicas, bem como as economias materiais e sígnicas delas resultantes, requer, portanto, expandir o entendimento de valor gerado em âmbitos contextuais distintos.

Um exemplo de análise de paisagem é realizado regularmente na França. Desde 1973, a cada oito anos, o Ministério da Cultura daquele país realiza ampla pesquisa de consumo cultural. Em julho de 2020, a pesquisa, que entrevistou 9.200 pessoas com mais de 15 anos, mostrou as variações de consumo em três gerações: nascidos entre 1945-1964, entre 1965-1974 e 1995-2004. Guerrin e Fraissard (2020) chamam atenção para o fato de que nunca os franceses consumiram tanta cultura, independentemente da idade ou status social, mas, ao mesmo tempo, nunca foi tão forte a divisão entre um modelo mais “clássico” e tradicional de cultura (tais como leitura, teatro, música clássica e museus) e a cultura digital. Ao passo que a primeira, a clássica, vem diminuindo, o consumo digital de vídeos, videogames, música, filmes e séries em streaming vem crescendo substancialmente. Por exemplo, na geração mais jovem, 71% consomem vídeos online diariamente, 84% consultam redes sociais e 39% jogam videogame. Entretanto, essa mesma geração lê muito pouco, ocasionalmente vai ao cinema, e raramente ao teatro ou ao museu.

No Brasil, uma entrada possível para se analisar as paisagens culturais que estão se formando pode ser realizada por meio do levantamento das diferentes formas de participação das administrações públicas locais. Em muitos Municípios, não há setores específicos para a gestão dessa área, muito menos métodos estatísticos e sensíveis para que se possa ler o contexto cultural que se forma, que seria justamente onde se dá o processo de constituição de uma esfera cognitiva sensível.

Anualmente, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) promove um levantamento focado nos Municípios brasileiros, com dados que abordam diferentes áreas públicas, a exemplo da saúde, da educação e dos direitos humanos. A cultura, no entanto, nem sempre aparece nessas pesquisas com uma seção exclusiva. Nos últimos anos, as pesquisas realizadas pelo instituto abarcaram a cultura em 2018 e 2021. De acordo com os dados apurados em 2018, 96% dos Municípios brasileiros contavam com alguma estrutura municipal voltada à área. No entanto, apenas 15% tinham um órgão dedicado unicamente a esse setor; 66% apresentavam uma Secretaria Municipal de Cultura em conjunto com outras políticas públicas; 4% não tinham nenhuma estrutura específica (IBGE, 2019, p. 35-45). Em um levantamento semelhante realizado em 2021 (IBGE, 2022, p. 45-60), ano em que o país ainda estava imerso na crise sócio-sanitária da covid-19, foram agregadas à pesquisa as atividades culturais oferecidas de forma online, além de se considerar os impactos da Lei Aldir Blanc, lei esta que, como medida emergencial, distribuiu, em diversos Municípios brasileiros, recursos para a realização de ações culturais.

Em 2021, a gestão municipal da cultura caracterizou-se pela existência de algum tipo de estrutura na quase totalidade dos Municípios, alcançando 98,0% do total. Esse resultado ficou 2 pontos percentuais acima do encontrado em 2018, com predominância de secretarias municipais em conjunto com outras políticas nos Municípios que apresentaram algum tipo de estrutura no âmbito da cultura, cujo percentual alcançou 73,5% do total em 2021. O percentual de secretarias municipais exclusivas caiu de 15,2% para 13,2%, entre 2018 e 2021. (IBGE, 2022, p. 46)

Em 2021, as festas, as celebrações e as manifestações tradicionais e populares foram as que mais tiveram apoio financeiro das administrações locais: ainda assim, 61,8% dos Municípios concederam recursos para essas atividades, ao passo que, em 2018, a cifra foi de 90,4%. Tal diminuição deve-se à impossibilidade das festividades públicas, em decorrência da necessidade de distanciamento social imposta pela crise sanitária entre 2020 e 2022. Também em 2021, muitos artistas precisaram reinventar ou adaptar completamente suas obras para a internet, oferecendo-as de forma remota. Naquele contexto pandêmico, “a segunda atividade cultural mais apoiada pelos Municípios

foram apresentações, oficinas, festivais ou *lives* musicais on-line, os quais contaram com a ajuda financeira de 56,0% das municipalidades” (IBGE, 2022, p. 49). Especificamente no que se refere às artes cênicas, em 2018, 32% dos Municípios participaram diretamente com a destinação de recursos para a montagem de peças teatrais, ao passo que, em 2021, devido à pandemia, esse número caiu para 17,4%. O novo contexto trazido pela internet também entrou nesse balanço: em 2021, 20,5% dos Municípios apoiaram financeiramente apresentações, oficinas ou festivais de teatro online.

Os dados apresentados acima sinalizam não apenas a complexidade, mas também uma fragilidade das políticas culturais no Brasil. Embora existam políticas que buscam capilarizar mais os recursos por meio de leis como a Aldir Blanc, ainda assim é notável que há uma forte desigualdade nas formas de fomento às ações culturais. A diversidade de realidades no Brasil exige uma reflexão minuciosa sobre como se pensa a gestão pública da cultura, especialmente no contexto das artes cênicas contemporâneas, que enfrentam desafios próprios no que se refere à formação de públicos e à adaptação às novas dinâmicas culturais, aceleradas pela digitalização.

Diante desse cenário, é fundamental repensar a gestão pública cultural não apenas na escala nacional, por meio da criação e da otimização de leis de incentivo, mas também no modo como as localidades podem administrar, financeira e esteticamente, a potência de valores gerados pelas ações culturais de seus territórios. As políticas culturais locais devem ser pensadas de forma a estimular e formar públicos engajados com as artes cênicas contemporâneas, abordando as necessidades específicas de cada região e, principalmente, os diferentes perfis de espectadores. Nesse sentido, uma das grandes questões que se coloca é como criar, por meio dessas políticas, uma aproximação entre as produções culturais e os públicos que ainda estão distantes dessas manifestações artísticas.

O conceito de formação de público é central para esse debate. Não se trata apenas de aumentar o número de pessoas que assistem a uma peça de teatro ou que participam de uma oficina de dança, mas de pensar em como essas ações culturais podem de fato transformar as percepções e os hábitos culturais das populações. Mais uma vez, parece urgente lidar com as opacidades discutidas por Glissant (2021), assim como com a esfera

cognitiva sensível que ativa as percepções, sem se restringir à replicação de fórmulas dadas.

Nesse sentido, as políticas públicas devem incluir ações que incentivem uma reflexão crítica sobre a arte contemporânea e sua relevância para o contexto social, político e cultural local. Ao mesmo tempo, é necessário criar espaços de diálogo e de experimentação artística que possam aproximar a comunidade da produção cultural, seja por meio de ações mais acessíveis, como oficinas, visitas educativas e apresentações em espaços públicos, ou por meio de ações formativas, que busquem a alfabetização estética de diversos públicos, conforme sugere Durand (2013, p. 27): “para transformar um frequentador ocasional em um apreciador regular de cultura, é preciso pensar a prazo mais longo. E dar-lhe educação artística”.

A educação estética, como já destacado, é fundamental para que as políticas culturais não sejam apenas uma ferramenta de acesso à arte, mas também uma estratégia de enriquecimento da memória cultural das pessoas, estimulando-as a se tornarem espectadoras mais críticas e, portanto, atentas à contemporaneidade das produções artísticas. No caso das artes cênicas, isso implica não só garantir o acesso às apresentações, mas também refletir sobre os processos criativos, as linguagens e os contextos de produção, muitas vezes distantes do cotidiano das populações mais periféricas ou das gerações mais jovens. É necessário pensar contextos receptivos às novas experiências. Trata-se da criação de um (novo) hábito cultural que se debruce mais criticamente sobre as complexidades do nosso tempo, bem como as das artes cênicas contemporâneas. Para tanto, como coloca a pesquisadora Marta Porto (2019, p. 41), é importante que se teça uma trama de ações.

Como a rede de instituições, programas, experiências culturais podem colaborar como ferramentas, metodologias, dinâmicas, em diálogo com os territórios, desejos e visões de mundo de um sem número de brasileiros que não aparecem nos programas oficiais e, quando aparecem, surgem como “público”, estatística de atendimento ou “contrapartida social”? Abrir e conectar espaços de criação, debate, crítica, experimentalismo e invenção.

A esse cenário acrescentam-se as transformações trazidas pela crise social e sanitária (em seu período mais crítico, entre 2020 e 2022) e pela

crescente digitalização das atividades culturais. É fundamental que uma nova postura seja tomada pelas gestões públicas, já que precisam pensar a cultura como um campo dinâmico, que se adapta e se transforma com as novas formas de consumo. O aumento do consumo digital de cultura, como observado no contexto francês mencionado anteriormente, sinaliza que o público das novas gerações está cada vez mais distante das formas mais tradicionais de fruição, como o teatro e a dança, apresentados em espaços físicos.

O pesquisador Canclini (2021, p. 22) contribui para o debate, já que, nos últimos anos, tem se dedicado a compreender como as instituições culturais tradicionais têm se reinventado, sobretudo com o advento dos novos formatos de instituições culturais digitais:

O que o cenário atual de produção-circulação-consumo ou acesso a bens culturais significa para a pesquisa acadêmica? Em que sentido Google, Facebook ou Netflix poderiam ser chamadas de instituições? [...] [Trata-se de uma] desinstitucionalização da cultura – como o desaparecimento de ministérios e outras instituições públicas dedicadas à sua gestão –, a asfixia orçamentária, os movimentos de artistas e gestores em defesa das instituições e outras buscas de alternativas em diversos países da América Latina. É preciso reformular a noção clássica de instituições culturais nessa tensão com as novas formas de produção, intermediação e acesso que os dispositivos digitais promovem.

As instituições, vistas à luz dos Estudos da Comunicação, podem ser definidas como “as estruturas duradouras, reguladoras e organizadoras de qualquer sociedade, que constroem e controlam os indivíduos e as individualidades” (Canclini, 2021, p. 22). Canclini aponta ainda o caráter de durabilidade e de reprodução que as instituições têm sobre a sociedade, além da dificuldade de compreendê-las tanto na efemeridade de muitos movimentos sociais quanto na transformação acelerada dos dispositivos eletrônicos e digitais. Especificamente no mundo digital, ao invés de fomentar-se a continuidade, há uma predominância da substituição em nome do que é **novo**. Apesar de, em alguma medida, essas novas instituições digitais estarem se afastando de um entendimento mais tradicional, cujo papel é o de manter e reproduzir certos comportamentos sociais, Canclini reforça que elas, já em uma nova lógica, também criam modelos de socialização.

Atualmente, os debates acerca da democratização cultural precisam agregar à discussão não somente as formas de acesso aos produtos culturais, como a gratuidade de peças teatrais ou a disponibilização de coreografias gravadas em vídeo em alguma rede social ou plataforma de streaming. É crucial que as novas paisagens culturais que vêm se formando sejam sistemicamente estudadas. Ou seja, para que possamos compreender os desafios da formação de público, em especial para as artes cênicas contemporâneas, não basta entender que a oferta gratuita ou de baixo custo sanará esse problema. Há uma rede de variáveis que precisam ser colocadas na equação, a exemplo das formas de distribuição de recursos nas localidades, o acompanhamento especializado, cuidadoso e crítico dos processos de criação, além dos novos comportamentos sociais criados pelas instituições digitais. Por esse motivo, mais do que promover uma reflexão sobre o acesso ou a democratização para as artes cênicas, é importante também elucidar as possibilidades de democracia cultural para essa área.

Uma necessidade: a democracia cultural

A problemática da democratização do acesso às artes, embora essencial, revela desafios que vão além da oferta de bens culturais ao público. A experiência estética não se dá apenas pelo contato direto com a obra, mas envolve um complexo processo de formação de hábitos culturais e construção de sentidos. Assim, torna-se fundamental avançar na reflexão sobre os limites das políticas de acesso e considerar um modelo mais amplo, que não apenas disponibilize produtos culturais, mas que também promova uma real participação cidadã na cultura. É nesse contexto que se insere o debate sobre a democracia cultural, um conceito que busca ultrapassar a lógica quantitativa da democratização e considerar a pluralidade de práticas culturais e a autonomia dos sujeitos na produção e fruição da cultura.

Isaura Botelho (2016), pesquisadora de políticas culturais, chama atenção para o fato de que existe um modelo de gestão cultural operante que foi importado do contexto francês do final da década de 1950, época em que, sob a liderança de André Malraux, foi criado o Ministério do Estado, responsável pelos assuntos culturais. Naquele modelo, havia um entendimento

incidente de que democratizar a arte significava dar acesso às belas-artes. Havia, portanto, uma separação entre cultura erudita e popular ou local, entendimento que acabou se espalhando em outros formatos de gestão cultural, como algumas implantadas no Brasil.

Na Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, lê-se que cultura é um direito dos cidadãos. Nos artigos 23 e 24 da mesma Constituição, destaca-se que “é competência do Estado proporcionar os meios de acesso à cultura” (Brasil, 1988). Apesar de, de fato, o acesso às ações culturais ser imprescindível, Botelho (2016) problematiza os modos como são desenvolvidas as formas de acesso. Reconhece que as políticas de acesso aos bens culturais nascem de uma perspectiva que objetiva a inclusão forçada de indivíduos em um sistema de valores. Segundo a autora, há uma ingenuidade ligada à noção de que o público pode apropriar-se de certas obras de arte pelo simples contato que estabelece com elas. As políticas de democratização cultural consideram, com isso, barreiras de ordem estrutural e financeira ao promoverem por exemplo, a distribuição gratuita de ingressos para um espetáculo teatral, ou transporte para que escolas de regiões periféricas de uma cidade consigam assistir a uma companhia de dança em um teatro localizado na região central. Muitas vezes os promovedores de políticas de acesso têm como critério primário a quantificação estatística dessas ações. Quais as investidas que devem ser continuadas: a de várias excursões com diferentes pessoas que estão indo pela primeira, e possivelmente pela única vez, ao teatro, ou a de contínuos passeios a diferentes peças teatrais com um mesmo grupo de pessoas? Se for necessário optar por uma ou outra decisão, a base numérica de cálculo é decisiva, e não o valor que se gera por meio da experiência estética que está em jogo.

Botelho reforça que muitos formatos de políticas para a democratização cultural não partem do princípio de que existem distinções na formação de hábitos, além de ser desmerecida por tais formatos a própria concepção de pluralidade cultural. Por esse motivo, para além da democratização cultural, é fundamental que também seja debatida a ideia de uma democracia cultural.

A democracia cultural pressupõe a existência de públicos diversos, não de um público único e homogêneo, e a inexistência de um paradigma

único para a legitimação das práticas culturais. Ela se apoia nos novos estudos que procuram ultrapassar a consideração de variáveis como classe, renda, faixa etária e localização domiciliar, estreitamente vinculadas às práticas eruditas, como as únicas relevantes para um maior ou menor consumo cultural. (Botelho, 2016, p. 50-51)

A ativação de interesses e a transmissão de hábitos culturais apresentam uma dimensão qualitativa que nem sempre se alinha às abordagens quantitativas das políticas de democratização cultural. Esse aspecto é crucial para o desenvolvimento de estratégias políticas que considerem a diversidade dos públicos. Nesse contexto, a sociologia da cultura proposta por Pierre Bourdieu (2015) desempenha um papel central na análise da constituição dos diversos públicos culturais. Ao investigar a formação dos públicos dos museus europeus, por exemplo, Bourdieu aponta para a distribuição desigual das obras e a segmentação baseada na ideia de cultura erudita predominante (Bourdieu; Darbel, 2016). Uma tradução possível para o contexto das artes cênicas seria o acesso a alguns espetáculos em específico, considerados como “consagrados”. O que está em questão é a desigualdade e a sobreposição de experiências estéticas que moldam o espaço social. Como lidar com as singularidades? Como aventar a possibilidade de se coimaginar mundos possíveis?

Atualizando as discussões de Bourdieu, Botelho (2016) sublinha que as decisões sobre a democratização cultural não são exclusivas das elites culturais. Em um mesmo nível social, há uma pluralidade referente à formação de hábitos culturais. A família e a escola, nesse sentido, têm um papel importante na constituição de algumas práticas que desenvolvem certos interesses, como por meio do incentivo à leitura ou do exercício de assistir a espetáculos teatrais ou de dança. O que é importante frisar é que, em ambientes como esses, em que não há necessariamente uma diferenciação de classe social, o que está em jogo na ideia de acesso não é mais algo que é legitimado por uma suposta cultura erudita, mas sim naquilo que é realçado pelo mercado. Os novos parâmetros de legitimação são pautados por conteúdos produzidos pela indústria cultural, bem como pela sua potência de propagação midiática. Com isso, Botelho (2016, p. 54) questiona que “pensar que a mídia é uma forma de ‘democratização’, é se ater à questão de acesso, não à de conteúdo,

plano em que a democratização pela mídia é tão problemática quanto aquela proposta pela tradição erudita.”

Conforme já apontado anteriormente por Canclini (2021), vivemos hoje em um novo contexto de instituições culturais. Não podemos mais considerar apenas a escola, um centro cultural ou um teatro como uma instituição, mas é importante que nos atenhamos à noção expandida de instituição, que engloba dispositivos técnicos e digitais que criam mediações outras, mas que também promovem formas de socialização. Sabe-se hoje que, no Brasil, não é apenas a televisão que tem grande interferência na formação de públicos, pois as redes sociais da internet, a comunicação portátil e as plataformas de streaming vêm tomando uma importante função nesse quesito. Além disso, há ainda que se rever os interesses comerciais que assolaram, por exemplo, tanto as programações da televisão aberta quanto as programações teatrais de instituições que advogam um discurso do acesso e da democratização.

É fundamental que se faça uma diferenciação entre o acesso à cultura e a midiatização feita sobre essa ideia. Atualmente, defende-se amplamente a necessidade de democratização; todavia, é importante analisar criticamente cada ação, para poder verificar se, de fato, uma política de acesso está ou não em jogo. À medida que certos discursos viram tendências, eles prontamente são colocados, por exemplo, como temas de espetáculos ou de curadorias de festivais. É fundamental compreender que a democratização da cultura é algo que envolve uma estrutura altamente complexa (familiar, de educação escolar, do poder público etc.), e, para que ela possa realmente acontecer, não basta propagá-la retoricamente como uma ação que já está acontecendo.

Botelho (2016) destaca a importância de avaliar se uma prática cultural é hierárquica e propaga valores restritos, ou se, ao contrário, origina-se de princípios democráticos. Lembra-nos também que o “desejo por cultura” (Botelho, 2016, p. 55) não se configura como uma demanda clara e organizada por parte da população. Mais problemático ainda é o fato de que a atividade cultural, em termos de legitimação social, ocupa uma posição secundária na hierarquia das profissões. Vale ressaltar que qualquer tipo de contato, mesmo que breve, com a produção cultural – como durante a formação escolar – é essencial para o desenvolvimento desse desejo por cultura. Nesse sentido, fomentar o interesse cultural só se torna viável quando já existe ou houve

algum contato com a diversidade da produção cultural, sendo necessário proporcionar a continuidade desse contato. Para além das políticas de democratização, é igualmente preciso considerar a apropriação de sentido que o indivíduo faz ao se envolver com essas práticas culturais.

Apropriação de sentido e participação política são dois eixos cruciais para que uma democracia cultural seja desenvolvida. É fundamental, contudo, que a noção de participação seja revista, sobretudo em tempos em que esse conceito é amplamente usado a partir de uma lógica despolitizada, bastante aperfeiçoada pelas redes sociais digitais. Típico de um cenário pós-fordista, em que a performance discursiva se sobrepõe àquilo que realmente é realizado (Gielen, 2010), a noção de participação, no contexto digital, tem esvaziado a possibilidade de criação de comunidades dentro da sociedade. E a ideia de “comunidade” em jogo, no caso, não é de um enclausuramento entre semelhantes; pelo contrário, é a radicalidade de poder se conviver entre diferentes, a chamada poética da relação, como intuiu Glissant (2021).

O pesquisador Jonathan Crary (2023) contribui para o debate na medida em que associa uma análise entre as mudanças perceptivas decorrentes dos usos da internet e das devastações sociais e ecológicas decorrentes do capitalismo contemporâneo. Por esse motivo, o autor afirma que enfrentamos um “complexo internético”, no qual sociedade civil e ecossistema são erodidas lado a lado. Um dos sintomas desse complexo, e que interfere diretamente nas formas de participação política radical, diz respeito a uma reconfiguração constante da percepção e das capacidades sensoriais necessárias para nos conectarmos política e afetivamente às pessoas.

O autor relembra que, diferentemente dos tempos atuais, os movimentos sociais dos anos 1960 e 1970 não fetichizavam os meios materiais. Hoje, o objeto e lugar da fetichização está na própria internet e nas suas redes sociais. Crary é enfático ao dizer que não há possibilidade de haver sujeitos revolucionários nas redes sociais, já que a própria ideia do que constitui um ser social é imediatamente amortizada nesse tipo de ambiente. Nesse sentido, é importante enfatizar que “o socialismo é o contínuo tornar-se comunidade na humanidade” (Crary, 2023, p. 30), e é justamente essa potência de participação, por meio de comunidades politicamente formadas, que vai se enfraquecendo.

Crary exemplifica um caso de democracia direta que não se utilizou da internet para propor transformações. Em 1999, nas manifestações anti-capitalistas em Seattle, o ativista anarquista Chris Dixon detalha os meses de organização coletiva antes das reuniões da Organização Mundial do Comércio (OMC), que redefiniriam importantes estruturas para a economia mundial. Naquela ocasião, as pessoas “foram até os colégios, igrejas, organizações de trabalhadores, associações de bairro, locais de trabalho e universidades” (Crary, 2023, p. 35), para formar grupos e experimentar formas de democracia direta pautadas em comunidades. Havia, portanto, um forte trabalho de base, que convidava a população civil, de forma organizada, a pensar e a se colocar criticamente diante de sérias decisões que afetariam significativamente as suas vidas.

Vale lembrar que, no Brasil, já existiram casos semelhantes, como os encontros do Fórum Social Mundial (FSM) realizados na cidade de Porto Alegre (RS) (Giovanni, 2015). No contexto do início dos anos 2000, aquela cidade tinha um ambiente propício para sediar o fórum, já que era a capital de um estado conhecido “por suas experiências democráticas e de luta contra o neoliberalismo” (Giovanni, 2025, p. 25). Entre 1988 e 2004, Porto Alegre foi palco de experiências implementadas pelos governos do Partido dos Trabalhadores (PT), sendo uma das iniciativas mais conhecidas o programa do Orçamento Participativo. Nesse modelo, que ganhou projeção internacional como mecanismo de participação popular e de transparência, um sistema de conselhos e assembleias era feito para a aplicação de parte do orçamento municipal³.

Outro exemplo emblemático no Brasil, e que, nesse caso, vai ao encontro de uma política cultural democrática, pode ser encontrado na gestão de Marilena Chauí à frente da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo entre 1989 e 1992. Nesse período, inserido na primeira experiência de governo do Partido dos Trabalhadores na capital paulista, foi elaborado e executado um projeto com base na diretriz da cidadania cultural. A proposta reconhecia

3 Ao longo dos anos, a cidade de Porto Alegre continuou sediando encontros do FSM, e, a partir de 2002, o Fórum começou a se projetar internacionalmente. As últimas edições têm se dedicado a se debruçar em uma temática bastante cara e urgente de nossos tempos: o aumento da população idosa, de pessoas com deficiência e as diversidades de grupos minoritários (Fórum..., 20--).

que a cultura não poderia ser reduzida a lazer e entretenimento, mas deveria ser pensada como dimensão estruturante da cidadania. O desafio era triplo: transformar a mentalidade da gestão pública, priorizar as necessidades das populações historicamente excluídas e inventar novas formas de cultura política que incluíssem a sociedade como protagonista. Assim, a política cultural foi concebida como ferramenta de estímulo à auto-organização popular e à participação cidadã, contrapondo-se à lógica dominante do mercado – especialmente forte em São Paulo, marcada por um imaginário político conservador e por práticas neoliberais. O projeto de Chauí constitui uma referência fundamental para pensar a democracia cultural como direito e como prática, e não como concessão (Chauí, 1995).

Os casos de participação política, tanto nas manifestações anticapitalistas de Seattle, nos encontros do Orçamento Participativo e nas edições do Fórum Social Mundial, em Porto Alegre, quanto na proposta de cultura política desenvolvida por Marilena Chauí enquanto Secretária de Cultura da cidade de São Paulo, demonstram não apenas exemplos de participação, como experimentos em que o exercício democrático se desenvolve também culturalmente. Isto é, a prática constante do debate público, e que se dá, de fato, na esfera pública (e não na esfera digital que pode se camuflar de “esfera pública”), pode levar à construção de hábitos e comportamentos que se modulam politicamente na relação entre sujeitos e territórios. Dessa forma, para além da democratização de acesso, o que está em pauta na democracia da cultura é uma real e radical participação cidadã.

Na democracia da cultura, as ações partem de todos os lados, em especial de baixo para cima, de modo pluralístico e diverso. Os valores multiculturais provêm de camadas sociais diversas, o que instiga a criação de condições para que cada um dos grupos possa ter a autonomia de viver e criar seus próprios produtos culturais. Na maioria das vezes, os paradigmas da democratização cultural são formulados por especialistas que fundamentam seus critérios em métricas como preços, popularização na mídia e o suposto impacto educativo. Ao passo que na democratização da cultura o foco está no acesso aos bens culturais, na democracia cultural o que se valoriza é a participação igualitária na produção desses bens.

Para que a democracia cultural e a participação cidadã sejam incentivadas em modelos de política cultural, é fundamental que tais modelos sejam sempre pensados a partir da singularidade e das especificidades de cada contexto. Para tanto, alguns eixos precisam ser debatidos.

A política cultural precisa ultrapassar a abordagem retórica e buscar soluções pragmáticas que realmente garantam condições igualitárias para a criação cultural. A cultura e a arte são campos que exigem uma análise de suas especificidades, o que significa que não devem ser comparados ou reduzidos a indicadores estatísticos. É igualmente crucial realizar uma análise crítica do conceito de participação. Quem são os participantes e quem são os responsáveis pelas decisões? O que é necessário para promover maior engajamento e participação? Quem define as regras desse processo? E, mais importante, não se trata apenas de participar, mas também de criar as condições que sustentam esse processo⁴.

Sherry Arnstein (1969), uma referência fundamental para a reflexão sobre políticas públicas nos Estados Unidos na segunda metade do século XX, delineou diferentes graus de participação, que variam desde a ausência de participação até os níveis que garantem o completo empoderamento dos cidadãos. Um governo com características participativas seria aquele em que as decisões são compartilhadas com os cidadãos por meio de representações civis. Para Arnstein, a participação cidadã está intimamente vinculada à delegação de poder aos cidadãos. De maneira semelhante, na área da gestão cultural, a participação ocorre de forma democrática, garantindo que a autonomia criativa seja preservada como um valor cultural fundamental.

Democratização e democracia cultural são eixos que se complementam. A política cultural democrática do século XXI precisa equilibrar os valores desenvolvidos tanto pela democratização quanto pela democracia da cultura. Esse equilíbrio nas decisões tomadas por instituições, grupos ou indivíduos pode abrir novos caminhos, permitindo uma participação efetiva de todas

4 Essas reflexões se inspiram em fala de Dea Vidović (ex-diretora do Kultura Nova Foundation, organização mista que envolve membros da sociedade civil e do governo da Croácia), e que foi apresentada no International Network for Contemporary Performing Arts (IETM) Rijeka Plenary Meeting, evento ocorrido entre 24 e 27 de outubro de 2019. A fala de Vidović, intitulada *For democratic cultural policies*, também foi transmitida remotamente e está registrada no YouTube (IETM..., 2019).

essas instâncias, inclusive nas áreas mais precarizadas onde não parece existir nenhuma ação cultural sistematizada. É necessário ir além da simples oferta de acesso ou de um discurso sobre empoderamento, ações que são fortemente instigadas nos ambientais on-line digitais. O objetivo deve ser promover um engajamento profundo, para que os indivíduos não apenas se percebam como atores no processo de decisão, mas realmente o sejam.

Para isso, é crucial superar certas divisões que frequentemente são reproduzidas. Não se trata mais de colocar em oposição o dinamismo e o desenvolvimento da política de democracia cultural contra a tradição e a preservação promovidas pela política de democratização. As polarizações entre essas suas abordagens precisam ser problematizadas. Tanto amadores quanto profissionais da cultura devem ter o direito de expor e trabalhar em prol de interesses comuns, ou do que Gielen e Dockx (2018) costumam chamar de comum-ismos, que seria a possibilidade de ativar o comum mesmo a partir de contextos muito diferentes entre si (zonas polarizadas). O comum, nesse sentido, não cria homogeneizações camufladas, mas abre caminhos para coimaginar a partir de alianças estéticas (Monteiro; Greiner, 2021).

Uma política cultural democrática deve incorporar critérios que considerem valores de natureza estética e social. Em vez de impor estruturas pré-definidas ou estimular exclusivamente ações locais, as práticas democráticas são eficazes politicamente quando interesses e objetivos comuns são bem delineados. E, acima de tudo, é fundamental ir além da retórica sobre essas políticas e avançar em direção a ações concretas que possam transformar a realidade. Nesse sentido, pensar a democracia cultural exige considerar experiências que ampliam o engajamento e a participação cidadã na produção e fruição das artes. Não se trata apenas de garantir o acesso a bens culturais, mas de possibilitar práticas que estimulem a experimentação estética e a construção coletiva de sentidos. É nessa perspectiva que o próximo tópico aborda o grupo Ói Nós Aqui Traveiz e a Terreira da Tribo, não como um estudo de caso aprofundado, mas como um exemplo inspirador de como a democracia cultural pode se materializar em ações concretas. Suas práticas demonstram como a arte pode funcionar como um espaço de encontro, criação e vivência do comum, oferecendo caminhos para pensarmos em

ações culturais que transitam entre a democratização e a democracia para as artes cênicas.

Ói Nóis Aqui Traveiz e Terreira da Tribo: breves exemplos de curadorias que acontecem entre a democratização e a democracia para as artes cênicas

Surgida em 1978, no Rio Grande do Sul, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz é um grupo e uma escola teatral, que, desde aquele ano, tem um importante impacto na cena de Porto Alegre, além de uma forte projeção nacional. Baseando-se nos preceitos de teatro ritual de Antonin Artaud (1896-1948), combinados a uma proposta politizada de se fazer teatro, o Ói Nóis Aqui Traveiz se caracteriza como um grupo que, fugindo à regra da situação nacional, consegue há décadas combinar experimentalismo estético com articulação civil e social no contexto em que atua.

Já no ano de criação do Ói Nóis, suas ações iniciais deram o tom daquilo que se estenderia ao longo de algumas décadas. O crítico Aldo Obino (1978) pontua, para a edição de 7 de abril de 1978 do Jornal Correio do Povo, que o Ói Nóis Aqui Traveiz “é um movimento grupal independente em sua trilha fora dos moldes tradicionais e do auxílio oficial”. Obino caracteriza o grupo como um “contrateatro”, ou como um “teatro-lixo”, não apenas para chamar atenção dos experimentalismos dramatúrgicos e cênicos já investidos, mas também para sublinhar as ousadias de sua instalação inicial, “em exíguo local que foi boate à Rua Ramiro Barcelos”.

Projeto criado em 1984, no bairro Cidade Baixa, a Terreira da Tribo, uma referência de centro cultural riograndense, é o espaço de produção do grupo, mas também local de formação. Em 1999, devido à especulação imobiliária daquele bairro, o projeto mudou-se para outra localidade, o bairro Navegantes, onde foi constituída a Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo. Em 2009, também devido à especulação, trocou novamente de endereço para o bairro São Geraldo. Além de lugar de ensaio, a Terreira da Tribo é uma escola de atores e um eixo de encontro de pessoas da comunidade local e de profissionais de diferentes setores. O trabalho coletivo define tanto as produções teatrais que saem da Terreira da Tribo quanto a manutenção do

espaço. A arena pública é um dos marcadores da Terreira da Tribo, que, em confluência com os ideais políticos e estéticos do Ói Nós Aqui Traveiz, qualifica o contexto local por meio de uma ação de aproximação e de continuação.

A experiência da Terreira da Tribo e do Ói Nós Aqui Traveiz exemplifica um modo de fazer teatro que não se limita ao fazer artístico, mas se entrelaça com a sociedade de maneira crítica e criativa. Ao promover oficinas, espetáculos e encontros, essas iniciativas criam redes de afeto e resistência, ampliando os horizontes da cena teatral para as ações civis de uma comunidade.

Nas mais de quatro décadas de existência do grupo, houve e continuam existindo muitos desafios. Foi somente em 2010 que o grupo conquistou uma verba orçamentária para arcar com as despesas do Centro Cultural Terreira da Tribo, como o pagamento de aluguéis. Na expectativa de expandir sua estrutura e prestes a ganhar um outro local, em fevereiro de 2020, a Terreira da Tribo havia sido selecionada para fazer parte do Centro Cultural Zona Sul de Porto Alegre. No entanto, em meio à pandemia iniciada naquele ano, o projeto da Terreira ficou ameaçado. A partir de termos do acordo firmado com o governo estadual, a Terreira ocuparia um dos quatro galpões do antigo Artesanato Guarisse, no bairro Tristeza, por um período de 5 anos. O projeto se uniria a três organizações que já atuavam no local: Associação Gaúcha de Artes Integradas, Primeira Região Tradicionalista e Centro Comunitário de Desenvolvimento da Tristeza, Pedra Redonda, Vilas Conceição e Assunção. Os reparos do espaço (como manutenção nos telhados e nos pisos dos galpões) ficariam, contudo, a cargo de cada uma dessas instituições. Com somente os gastos em aluguéis em torno de R\$ 12 mil anteriormente, sendo uma parte para manter a escola e outra para manter o acervo, seria possível economizar dinheiro caso o acervo fosse transferido para o Centro Cultural.

Há mais de duas décadas a Terreira da Tribo espera pela construção de um espaço definitivo em um terreno cedido pela prefeitura. Em depoimento, Tânia Farias, atriz do Ói Nós Aqui Traveiz e importante figura para a Terreira da Tribo, coloca que:

Se pensarmos que o teatro é a arte da presença, do encontro... Ficamos completamente impossibilitados de conseguir sobreviver por meio de nosso trabalho. Estamos diante de uma iminência de morte. Fechar a Terreira, para nós, é fechar um espaço importante para a cidade. Estamos

batalhando para manter os dois aluguéis, mas quase não há mais editais públicos que garantam a viabilidade de atividades como as exercidas pelo Ói Nós [...]. Com o que pagamos de aluguel há mais de 40 anos, já teríamos construído mais de uma Terreira. Precisamos de condições para funcionar ali. Nem que fosse uma estrutura incompleta ou provisória, que pudesse ser aprimorada com o tempo, a partir do apoio de pessoas ligadas ao teatro. O que não queremos é que esse terreno deixe de ser da Terreira da Tribo⁵.

Apesar de todas as dificuldades e de muita resistência, é por meio do teatro que o Ói Nós Aqui Traveiz e a Terreira da Tribo buscam discutir questões latentes do cenário nacional, tanto a partir das montagens do grupo, quanto na formação de atores e de público realizados pela Terreira. Segundo Paulo Flores, um dos fundadores do Ói Nós, eles estão “unindo forças para tentar a criação de uma política cultural nacional” (Rolim, 2014).

A Terreira da Tribo serve como o espaço onde o Ói Nós Aqui Traveiz realiza suas apresentações de Teatro de Vivência, uma linguagem desenvolvida pelo próprio grupo e que exige um local específico para experimentação criativa. Além disso, o espaço é utilizado para outras montagens e para mostras pedagógicas que exibem exercícios cênicos orientados por seus integrantes. Desde 2010, a Terreira da Tribo também se tornou palco para renomados grupos teatrais do Brasil e da América Latina, que passaram por lá e pela cidade de Porto Alegre por meio do Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem, uma iniciativa promovida pelo Ói Nós.

O complexo formado pelo grupo teatral, escola e centro cultural promove um tipo de democracia cultural que alinha princípios pedagógicos, estéticos e políticos. Além das mostras teatrais, que fomentam a formação de públicos, a Terreira da Tribo promove oficinas de longa duração e oficinas permanentes, como: Formação de Atores, Teatro Ritual, Teatro de Rua – Arte e Política, Teatro Livre e Teatro como Instrumento de Discussão Social (sendo que esta se estende a outros bairros e a cidades vizinhas, em parceria com outros

5 O depoimento de Tânia Farias integra a matéria “Artistas lutam para manter espaço cultural: Tribo de Atuadores ‘Ói Nós Aqui Traveiz’ luta para manter seu espaço vivo” (Artistas..., 2020). Em 2020, o grupo abriu uma campanha coletiva de arrecadação de verba para pagar os aluguéis da sede e do acervo. Dos R\$ 12 mil projetados para serem arrecados mensalmente, o site Benfeitoria, mediador dessa campanha coletiva, apresentava, em janeiro de 2025, um valor mensal de R\$ 1.890,00 (Terreira..., 2020).

espaços que funcionam como ramificações da Terreira da Tribo). As oficinas e as apresentações, todas sempre gratuitas, foram responsáveis pela formação de novos grupos teatrais, que se espalharam por Porto Alegre e adjacências.

Devido ao notório reconhecimento de lugar de formação, de encontros e de compartilhamento, em 2014 a Terreira da Tribo foi reconhecida pelo governo federal como Ponto de Cultura⁶. No entanto, mesmo com o reconhecimento, ainda há uma série de barreiras financeiras para que se possa dar continuidade aos projetos das aulas e ao acondicionamento do acervo. Isso levanta a questão de que não basta legitimar a importância de um projeto, mas é crucial, também, que políticas de continuidade sejam incentivadas pelo poder público. No caso do Ói Nós Aqui Traveiz e da Terreira da Tribo, é mais do que louvável o esforço próprio que é feito para manter as ações com a comunidade local, não apenas por meio das apresentações e das aulas, mas também com o constante movimento financeiro coletivo, e que garante as estruturas do projeto.

Mesmo diante de diversas adversidades, o Ói Nós Aqui Traveiz e a Terreira da Tribo seguem produzindo teatro como prática coletiva e ato político. Sua atuação não se limita à criação artística, mas se estende à formação de novos atores e públicos, promovendo oficinas, debates e experiências que ampliam a noção de cultura como um bem comum. Essa perspectiva dialoga diretamente com os desafios de se pensar a democracia cultural no Brasil: não basta garantir acesso à arte, é preciso construir condições para que a produção cultural seja contínua, autônoma e socialmente engajada. Nesse sentido, e retomando o gesto de democracia cultural desempenhado naquele contexto, para além de uma formação constante no que diz respeito à preparação de atores, à criação de novos grupos de teatro e ao incentivo e fomento de um público cativo, também está em jogo o debate político sobre a criação e manutenção de políticas públicas. Sem dúvidas, é meritoso que haja um engajamento civil que reconheça a importância de um projeto como

6 Os Pontos de Cultura foram a principal iniciativa do programa Cultura Viva, lançado pelo governo federal em 2004 e transformado em política de Estado em 2014. Seu objetivo era promover ações de impacto sociocultural em comunidades de diferentes regiões do país. Esses pontos desempenharam um papel crucial no desenvolvimento social e educacional de inúmeras localidades do país, sobretudo em áreas distantes dos grandes centros urbanos (Turino, 2010).

o da Terreira, de modo a agenciar todo um contexto para que, do ponto de vista estrutural, o projeto continue existindo. No entanto, também é crucial que dessa mesma sociedade civil emerga um movimento que cubra e monitore os gastos públicos destinados à cultura. Para tanto, não basta um engajamento sem potencial, e que poderia ser limitado ao ambiente das redes sociais digitais; é fundamental que as conexões sejam radicalmente propostas, de modo a despertar e manter ao longo do tempo uma consciência crítica sobre uma rede que envolve os processos de democratização e democracia cultural. Apesar de não estarem, necessariamente, utilizando-se desses termos, as ações do Ói Nós Aqui Traveiz e da Terreira da Tribo estão, há um longo tempo, qualificando, política e poeticamente, esse tipo de paisagem em um pedaço do país. O movimento ativado por essas experiências atua, simultaneamente, de maneira explícita e tácita, ensinando sobre a complexidade que faz parte dos processos democráticos. Nunca é apenas discurso ou ações replicadas à exaustão. Trata-se de agir nos contextos singulares e de ativar cadeias perceptivas que nos fazem pensar na estética e na arte como movimentos vitais.

Considerações finais

No Brasil, infelizmente, há uma imensa fragilidade naquilo que diz respeito a uma política cultural ampla, que consiga fomentar condições justas para a garantia da continuidade de ações culturais diversas. Se a impermanência é vasta para toda a área cultural, as precariedades de cada setor, como o das artes cênicas, se mostram a partir das singularidades de cada contexto. Diante de tal cenário, as economias e as políticas para as artes cênicas se modulam ainda bastante localmente, buscando agir a partir das especificidades, das vulnerabilidades e das potencialidades de cada ambiente. Agir localmente não é, em si, um problema, uma vez que lidar com a singularidade dos contextos é algo positivo. No entanto, a falta de uma política cultural ampla e enredada acaba enfraquecendo o que se entende como democracia cultural, ativando sucessivas zonas de descontinuidade e precariedade.

Repensar a gestão pública cultural exige ir além da criação e otimização de leis de incentivo. É necessário fortalecer políticas locais que administrem, de forma sustentável, as produções culturais, garantindo que as artes cênicas

alcancem diferentes perfis de público. Para isso, ações que promovam o acesso, a formação e o diálogo entre arte e comunidade são fundamentais.

A democratização da cultura não se resume à oferta gratuita de espetáculos. É preciso estruturar políticas que assegurem a continuidade das iniciativas culturais, distribuindo recursos de maneira equitativa e incentivando a participação cidadã. Projetos como o Ói Nós Aqui Traveiz e a Terreira da Tribo evidenciam a importância de medidas concretas para a manutenção de espaços culturais independentes.

Nesse contexto, a experiência do Ói Nós Aqui Traveiz ilustra como a arte pode ser um vetor de politização, promovendo engajamento e participação ativa. Mais do que um estudo de caso, trata-se de um exemplo potente sobre como a curadoria cultural pode operar entre a democratização e a democracia cultural. A continuidade dessas ações depende de políticas públicas que reconheçam e incentivem iniciativas que, há décadas, ampliam o acesso à cultura e ressignificam sua função social.

Esse debate encontra ressonância nas proposições de Marilena Chauí (1995), mencionada no início deste artigo, quando propôs quatro formas de se pensar a relação entre Estado e Cultura (visão liberal, autoritária, populista e neoliberal). Recusando-se a operar a partir de uma política cultural alinhada com essas visões, Chauí propõe alargar o conceito de cultura para além das belas-artes, reconhecendo-o como invenção coletiva de símbolos, valores e práticas, de modo a afirmar que todos os sujeitos são, ao mesmo tempo, fruidores e produtores de cultura. Ao diferenciar estadismo cultural da dimensão pública da cultura, defende que o papel do Estado não é o de produzir cultura oficial, mas o de estimular a criação cultural da sociedade, promovendo a diversidade e a autonomia dos agentes culturais. Em oposição à lógica da *mass media* e da *fashion culture*, sua proposta aponta para o fortalecimento de políticas públicas que garantam o acesso aos bens culturais como direito, e que reconheçam a criação cultural como trabalho da sensibilidade, da memória e da reflexão crítica.

Nesse sentido, o projeto de democracia cultural exige mais do que financiamento pontual e ações de acesso esporádico. Ele pressupõe o reconhecimento dos sujeitos em sua pluralidade e a criação de espaços permanentes de escuta, troca e decisão coletiva – espaços que o Ói Nós Aqui Traveiz e

a Terreira da Tribo, por exemplo, tentam criar e manter. Os direitos à fruição, à criação e à participação – tal como definidos por Chauí – devem compor o cerne das políticas culturais, contribuindo para a formação de uma cidadania ativa e sensível. A presença de conselhos deliberativos, fóruns de discussão e instâncias participativas é essencial para evitar práticas clientelistas e garantir que a política cultural seja construída de forma compartilhada. Essas diretrizes, formuladas nos anos 1990, seguem atuais diante dos desafios de hoje, reafirmando que uma política cultural democrática se faz com participação, reconhecimento e permanência.

Referências bibliográficas

- ALBURQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. Gestão ou gestão pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. *In*: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (org.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007. pp. 61-86.
- ARNSTEIN, S. R. A ladder of citizen participation. **Journal of the American Planning Association**, [S.l.], v. 35, n. 4, p. 216-224, 1969. DOI: 10.1080/01944366908977225.
- ARTISTAS lutam para manter espaço cultural: Tribo de Atuadores “Ói Nós Aqui Tra-veiz” luta para manter seu espaço vivo. **Esquerda Diário**, [S. l.], 14 maio 2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/3395c4ak>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- BITTENCOURT, F. T. R.; ZOUAIN, D. M. A Economia Criativa na perspectiva da Teoria Crítica e da Indústria Cultural. **Revista da Universidade Vale do Rio Verde**, Três Corações, v. 17, n. 2, 2019. Disponível em: <https://tinyurl.com/5n8xtd98>. Acesso em: 6 jan. 2025.
- BOTELHO, I. **Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Porto Alegre: Zouk, 2016.
- BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.
- CANCLINI, N. G. As instituições fora de lugar. *In*: MELO, S. C. M.; BRIZUELA, J. I.; SILVA, L. S. (org.). **Cadernos de Pesquisa N.1: a institucionalidade da cultura e as mudanças socioculturais**. São Paulo: Amavisse, 2021. Disponível em: <https://tinyurl.com/22cp6cpy>. Acesso em: 7 jan. 2025.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2015.

- CRARY, J. **Terra arrasada**: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu, 2023.
- CHAUÍ, M. Cultura política e política cultural. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 71-84, 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v9n23/v9n23a06.pdf>. Acesso em: 6 abr. 2025.
- DURAND, J. C. **Política cultural e economia da cultura**. Cotia: Ateliê Cultural; São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.
- EVIDÊNCIA EXPRESS. **Financiamento público da cultura no Brasil**: uma análise exploratória entre 2014 e 2020. [S. l.]: Ministério do Turismo, 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/yc4ee9bu>. Acesso em: 25 fev. 2025.
- FRANÇA. Statistiques ministérielles de la Culture. **Ministère de la Culture**, France, 20---. Disponível em: <https://tinyurl.com/2fkzrj6w>. Acesso em: 6 já. 2025.
- FÓRUM Social Mundial. **Instituto Amigos**, Porto Alegre, 20---. Disponível em: <https://www.forumsocialmundial.com.br/>. Acesso em: 9 jan. 2025.
- GIELEN, P. **The murmuring of the artistic multitude**: global art, politics and post-Fordism. Amsterdam: Valiz Antennae, 2010.
- GIELEN, P.; DOCKX, N. (org.). **Commonism**: a new aesthetics of the real. Amsterdam: Valiz, 2018.
- GIOVANNI, J. R. D. **Cadernos do outro mundo**: o Fórum Social Mundial em Porto Alegre. 2013. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- GLISSANT, É. **Poética da relação**. Tradução: Marcela Vieira. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021.
- GOTARDO, S. Políticas culturais para as artes cênicas: uma breve análise do cenário cultural. **Revista Temática**, [S. l.], ano XVII. n. 4, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/58959/33217>. Acesso em: 6 jan. 2025.
- GUERRIN, M.; FRAISSARD, G. Une consommation culturelle fracturée. **Le monde**, Paris, 10 jul. 2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/yfndycpd>. Acesso em: 8 jan. 2025.
- HEINRICH, B. Mudando cidades: um novo papel para a política cultural urbana. In: COELHO, T. (org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 87-101.
- IETM Rijeka Plenary Meeting 2019: Talk of the day with Dea Vidović. [S. l.], 2019. 1 vídeo (44 min). Publicado pelo canal IETM. Disponível em: <https://tinyurl.com/ur9924ny>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- IKEGAMI, E. **Bonds of civility**: aesthetic networks and the political origins of Japanese culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Perfil dos municípios brasileiros**: 2018. Coordenação de população e indicadores sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101668.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2025.

- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Perfil dos municípios brasileiros 2021**: pesquisa de informações básicas municipais. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/yhm2a73s>. Acesso em: 6 jan. 2025.
- MONTEIRO, R. S.; GREINER, C. O comum como ação cultural: novos arranjos para uma política da cultura. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, e94611, 2020. doi: 10.1590/2237-266094611.
- OBINO, A. É esperar o Ói Nós crescer. **Correio do Povo**, [S. l.], 7 abr. 1978. Disponível em: <https://tinyurl.com/5addczzp>. Acesso em: 9 jan. 2025.
- PORTO, M. **Imaginação**: reinventando a cultura. São Paulo: Pólen, 2019.
- ROLIM, M. Livro narra a história do Ói Nós Aqui Traveiz. **Teatrojornal**, [S. l.], 29 jan. 20214. Disponível em: <https://tinyurl.com/r367wvsx>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- ROSA, L. J. A. **As dinâmicas econômicas no setor da dança**: limitações no cenário nacional e experiências internacionais desde o final do século XX. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Economia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/279761>. Acesso em: 5 abr. 2025.
- RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.
- TERREIRA da Tribo – Eu apoio!. **Benfeitoria**, [S. l.], 202. Site de financiamento coletivo. Disponível em: <https://tinyurl.com/nhd898w6>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- TRIBO de atores Ói Nós Aqui Traveiz. **Teatrofagia e anarquia**, 20--.. Página oficial. Disponível em: <https://www.oioisaquitraveiz.com.br/>. Acesso em: 9 jan. 2025.
- TURINO, C. **Pontos de cultura**: o Brasil de baixo para cima. São Paulo: Editora Anita Garibaldi, 2010.

Recebido em 02/02/2025

Aprovado em 11/04/2025

Publicado em 30/05/2025



Políticas e mercados do espetáculo de dança contemporânea: abordagem socioeconômica do mundo coreográfico¹

Policies and markets of contemporary dance works: socioeconomic approach to the choreographic world

Políticas y mercados de las obras de danza contemporánea: enfoque socioeconómico del mundo coreográfico

Patrick Germain-Thomas

Tradução de Henrique Rochelle

Patrick Germain-Thomas

Patrick Germain-Thomas é doutor em sociologia (EHESS) e professor na Universidade Católica do Oeste (UCO) em Angers (França). Conduziu um estudo socioeconômico sobre o setor coreográfico, publicado em livro em 2012: *La danse contemporaine, une révolution réussie?* Realizou entre 2013 e 2015 uma pesquisa sobre a dança na escola, que resultou na publicação em abril de 2016 do livro: *Que fait la danse à l'école, enquête au cœur d'une utopie possible*, também pelas Éditions de l'Attribut, na coleção Culture Danse, sob sua direção, cujo objetivo é editar obras de referência acessíveis sobre a arte coreográfica.

Henrique Rochelle

Henrique Rochelle é doutor e mestre em Artes da Cena (Unicamp/Paris 8), e mestre em Economia (UFRGS). Foi professor-colaborador do Departamento de Artes Cênicas da USP, onde também cumpriu estágios de Pós-Doutoramento. É membro da Comissão de Dança da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), editor-executivo da Revista Sala Preta (PPGAC-USP) e membro do Editorial Board da *Conversations Across the Field of Dance Studies* (DSA – Michigan University Press).

¹ Publicação original: *Politiques et marchés du spectacle de danse contemporaine. Recherches en danse*. Paris, n. 1, 2014. Disponível em: <http://danse.revues.org/570>. DOI: 10.4000/danse.570. Tradução autorizada pelo Comitê Científico Editorial da revista *Recherches en Danse* e pelo autor.

Resumo

Desde a década de 1970, na França, a política implementada pelo Ministério da Cultura e pelas coletividades territoriais favoreceu um crescimento regular do setor da dança contemporânea. Um sistema de economia mista foi estabelecido: a intervenção pública – subvenções às companhias e às estruturas de difusão – ocorre juntamente com a livre ação dos mecanismos de mercado. Este artigo traça um percurso de pesquisa em dança com base em uma investigação empírica de vários anos dentro do meio coreográfico, cujo principal objetivo é compreender os processos de alocação de recursos econômicos. Ele também demonstra a necessidade e a riqueza dos encontros interdisciplinares.

Palavras-chave: Dança contemporânea; Política cultural; Mercado; Estética; Recepção.

Abstract

In France, policies from the Ministry of Culture and territorial collectivities have steadily increased contemporary dance since the 1970s. A mixed economy has been set up, which relies on both public funding for companies and venues and economic exchanges in a free market. This study shows the results of a comprehensive empirical study of the French professional dance world that focused on examining the various factors involved in allocating funding to the arts. This study also highlights the need for and the enriching nature of interdisciplinary artistic exchanges.

Keywords: Contemporary dance, Cultural policy, Market, Aesthetics, Reception.

Resumen

Desde la década de 1970 en Francia, la política llevada a cabo por el Ministerio de Cultura y las autoridades locales ha favorecido un crecimiento constante del sector de la danza contemporánea. Se ha establecido un sistema de economía mixta: la intervención pública que, mediante subvenciones a las compañías y a las estructuras de difusión, va de la mano con el libre funcionamiento de los mecanismos de mercado. Este artículo describe un recorrido de investigación en danza basado en una encuesta empírica de varios años en el ámbito coreográfico, con el principal objetivo de comprender los procesos de asignación de los recursos económicos. También muestra la necesidad y la riqueza de los encuentros interdisciplinarios.

Palabras clave: Danza contemporánea, Política cultural, Mercado, Estética, Recepción.

Podemos situar em meados da década de 1970 o ponto de partida de um reconhecimento da dança contemporânea como domínio de intervenção pública específica na França. Esse reconhecimento deve muito à atuação de Michel Guy, fundador do *Festival d'Automne* e nomeado secretário de Estado da Cultura em 1974. O termo “dança contemporânea” aparece no título de um capítulo de uma conferência que ele realizou no final do ano de 1975². Na época, essa denominação se aplicava a novas abordagens da dança que se diferenciavam tanto do universo acadêmico quanto das danças de entretenimento. Essas abordagens eram impulsionadas por artistas estrangeiros que se apresentavam ou se estabeleciam na França (principalmente alemães e estadunidenses), por dançarinos que rompiam com o mundo acadêmico ou, ainda, por bailarinos modernos franceses que, desde o final da Segunda Guerra Mundial, buscavam promover essa vertente da arte coreográfica.

A partir dessa época, a dança contemporânea, frequentemente associada a outros setores artísticos – ensinada em conservatórios dirigidos por músicos e difundida em instituições ligadas à descentralização teatral –, passa gradualmente a construir um território próprio dentro das políticas culturais. Já no final da década de 1970, estabelece-se um sistema de economia mista, no qual a intervenção pública – subvenção de companhias e estruturas de difusão – caminha junto a um funcionamento relativamente livre dos mecanismos de mercado, implicando tanto a demanda intermediária – os intercâmbios entre companhias e espaços de apresentação – quanto a demanda final dos espectadores. Essa imbricação entre ação pública e trocas econômicas, que ainda não foi objeto de um estudo específico no campo coreográfico, constitui o foco central da minha investigação.

Para apresentar esse percurso de pesquisa³, começarei explicando seu fundamento na corrente da sociologia qualitativa oriunda da Escola Interacionista de Chicago. Em seguida, abordarei os cruzamentos inevitáveis com outras disciplinas, como a história e a estética, e a maneira como minha abordagem se insere no campo da pesquisa em dança.

2 Secretariado de Estado para a Cultura, dossiê da conferência de imprensa de Michel Guy e Jean Maheu, 16 de dezembro de 1975.

3 O percurso apresentado neste artigo inclui duas etapas principais: uma tese de doutorado em sociologia, intitulada “Políticas e mercados da dança contemporânea na França (1975-2009)”, defendida na École des Hautes Etudes en Sciences Sociales em junho de 2010, e a publicação do livro *La Danse contemporaine, une révolution réussie?*, pelas Éditions de l'Attribut, em 2012.

Uma abordagem enfaticamente empírica

As transformações do setor coreográfico francês desde a década de 1970, caracterizadas especialmente pela formação de um segmento distinto do academicismo, que reúne abordagens denominadas modernas ou contemporâneas, resultam da ação conjunta de artistas, gestores da administração cultural, programadores e críticos. Esses agentes formam configurações em constante movimento, sujeitas às incertezas do ambiente socioeconômico e às contingências do processo criativo. O conceito de mundo social, utilizado pela corrente do interacionismo simbólico para descrever uma realidade construída pelos próprios atores – uma “ordem social negociada”, retomando a terminologia de Anselm Strauss –, revela-se especialmente fecundo para analisar os fatores sociais que influenciam as atividades artísticas. Após esclarecer essa abordagem, demonstrarei de que maneira minhas próprias escolhas metodológicas se inserem nesse referencial.

A dança contemporânea como um mundo da arte

Segundo Strauss, a análise dos mundos sociais revela equilíbrios singulares e provisórios, com base nas relações de cooperação e concorrência que conectam seus membros. Ela deve também abordar a própria definição desses mundos e os movimentos de inclusão, exclusão ou interseção que os movem. Um mundo pode ser segmentado em vários subconjuntos e sempre inclui domínios de interseção com outros universos sociais. Essa segmentação resulta no “cruzamento de micromundos especificáveis”, dentro de uma dinâmica ininterrupta de construção e desconstrução:

Cruzamento e segmentação implicam que estamos diante de um universo marcado por uma notável fluidez, que não poderia e não pode permanecer imóvel. É um universo onde a fragmentação, a dispersão e o desaparecimento são imagens espelhadas do surgimento, da emergência e da fusão. É um universo onde nada é estritamente determinado. (Strauss, 1978, p. 275)

Essa visão de um mundo em movimento, sujeito às contingências das atividades artísticas e às influências da ação dos poderes públicos e

dos profissionais, corresponde bem às condições de surgimento da dança contemporânea na França.

Esta é a abordagem desenvolvida por Howard Becker, outra figura central da corrente interacionista, ao analisar as atividades artísticas sob uma perspectiva sociológica. Ele emprega o conceito de mundo da arte, definido da seguinte maneira na obra que leva esse título:

Um mundo da arte é composto por todas as pessoas cujas atividades são necessárias para a produção das obras específicas que esse mundo (e possivelmente outros) define como arte. Os membros de um mundo da arte coordenam atividades voltadas para a produção da obra, baseando-se em um conjunto de esquemas convencionais incorporados à prática cotidiana e aos objetos mais usuais. Essas mesmas pessoas cooperam frequentemente de maneira regular, até mesmo rotineira, de modo que um mundo da arte se apresenta como uma rede de cadeias de cooperação que conectam os participantes. (Becker, 1988, p. 58)

Como pano de fundo de sua própria reflexão, Becker menciona diversas fontes teóricas do domínio da filosofia estética. Ele cita o artigo de Arthur Danto, “O mundo da arte”, que questiona os meios de distinguir um objeto artístico de uma realidade prosaica, um dilema especialmente relevante com a emergência da *pop art*, que expande e renova os caminhos abertos por Duchamp com os *ready-mades*: “Ver algo como arte requer alguma coisa que o olho não pode perceber – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (Danto, 1964, p. 183). Ele também se refere a Georges Dickie, que se apropria do conceito de mundo da arte de Danto e o define como um conjunto de sistemas correspondentes às diferentes disciplinas artísticas, cada qual fornecendo um “plano de fundo institucional para a atribuição do status de arte a objetos pertencentes ao seu domínio”. O mundo da arte é, dessa forma, compreendido como uma instituição social que transforma um artefato em um objeto artístico ao atribuir-lhe o status de “candidato à apreciação”: “a aceitação de um artefato em um museu de arte como parte de uma exposição, a encenação de uma peça em um teatro, e outros eventos desse tipo são sinais de que o status de arte lhe foi conferido” (Dickie, 1973, p. 24). Uma das abordagens originais de Becker consiste na demonstração da simultaneidade e da interconexão de

duas dimensões na atividade dos mundos da arte: os processos de produção e distribuição das obras e os processos de definição e avaliação que determinam sua inclusão ou não nesses mundos: “os mundos da arte produzem obras e também lhes conferem um valor estético.” Para estudar essa imbricação, Becker (1988, p. 63) defende um “conhecimento dos fatos analisados caso a caso.” Ele considera que a definição, sempre mutável, das fronteiras dos mundos da arte só pode ser compreendida por meio da observação de suas atividades e das interações cotidianas que elas geram.

Uma pesquisa de campo no mundo da dança contemporânea

Minhas próprias escolhas metodológicas seguem o espírito dos trabalhos de Becker. Para compreender a dinâmica interna do mundo coreográfico, realizei uma investigação empírica longa e aprofundada⁴, abrangendo o maior número possível de pontos de vista. Quatro grupos de atores ou organizações foram considerados: as companhias de dança, as estruturas de difusão, as instâncias públicas nacionais e um quarto grupo composto por diversas personalidades e profissionais do mundo da dança.

A amostra das companhias inclui quinze estruturas, sendo cinco centros coreográficos nacionais e dez companhias independentes. A investigação envolveu encontros, muitas vezes repetidos, com diversos interlocutores (coreógrafos, dançarinos, administradores, responsáveis pela difusão e técnicos), além da coleta de fontes documentais relacionadas às situações estudadas: relatórios de atividades, convenções, demonstrativos financeiros e contábeis, orçamentos de produção, contratos de coprodução e cessão, bem como os orçamentos de produção de peças.

A amostra dos organismos de difusão compreende igualmente quinze locais: cinco estruturas de referência de programação coreográfica (o Théâtre de la Ville, em Paris, a Biennale Internationale e a Maison de la Danse de Lyon, o Festival Montpellier Danse e a Ópera de Rouen Haute-Normandie), cinco teatros nacionais e cinco teatros municipais, dos quais dois são especificamente voltados para a dança. Novamente, o estudo de cada organismo

4 O trabalho de investigação ocorreu durante mais de três anos (entre 2005 e 2008).

envolveu a realização de entrevistas com diversos interlocutores, incluindo diretores de teatros ou festivais (que geralmente assumem a direção artística), administradores e, quando aplicável, responsáveis pela programação coreográfica. Essas entrevistas foram acompanhadas pela coleta de dados orçamentários, nos casos em que os locais aceitaram atender a essa demanda: dados gerais sobre a atividade da estrutura (custos e receitas, taxa de recursos próprios), bem como a decomposição do orçamento artístico (envolvendo a obtenção de informações sobre os preços de compra dos espetáculos coreográficos, os aportes financeiros concedidos em coprodução às companhias e os custos adicionais de difusão – transporte, viagens e despesas dos artistas).

No que diz respeito aos atores públicos, entrevistei, por vezes em múltiplas recorrências, representantes do conjunto das instâncias envolvidas no setor coreográfico: funcionários dos serviços centrais do Ministério da Cultura, inspetores de dança, conselheiros de música e dança nas diretorias regionais de Assuntos Culturais, e diretores de Assuntos Culturais ligados a prefeituras, conselhos regionais e conselhos gerais. A esses interlocutores se somam os responsáveis de organismos financiados pelo Ministério da Cultura ou pelos poderes locais, como o Centre National de la Danse (CND), o Office National de Diffusion Artistique (ONDA) e diversas agências regionais ou departamentais de desenvolvimento musical e coreográfico.

Um último grupo é composto por pessoas cujos testemunhos possuem um valor histórico ou esclarecem aspectos específicos da atividade coreográfica: diversos artistas que desempenharam um papel importante na história da dança (como Dominique Dupuy, François Guilbard e Anne-Marie Raynaud), representantes do mundo coreográfico internacional (Bénédicte Pesle e David Vaughan, que foram, respectivamente, agente e administrador de Merce Cunningham), bem como dançarinos, técnicos e críticos especializados.

Essas entrevistas e a coleta dessas informações exigiram de mim uma verdadeira integração às atividades cotidianas do meio da programação coreográfica. Foi por meio da participação em colóquios, mesas-redondas e encontros profissionais que consegui convencer personalidades influentes do mundo da dança contemporânea a compartilhar informações, por vezes sensíveis, sobre sua atividade (como a organização detalhada de seus orçamentos ou dados confidenciais sobre os preços de cessão dos espetáculos).

Por fim, para situar essas informações em uma perspectiva histórica e conectar o surgimento da dança contemporânea na França às raízes dessa corrente, recorri a fontes bibliográficas – escritos de artistas, biografias e obras críticas – e consultei vários acervos relacionados a companhias coreográficas, estruturas de difusão e instâncias públicas:

- Os arquivos Jean Robin (ex-diretor do Festival Internacional de Dança de Paris) e Michel Guy, depositados no Departamento de Artes do Espetáculo da Biblioteca Nacional da França;
- O arquivo Dominique Bagouet, depositado no Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), que inclui, entre outros documentos, os arquivos administrativos da companhia estabelecida no Centro Coreográfico Nacional de Montpellier entre 1980 e 1993;
- Os arquivos da Compagnie de Régine Chopinot, coreógrafa e diretora do Centro Coreográfico de La Rochelle entre 1986 e 2008, depositados na Mediateca do Centre National de la Danse;
- Os arquivos preservados pelo Théâtre de la Ville, em Paris, cobrindo o período de 1969 até os dias atuais (com dossiês organizados para cada companhia programada).

Percebe-se, portanto, que este trabalho de pesquisa se situa na interseção de duas escalas temporais: a investigação socioeconômica concentra-se na atividade atual das companhias, dos organismos de difusão e das instituições responsáveis (os dados orçamentários que abrangem principalmente o período de 2000 a 2008), mas ela também deve ser recontextualizada historicamente, a fim de compreender a construção progressiva de uma política para a dança contemporânea na França desde os anos 1970, bem como as relações entre esse movimento coreográfico emergente e outros movimentos artísticos mais antigos. Os cruzamentos entre a abordagem propriamente sociológica e as perspectivas históricas e estéticas revelam-se essenciais.

A contribuição dos encontros interdisciplinares

Jean-Claude Serre, fundador de um curso universitário em dança na Sorbonne (Paris 4), em 1981, e da revista *La Recherche en Danse*, em 1982,

ênfatisa a natureza inerentemente interdisciplinar da pesquisa em dança em um artigo introdutório do primeiro número dessa publicação:

A pesquisa em dança está, portanto, relacionada à quase totalidade do campo dos conhecimentos humanos e é chamada a utilizar praticamente todos os métodos desenvolvidos por outros campos disciplinares. Essa pluridisciplinaridade, levada a um grau raro e, até onde sei, único, confere à pesquisa em dança um status que muitas disciplinas poderiam invejar. Um objeto próprio e uma pluridisciplinaridade exemplar são mais do que suficientes para fundamentar uma pesquisa em dança e excluem sua dependência de qualquer outra disciplina em particular, seja qual for. (Serre, 1982, p. 5-20)

Ao longo do meu próprio percurso de pesquisa, vivi esses cruzamentos com outras disciplinas como uma verdadeira riqueza. Minha investigação está centrada na análise socioeconômica das trocas geradas pelas atividades de produção e difusão dos espetáculos de dança contemporânea, dentro de um sistema de economia mista ao qual atribuí a denominação de mercado subsidiado do espetáculo coreográfico. No entanto, os encontros com questionamentos de natureza histórica e estética trouxeram profundidade à análise dos dados empíricos, ao mesmo tempo que reforçaram a necessidade de uma grande vigilância contra generalizações ou construções prematuras nos campos da história e da estética. Essas interações também me ajudaram a definir melhor minha posição como pesquisador em relação a um objeto de estudo no qual estou profundamente envolvido, devido aos muitos anos de prática semiprofissional⁵.

O estudo do mercado subsidiado do espetáculo de dança contemporânea

Os atores do mundo coreográfico geralmente estigmatizam o pouco interesse dedicado à sua disciplina, considerada o primo pobre das políticas culturais. No entanto, a análise dos resultados da ação pública no setor

5 Pratico a dança contemporânea há mais de 20 anos e ensinei essa disciplina (como assistente de Christine Conti e Mohammed Ahmada no Centre de danse du Marais em Paris). Além disso, participei como intérprete de várias criações de François Guilbard, nos anos 1990, e curso regularmente aulas na École Peter Goss, desde essa época.

coreográfico, após mais de um quarto de século de intervenções, destaca avanços concretos no sentido de uma maior autonomia da arte coreográfica e do reconhecimento efetivo da corrente contemporânea: existe uma rede de 19 Centros Coreográficos Nacionais (CCN), majoritariamente dirigidos por coreógrafos contemporâneos e instalados em espaços independentes; um Centro Nacional da Dança (CND) foi criado em 1998, com as principais missões de desenvolver a cultura coreográfica em todo o território e oferecer apoio aos profissionais; a dança ocupa uma posição central na programação do Théâtre National de Chaillot.

A política de apoio à criação coreográfica contemporânea está primeiramente voltada para o desenvolvimento da oferta, embora também inclua medidas relacionadas à difusão e ao ensino. Esse processo resulta na formação de um mundo artístico distinto daquele da dança clássica, e em uma oferta de riqueza e diversidade provavelmente sem igual em nível internacional. No entanto, as companhias não possuem salas de espetáculo próprias, e suas obras são principalmente apresentadas em redes de programação pluridisciplinares e algumas estruturas especializadas. Dessa forma, dependem das decisões de diretores de teatros e festivais para apresentar seus trabalhos ao público. Essas decisões são tomadas de maneira relativamente livre, refletindo um fenômeno já identificado por Philippe Urfalino (1989) no âmbito das políticas culturais em geral: as instâncias públicas delegam parte das escolhas estéticas aos agentes do campo profissional, protegendo-se assim de eventuais críticas tratando de imposição de uma arte oficial. No caso da dança contemporânea, a administração cultural se apoia nas decisões dos programadores. Como o público só contribui marginalmente para a economia do setor, suas preferências são levadas em conta apenas de forma indireta, por meio das escolhas dos curadores e das instâncias responsáveis. É por isso que utilizo o termo “mercado subsidiado”, concentrando a análise no mercado intermediário, ou seja, nas relações entre as companhias e as estruturas de difusão.

As estruturas de difusão desempenham um papel considerável na alocação dos recursos necessários ao trabalho artístico, não apenas comprando apresentações de obras já existentes, mas também contribuindo para o financiamento da criação por meio de aportes em coprodução. Nesse sentido, pode-se falar em uma coconstrução da política coreográfica entre

a administração pública e os agentes das redes de programação. O mundo da dança constitui um sistema de economia mista, ao qual se aplica uma questão fundamental da sociologia da arte: aquela da validade das modalidades de distribuição de recursos e da construção das reputações profissionais. Pierre-Michel Menger (2009, p. 238) formula essa interrogação central da seguinte maneira:

Sem cessar, estes [os mundos da arte] realizam comparações, pois a determinação completa dos mecanismos da invenção e da originalidade artística é impossível. Mas, nesses processos que comparam, classificam, selecionam, eliminam e aos quais se assemelham as carreiras profissionais dos artistas criadores, qual é o valor dos procedimentos de avaliação? Os vieses possíveis não seriam incontáveis?

Um questionamento desse tipo não está isento de riscos para um pesquisador que também está envolvido na prática artística em questão. É grande a tentação de se apoiar em seus próprios gostos artísticos, eles próprios construídos pela experiência, para julgar a pertinência das escolhas feitas pelos agentes públicos e programadores. As exigências da disciplina histórica podem desempenhar aqui um papel importante, levando o pesquisador a conter sua primeira aspiração a elaborar ele mesmo uma definição normativa da única dança contemporânea **verdadeira**, aquela que deveria ser efetivamente apoiada em um mundo ideal, onde os procedimentos de avaliação seriam ótimos. A história mostra, naturalmente, que uma definição desse tipo é inalcançável, que não existe uma única definição de dança contemporânea, e somente uma abordagem histórica pode permitir compreender as variações no significado desses termos, que abrangem realidades diferentes conforme as épocas e os contextos em que são empregados⁶.

De uma perspectiva econômica, o mercado do espetáculo de dança contemporânea é caracterizado, em primeiro lugar, por um desequilíbrio estrutural entre a oferta e a demanda intermediária. A programação e o público da dança contemporânea cresceram significativamente nas décadas de 1980 e 1990, mas a oferta das companhias avançou em proporções mais

6 Essa reflexão sobre a noção de dança contemporânea é desenvolvida nos dois primeiros capítulos da minha obra *La Danse contemporaine, une révolution réussie?* (Germain-Thomas, 2012).

que equivalentes. O descompasso entre o número de espetáculos criados e a capacidade de absorção dos circuitos de difusão permanece, portanto, considerável, e essa assimetria confere um peso significativo às avaliações estéticas que fundamentam as escolhas dos programadores. A análise empírica das trocas no setor não pode prescindir da compreensão da formação dessas avaliações e dos critérios que as sustentam. Dois aspectos essenciais devem ser destacados a esse respeito: por um lado, as apreciações estéticas raramente funcionam como critérios exclusivos, elas estão quase sempre entrelaçadas com outros parâmetros e restrições (aspectos orçamentários e técnicos, características da sala e do público, por exemplo); por outro lado, os níveis de *expertise* dos tomadores de decisão no campo da dança contemporânea são muito heterogêneos. Esse último ponto é particularmente relevante, pois os programadores, inclusive os mais experientes, geralmente enfatizam o caráter subjetivo de seus julgamentos e demonstram grande relutância quando solicitados a explicitar suas escolhas. As declarações dos diretores de duas das principais estruturas de programação de dança contemporânea são bastante representativas dessa atitude entre os profissionais:

Há elementos que são fáceis de definir, aqueles que cercam a criação: pode-se julgar a qualidade da iluminação, a qualidade dos intérpretes, do cenário, da proposta, da cenografia, dos figurinos [...]. Existem alguns elementos assim, mas para além disso, tudo é completamente pessoal. A escolha pessoal é uma questão de paixão, é uma emoção compartilhada, um encontro humano com um artista [...]. Eu assumo completamente minhas escolhas, mas são escolhas totalmente subjetivas. [Diretor de teatro, entrevista realizada em junho de 2007]

Aqui que é essencial, ninguém jamais poderá dizer com palavras, justamente porque é indizível. São coisas que não se pode explicar, é indizível, não sabemos o que é, e isso é bom dessa forma. É como na vida. Por que amamos tal homem ou tal mulher em vez de outro ou outra? É um grande mistério. Tenho a pretensão de acreditar que os artistas que amo ou que amei foram artistas importantes de sua época. [Diretor de festival, entrevista realizada em dezembro de 2006.]

Essa reivindicação de subjetividade das escolhas artísticas, que encerra o debate estético, merece ser questionada. Ela é frequentemente associada a um discurso sobre o caráter indizível da dança, que apresenta duas

dimensões distintas: os sentimentos íntimos gerados pela recepção dos espetáculos, ou seja, o efeito que produzem, e a própria dança como um modo de expressão. Se a apreciação de um espetáculo é em parte inexplicável, isso se deve não apenas ao seu fundamento subjetivo, mas também a razões específicas da arte coreográfica. O primeiro aspecto é claramente assumido nas declarações dos representantes do mundo da arte, enquanto o segundo ainda precisa ser aprofundado.

A necessidade da pesquisa em dança

Uma distinção clara entre os obstáculos ao discurso sobre a dança inerentes ao caráter subjetivo da recepção dos espetáculos – a reação é subjetiva, portanto, inexplicável – e aqueles resultantes da falta de referências teóricas e de conhecimentos históricos e técnicos sobre a dança têm a vantagem de não considerar essa lacuna como uma fatalidade. Essa é a posição expressa por Yvane Chapuis (2002), crítica de arte e ex-codiretora dos Laboratoires d'Aubervilliers, ao fazer um diagnóstico geral sobre o fraco desenvolvimento da crítica no campo coreográfico:

A questão do déficit da crítica das obras coreográficas permanece em aberto. Se a sua imaterialidade dificulta os retornos necessários às análises, essas dificuldades não são suficientes para explicá-lo. A performance, por exemplo, que compartilha as mesmas características, não sofre de tal deficiência. No entanto, essa forma, reconhecida como um meio artístico específico nos anos 1970, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, e cuja história encontra suas raízes em certas experimentações do futurismo, do dadaísmo, da Bauhaus ou ainda do surrealismo, foi documentada e discutida desde a sua origem, começando pelos próprios artistas [...]. Mas preferimos acreditar que está em jogo uma ideia amplamente difundida segundo a qual a dança é indizível, impossível de relatar [*irracontable*], dizem alguns, mas que, paradoxalmente, também é geradora de palavras.

A ideia de que as mensagens transmitidas por formas de expressão não verbais só possam ser imperfeitamente traduzidas em palavras pode, evidentemente, ser aplicada à dança, assim como a outras disciplinas (a música ou as artes visuais, por exemplo). Mas, por mais imperfeita que seja essa evocação, como poderia ela se realizar de outra forma que não pela

linguagem? Émile Benveniste (1974, p. 56) dedica um artigo a essa questão do lugar da linguagem em relação a outros modos de significação, especialmente no domínio da arte. Para que comparações sejam possíveis, os sistemas considerados deveriam atender a várias condições, ou seja, conter: “(1) um repertório finito de SIGNOS, (2) que regem as FIGURAS, (3) independentemente da natureza e do número de DISCURSOS que o sistema permita produzir”. No entanto, essas condições não se aplicam à arte, cujo significado percebido não depende de arranjos estáveis: “É preciso redescobrir a cada vez seus termos, que são ilimitados em número, imprevisíveis em natureza, e, portanto, a serem reinventados para cada obra” (Benveniste, 1974, p. 59). Assim, a assimilação da expressão artística a um discurso suscita uma metáfora: “toda semiologia de um sistema não linguístico deve recorrer à mediação da linguagem”. Somente a linguagem reúne as duas dimensões do processo de significação: a dimensão semiótica, que faz do signo uma unidade distintiva (aquilo que deve ser reconhecido), e a dimensão semântica, que se refere à produção de sentido (aquilo que deve ser compreendido). Sua prerrogativa exclusiva de produzir um discurso que sobrepõe o próprio processo de significação provém dessa característica: “é nessa faculdade metalinguística que encontramos a origem da relação de interpretação pela qual a linguagem engloba os outros sistemas” (Benveniste, 1974, p. 65). A dança de forma alguma se resume ao discurso sobre a dança, mas este, necessariamente, é composto de palavras. Por mais abundante que seja, como observa Chapuis, ele frequentemente vem acompanhado de ressalvas que reafirmam sua impotência na apreensão do sentido profundo da arte coreográfica. O próprio Maurice Béjart, que deixou inúmeros depoimentos sobre sua atividade criativa, escolheu o seguinte título para uma conferência dada em um colóquio realizado em Lausanne em 1990: “Temo falar sobre dança porque, toda vez, tenho a impressão de que ela se destrói”. Assim, ele atenua o impacto de sua fala, ao mesmo tempo em que revela um sentimento agudo sobre a fragilidade da dança quando confrontada com o texto e a palavra. Essa apreensão, compartilhada por muitos profissionais do mundo coreográfico, vem acompanhada de um distanciamento em relação aos comentários que cercam o trabalho artístico, o que, em um extremo, poderia levar a um descrédito generalizado em relação ao conjunto das abordagens analíticas.

A atualização desse possível desvio está no cerne dos trabalhos do filósofo Rainer Roschlitz (1994, p. 172), que enfatiza a relação necessária entre as políticas culturais – fundamentadas em objetivos de democratização – e a existência de reflexões críticas, que envolvem argumentação e critérios:

Se lidamos com uma obra de arte, ela obedece a um princípio que se revela através de um exame atento, a regras que permitem apreciar sua ambição e seu sucesso. A desestabilização hermenêutica, constitutiva sobretudo das obras modernas, rompe apenas com a opinião comum, mas não com toda racionalidade. Senão, a arte escaparia da toda avaliação baseada em argumentos comunicáveis. No entanto, é fato que trocamos argumentos para nos convencer dos méritos desta ou daquela obra de arte.

Ainda, Roschlitz considera a existência de um debate estético, ao qual todo o corpo social seria convidado, como uma condição essencial para um processo de democratização, partindo do princípio de que uma obra de arte deve ser reconhecida com base em méritos “publicamente analisáveis e justificáveis”. Qualquer que seja o grau de qualificação de um espectador para apreciar a coerência, a realização ou a originalidade de um espetáculo coreográfico, “deve, no entanto, ser possível tornar acessíveis para ele os critérios pelos quais determinada obra parece ser digna de consideração, e não uma outra” (Roschlitz, 1994, p. 172).

Conclusão

Esta breve síntese do meu percurso de pesquisa revela o caminho pelo qual chego a formular uma questão sobre a própria dança, sua semântica específica e suas relações com a linguagem, partindo de uma análise socioeconômica do trabalho artístico e beneficiando-me de cruzamentos multidisciplinares. Esse trabalho de pesquisa em dança, iniciado no âmbito de uma metodologia de investigação propriamente sociológica, atravessa assim as esferas da economia, da história e da estética. Ele se inscreve em um “horizonte interdisciplinar”, para retomar os termos de Laure Guilbert (2010), que supõe “refinar as ferramentas e os campos próprios de cada disciplina”. Ele questiona a própria prática sociológica e a obriga a inventar, para o futuro,

meios originais que permitam decifrar fenômenos que envolvem o corpo físico. Pois a instituição da dança contemporânea, sua inscrição social, reside em grande parte no corpo: no corpo dos coreógrafos e dos dançarinos, no corpo dos alunos dos cursos de dança, na acuidade do olhar de um espectador atento, de um crítico ou de um programador que percebe a originalidade de uma gestualidade.

Para retomar os termos de Howard Becker (1988), a afirmação do enraizamento social da dança contemporânea passa por uma difusão ampliada de suas “convenções,” ou seja, dos conhecimentos sobre sua história e suas técnicas. No mundo do *jazz*, por exemplo, as convenções são critérios comuns que permitem aos apreciadores concordar sobre o fato de que um músico “*swinga*”. Elas tornam possível a formação de apreciações compartilhadas, baseadas em características objetivas do trabalho artístico. O estudo das convenções compartilhadas em diferentes graus pelos diversos participantes do mundo da dança contemporânea e suas transformações ao longo do tempo pode constituir um ângulo particularmente fértil para o desenvolvimento futuro da abordagem sociológica dessa arte.

Referências bibliográficas

- BECKER, H. S. **Les Mondes de l'art**. Paris: Flammarion, 1988.
- BENVENISTE, É. Sémiologie de la langue. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1974.
- CHAPUIS, Y. Pour une critique des œuvres chorégraphiques. **Art Press**, [s. l.], n. 23, p. 10-14, 2002.
- DANTO, A. The Artworld. **Journal of Philosophy**, [s. l.], n. 61, p. 183, 1964.
- DICKIE, G. Defining Art II. In: LIPMAN, M. (dir.) **Contemporary Aesthetics**. Boston: Allyn & Bacon Inc., 1973. p. 24.
- GERMAIN-THOMAS, P. **La Danse contemporaine, une révolution réussie?** Toulouse: Éditions de l'Attribut, 2012.
- GUILBERT, L. Danse. **Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine**. Paris: PUF, 2010.
- MENGER, P. **Le Travail Créateur**. Paris: Gallimard/ Seuil, 2009.
- ROSCHLITZ, R. **Subversion et Subvention**. Art contemporain et argumentation esthétique. Paris: Gallimard, 1994.
- SERRE, J. Les études et la recherche en danse à l'université de Paris-Sorbonne (Paris IV). **La Recherche en danse**, Paris, n. 1, p. 5-20, 1982.

STRAUSS, A. A Social world perspective. *In*: DENZIN, N. (dir.) **Symbolic Interaction**, **Volume 1**. Greenwich: JAI Press, 1978. p. 275.

URFALINO, Philippe. Les politiques culturelles, mécénat caché et académies invisibles. **L'Année sociologique**, [s. l.], .v. 39, 1989.

Recebido em 13/02/2025

Aprovado em 20/02/2025

Publicado em 30/05/2025





O que podemos levar na bagagem depois das chuvas? O processo curatorial da 31ª edição do Porto Alegre em Cena

What can we carry in our baggage after the rains? The curatorial process of the 31st edition of Porto Alegre em Cena

¿Qué podemos llevar en el equipaje después de las lluvias? El proceso curatorial de la 31ª edición de Porto Alegre em Cena

Virgínia Maria Schabbach
Bruno Segura Mros

Virgínia Maria Schabbach

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) no curso de Licenciatura em Teatro, atuando nas seguintes áreas: curadoria, gestão e produção teatral, dramaturgia, processos criativos e modos de subjetivação no contemporâneo.

Bruno Segura Mros

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC-UFRJ), onde é bolsista de pesquisa (CAPES). Trabalha como pesquisador, ator e produtor cultural na área de artes cênicas.

Resumo

O artigo revisita a experiência curatorial da 31ª edição do festival Porto Alegre em Cena, que, diante da catástrofe climática que atingiu o estado do Rio Grande do Sul nos meses de abril e maio de 2024, realizou uma edição voltada aos artistas gaúchos. O objetivo é refletir, a partir deste estudo de caso, sobre arte e curadoria colocadas em relação com as questões climáticas e ambientais. Com a pergunta-título *O que podemos levar na bagagem depois das chuvas?*, os autores articulam a proposta de um navio-mundo, de Malcom Ferdinand, para pensá-la como forma possível de habitar o mundo na perspectiva de uma política do encontro.

Palavras-chave: Artes cênicas, Curadoria, Novo regime climático, Navio-mundo, Política do encontro.

Abstract

This study revisits the curatorial experience of the 31st edition of the Porto Alegre em Cena Festival, which, in response to the climate catastrophe that struck the state of Rio Grande do Sul in April and May 2024, dedicated its edition to artists from Rio Grande do Sul. This study aims to ponder art and curatorship regarding climate and environmental issues by this case study. With the title-question: *What can we carry in our baggage after the rain?* the authors engage with Malcom Ferdinand's (2022) concept of world-ship, considering it as a possible way of inhabiting the world from the perspective of a politics of encounter.

Keywords: Performing arts, Curatorship, New climatic regime, World-ship, Politics of encounter.

Resumen

Este artículo revisita la experiencia curatorial de la 31.ª edición del Festival Porto Alegre em Cena que, ante la catástrofe climática que afectó al estado de Rio Grande do Sul en los meses de abril y mayo de 2024, dedicó su edición a los artistas gaúchos. A partir de este estudio de caso, su objetivo es reflexionar sobre el arte y la curaduría en lo que respecta las cuestiones climáticas y ambientales. Con la pregunta-título *¿Qué podemos llevar en el equipaje después de las lluvias?*, los autores articulan la propuesta de la nave-mundo de Malcom Ferdinand para pensarla como una forma posible de habitar el mundo desde la perspectiva de una política del encuentro.

Palabras clave: Artes escénicas, Curaduría, Nuevo régimen climático, Nave-mundo, Política del encuentro.

Quando caminhamos pelas ruas de Porto Alegre, ou transitamos de carro pelos bairros atingidos pela enchente que vitimou o estado do Rio Grande do Sul no período de abril e maio de 2024, o que se vê são marcas das águas nas paredes dos prédios, muros e casas. Uma sequência de linhas de diferentes alturas, da mais baixa à mais alta, de cor marrom, que registram o lento e desesperador subir das águas que atingiu, segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea, 2024, p. 4), 484 municípios (de um total de 497), com 876.200 pessoas diretamente atingidas em 420.100 domicílios. Essas manchas, secas hoje em dia, em alguns lugares um pouco desbotadas, em outros apagadas – quem sabe pela insistência em limpar também da memória o sofrimento –, registram aquilo que vemos de forma cada vez mais recorrente a nível global e no qual todos estamos implicados, o novo regime climático, nas palavras de Bruno Latour (2020). Para o autor, não se trata mais de uma crise, algo que vai passar, mas sim de uma mutação: “estávamos acostumados a um mundo; agora, passamos, mudamos para outro” (Latour, 2020, p. 23).

Assim como desconhecemos tudo que envolve e envolverá essa mutação em sua amplitude, a curadoria e suas práticas são também um campo aberto, uma contínua construção, discutida e elaborada a partir daquilo que é vivido em cada experiência, nos forçando a pensar continuamente em modos outros de se relacionar, de sentir, de agir e de imaginar mundos possíveis. Como podemos, então, pensar a arte e a curadoria a partir da perspectiva dessa mutação, desse outro mundo sobre o qual nos encontramos e ainda, aturdidos, nos movemos? Como se relacionar com esse mundo em abismo? Haverá curadorias nesse outro para o qual avançamos? Como as artes cênicas se colocam diante disso?

Sem pretensões de encontrar respostas, mas na perspectiva de contribuir para pensar a arte e a curadoria colocadas em relação com as discussões climáticas e ambientais, este artigo revisita a experiência curatorial que envolveu a 31ª edição do Festival Internacional de Artes Cênicas Porto Alegre em Cena, evento que, um mês antes das enchentes, contava com 80% da programação internacional e nacional já definida e que se viu, de um dia para o outro, diante de uma catástrofe climática que atingiu e agravou ainda mais a situação de artistas, grupos e coletivos de artes cênicas do estado que já estavam convivendo com situações bastante precárias. Este estudo de caso

utiliza como instrumentos para a coleta de dados e análise os arquivos disponibilizados pelo Festival POA em Cena (formulários de inscrição, proposta dos artistas inscritos e dados quantitativos de público e ações desenvolvidas), informações do evento em canais como YouTube, Instagram e o site do festival, entrevistas com os curadores, e a experiência vivida pelos autores nessa edição do POA em Cena.

Marcelo Bones¹, em entrevista a Michele Rolim (2017, p. 47), destaca que os festivais, hoje em dia, estão revendo suas práticas curatoriais, e que a responsabilidade em contribuir na construção de um discurso sobre grandes questões seria um importante foco de ação. Nessa edição do POA em Cena, o contexto se impôs, e entre o cancelar, o seguir, ou o seguir por outros caminhos, os curadores optaram por começar um novo processo curatorial do zero, e com a tarefa de não apenas valorizar grupos e coletivos locais, como também auxiliá-los em sua reconstrução, sem perder de vista aquilo que o cenário os impelia a pensar: como as artes cênicas se colocam diante das questões climáticas e ambientais? E é no rastro dessa pergunta, refletindo sobre esse processo e o que dele podemos extrair como experiência crítico-reflexiva para o campo das artes é que nos questionamos: o que podemos levar na bagagem depois das chuvas?

Um navio-mundo

As enchentes que devastaram a cidade de Porto Alegre e o estado do Rio Grande do Sul em 2024 não foram apenas um desastre natural, elas são consequência das fragilidades estruturais de uma sociedade marcada por desigualdades históricas e pela situação climática global. As enchentes podem ser compreendidas como uma manifestação local dessa conjuntura na qual vivemos. Porém, por meio de uma invisibilização sistêmica, trata-se o desastre como um evento isolado em vez de reconhecê-lo como parte dessa mutação contínua marcada pela vulnerabilidade climática e social. As águas que subiram e destruíram residências, deslocaram comunidades

1 Marcelo Bones é diretor teatral. Atuou como diretor artístico do Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH) nas edições de 2004 e 2012. Entre 2009 e 2011, ocupou o cargo de diretor de artes cênicas da Fundação Nacional de Artes (Funarte). É idealizador do site Observatório dos Festivais.

e interromperam vidas evidenciaram que não podemos mais pensar as questões ambientais separadamente das questões políticas e das nossas heranças coloniais.

Malcom Ferdinand (2022) menciona a existência de uma dupla fratura. Primeiro, evidencia uma fratura colonial, em que a divisão hierárquica e racial entre colonizadores e colonizados moldou a exploração da terra e das pessoas. Isso impôs uma escala vertical de valores que sustentou a escravidão, o genocídio dos povos originários, a pilhagem de recursos e a destruição de ecossistemas. O autor também aponta uma fratura ambiental, que separou a humanidade da natureza. A modernidade colocou o Homem (uma categoria idealizada e racializada: o branco, masculino e ocidental) como dominador da natureza, tratada como um recurso a ser explorado. A consequência disso é a degradação ambiental em escala planetária, com a perda de biodiversidade, mudanças climáticas e poluição, cujas conexões com as relações sociais e políticas são frequentemente ignoradas.

Ferdinand (2022) destaca que as fraturas colonial e ambiental são constantemente analisadas como questões distintas. Os movimentos ambientais tendem a ignorar as raízes coloniais e raciais das crises ecológicas, enquanto os movimentos antirracistas e decoloniais frequentemente relegam as questões ambientais a um segundo plano. Essa divisão, segundo o autor, impede uma análise integrada das violências que sustentam tanto o colonialismo quanto a destruição ambiental. No contexto do Rio Grande do Sul, essas questões convergiram de forma trágica, refletindo as vulnerabilidades estruturais de populações periféricas e racializadas, frequentemente relegadas às regiões mais suscetíveis às inundações:

[...] as áreas que mais sofreram com as enchentes apresentam uma concentração expressiva de população negra, geralmente acima da média dos municípios. É o caso de Porto Alegre no Humaitá, Sarandi e Rubem Berta, assim como Canoas com o bairro Mathias Velho – o que mais sofreu –, especialmente no seu extremo oeste. No Vale do Sinos, em São Leopoldo um dos bairros mais afetados foi o Santos Dumont e, em Novo Hamburgo, o bairro Santo Afonso, ambos com maior proporção de população negra nestas cidades. Eldorado do Sul teve sua zona urbana totalmente atingida, mas em Guaíba o bairro Santa Rita concentra uma grande proporção de população negra. (Núcleo..., 2024)

Ferdinand, ao falar da dupla fratura, utiliza a imagem da **arca de Noé** como metáfora, mostrando o quanto as abordagens tecnicistas, para lidar com a questão dos desastres ambientais, reforçam a ruptura colonial. A arca, com sua **política de embarque** marcada pela seletividade e exclusão, determina quem vai sobreviver dentre humanos e não humanos e quem será abandonado, revelando um “princípio de organização social e política” (Ferdinand, 2022, p. 100) que abandona a Terra na busca de uma relação fora-do-solo. A partir dessa recusa do mundo, produz-se um imaginário que reforça as desigualdades geradas por esse sistema, pensado enquanto solução para poucos, por meio de um abandono do outro e do mundo. Ao representar uma resposta inadequada e elitista às crises contemporâneas, a arca não impulsionaria uma reimaginação coletiva de como habitar o mundo.

Além da **arca de Noé**, o autor também traz a metáfora do **navio-negreiro**, representando a imagem não de um fim, mas de uma perda. Um navio que encerra em seus porões existências com preceitos políticos, sociais e morais que estruturam relações outras com a natureza, a Terra e o mundo, mas que, por uma **política de desembarque**, produzem nelas “uma relação de alienação com seu corpo, com a Terra e com o mundo”, engendrando “‘corpos perdidos’(aculturados), ‘náufragos’ (fora-da-Terra) e Negros (fora-do-mundo)” (Ferdinand, 2022, p. 156).

O que o autor propõe é um movimento que, ao contrário da exclusão do outro, vá na direção desse outro e na direção de um mundo outro, o **navio-mundo**. Para habitar a terra seria preciso se relacionar com a presença do outro: “Sem os outros, a Terra não é Terra, é deserto ou desolação. Habitar a Terra começa nas relações com os outros” (Ferdinand, 2022, p. 48). Um fazer habitar no sentido de ação, de agir e de tornar possível esse habitar, diferente de um habitar colonial, que seria “o fim de uma preocupação com o viver-junto, o fim de uma preocupação com o mundo. Afinal, a preocupação com o mundo, a preservação de condições habitáveis a bordo, de condições de igualdade e justiça, é a melhor proteção contra o dilúvio” (Ferdinand, 2022, p. 213).

Dentro desse contexto e aproximando a reflexão para o contexto curatorial da 31ª edição do POA em Cena, nos perguntamos: se a **arca de Noé** e o **navio-negreiro** ilustram a seletividade e a exclusão que frequentemente caracterizam as respostas às crises, como resistir a elas dentro de um

processo curatorial? Selecionar e excluir não são, pelo menos em parte, movimentos afetos a uma curadoria? Seria possível rechaçar essa lógica excludente propondo um espaço de encontro, diálogo e reconstrução coletiva?

A curadoria da 31ª edição do Festival POA em Cena

O Porto Alegre em Cena, criado em 1994, é um evento consolidado e reconhecido como um dos grandes festivais de artes cênicas da América Latina, tendo ganhado notoriedade pela relevância dos espetáculos, artistas e mestres, tanto nacionais quanto internacionais, que compõem anualmente sua grade de programação, contribuindo para pensar a dança e o teatro na contemporaneidade². Podemos descrever o festival POA em Cena à luz da tipologia dos festivais proposta por Luís Bonet (2011), que considera quatro fatores fundamentais: território, institucionalidade, orçamento e projeto artístico.

Nesse sentido, o Porto Alegre em Cena é um evento não itinerante, realizado na cidade de Porto Alegre, por meio da Secretaria Municipal de Cultura. O financiamento provém de recursos municipais, complementados por patrocínios de empresas privadas e públicas de capital aberto, que se beneficiam de incentivos fiscais concedidos pelas leis de incentivo à cultura em âmbito federal e estadual. Já o projeto artístico que, segundo Michele Rolim (2017), inclui a linha curatorial e o conceito que orienta e permeia as escolhas de espetáculos, grupos, oficinas e demais atividades de um festival, esteve, na 31ª edição, sob responsabilidade de uma equipe formada por artistas, pesquisadores e professores, totalizando sete curadores com reconhecida trajetória no campo da cena³. O coletivo se autodenominava grupo de trabalho, apresentando-se dessa forma nas divulgações e entrevistas públicas⁴.

2 Na trajetória do festival Poa em Cena constam montagens de Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Pina Bausch, Berliner Ensemble, Eimuntas Nekrosius, Patrice Chereau, Sankai Juku, Marianne Faithfull, Philip Glass, Goran Bregovic, Bob Wilson, entre tantas outras produções internacionais relevantes. O festival também contou, em sua programação, com trabalhos de grandes companhias brasileiras, como o Teatro Oficina, a Armazém Companhia de Teatro, Grupo Galpão, Cia de Dança de São Paulo, Companhia dos Atores, além de importantes coletivos e grupos dos países da Bacia do Prata.

3 Curadores: Angela Spiazzi, Fernando Zugno, Karine Paz, Marcelo Restori, Patrícia Leonardelli, Rodrigo Marquez e Vika Schabbach.

4 Em razão disso e indo ao encontro do argumento proposto neste artigo, optou-se por utilizar a expressão grupo de trabalho para referir-se aos responsáveis curadores, já que em suas manifestações públicas sempre se afirmaram do ponto de vista de um coletivo de trabalho.

A coordenação dessa edição esteve a cargo de Luciano Alabarse, artista e gestor que, embora não conste no grupo de trabalho, esteve diretamente implicado na construção da 31ª edição ao decidir, juntamente com sua equipe, manter o evento a partir de premissas construídas de forma coletiva com o grupo responsável pela construção da programação. Após narrar o panorama de destruição causado pelas chuvas em um momento decisivo na agenda do festival, que, àquela altura, já contava com uma programação consolidada, ele relata:

[...] acordei decidido a encarar essa situação e propus ao grupo uma mudança radical de nossas metas e objetivos. Nosso festival deixaria seus parâmetros construídos ao longo de trinta anos, para fortalecer um evento voltado aos grupos e trabalhadores gaúchos de cultura. Colocada ao grupo curatorial, a reação foi imediata e emocionante. Começava ali um Em Cena voltado à produção cênica dessa categoria profissional necessitada de alento, carinho e força de trabalho. (Alabarse, 2024)

Os membros do grupo de trabalho, ao relembrem esse episódio, informam que ele aconteceu no dia 10 de maio de 2024, em um encontro online, e descrevem um pouco da cronologia que envolveu a curadoria nesse momento específico da edição. Segundo eles, no dia 22 de abril, o grupo de trabalho, depois de meses de dedicação, tinha recém-finalizado a curadoria da programação nacional e internacional, ficando definido o mês de setembro para a realização do evento. O que se mantinha em aberto era apenas a curadoria local, que, conforme as edições anteriores, tinha como premissa ser composta por em torno de dez espetáculos de teatro da cidade a partir de uma convocatória em que os grupos inscreviam seus trabalhos.

No encontro subsequente, no dia 29 abril, as notícias de uma catástrofe a nível estadual deixaram o grupo perplexo e sem ação diante do que acontecia⁵. Relatos sobre parentes e familiares em situação de risco e compartilhamento do receio de que aquilo não parasse tão cedo foram os assuntos que tomaram

5 O número de mortes confirmadas chegou a 183 pessoas. Mais de 629 mil pessoas foram obrigadas a deixar suas casas devido às inundações, sendo muitas realocadas para abrigos provisórios, o que gerou uma crise humanitária significativa na região. Foram instalados 981 abrigos temporários em 117 municípios, que atenderam 81 mil pessoas. A destruição de estradas, pontes e infraestruturas essenciais agravou a situação, isolando comunidades inteiras e dificultando o acesso a serviços básicos, como saúde e abastecimento de alimentos.

conta da reunião, e pouco se falou sobre o futuro do evento. Havia ainda uma esperança de que a situação se estabilizasse nos próximos dias, e jamais se pensou, naquele momento, que a enchente atingiria a cidade de Porto Alegre. No dia do próximo encontro, 6 de maio, que eles descrevem como um dia marcante, as águas tinham atingido a capital, inundada pelo transbordamento do Lago Guaíba, corpo hídrico que circunda o perímetro urbano da cidade e de municípios vizinhos, e que nunca, na história da cidade, tinha atingido a marca de 5,37 metros⁶.

Segundo eles, pairava no encontro, realizado de forma online, uma tristeza e um estado de choque que envolvia a todos. Conversas sobre situações relacionadas à catástrofe eram, em sua maioria, fatos que envolviam os artistas da cidade, os teatros e grupos: a inundação do espaço da Terreira da Tribo, do grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, e do Teatro Museu do Trabalho, da Cia Ronald Raade; as águas atingindo teatros como o Renascença e o Nilton Filho; artistas ilhados e correndo risco de vida; equipes de salvamento formadas para atender os casos mais complexos; coletivos de trabalhadores da cultura se mobilizando para coletar doações e grupos trabalhando nos abrigos de forma voluntária com contação de histórias, shows de música, teatro, dança e sessões de cinema itinerante.

As primeiras impressões sobre o futuro do evento eram desoladoras. Como promover uma edição diante daquele contexto? Para o grupo, realizar um festival de artes cênicas em uma cidade devastada era impensável naquele momento. Tudo parecia supérfluo e desnecessário diante de uma luta que envolvia a vida e a sobrevivência de toda uma população atingida. Foram cogitadas ideias esparsas e incertas sobre cancelar, sobre seguir, sobre realizar o evento de outras formas, mas, segundo os curadores, ninguém tinha certeza de nada naquele dia. Como essa decisão não poderia ser adiada por muito tempo, em função da urgência dos prazos que envolvem o planejamento de um festival, foi marcada uma reunião para o dia 10 de maio, essa que Luciano Alabarse relata em seu depoimento.

6 Porto Alegre enfrentou uma inundação semelhante no ano de 1941. O Lago Guaíba atingiu o nível de 4,76 metros, transbordando e atingindo a cidade. Na enchente de 2024, reconhecida pelo governo estadual como a “maior catástrofe climática” (Governo do Estado do Rio Grande do Sul, 2024) da história do Rio Grande do Sul, o Lago Guaíba atingiu a marca de 5,37 metros, algo nunca visto até então, deixando a cidade alagada por quase um mês, pois o lago só voltou ao seu nível normal no dia 1 de junho de 2024.

Duas questões, segundo o grupo de trabalho, foram bastante discutidas naquele dia. Uma delas versava sobre a situação dos trabalhadores da cultura no estado do Rio Grande do Sul, que não estavam sofrendo apenas com as enchentes, mas que já vinham padecendo dos efeitos de uma conjuntura política, social e econômica que prejudicou a cadeia de produção e fruição das artes em todo o país. A extinção do Ministério da Cultura (MinC) de 2019 a 2023, o ataque público à cultura pelas instâncias federais de governo nesse período, a redução dos incentivos para a área, o fechamento de teatros na cidade de Porto Alegre, a diminuição dos circuitos de circulação de espetáculos e, em 2020, a pandemia do covid-19 impactaram de forma severa os artistas locais. Para o Rio Grande do Sul, as enchentes, além de inundarem casas, teatros, espaços de trabalho, figurinos, maquinários e cenários, ainda carregaram consigo qualquer perspectiva de público e de circulação das produções e o movimento de retomada cultural no país que, em 2023, recém ganhava corpo, foi interrompido de forma abrupta.

Nas palavras de Luciano Wieser, do grupo De Pernas Pro Ar, “As chuvas de maio danificaram cenários e provocaram mofo em figurinos e em nossas delicadas máquinas de cena, trazendo problemas que nunca havíamos enfrentado nos 10 anos desse espaço” (Lerina, 2024, p. 34). Para a atriz e diretora Karen Raade, da Cia Ronald Raade:

O prejuízo da companhia vem desde o início em 2020, quando assumimos o Teatro do Museu do Trabalho e, na mesma época, veio a pandemia e causou o adiamento de todo um futuro já planejado. Retomamos, posteriormente, depois de muitas reformas [...] juntando esperanças e nos unindo para aprimorar o espaço. No entanto, veio a enchente e acabou com qualquer pingão de esperança que ainda tínhamos. Os prejuízos causados pela enchente somam em torno de R\$ 40 mil. Perdemos os aluguéis de grupos que locavam o espaço para aulas, oficinas de teatro e canto, perdemos móveis e cenários de três espetáculos inteiros. Além de tudo, após altas reavaliações de arquitetos, o teatro infelizmente foi interditado, e tenho um prazo até dezembro para retirar tudo que ainda está no espaço. (Lerina, 2024, p. 34)

Silvana Rodrigues, do grupo Pretagô, fala da situação dos artistas do coletivo:

Nosso grupo e nós mesmos, enquanto indivíduos, estávamos ainda Tateando uma recuperação da pandemia, então a enchente acrescenta uma camada nessa batalha desafiadora que é ser artista, negro e periférico no Brasil. Nós moramos em Porto Alegre e região metropolitana (Canoas, Sapucaia do Sul, São Leopoldo), então a enchente nos atravessa de maneiras diferentes. Além das perdas materiais, dos trabalhos cancelados, a nossa realidade é que, mesmo quando não foi conosco, foi com os nossos, e isso vai afetar e fazer repensar rotas. Pragmaticamente, tínhamos a programação de aniversário dos 10 anos do Pretagô, que seria realizada durante todo o mês de maio e foi cancelada na véspera do seu lançamento. (Lerina, 2024, p. 38)

Guto Pasini, do grupo Ritornelo de Teatro, comenta sobre o cancelamento dos trabalhos em decorrência das enchentes:

[...] somos um grupo de repertório que circula pelo interior do estado, tivemos 12 apresentações canceladas e 10 transferidas. Isso impactou bastante em termos financeiros, até porque havia a perspectiva de retomada das atividades ainda abaladas pela pandemia. (Lerina, 2024, p. 37)

Mário de Ballenti, da companhia Caixa do Elefante, e que ficou ilhado por três dias em sua casa por conta da enchente, desabafa:

É muito difícil você viver em um lugar em que mais de 300 municípios passaram por estado de calamidade pública, reduzindo bastante a circulação dos espetáculos. Grande parte dos municípios perdeu os espaços para receber espetáculos. Há escolas onde eu me apresentei em anos anteriores que não existem mais, foram levadas pela água. Como é que grupos de teatro que vivem de levar seus espetáculos pelas cidades do estado ficam quando essas programações são canceladas? E pra circular fora do estado também tem impedimento, porque ficou muito caro levar grupos gaúchos por conta do Aeroporto Salgado Filho fechado. (Lerina, 2024, p. 38)

Segundo dados do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos do Rio Grande do Sul (SATED-RS), mais de 200 grupos foram prejudicados, e, entre os artistas e técnicos sindicalizados, em torno de 1800 trabalhadores teriam sido atingidos (Lerina, 2024). Esse panorama, amplamente discutido naquele dia, abriu caminho para a segunda questão que pautou o encontro, a percepção de que o festival POA em Cena, com sua força institucional e

sua capacidade de mobilização de recursos financeiros via mecanismos de incentivo, conquistada por anos de reconhecido trabalho contínuo no campo das artes cênicas, não poderia se eximir diante daquela situação que o estado, Porto Alegre e seus trabalhadores cênicos enfrentavam.

Diante dessa decisão e da urgência que essa ação demandava em termos de planejamento organizacional, financeiro e curatorial, o festival foi adiado do mês de setembro para o período de 22 de novembro a 1º de dezembro de 2024. E, apesar do ânimo que, segundo o grupo de trabalho, aquela decisão injetou em todos como possibilidade de ação efetiva, uma série de dúvidas pairavam sobre eles: Uma edição apenas com gaúchos engajaria a comunidade, levando público para os espetáculos? Eles conseguiriam manter e captar patrocínios com uma programação apenas local? Como fazer uma seleção desse teor, inclusive com muitos espetáculos que já tinham se apresentado no festival? Além de espetáculos, como pensar em ações que, de alguma forma, pudessem discutir o que todos estavam vivendo?

Tânia Brandão⁷, ao falar da curadoria como esse “olhar de escolha”, menciona também a presença desse “olhar de incerteza” (Brandão, Tânia, *apud* Rolim, 2027, p. 96), em que decisões vão sendo tomadas, mas ainda sem a dimensão do impacto e da ressonância de cada uma delas, ou seja, um caminho ainda de dúvidas em relação às decisões empreendidas, o que, segundo os curadores, caracterizou esse processo curatorial. Para eles, o trabalho foi avançando a partir de um certo tatear: ideias vagas eram discutidas, alguns pontos eram esclarecidos e logo outros tantos nebulosos surgiam. O grupo entendeu que o processo seria um lento avançar em que o próximo passo era sempre algo incerto. Havia um foco, uma programação com artistas locais, mas não havia essas propostas, não se sabia a realidade dos grupos e coletivos: eles poderiam apresentar seus trabalhos? Seus materiais foram preservados ou atingidos pelas chuvas? Como pensar critérios de seleção em meio a uma emergência climática?

Os curadores relatam que, diante de tantas dúvidas sobre o que de fato seria ou caracterizaria essa programação, uma percepção foi tomando forma,

7 Tania Brandão é historiadora, crítica e professora universitária da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Foi curadora do Festival de Teatro de Curitiba (FTC) de 2005 a 2015.

a de que, sozinhos, eles não dariam conta de lidar com tantas interrogações que emergiam naquele momento. E se a ideia era reconstruir e valorizar os artistas locais, isso só poderia ser feito com eles. Tânia Farias, do grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, ao se deparar com a Terreira da Tribo, sede do coletivo, completamente inundada, desabafa e aponta a coletividade como saída:

Eu morri 20 vezes na manhã de hoje. São fragmentos materiais de uma história de 46 anos. 46 anos com coletivo de teatro, de arte. É muito tempo. Gente, essa montanha de lixo aqui, que parece só lixo, tem muita coisa aí. Muita coisa aí. E ainda tem muita coisa por sair de dentro da Terreira. É acervo, é material de trabalho. Tá tudo aí. Isso aqui é uma manifestação artística. Uma manifestação criadora de muitas pessoas. Então, o valor disso não é possível estimar. A saída para todos é coletiva. Sem saída coletiva não existe, não vai ter salvação individual⁸. (Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, 2024)

O grupo de trabalho percebeu que era preciso abrir o processo curatorial fazendo dele não apenas um processo de seleção de programação, em que os grupos apenas inscrevessem seus trabalhos, mas que eles também pudessem criar, pensar e sugerir ações. É então que surge a ideia de uma live em que os membros do grupo pudessem conversar com a comunidade cênica sobre aquilo que nem eles tinham ainda total domínio, e, assim, pensar estratégias possíveis no coletivo. O encontro aconteceu no dia 28 de maio de 2024, por meio do canal do YouTube do festival (31º POA em Cena – Encontro com a classe artística, 2024), com 2 horas de conversa entre artistas, curadores e integrantes da equipe de produção e gestão⁹. O vídeo conta com 585 visualizações, e mais da metade desse número esteve presente de forma síncrona no encontro online. No texto de divulgação da live, os curadores informam para a classe artística a intenção pensada para a edição:

O 31º Porto Alegre em Cena se apresenta, disposto a criar outros sentidos para o mundo, a cantar nossas dores e alegrias, a dançar nossas águas represadas, malabarizar e contar nossos feitos produzindo afeto, solidariedade e afirmando os laços que nos fazem comunidade, território

8 Trecho transcrito do vídeo publicado pelo grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*.

9 Cláudia D'Mutti (coordenação de produção); Jaques Machado (assistente de produção); Bruno Mros (Direção de Produção); Letícia Vieira (Coordenação de Produção; Gestão de Financiamento; Gestão Cultural – Primeira Fila Produções).

e povo. [...] Uma ação artística voltada à saúde mental de uma população flagelada, que precisa recuperar a esperança para superar suas enormes adversidades. Subverter o desencanto através de um sentido de invenção e de reconexão com o mundo, com o lugar em que vivemos, afirmando a importância da vida em todas as suas formas. (31º POA em Cena – Encontro com a classe artística, 2024)

Conta o grupo de trabalho que, para esse encontro, algumas premissas foram elencadas, não como forma de restringir ações propostas pela classe artística, mas como pontos de partida para que eles, com a curadoria, pensassem e propusessem ações. A ideia era contaminar o grupo com um certo espírito de **“vamos agir juntos, não sabemos como fazer, precisamos pensar juntos”**. Os curadores lembram que, minutos antes da reunião, incertos sobre muitos dos direcionamentos necessários ao evento, o discurso que circulava entre eles era de que as fragilidades, ou seja, aquilo que eles não sabiam como fazer ou de que forma agir, precisavam também ser compartilhadas com a classe. Importante lembrar que, nessa data, a cidade ainda estava alagada, não se tinha certeza de quando as águas baixariam. A dimensão do desastre ainda era uma incógnita, não se sabia com precisão quantas pessoas tinham sido atingidas, quantas vidas tinham sido perdidas, se haveria mais chuvas, se a situação iria ou não se agravar.

A reunião começou com a exposição das principais ideias que a curadoria conseguiu refletir no tempo que teve entre assimilar a tragédia, optar pelo não cancelamento recomeçando novamente o processo curatorial e o dia do encontro online, ou seja, em torno de 15 dias. O grupo de trabalho deixava bem claro as lacunas daquilo que eles ainda não sabiam e informavam que a urgência do encontro tinha a ver tanto com o planejamento e a necessária captação de recursos quanto com uma tentativa de inserir a classe no debate, permitindo que, entre o dia do encontro (28 de maio) e o da abertura das inscrições das propostas (1 de agosto), os grupos tivessem um tempo de maturação necessária para discutir e debater possibilidades de ação para o evento.

A explanação informava a quem se destinava a edição:

[...] grupos, artistas e técnicos das regiões de Porto Alegre e do interior que tinham sido prejudicados de forma direta pela enchente com a perda

ou extravio de bens materiais (coletivos ou pessoais); e os atingidos de forma indireta, ou seja, que se viam naquele momento sem perspectiva de trabalho frente à situação de calamidade que vivia o Estado. (31º POA em Cena – Encontro com a classe artística, 2024)

Percebe-se aqui que a ideia era abarcar o maior número possível de artistas, não restringindo e nem avaliando quem tinha tido maior ou menor perda. Segundo os curadores, foi uma forma de ampliar ao máximo o acesso, porque não se tinham dados sobre a extensão do problema, muito embora a análise conjuntural acerca de toda a problemática que os artistas enfrentavam há tempos fosse um aspecto muito claro para todos.

Interessante perceber, ao analisar o vídeo da live com os comentários da classe, o quanto essa amplitude gerou em todos uma sensação de pertencimento e um sentido de compartilhamento coletivo na busca por saídas possíveis, em que diferenças estéticas, sociais, geográficas ou econômicas abriam espaço para um sentido comum de enfrentamento que contaminou a todos. Seguindo a exposição, foi apresentado o eixo chamado de **reconstrução e valorização**. Nele, os curadores sugeriam ações que poderiam ser inscritas nas propostas, como:

[...] espetáculos (podendo se inscrever grupos que já se apresentaram ou não dentro do Festival, e envolvendo tanto trabalhos de sala, rua e/ou performáticos para diferentes públicos); contação de histórias e/ou leituras dramáticas; processos de desmontagem e/ou ensaios abertos de trabalhos em criação; ações de formação, troca, discussão, reflexão ou debate como oficinas; workshops; assessorias técnicas e acompanhamento de processos; masterclass; residências entre grupos (de cidades/ regiões diferentes). (31º POA em Cena – Encontro com a classe artística, 2024)

Percebe-se uma alteração de uma das diretrizes do festival, que antes não permitia que grupos que já tinham se apresentado no evento pudessem retornar em outra edição com o mesmo trabalho. Também se nota a amplitude de possibilidades estéticas, formativas e reflexivas que a equipe sugeria, mostrando, novamente, um movimento bastante inclusivo, permitindo que a grande maioria dos artistas se inserissem. Os curadores informam que, diante da falta de informação sobre a realidade de cada grupo durante a enchente – não se sabia se haveria

espetáculos inéditos para serem apresentados, se as produções contavam com seus materiais de cena ou se eles haviam se perdido, se os espaços cênicos necessários ao evento estariam disponíveis para trabalhos de sala, visto que vários teatros foram inundados –, era necessário inserir nessas sugestões o maior número possível de formatos a serem apresentados, possibilitando que o festival pudesse alcançar um número amplo de trabalhadores.

A última parte da exposição narrava aquilo que os curadores mencionam como uma das grandes questões do grupo de trabalho, que gerava um profundo sentimento de inquietação e de urgência na equipe, mas que, em contraparte, era o que menos eles sabiam como direcionar enquanto ação efetiva: o necessário debate sobre as questões climáticas e ambientais e o posicionamento e tensionamento da arte diante disso. Como não havia tempo e condições financeiras e até psicológicas para que os artistas elaborassem trabalhos cujo foco temático fosse esse, e diante da inaptidão do grupo de trabalho de, naquele momento, em pleno transcurso da tragédia, encontrar uma solução viável, a estratégia, segundo eles, foi a tentativa de provocar esse debate na classe artística para que ela pudesse colaborar na definição dos rumos a serem traçados.

Foi apresentada então o que o grupo de trabalho chamou de **provocatória**, um misto de provocação e convocatória. A fala expunha as aflições do grupo diante da urgência desse debate e apontava alguns direcionamentos para que a classe pensasse sobre isso de forma conjunta, deixando claro que os grupos que não se sentiam convocados ainda poderiam apenas inscrever ações individuais do seu coletivo. Uma tentativa, segundo eles, de não excluir aqueles que, naquele momento, não tinham condições (pela real luta que travavam com a situação das chuvas) ou interesse em pensar nesses arranjos. Como indicativo de propostas,

[...] trabalhos/ações/atividades que dialoguem e/ou problematizem temáticas como emergência climática, riscos ambientais, cosmo-fobias e cosmologias que envolvem o nosso território; troca e/ou soma de esforços entre grupos ou entre artistas de diferentes linguagens, estéticas, territórios e/ou discursos, propondo trabalhos/ações/atividades que promovam encontros, discussões, ou festividades que partam de uma pluralidade de arranjos. (31º POA em Cena – Encontro com a classe artística, 2024)

Os curadores relatam que a sugestão de que os grupos se reunissem entre eles, independentemente das suas estéticas, discursos ou posicionamentos, era uma intuição, bastante nebulosa ainda, de que o tensionamento gerado pelo encontro entre perspectivas heterogêneas pudessem contribuir para a criação de novos arranjos, e um posicionamento e uma aposta do grupo de trabalho em acreditar que o movimento da curadoria em direção à classe artística e o movimento dos grupos na direção de outros grupos indicava uma tentativa de encontrar saídas coletivas para um tema que precisava ser discutido, e mais, que deveria ser vivido e experienciado a partir de um sentido de convivência e troca.

Uma política do encontro, a mesma que Malcom Ferdinand (2022, p. 224) vislumbra na metáfora do navio-mundo, que é “capaz de enfrentar a tempestade” a partir de um movimento que faz do encontro o seu objetivo e que “visa reunir alteridades e reconhecer um no outro algo em comum, que não pertence a ninguém” (Ferdinand, 2022, p. 221). Nas palavras proferidas pelos curadores na live:

Porque, assim, em algum momento, essa cidade, com pensamentos tão divergentes, em algum momento vai ter que sentar pra conversar. Porque é sobre a nossa sobrevivência ou sobre o dirimir os problemas que a gente tem pela frente. Nós vamos ter que sentar pra conversar. E sentar pra conversar é sentar pra trocar, pra ouvir dissenso, pra discutir, pra propor ideias, pra compartilhar encontros. Então a gente acredita que também pensar ações em sua formatação, que promovam essa ideia de encontro, de conversa, de festa, de encantamento outros, também é uma forma de se pensar sobre o tema do que a gente está vivendo. Muito menos dispersos em nossos guetos, onde a gente pensa a mesma coisa, mas misturados pra pensar uma outra coisa, porque acho que são modos de existência que a gente tem que criar. Modos de se relacionar com esse mundo. (31º POA em Cena – Encontro com a classe artística , 2024)

Ao optarem por um caráter colaborativo nesse processo curatorial, percebido, primeiro, pela constância com que a expressão grupo de trabalho aparece na maioria das divulgações públicas da equipe de curadoria; pela participação e presença constante de integrantes da área de produção e gestão nas reuniões de trabalho deste grupo, auxiliando o direcionamento das ações a partir de um estudo sobre a viabilidade dos espaços, a viabilidade

orçamentária e operacional das ideias que eram discutidas; e, por fim, esse movimento na direção de uma composição coletiva de forças expressa no encontro com a classe artística, amplificam o que Dane de Jade¹⁰, em entrevista a Michele Rolim, enfatiza:

Acredito na curadoria quando ela é do campo coletivo, quando várias opiniões estabelecem relação com os sentidos instaurando ali a catarse natural que não necessariamente afetaria somente a um olhar específico, mas vários olhares que se encantam. Por isso a curadoria pressupõe pensar e falar de arte, de produção cultural, arte e território, cultura e transformação. Não se baseia por aspectos estéticos e subjetivos, políticos ou relacionais. O trabalho do curador vai além disso. É preciso, portanto, pensar curador como alguém que está construindo um sentido de arte, estabelecendo a comunidade de sentidos do lugar. (Rolim, 2017, p. 129)

Ao analisar as colocações dos artistas no chat da reunião online, nesse dia, além de uma série de perguntas que iam sendo feitas ao longo do encontro e respondidas ou debatidas pelo grupo de trabalho curatorial, percebe-se também uma quase totalidade de manifestações afirmativas que enfatizavam a importância daquela reunião. É possível perceber também, nessas colocações, um sentimento de pertença e uma expectativa alegre de que algo poderia ser movido de forma conjunta a partir desse acontecimento, e que todos estavam, de alguma forma, implicados na construção desses arranjos. Importante lembrar que as enchentes, naquele momento, seguiam inundando as cidades, ou seja, mais do que um encontro de ideias, o que aconteceu ali era de ordem afetiva, um necessário abraço coletivo que todos, naquele momento, ansiavam diante de tantas incertezas do que viria a seguir.

O momento seguinte foi da construção do formulário de inscrições das propostas. Quatro indicativos, apontados pelos artistas, foram assumidos pelo grupo de trabalho. O primeiro deles foi a ausência de limite de inscrição de propostas, ou seja, cada grupo ou artista poderia constar em mais de uma ação, fosse como proponente ou como participante. O segundo foi a criação de um formulário diferenciado para espaços culturais de grupos e coletivos que tivessem interesse em abrir suas sedes para abrigar apresentações ou outras

10 Dane de Jade é atriz, pesquisadora, curadora e gestora cultural. Jurada da categoria Destaque Nacional do Prêmio Shell de Teatro de 2025.

ações do evento. O terceiro, um pedido para que priorizassem artistas que viviam da cena, independente da função, mas que tivessem uma relação de sustentabilidade com ela, fosse no âmbito pedagógico ou artístico. Essa diretiva gerou bastante debate entre os curadores, pois se chocava com o quarto indicativo, que era desburocratizar a inscrição, evitando demandar excessivos materiais de comprovação, relatórios ou currículos em um momento que ninguém tinha condições psíquicas e até materiais para corresponder a esse tipo de exigência. Só que desconsiderar este último indicativo inviabilizava o conhecimento de quais proponentes tinham uma relação de trabalho contínuo com a área cênica. Optou-se então por seguir os parâmetros dos festivais anteriores, exigindo DRT (registro profissional) de, no mínimo, 70% da equipe artística e 100% da equipe técnica.

Em agosto os formulários de inscrição foram disponibilizados, e, ao final, 314 propostas foram recebidas¹¹. Destas, 230 provinham de grupos e artistas da capital, Porto Alegre, e 84 do interior do estado. Ao todo, 31 municípios do Rio Grande do Sul, por meio dos seus trabalhadores cênicos, enviaram propostas. No formulário para os espaços culturais, 314 propostas foram recebidas. As ofertas eram múltiplas e provinham tanto de artistas e coletivos de longa experiência com a cena quanto de grupos mais jovens, e eram direcionadas a diferentes públicos. Entre as propostas, espetáculos de longa trajetória até trabalhos inéditos de diferentes gêneros e linguagens (teatro, circo, dança, formas animadas, performance), leituras dramáticas, intervenções, cortejos, desmontagens, exposições, oficinas, rodas de conversa e debates. Muitas delas congregavam, em uma mesma proposta, ações artísticas, formativas e reflexivas.

A **provocatória**, sugerida pela equipe curatorial, resultou em várias propostas, como: a junção de diferentes coletivos cênicos, de estéticas diversas, apresentando seus trabalhos e discutindo sobre temáticas contemporâneas; a criação de espetáculos e performances com temáticas relacionadas às questões ambientais e que reuniam, em seu elenco, artistas com trabalhos heterogêneos, mas engajados na criação de uma proposta coletiva; obras em que os artistas sugeriam, como espaço cênico, os abrigos com

¹¹ Na edição anterior, em 2023, o Festival recebeu 112 inscrições de propostas advindas de grupos de todo o estado do Rio Grande do Sul.

a população atingida pela enchente, aldeias indígenas e praças e parques, sugerindo uma relação de contato com o ambiente e a natureza; e residências entre grupos e entre artistas em que se gestariam performances sobre as águas e as enchentes.

Além dessas, grupos que tinham sedes de trabalho não atingidas pela tragédia ambiental propunham várias ações ao longo do período do festival, que iam de espetáculos e cabarés festivos até rodas de discussão entre gerações sobre o ofício cênico. Interessante perceber, nesse panorama, que da totalidade das propostas inscritas, sete delas tinham como intenção produzir uma obra cênica com a temática das águas e 12 trabalhos estreados antes da enchente já tinham a emergência climática e as questões ambientais como temática, ou seja, muitos dos artistas já estavam pensando essa articulação em suas criações.

E agora, com todos os inscritos, por onde começar? Segundo o grupo de trabalho, a operacionalização dessa seleção foi um momento bastante complexo para todos. Não eram apenas 314 propostas, pois várias delas engajavam muitos grupos e muitas ações dentro de uma mesma inscrição. A perspectiva inclusiva que eles tinham proposto gerou uma avalanche de ideias e arranjos bastante diversos, sendo difícil definir uma estratégia de trabalho que viabilizasse o estudo desse material e a consequente articulação de uma programação no curto tempo que a equipe tinha para isso. Inicialmente o grupo pensou em uma divisão por especificidade de linguagens (teatro, dança, circo etc.), de acordo com a familiaridade de cada curador, o que se revelou infrutífero pela complexidade dessas fronteiras na perspectiva da cena contemporânea.

Foi estabelecido, então, que a primeira visada no material seria para checar aspectos debatidos com a classe artística, como a presença de registro profissional nas equipes, indicativo de que aqueles artistas viviam das atividades cênicas. Para essa tarefa, grupos de trabalho de dois a três curadores se juntaram para analisar determinado número de propostas. Nesse processo, grupos que não correspondiam às porcentagens de DRT informadas como viáveis foram excluídos. Aqui, um ponto que, após a seleção, gerou um processo de reflexão entre o SATED-RS e alguns artistas: a ausência da prática do registro profissional em coletivos do interior do estado. Isso

inviabilizou a inscrição de propostas de alguns grupos, passando-se a discutir a importância dessa prática como forma de inserção nos circuitos das artes.

Nessa análise primeira, os curadores perceberam que havia mais de uma inscrição em nome de um mesmo grupo ou artista. Como a ideia era que o festival abarcasse um maior número possível de trabalhadores cênicos em sua grade de programação, equalizando esse número com os recursos financeiros captados pelo evento, optou-se por analisar ações de um mesmo grupo, selecionado qual eles priorizariam para a programação. Nessa seleção, um dos itens bastante pontuados entre a direção do festival, grupo de trabalho e membros da classe na reunião seria a manutenção dos critérios estéticos que sempre caracterizaram o POA em Cena, segundo texto dos curadores: “parâmetros estéticos que valorizem a qualidade e a capacidade crítica e investigativa das produções cênicas” (Curadoria, 2024).

A opção por ampliar a seleção para um maior número possível de trabalhadores e a consequente seleção de qual proposta de um mesmo grupo ficaria na programação e qual sairia gerou cortes de trabalhos de forte impacto estético e investigativo. Mas, segundo o grupo de trabalho, a diretiva que engendrou toda essa edição era o objetivo de reconstrução e valorização da classe artística. Dessa forma, interessava ao grupo que, mais do que mirar apenas as obras, o público tivesse também uma dimensão da força criativa, da pluralidade de linguagens e do grande contingente de trabalhadores-artistas que produzem arte no estado, dando visibilidade e reconhecimento a estes, que, nos momentos de crise, são duramente atingidos.

Outra estratégia da curadoria era seguir na tentativa de provocar encontros entre grupos, fomentando arranjos plurais na tentativa de que esse movimento pudesse gerar um novo trânsito. Nas propostas que sugeriam ações com vários grupos, algumas relativas à ocupação das sedes de trabalho, percebeu-se que a escolha desses coletivos denotava uma proximidade temática ou estética entre eles. Algumas dessas proposições, em diálogo com os proponentes, foram rearticuladas, permitindo que outras ações e coletivos se integrassem àquele espaço, possibilitando uma forma de convívio que o grupo de trabalho acreditava ser potente para o que o festival pensava para aquela edição.

Uma outra questão, direcionada ao grupo de trabalho na live, perguntava se o festival faria uma agenda de ações para as áreas mais atingidas

pelas enchentes. Naquele momento, com as enchentes em curso, isso parecia inviável. Mas, com as águas do Lago Guaíba voltando ao seu leito, o festival, acatando essa diretiva, trouxe de volta um dos eixos do evento que, há alguns anos, vinha diminuindo suas atividades: as ações de descentralização, que levam programações para os bairros mais afastados da cidade. A diferença dos anos anteriores foi que, nessa edição, priorizou-se os locais que tinham sido atingidos pelas enchentes, como o Humaitá, o Sarandi e a Colônia dos Pescadores Z-5, na Ilha da Pintada.

Antônio Araújo¹² comenta que a curadoria é “estar entre aquilo que você projeta e aquilo que a própria realidade vai te oferecendo, e que vai te abrir outras possibilidades” (Rolim, 2017, p. 30). Um dos grandes eixos dessa edição, segundo o grupo de trabalho, chegou de forma imprevista e por meio da sugestão de uma pequena homenagem póstuma à artista, docente, bailarina, produtora e pesquisadora Carla Vendramin. A *Mostra SocioBioCotidiano, Corpo e Cena* nasceu da percepção do grupo de que a trajetória de Vendramin sintetizava no campo prático, discursivo e reflexivo a grande questão que instigou a curadoria a partir do advento das enchentes: como as artes cênicas se colocam diante das questões climáticas e ambientais.

Após amplo investimento em arte e ambientes acessíveis, deixando como legado a existência do grupo Diversos Corpos Dançantes, hoje Múltiplos Corpos, iniciado como projeto de extensão na UFRGS, ela semeia a relação corpo-terra e toda concepção sustentável para dança e para os corpos ao pesquisar ‘Compostagem como prática performática: processos imersivos em dança e permacultura’, em seu doutorado na Unicamp, com o lema ancestral ‘Meu corpo é corpo da terra – o corpo da terra é meu corpo’. Na finalização de sua pesquisa, estava trabalhando em conexão com o movimento da Cultura do SocioBioCotidiano. Permacultura, compostagem e semeadura passam a fazer parte do corpo que dança e de uma concepção de futuro possível para corpos dançantes. Um futuro que ela delegou às muitas redes bem trançadas, enraizadas e cultivadas entre pares artistas e docentes de todo país e do mundo, mantendo-se como estrela guia de nosso esperar. (Quem foi..., 2024)

¹² Antônio Araújo é diretor, professor universitário e um dos fundadores do Teatro da Vertigem. Também atuou como diretor artístico da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp).

Vendramin, uma artista gaúcha, trazia para a curadoria, por meio dos rastros e da força do seu legado artístico, crítico e investigativo, a possibilidade de uma ação potente de discussão sobre o novo regime climático e as implicações da arte nesse contexto. A Mostra, com o subtítulo *Ocupação Carla Vendramin*, foi construída e realizada em parceria com várias instituições e associações, entre elas a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)¹³, e foi composta por três eixos: 1) Emergência climática e sustentabilidade: corpos e territórios; 2) Sociobiocotidiano, manifestações artísticas e inovação; 3) Vida e obra de Carla Vendramin, testemunhos e articulações; além de uma feira com a participação de dez expositores com produtos da sociobiodiversidade. Com a mostra, várias ações que tinham sido inscritas pela classe artística foram deslocadas pela curadoria para os respectivos eixos da ocupação. Além disso, a mostra abriu inscrições para “trabalhos performáticos, artísticos, científicos, reflexivos, intervencionistas e a(r)tivistas, com duração de 05 a 20 minutos” (POA em Cena, 2024a), o que possibilitou que o escopo de artistas participantes aumentasse, inserindo também estudantes e artistas iniciantes na programação.

Ao final desse processo curatorial, o evento somava em torno de 90 ações entre espetáculos, oficinas, performances, leituras dramáticas e exposições, não contabilizadas nesse número as atividades da *Mostra SocioBioCotidiano, Corpo e Cena*, que abrangeu três dos 10 dias do evento. As ações ocuparam 35 espaços de Porto Alegre, entre eles teatros, sedes de companhias, bares, casas de formação em artes, praças, ruas e escolas municipais, tanto da região central da cidade como das regiões descentralizadas, além de uma aldeia indígena da zona metropolitana, a Retomada Gãh Ré e o terminal de ônibus do bairro Sarandi, uma das áreas atingidas pela enchente.

O público estimado do evento foi de 12 mil pessoas: 6.859 de ingressos vendidos a preços populares, 4 mil pessoas nas ações gratuitas, 300 pessoas

¹³ Realização: festival Porto Alegre em Cena e UFRGS, por meio do Curso de Dança da Escola de Educação Física Fisioterapia e Dança (ESEFD), Centro Interdisciplinar Sociedade, Ambiente e Desenvolvimento (CISADE), Círculo de Referência em Agroecologia, Sociobiodiversidade, Soberania e Segurança Alimentar e Nutricional (AsSsAN Círculo), Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Rural, da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS (PGDR), Centro Cultural, Parque Zenit. Parceria de Lendárea (Centro de Vitalidade, Sustentabilidade e Criação), Coletivo Maria da Paz, Gravura na Tulipa e Centro Municipal de Dança e Movimento Lixo Zero de Porto Alegre.

nas ações formativas e reflexivas, e 800 pessoas que passaram pelo ponto de encontro do festival, localizado na Zona Cultural, um espaço gestado e produzido por uma rede de artistas da cidade. Além dessas ações, foram produzidos cinco episódios do *videocast* transmitido no canal do YouTube do evento, o *Trajetórias em Cena*, que colocavam em diálogo os grupos mais longevos na cena do estado, entre eles o Teatro de Marionetes (TIM), com 70 anos de atividades. A grade de programação contava com 21 grupos com mais de 20 anos de trabalho nas artes cênicas.

Uma política do encontro

Peter Pál Pelbart (2021), ao tecer reflexões sobre as cidades, descreve duas perspectivas: a cidade real, que vemos no dia a dia dos nossos trânsitos e errâncias; e a cidade dos sonhos, uma cidade imaginada, um campo virtual de possibilidades. Segundo ele, essas duas imagens de cidade podem se intercambiar, criando possibilidades de cidades outras. A **mutação** que vivemos hoje, climática e ambiental, criada pela forma exploratória com que a humanidade se relacionou com o planeta e entre si, exige que inventemos possibilidades outras de mundo, de relações e de cidades, que emergem da nossa capacidade de sonhar e imaginar, possível a partir do real que vivemos.

No seu argumento, Pelbart também menciona, a partir do estudo de Lewis Mumford (1991), que as primeiras cidades eram locais de encontro para reverenciar os mortos, ou seja, “os agregados humanos surgiram como santuários de encontro” (Pelbart, 2021, p. 54). Nesse encontrar-se, diferentes forças, de procedências e naturezas distintas, são capazes de transformar a energia cinética e produzir outros movimentos. Muito diferente das cidades sem identidade, sem passado e sem marcas, que, na contemporaneidade, migraram para o ciberespaço, perdendo seus espaços de troca e de presença. A partir dessa perspectiva, de criação coletiva de possíveis tecidos com uma heterogeneidade de forças, que olhamos para o movimento curatorial da 31ª edição do festival POA em Cena.

Presenciar a edição acontecendo no mês de novembro de 2024 foi uma experiência marcante, a começar pela alegria que se percebia quando os artistas se encontravam e, diferente daquele que compartilhamos com os amigos

ou conhecidos, o sentimento era direcionado a uma classe, a um grupo que se olhava e se reconhecia nos seus fazeres tão diversos, e que se abraçava comemorando o fato de todos ainda estarem ali, apesar de um estado completamente destruído. Os tradicionais pequenos grupos que formamos a partir de similaridades entre pessoas, formas de pensar ou de criar pareciam ter borrado suas fronteiras, pois a experiência de estarem todos juntos e vivos naquele cenário de guerra tomava a frente dos movimentos de encontro.

A maioria desses trabalhadores das artes cênicas, no momento mais grave das enchentes, dedicaram muito do seu tempo para: socorrer vítimas das chuvas; trabalhar de forma voluntária nos abrigos apresentando seus trabalhos; arrecadar doações; limpar casas alagadas; criar campanhas de arrecadação para os atingidos; e compor redes de ajuda via WhatsApp para socorrer vítimas. E, naquele momento do evento, esses trabalhadores se reencontravam, reconheciam-se e comemoravam a vida que seguia ali.

Esse sentimento também era perceptível no público, que compareceu em grande número nas ações do festival, sanando uma das preocupações dos curadores. Como vários espetáculos da programação já tinham longa trajetória de apresentações na cidade, não se sabia se o evento engajaria a comunidade. Os números surpreenderam toda a equipe: parecia que a cidade também havia pactuado um acordo coletivo, em uma ação de valorização dos seus artistas. O desastre climático que assolou o Rio Grande do Sul gerou um sentimento de coletividade para além das ações do grupo de trabalho. As pessoas estavam carentes de abraço, de presença e de um movimento afirmativo da vida. Havia um elo entre elas e a Terra, o seu território. O termo **“querência”**, expressão da cultura gaúcha, sintetiza e ilustra essa relação de afeto e conexão emocional com o lugar de origem.

Valmir Santos¹⁴, no prefácio do livro de Michele Rolim (2017, p. 7), afirma que:

As experiências mais bem sucedidas na concepção e engenho de festivais ou mostras são aquelas capazes de circunscrever uma rede e transmitir a sensação de pertença, em contato com os seus, o outro, a cidade, o país, o mundo.

14 Valmir Santos é jornalista, crítico teatral e coeditor do site Teatrojornal.

Nessa experiência, dois movimentos se somam e geram essa relação de envolvimento: a própria situação de uma catástrofe, que tende a unir as pessoas a partir de um sentido de luta pela sobrevivência; e o movimento interposto pela curadoria, que reforça esse sentido de coletividade ao mostrar uma programação que é fruto da força desse território. “**Atípica**” e “**histórica**” eram dois termos constantemente ouvidos ao se referirem, a classe artística e o público, à 31ª edição do POA em Cena.

As marcas de água nas paredes que hoje vemos ao circular pela cidade de Porto Alegre estavam lá, em várias cenas e performances da programação, projetadas nas paredes dos teatros, impressas nos movimentos dos atores, ou ainda desenhadas nos corpos dos performers. Carcaças de animais, galões de água, barquinhos de papel, terra pelo chão, bacias de água, plantas nas paredes, capas de chuva, lamas na cabeça, luvas de borracha, imagens de mar e animais, corpos ensacados, amontoados de lixo e entulho, faixas com “Demarcação já” e “Cultura resiste”; tudo estava lá, nas cenas, na estética daqueles trabalhos. A resposta poética dos grupos para esse presente em mutação que vivemos.

Na performance *Lua Encontrando-Marés*, da artista Rita Spier¹⁵, criada muito antes do episódio das enchentes, um boneco manipulado pela performer se aproxima das pessoas na rua e coloca em seus ouvidos uma concha, para que possam ouvir o barulho do mar. Na região onde foi apresentada, uma das mais atingidas, a Colônia de Pescadores Z-5, na Ilha da Pintada, o som da água no ouvido, que antes gerava curiosidade e alegria, agora produzia receio, medo, mas também, e de forma emocionada, era ressignificada, como se, mais do que temidas, as águas pudessem ser olhadas e reconhecidas como parte dessa coletividade de humanos e não humanos, desse navio-mundo que precisamos habitar juntos para tentar seguir. Malcom Ferdinand, em seu navio-mundo, destaca a figura do **companheiro de bordo**, aquele que faz do encontro o seu objetivo e que “carrega em si a realização e o horizonte de um mundo comum [...] o que se deseja é o outro como companheiro que fala e coabita a Terra” (Ferdinand, 2022, p. 222)¹⁶. Uma figura política que

15 Rita Spier é atriz, com atuação predominante no teatro de formas animadas.

16 O autor opõe essa figura política a outras dez figuras que, segundo ele, encarnam a fuga do encontro: “A arca de Noé desvela 5 figuras políticas (o indiferente, o xenoguerreiro, o sacrificador, o senhor-patriarca e o devorador de mundo) e suas formas de recusa do encontro (o abandono do outro, a eliminação do outro, o sacrifício do outro, a subjugação

habita o convés da justiça, pois “é por meio dessa justiça hospitaleira que o mundo pode ser preservado diante da tempestade” (Ferdinand, 2022, p. 222).

Nesse paralelo entre a proposição de um navio em que ninguém desembarca ou é deixado de fora e a 31ª edição do POA em Cena, esse “ninguém” precisa ser relativizado. Embora o festival tenha proposto um movimento bastante diferente de suas edições anteriores, ainda assim, seja pela ausência de recursos, de espaços cênicos disponíveis, ou pela fragilidade estética de alguns trabalhos, alguns grupos ficaram de fora. E a pergunta que fica é: como abarcar de fato uma coletividade de um navio-mundo visto que a curadoria, em sua gênese, pressupõe um olhar de escolha? Não sabemos. A singularidade que cada experiência curatorial constrói a partir de um contexto, de uma realidade e de um sonho imaginado parece-nos mais potente do que uma resposta única. E mais importante do que encontrar respostas é acreditar no vento que essas perguntas produzem e que, ao encontrarem o chão de cada experiência, desaguem em outros modos possíveis.

Nós, pesquisadores, artistas e professores temos um duplo compromisso em relação à questão dos desastres ambientais (sejam os hidrológicos ou outros). Um deles é o compromisso de incluir esse tema em nossas pesquisas, debates, aulas e criações cênicas. O outro é um compromisso civilizatório, porque precisamos construir um ambiente melhor de que pouco desfrutaremos enquanto geração, mas que pode servir de alicerce para o futuro, na construção de mundos mais sustentáveis e inclusivos.

As enchentes do Rio Grande do Sul e de Porto Alegre são apenas um dos tantos eventos climáticos trágicos que o mundo enfrenta; o Porto Alegre em Cena é apenas uma das tantas ações continuadas de artes cênicas que, no país, lutam por se manter; a curadoria da 31ª edição é apenas um pequeno movimento, diante de tantos que precisamos produzir na direção de um outro habitar possível neste mundo em mutação; esses trabalhadores das artes da cena dessa pequena parcela do sul do mundo formam apenas um pequeno ajuntamento diante de tantos que precisamos gerar. Se essa

do outro, ‘meu mundo às custas do mundo dos outros’). O navio negreiro contém 5 figuras políticas (o Negro destroço, o suicida, o quilombola, o vingador e o kamikaze) e suas formas de fuga do encontro (o abandono de si, a eliminação de si, partir por si, fazer o outro partir e fazer o mundo partir” (Ferdinand, 2022, p. 222).

catástrofe climática produziu um sentido de coletividade e encontro, quantas ainda precisaremos para que esse movimento se intensifique? Não sabemos. Nossa intenção é que possamos carregar essa experiência como bagagem depois das chuvas.

Referências bibliográficas

- 31º POA em Cena – Encontro com a classe artística. [S.l.: s.n.], 2024. 1 vídeo (157 min). Publicado pelo canal Porto Alegre Em Cena. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A3lY-feS-IE>. Acesso em: 29 jan. 2025.
- ALABARSE, L. 31 anos fazendo história. **31º Alegre Em Cena**, Porto Alegre, 2024. Disponível em: <https://portoalegreemcena.com/#curadoria>. Acesso em: 20 jan. 2025.
- BONET, L. Tipologías y modelos de gestión de festivales. In: BONET, L.; SCHARGORODSKY, H. (ed.). **La gestión de festivales escénicos**: conceptos, miradas y debates. Barcelona: Gescènic, 2011. p. 41-87. Disponível em: <https://tinyurl.com/mrxmxuh4>. Acessado em: 22 dez. 2024.
- CURADORIA. **31º Porto Alegre em Cena**, Porto Alegre, 2024. Disponível em: <https://portoalegreemcena.com/#curadoria>. Acesso em: 20 jan. 2025.
- FERDINAND, M. **Uma ecologia decolonial**: pensar a partir do mundo caribenho. São Paulo: Ubu, 2022.
- GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. **Coletiva de imprensa**: maior catástrofe climática do RS. Porto Alegre, 10 de maio de 2024. (Apresentação de slides). Disponível em: <https://tinyurl.com/24cky958>. Acesso em: 5 jan. 2025.
- INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA – IPEA. **Uma estimativa da população atingida pelas enchentes do Rio Grande do Sul em 2024**. Brasília, DF: Ipea, 2024. Disponível em: https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/14337/1/NT_CGDTI_02_Publicacao_Expressa.pdf. Acesso em: 14 maio 2025.
- LATOUR, B. **Diante de Gaia**: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. São Paulo: Ubu, 2020.
- LERINA, R. A cena embaixo d'água. **Revista Ato SESC**, Porto Alegre, 2024. Disponível em: <https://tinyurl.com/mw8bhr8k>. Acesso em: 6 maio 2025.
- MUMFORD, L. **A cidade na História**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- NÚCLEO Porto Alegre analisa os impactos das enchentes na população pobre e negra do Rio Grande do Sul. **Observatório das Metrópoles**, [S.l.], 23 maio 2024. Disponível em: <https://tinyurl.com/874vxbwp>. Acesso em: 6 maio 2025.
- PELBART, P. P. **Vertigem por um fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2021.
- POA EM CENA. **A Mostra SocioBioCotidiano, Corpo e Cena integra a programação da Ocupação Carla Vendramin no 31º Porto Alegre em Cena**. Porto Alegre, 18 out. 2024a. Instagram: @poaemcena. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DBR23d3ynOC/?img_index=1. Acesso em: 15 jan. 2025.

POA EM CENA. **31° Porto Alegre em Cena (Cena Sul)**. Porto Alegre, 21 mai. 2024b.

Instagram: @poaemcena. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C7Prq-4cOkmv/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

QUEM FOI Carla Vendramin? *In*: **31° Porto Alegre em Cena**. Porto Alegre: Ministério da Cultura: Prefeitura Municipal de Porto Alegre: Petrobras, 2024. p. 6-7. Disponível em: <https://tinyurl.com/5maxekeb>. Acesso em: 20 jan. 2025.

ROLIM, M. **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

TERREIRA DA TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. **Ajude a Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz!**. Porto Alegre, 5 jun. 2024. Instagram: @oinoisaquitraveiz. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/C72F4NbuTMc/>. Acesso em: 15 dez. 2024.

Recebido em 02/02/2025

Aprovado em 09/04/2025

Publicado em 30/05/2025



Dança contextual e mediação cultural no projeto pele: ações entre o Theatro Municipal de São Paulo e as ruas da cidade

Contextual dance and cultural mediation in the “Pele” project: actions between Theatro Municipal de São Paulo and the streets of the city

Danza contextual y mediación cultural en el proyecto “Piel”: acciones entre el Teatro Municipal de São Paulo y las calles de la ciudad

Laila Renardini Padovan

Laila Renardini Padovan

Pós-doutoranda em Artes Corporais no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com bolsa do Programa de Pesquisador de Pós-Doutorado (PPPD-Unicamp).

Artista da dança e suas interfaces, desenvolve pesquisas e criações autorais em dança contextual, *site-specific* e intervenções urbanas, investigando as relações entre corpo-paisagem e artista-espectador. É cofundadora e integrante da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros.



Resumo

Com o intuito de problematizar como a arquitetura e as regras de funcionamento de teatros tradicionais podem perpetuar valores colonialistas e gerar relações violentas de poder pautadas na segregação, esta pesquisa fricciona a dança contextual, o Theatro Municipal de São Paulo e as ruas de seus arredores. A partir do resgate da história do Theatro Municipal de São Paulo, o artigo discute as criações artísticas e ações de mediação cultural desenvolvidas durante o projeto Pele: entre o corpo, a rua e o Theatro, refletindo como as ações de infiltrar, tensionar, virar do avesso e margear puderam atuar nas rachaduras das paredes sólidas de seu edifício, alargando os pontos de contato entre o interior do Theatro e as ruas de seu entorno.

Palavras-chave: Dança contextual, Theatro Municipal de São Paulo, Mediação cultural, Performance itinerante, Cidade.

Abstract

Aiming to problematize how the architecture and operational rules of traditional theaters can perpetuate colonialist values and generate violent power relations based on segregation, this research intersects contextual dance, Theatro Municipal de São Paulo, and the streets surrounding it. Drawing from the history of Theatro Municipal de São Paulo, this study discusses the artistic creations and cultural mediation actions developed in “Skin: between the body, the street and the Theater”, pondering how the actions of infiltrating, tensioning, turning inside out, and bordering could act on the cracks in the solid walls of its building, widening the points of contact between the interior of the theater and the streets around it.

Keywords: Contextual dance, Theatro Municipal de São Paulo, Cultural mediation, Itinerant performance, City.

Resumen

Con el objetivo de problematizar cómo la arquitectura y las reglas de funcionamiento de los teatros tradicionales pueden perpetuar valores colonialistas y generar relaciones violentas de poder basadas en la segregación, esta investigación se centra en la danza contextual, en el Theatro Municipal de São Paulo y en las calles a sus alrededores. A partir del rescate de la historia del Theatro Municipal de São Paulo, este artículo discute las creaciones artísticas y acciones de mediación cultural desarrolladas durante el proyecto “Piel: entre el cuerpo, la calle y el Teatro”, al reflexionar sobre cómo las acciones de infiltrar, tensionar, dar la vuelta y bordear pudieron actuar en las grietas de las sólidas paredes de su edificio, ampliando los puntos de contacto entre el interior del Theatro y las calles a su alrededor.

Palabras clave: Danza contextual, Theatro Municipal de São Paulo, Mediación cultural, Performance itinerante, Ciudad.

Violência que constrói paredes sólidas

[...] veremos sumariamente como a violência, pela inversão da razão, atua como uma norma no ambiente urbano. Vale notar que, em alguma medida, procedimentos consagrados e aparentemente inofensivos estão fundados em práticas violentas. Do mesmo modo, convém examinar os pressupostos de certas configurações ou obras construídas que compõem o ambiente urbano e, principalmente, como práticas violentas tendem a persistir em configurações futuras através dos projetos, ou dos planos de ação, engendrados num imaginário refém. Num imaginário sequestrado pela violência urbana. (Bucci, 2005, p. 10)

Segundo o arquiteto Angelo Bucci (2005), ao transitarmos pelo centro da cidade de São Paulo, uma sensação corriqueira é a da violência, que parece estar arraigada às ruas, atuando como uma norma no ambiente urbano. Para além de um olhar ingênuo para as violências do cotidiano, interessa aqui nos atentarmos para aquelas violências que se fazem silenciosas, que residem em histórias de subjugação e segregação, e que se fazem presentes em formatos de grossas paredes que cindem e separam a cidade. Segundo Bucci (2005), essas sólidas paredes, dentro dos projetos de arquitetura, concretizam práticas violentas disfarçadas de ilusões de proteção.

Ao refletir sobre essas questões e localizá-las no âmbito das artes da cena, este artigo lança foco para os edifícios teatrais, buscando compreender quais formas de relação são traçadas com as ruas e os cidadãos de seus entornos. Não é difícil encontrar, em uma caminhada pelo centro de São Paulo, um bom exemplo de como a arquitetura da cidade carrega em suas paredes de concreto e cimento violências segregadoras: o Theatro Municipal de São Paulo, como um **elefante branco** lançado em meio à cidade, estabelece uma nítida relação de oposição às ruas, resguardando-se enquanto lugar de requinte, com poucas interlocuções diretas com seus arredores. Com o intuito de problematizar como a arquitetura e as regras de funcionamento de teatros tradicionais podem perpetuar valores colonialistas e reafirmar relações hegemônicas de poder pautadas na segregação, esta pesquisa fricciona a **dança contextual**, o Theatro Municipal de São Paulo e as ruas de seus arredores, de forma a fomentar relações críticas e de subversão, tendo as criações artísticas coletivas

como estratégias para se infiltrar nas paredes do Theatro e ativar inter-relações entre diversos agentes.

Infiltrar por entre as rachaduras

Infiltrar:

1. Fazer entrar ou penetrar, como através de um filtro (ex.: *infiltrar o medicamento; a água infiltrou-se na parede*).
2. Introduzir ou introduzir-se pouco a pouco; fazer penetrar ou penetrar lentamente.
3. Inserir ou inserir-se secreta ou sub-repticiamente numa organização, num grupo ou numa região, geralmente para espiar ou para agir segundo um plano. (Infiltrar, 20--)

A fim de encontrar brechas em paredes sólidas moldadas pela violência, este artigo traz como ponto de partida as ações performativas realizadas no Theatro Municipal de São Paulo durante o projeto Pele: entre o corpo, a rua e o Theatro, por mim desenvolvido em 2023 e contemplado pelo Edital de Residência Artística e Mediação Cultural do Theatro Municipal de São Paulo. A partir de relações corporais com a arquitetura e as regras de funcionamento do Theatro Municipal e com as ruas de seus arredores, o projeto almejou a criação de pontes entre o **dentro** e o **fora** do edifício teatral, buscando maneiras de infiltrar-se em suas estruturas rígidas. Tendo como abordagem metodológica a prática como pesquisa (Geraldi, 2019) e o método cartográfico (Passos; Kastrup; Escóssia, 2020), os procedimentos e práticas artístico-pedagógicas do projeto Pele: entre o corpo, a rua e o Theatro são encarados aqui como maneiras de pesquisar e refletir suas temáticas, servindo de guia para um aprofundamento das discussões.

Em continuidade às minhas práticas artísticas e à minha tese de doutorado (Padovan, 2023), o projeto Pele realizou uma pesquisa que se inseriu no âmbito da **arte contextual**, conforme intitulado por Ardenne (2004), e, mais especificamente, da **dança contextual**, conforme denominada por Royo (2009). Ao habitar praças, estações de metrô, ruas da cidade, paisagens rurais, viadutos e pontes, edifícios abandonados, terrenos baldios, locais históricos etc., os artistas ligados à **dança contextual** se propuseram a sair das salas de ensaio e dos teatros convencionais para ocuparem de forma criativa e crítica os espaços do cotidiano, por meio de criações *site-specific*,

intervenções urbanas e performances que se desenrolam **com, em e para** os mais variados lugares. A separação palco-plateia, a proteção contra imprevistos cotidianos e o espaço supostamente **neutro** com chão liso da caixa-preta (Lepecki, 2010) são algumas das características presentes nos teatros italianos que são subvertidas na **dança contextual**.

Usualmente considerados como espaços *neutros* e *ideais* para o desenvolvimento da dança, o teatro italiano e as salas de ensaio são lugares que se pretendem apartados do cotidiano e protegidos de interferências, a fim de que a dança possa transcorrer sem empecilhos ou interrupções. Erroneamente encarados como *folhas em branco*, longe de serem neutros, carregam em si uma história e suscitam relações específicas com o corpo, fazendo com que a dança se desenvolva em uma certa cegueira em relação aos determinantes espaciais que este lugar inevitavelmente carrega (Lepecki, 2010). Ali, depositadas no espaço e escondidas abaixo de um chão liso, residem histórias e construções culturais e sociais que não deveriam ser apagadas ou desconsideradas. (Padovan, 2023, p. 35)

Portanto, o projeto Pele, ao habitar o Theatro Municipal de São Paulo, não estava interessado em estabelecer uma relação convencional com sua arquitetura, tampouco em utilizar o palco como local para apresentação; o que interessava ali era revirá-lo do avesso, visitando-o em seus lugares esquecidos, descobrindo seus segredos e deixando emergir as histórias de opressão escondidas abaixo de seu chão liso e brilhante. Seria possível desenvolver uma criação artística contextual no Theatro Municipal de São Paulo? De que forma a **dança contextual** pode se infiltrar e habitar os edifícios teatrais, mas subvertendo seus paradigmas e normas de ocupação? Como traçar pontes entre os teatros e o cotidiano das ruas de seu entorno, localizando-os na cidade e na relação com seus habitantes? Como o teatro pode habitar a rua e como a rua pode adentrar o teatro?

Pode o teatro se esparramar pelas ruas que o contornam? Podem as ruas vibrar e perfurar as estruturas do teatro? Dançar na rua. Com a rua. Nos embalos do som ao redor. Nos balaíos com as corpos dançantes, passantes, transeuntes, habitantes. Percorrer as ruas em coletividade, o corpo e o olhar em estado de poesia faz mover o tempo e comover o espaço. Ou como disse um vendedor: é como uma acupuntura na cidade¹.

1 Depoimento de Mariana Angelini, artista-residente do projeto “Pele”, 2023.

A fim de tratar dessas questões a partir das artes do corpo, foram oferecidas no projeto *Pele* duas residências artísticas, formando dois grupos (cada um com 30 participantes) a partir de inscrições abertas a interessados em geral (artistas e não-artistas)², intituladas 1) *Do Theatro à rua* e 2) *Da rua ao Theatro*. Sob minha coordenação, os participantes foram convidados a se engajar em práticas corporais criativas, tendo como base a educação somática. Ao final, criamos coletivamente as performances itinerantes *AVESSO* (fruto da primeira Residência) e *TRAMA* (fruto da segunda Residência), que foram compartilhadas com o público por meio de apresentações. Em consonância com a contemplação do Edital de Residência Artística e Mediação Cultural, vinculado ao Núcleo de Educação do Theatro Municipal de São Paulo, o projeto almejava que suas criações se dessem em diálogo com os habitantes da cidade, acessando diferentes camadas de público: participantes das residências, transeuntes das ruas, funcionários do Theatro e espectadores das performances finais, estabelecendo uma rede de relações criativas que buscou tornar mais permeável a **pele** do corpo em sua relação com o espaço, e a **pele** do Theatro em sua relação com a rua.

Assim, com essas questões como guia, o projeto, realizado de março a setembro de 2023, deparou-se com as polaridades entre certa opulência de seu incrível edifício e a dura realidade um tanto caótica das ruas, buscando atuar justamente nas fronteiras pouco permeáveis entre esses dois universos vizinhos. O objetivo estava em diminuir, de alguma forma, esse abismo que separa o Theatro das ruas.

Segregar e ostentar: inauguração do Theatro Municipal de São Paulo

Vai começar a temporada lírica. Ao Teatro Municipal, que de Municipal só tem o nome, rodam os automóveis de luxo, com os seus lacaios de librés, cerimoniais diante de burgueses arrotando presunto; ao

2 Em minha Tese de Doutorado (Padovan, 2023), discuti o formato de residência artística, entendida como uma intersecção entre uma ação pedagógica e, ao mesmo tempo, artística, com a formação de grupos heterogêneos (artistas e não-artistas), engajados em relações criativas que envolvem responsabilidade, confiança e cuidado, constituindo-se como **assembleias polifônicas**, em uma alusão ao conceito desenvolvido por Tsing (2022).

Municipal afluirão as sedas, roçando as escadarias de mármore, como as brisas que passam pelos florais; e sob um teto de lâmpadas ardentes, sentar-se-ão em fofas poltronas as bonecas vestidas na casa Mappin, atirando dos ombros seminus as mantas de veludo. [...]

E nós, pobres diabos, que arroteamos o solo, comunicamos a vida à matéria bruta, iluminamos o intelecto da mocidade, não teremos nem o circo de cavalinhos, para nos embriagarmos nas estupidezes do palhaço e nos ensurdecemos nos guinchos desafinados da fanfarra, porque o proprietário da casa arranca-nos os olhos e o vendeiro reduz-nos a esqueletos famintos (Costa, 2017, p. 250).

Na matéria de jornal acima, podemos notar que, após 9 anos de sua inauguração, o Theatro Municipal de São Paulo mantinha os primeiros conflitos de sua estreia na cidade, em 1911. Nesse ano, após a longa jornada de sua construção, com muitas idas e vindas e infindáveis negociações, o Theatro foi inaugurado com projeto inspirado na Ópera de Paris e idealizado pelos arquitetos Ramos de Azevedo, Claudio Rossi e Domiziano Rossi (Costa, 2017). Apesar de se nomear como um espaço público, logo em sua inauguração ficou evidente que pouquíssimas pessoas de uma elite cafeeira poderiam adentrá-lo, servindo como local para sociabilização e visibilização dessa elite, e, sobretudo, como forma de ostentação. A própria distribuição interna do teatro, com preços de ingressos que variavam de acordo com o local da plateia, classificava essa elite naqueles mais e menos abastados, em um jogo competitivo que pouco estava atento à obra artística que ali seria encenada, mas sim bastava enquanto oportunidade de ver e ser visto.

A existência de um edifício teatral que cumprisse com os requisitos dos moldes dos teatros europeus e que tivesse uma estrutura condizente para receber as tradicionais óperas líricas introduzia a cidade de São Paulo no roteiro das apresentações da arte consideradas **elevadas** e **requintadas**. Segundo Costa (2017), com a existência prévia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e do Teatro Amazonas, por exemplo, a cidade de São Paulo estava excluída e almejava estar sintonizada com esse ideal de civilidade. Assim, em resposta aos anseios da elite cafeeira paulista, a construção do Theatro Municipal se espelhava “no modelo de urbanidade e sociabilidade europeias” (Oliveira, 2021, p. 111).

Segundo Costa (2017), a construção do Theatro Municipal de São Paulo reflete um movimento amplo existente em diversas cidades brasileiras, que buscava deixar para trás os traços de uma cidade-colônia em direção a uma cidade republicana, adentrando a modernização de suas ruas e sua arquitetura, a fim de assemelhar-se às cidades europeias. Enquanto no Rio de Janeiro a modernização da cidade se deu concomitantemente à construção de seu Theatro, em São Paulo a construção do Theatro antecedeu as mudanças estruturais que vieram a seguir; ou seja, sua inauguração em 1911 desencadeou e estimulou uma série de mudanças estruturais em São Paulo, levando à “transposição da ocupação da cidade para além do Vale do Anhangabaú” (Oliveira, 2021, p. 111), adequando e modificando as ruas de seus arredores.

Segundo o exemplo de Paris, Rio de Janeiro e outras cidades, S. Paulo precisa ter, na ocasião do primeiro centenário da Independência do Brasil, abertas e construídas as suas grandes avenidas. É preciso que [...] mostrem os paulistas que, em suas veias, ainda corre o sangue dos bandeirantes. Nas épocas coloniais, eles abriram as estradas pelo sertão bravo; hoje, devem abrir uma nova estrada, através da casaria da sua própria metrópole. (Costa, 2017, p. 151)

O terreno em que o Theatro Municipal se instalou apresentava características bem específicas e peculiares: relativamente pequeno quando comparado aos terrenos de outros teatros semelhantes, localizava-se ao lado do Viaduto do Chá, às margens do ribeirão do Anhangabaú, onde ainda persistia uma paisagem semirrural, com o “plantio de subsistência, criação de animais e atividades domésticas” (Costa, 2017, p. 213). A existência do Theatro Municipal parecia empurrar, “de maneira lenta, os vestígios daquele tempo para debaixo do viaduto” (Costa, 2017, p. 222), tentando, pouco a pouco, desfazer-se desse passado da capital.

O Vale do Anhangabaú, nesse ponto, era um vasto lodaçal, negro e repulsivo, cortado de valas de agrião, coberto de mato, com enormes lagoas de águas verdes, represadas pelas depressões do terreno, pelos escombros das demolições, por alicerces à flor da terra; todo ele estava transformado em descomunal sentina, na parte central da cidade, devassada do Viaduto do Chá, de intenso tráfego, e estendia-se como mancha

desonesta entre os formosos palácios que se edificaram na Líbero Badaró, sem acessos, e o admirável Teatro Municipal na esplanada oposta. (Costa, 2017, p. 223)

Conforme podemos notar na descrição acima, a construção do Theatro Municipal atuou ativamente na criação de uma oposição na cidade, onde, de um lado, no **patamar de terra firme**, erguia-se seu esplendoroso edifício com ares de requinte e civilidade, e de outro, na **várzea**, permanecia aquilo que se considerava degradado, sujo e ultrapassado, aquilo que deveria ser eliminado e deixado para trás. A própria geografia do lugar passava a servir como uma forma de segregação, hierarquizando espaços e classificando seus habitantes em seres **mais** ou **menos evoluídos**. O ideal de civilidade representado pelas artes nobres encontrou na concretude das paredes do Theatro Municipal e em sua localização elevada o distanciamento físico necessário para sua diferenciação do que se considerava **popular**, cindindo a cidade.

Sobre isso, Bucci (2005) descreve como o desenvolvimento arquitetônico do centro da cidade de São Paulo, inclusive da região onde se encontra o Theatro Municipal, pautou-se na construção de paredes que dividem a cidade em duas, com os territórios opostos da **várzea** e da **terra firme**, criando uma relação de separação entre os considerados **humanos** e os **sub-humanos**.

É possível dizer [...] que quando a violência, na inversão da razão, atua como uma “norma” no ambiente urbano, ela constitui muros como se fossem paredes sólidas que cindem a cidade em duas. Pela observação atenta do centro de São Paulo essa cisão se revela num traço fundante da vida urbana paulistana. Esquemáticamente, ela está sugerida pelo mirante cegado – o antigo mirante natural que perdeu sua função de mira porque foi vedado pelo conjunto construído [...] – e está consumada pela segregação entre várzea e patamar de terra firme como se fossem territórios opostos.

Essa cisão – divisão do próprio homem em duas categorias distintas: humano e sub-humano – coloca em crise, em última análise, o propósito da atividade de elaboração de projetos de arquitetura. Portanto, a questão que se apresenta ao arquiteto é de buscar superar esses muros ou, pode-se dizer, essas paredes construídas com tijolinhos moldados pela razão invertida. (Bucci, 2005, p. 113)

Localizado ao lado do ribeirão do Anhangabaú, o Theatro Municipal se insere de maneira impositiva e impermeável no patamar de **terra firme**, reafirmando a **superioridade humana**, em oposição aos **sub-humanos** que habitam a **várzea**. Com uma arquitetura imponente, paredes grossas, portas com grades e sempre fechadas, vidros opacos e pouco permitem enxergar a rua, notamos, durante as experiências corporais do projeto Pele, o quanto o edifício do Theatro Municipal mantém-se fechado, desde sua inauguração até os dias de hoje, aos cidadãos de seu entorno, e se protege contra a contaminação indesejada de elementos considerados degradados e caóticos da cidade. “A violência não é apenas certa desordem vinculada ao lado marginalizado, mas sim um reflexo de toda uma lógica que ‘sustenta a invenção de um mundo dividido. [...] O colonialismo é violência, terror’” (Padovan, 2023, p. 331). A arquitetura do Theatro Municipal, desenvolvida a partir de ideais colonialistas, vem não apenas refleti-las, como também colaborar nos dias de hoje com sua manutenção e promoção; afinal, “uma vez construídas, nossas cidades continuam a moldar e a influenciar as relações sociais, o poder, a desigualdade e assim por diante” (Kern, 2021, p. 29).

Portanto, historicamente, a construção do Theatro Municipal de São Paulo se deu como forma da elite cafeeira demonstrar e ostentar sua riqueza, assumindo muitas vezes um viés de **monumento** em reverência àqueles que detém o poder, estabelecendo por meio das sólidas e grossas paredes de sua arquitetura uma divisão rígida que atuava, e ainda atua, como uma forma de violência. A violência, presente em sua arquitetura, perpetua e cria, por décadas e décadas, inúmeras relações de exclusão.

Tensionar: práticas de mediação cultural

O projeto deve articular as linguagens artísticas presentes no Theatro, como a música, a dança, as artes visuais, as artes cênicas, literatura, extroverter seus conteúdos, tais como o acervo, criações artísticas e conhecimentos técnicos, e estimular o diálogo do equipamento cultural com seu entorno e com a cidade. (Theatro Municipal, 2023)

É possível notar, já nesse primeiro trecho do Edital de Residência Artística e Mediação Cultural do Theatro Municipal de São Paulo, pelo qual o

projeto Pele foi contemplado, que um de seus objetivos residia em promover projetos que externassem os conteúdos artísticos do Theatro, estabelecendo **diálogos com as ruas de seus arredores**. Proposto pelo Núcleo de Educação da instituição, o edital esboçava uma tentativa de escapar, mesmo que momentaneamente, do hermetismo que assombra o Theatro desde sua inauguração. Além disso, outros importantes objetivos se faziam evidentes no decorrer do mesmo edital:

A intenção deste edital é ocupar diferentes espaços do CTM [Complexo Theatro Municipal] de maneira inovadora, estimulando a articulação entre suas linguagens e a difusão de seus conteúdos por meio de ações de mediação e de intervenções culturais que convidem o público a participar de processos de experimentação artística, de propostas que estimulem a ampliação de repertório e diálogo entre o público e os diversos conteúdos que o Theatro guarda e produz. (Theatro Municipal, 2023)

Um ponto interessante destacado no trecho acima estava na busca por projetos que traçassem uma **ocupação inovadora de diferentes espaços** do Theatro Municipal, indicando a tentativa de descentralizar as ações artísticas, não ocupando apenas a suntuosa sala de espetáculos, mas incentivando a fazê-las circular por partes mais desconhecidas do Theatro. Essa descentralização em busca de lugares inusitados propicia que outras camadas da arquitetura possam ser descobertas, em uma aproximação criativa e crítica de suas reentrâncias, para, quem sabe, serem vividas de maneiras não convencionais.

Outro aspecto importante estimulado no edital era a busca por projetos que propusessem uma **relação mais próxima com o público**:

A proposta deve estimular a aproximação do público, convidar à participação nos processos de maneira criativa, estimulando o diálogo e a troca de diversos saberes e experiências, visando a construção coletiva de novos repertórios culturais e propondo experiências artísticas, afetivas e dialógicas, considerando que a democratização da cultura e transformação social acontecem na medida que todas as pessoas têm a oportunidade de participar como idealizadoras e realizadoras dos processos culturais. (Theatro Municipal, 2023)

Na proposta do edital, os projetos deveriam incluir o público em seus processos criativos, convidando-o a participar das práticas artísticas. Assim,

o público sai de uma relação convencional de espectador, que assiste a partir do ponto de vista estático da plateia, para assumir a corresponsabilidade pelas criações, com a vivência de **relações participativas** e de **construções coletivas**, alinhadas a valores que se direcionam à transformação social e à democratização da cultura.

Assim como o próprio nome do edital já diz, almejava-se financiar projetos que trouxessem em seu pensamento do fazer artístico uma proposta de **mediação cultural**. Pelo texto do edital, é possível dizermos que, ao menos idealmente, não se buscavam ações de **mediação** que estivessem simplesmente servindo como um instrumento de divulgação da instituição; parecia haver ali uma compreensão mais aprofundada e crítica sobre o que é um trabalho de **mediação cultural**. A busca, por meio do edital, por uma maior permeabilidade do Theatro nas ruas da cidade e em seus cidadãos trazia, portanto, uma ideia de **mediação** que aparentemente não se prestava a apenas corroborar discursos hegemônicos do equipamento cultural.

Segundo Aquino (2016), os programas educativos e ações de **mediação** que habitualmente são desenvolvidos em museus surgem como forma de simplesmente transmitir informações por meio de uma espécie de sistema interpretativo das obras, de forma a corroborar e hipervalorizar discursos hegemônicos dos curadores e de suas instituições. Além disso, ao adentrarem nos nichos das escolas, esses programas servem muitas vezes como forma de alavancar os números de visitantes às exposições, que enchem os museus com alunos e oferecem dados quantitativos para seus patrocinadores, que em grande parte são organizações financeiras.

Esta forma de “educativo” reduz o diálogo, o intercâmbio, o encontro como forma de construção de conhecimento, tampouco articula a prática educativa a uma prática política ou possibilita a instituição de arte constituir-se como um elemento relacional na rede de estruturas sociais. (Aquino, 2016, p. 98)

Ainda segundo Aquino (2016), é raro que os programas educativos voltados a uma **mediação cultural** possam assumir uma função mais desafiadora dentro das instituições: a função de **tensionar**.

Com isto queremos dizer que a mediação cultural é uma prática de tensão, em que o interesse de combater as históricas desigualdades a partir da cultura e a exaltação de um projeto disciplinar de legitimação de um discurso colonialista coexistem. [...] A perspectiva de mediação que nos interessa aqui é justamente aquela que reconhece esta tensão para problematizá-la, questionando as relações de poder, os subtextos e as formas de relacionar-se com a instituição artística. (Aquino, 2016, p. 99)

Para Aquino (2016), a **mediação cultural**, enquanto ação promovida pela própria instituição, está inevitavelmente inserida dentro de seu discurso hegemônico, mas deve justamente encontrar as brechas para atuar criticamente sobre esses valores, com ações questionadoras e disruptivas, de forma a causar tensões. É justamente a função de **tensionar** que se faz valiosa em um programa de **mediação cultural**. Ao encontrar sua potência enquanto prática conflitiva, cumpre o papel de multiplicar as contradições e diferenças, e não de apaziguá-las.

Durante o desenvolvimento do projeto Pele, pude sentir na prática os tensionamentos que nossas ações causavam na instituição. Apesar de ter sido selecionada e estar absolutamente em consonância com os objetivos do edital, no dia a dia das práticas nossa iniciativa recebeu bastante resistência de alguns setores do Theatro, sendo necessárias diversas negociações ao longo do projeto, que causaram inúmeros conflitos internos. Veremos mais adiante neste artigo como as práticas do projeto se depararam com contradições entre o discurso do edital e a realidade burocrática cotidiana da instituição, escancarando o quanto a rigidez e hermetismo do Theatro ainda se faziam absolutamente presentes.

No decorrer do projeto, o Núcleo de Educação, ao qual o edital estava vinculado, aparentou ser um setor internamente desvalorizado quando comparado aos setores que estão envolvidos na produção e na temporada das grandes obras artísticas encenadas na sala de espetáculos. Vale ressaltar que esse fenômeno de desvalorização das ações educativas é algo bastante comum dentro de instituições artísticas. Sem o mesmo prestígio das chamadas **obras artísticas**, as ações de **mediação** costumam ser secundárias. O Theatro Municipal de São Paulo aparentou não ser diferente. O foco e a prioridade dentro do funcionamento cotidiano do Theatro estavam mais voltados

para a programação principal, as óperas ou balés, sendo os programas de **mediação cultural** do setor educativo considerados de menor importância, deixando evidente que, apesar de alguns esforços para promover um maior diálogo do Theatro com seu entorno, essas ações ainda eram ínfimas quando comparadas com seu principal foco.

Para além do edital específico ao qual meu projeto se vinculava, pude presenciar, durante os meses de realização do projeto Pele, a existência de outras ações promovidas pelo Núcleo de Educação que iam ao encontro de alguma abertura do Theatro à população e às ruas, buscando aproximar um público diferente daquele habituado a frequentar os grandes espetáculos. A mais tradicional era a visita educativa guiada aos espaços internos do Theatro, em que o público era convidado a transitar por seu interior enquanto escutava dos educadores algumas histórias sobre sua construção, sua arquitetura e seu funcionamento. Além dessa mais tradicional, havia algumas outras iniciativas diferentes, como caminhadas guiadas pelas ruas do entorno do Theatro e atividades educativas voltadas para o público infantil. Pude também presenciar algumas apresentações gratuitas e abertas ao público no saguão central e nas escadarias externas, parecendo tratar-se de tentativas de o Theatro Municipal abrir as portas, mas, na prática, notei como essas ações eram acompanhadas por um controle excessivo e de inúmeras burocracias que engessavam as iniciativas e dificultavam o fluxo de pessoas entre o Theatro e a rua. Dessa forma, mesmo com alguns esforços do Theatro Municipal de São Paulo de se colocar um pouco mais permeável à população, este ainda se mantinha, em grande medida, fechado em si mesmo, sediando principalmente suas tradicionais programações voltadas a uma elite, não havendo uma mudança efetiva quando comparado aos seus primeiros anos de existência:

Perto de completar uma década de existência ativa, o teatro permanecia um campo de distinção social, com poucas concessões à população comum. Sua luta entre ser apenas um monumento da capital ou um recinto de lazeres e fruição artística continuava inalterada. Em suma, durante um mês ou dois anualmente, ele abria suas portas para o regozijo de alguns, vivia seu esplendor temporário, para em seguida fechar-se em si mesmo, acessível apenas em seu exterior, por vezes, imperceptível na paisagem cotidiana do centro da cidade. (Costa, 2017, p. 250)

Com essa realidade segregadora do Theatro, que encarna as desigualdades e alimenta os contrastes presentes em nossa cidade, durante o projeto Pele lidamos constantemente com as tensões geradas por nossas ações, que buscavam mover um pouco essas barreiras. A cidade de São Paulo, com pessoas em condições socioeconômicas muito diferentes, tem suas barreiras concretizadas nas paredes de seus projetos arquitetônicos, incluindo o Theatro Municipal, além de estar permeada de paredes invisíveis que estão a todo momento delineando limites e promovendo relações de exclusão. Obviamente, o projeto Pele nunca conseguiria solucionar essas questões, mas pôde encontrar brechas pra atuar nas rachaduras dessas barreiras de forma a alargar os contatos, as relações e os pontos de encontro. Para isso, o projeto promoveu duas residências artísticas, sob minha coordenação e com a colaboração artística de Adriane de Luca, Maria Julia Kaiser e Victor Isidro (Vic), formando dois grupos diferentes, abertos a interessados em geral, e buscando agregar não apenas artistas, como também cidadãos com outras profissões, de forma a acolher diferentes corporeidades e experiências de vida. Cada residência teve duração de 2 meses e resultou em uma criação coletiva. Sendo assim, foram criadas duas performances itinerantes (cada uma resultante de uma residência), que foram compartilhadas/apresentadas ao público.

Virar do avesso: do Theatro à rua

Um teatro se parece um pouco com uma cidade virada pelo avesso, porque ingressamos nele como se entra num edifício qualquer, mas quando se chega ao espaço da plateia é como se tivéssemos saído para a rua novamente, para uma praça italiana que ficou prisioneira do edifício. Essa impressão se confirma na história dessas construções. As companhias de teatro itinerante medievais se apresentavam assim, nos largos e nas praças, para as quais os balcões eram de fato as fachadas públicas das casas. [...] Isso para apresentar o que via Mário de Andrade [...] quando escreveu Paulicéia Desvairada, e nela uma ópera intitulada “As Enfibraturas do Ipiranga” que foi concebida para ser apresentada do lado de fora do Teatro Municipal, como se o teatro tivesse virado do avesso outra vez para voltar a ser, de novo, cidade. (Bucci, 2005, p. 106)

Na primeira residência artística, intitulada *Do Theatro à rua*, realizada em maio e junho de 2023, o foco esteve em experimentar, por meio do corpo e do movimento, as diversas espacialidades existentes no edifício do Theatro Municipal, sua arquitetura, seus fluxos cotidianos, entrando também em contato com seus acervos de figurinos e cenários, para, a partir dessas experiências, criar a performance itinerante *AVESSO*, que consistia numa trajetória iniciada dentro do Theatro e que ao final alcançava a cidade, levando para as ruas elementos cênicos e repertórios de movimento surgidos nas pesquisas dos espaços internos. Visou-se virar o Theatro Municipal do avesso e levá-lo às ruas, colocando seus conteúdos em diálogo com os fluxos e atravessamentos dos espaços urbanos cotidianos.

Com um grupo de 30 artistas-residentes-performers, durante nossos encontros pesquisamos diversos espaços internos do Theatro, como: escadaria central; escadarias laterais; saguão principal; salão nobre; corredores dos bastidores; fundo do palco; espaços subterrâneos; caminho dos ventos; sala das costureiras e camareiras; fosso da orquestra; cúpula; camarins etc. Foi incrível poder mergulhar nesse universo cheio de reentrâncias e surpresas, descobrindo não apenas as características mais sutis de seus conhecidos espaços, como principalmente entrando em contato com a arquitetura desconhecida e subterrânea, além de conhecer e conversar com técnicos e funcionários pouco vistos, mas que dão sustentação ao funcionamento mágico do Theatro e que guardam memórias e histórias de seus bastidores. Também visitamos a Central Técnica de Produções Artísticas Chico Giacchieri, que não se encontra dentro do edifício do Theatro Municipal, mas está distribuído em uma área com grandes galpões na região do Canindé. Ali nos deparamos com os imensos acervos de figurinos e objetos cênicos, junto ao local onde se constroem os cenários das óperas.

Durante as incursões dessa residência, fomos encontrando as primeiras resistências do Theatro. O fato de entrarmos com um grupo de 30 pessoas desconhecidas, que se inscreveram livremente, e seguirmos habitando de maneira não usual tanto lugares requintados do Theatro quanto aqueles mais inusitados, parecia causar um certo pânico nos seus funcionários. No início, estávamos sempre cercados de vários funcionários que chegavam a acompanhar tudo, até uma simples ida ao banheiro. Éramos cerceados

com diversas restrições e proibições. A sensação era de que estavam ali não para nos auxiliarem com alguma questão, mas para proteger aquele espaço de possíveis ações destrutivas de nosso grupo, dando a nítida impressão de que o espaço não era para ser habitado por nós, mas sim para ser cultuado e resguardado, defendendo-o de nossas estranhas atuações potencialmente degradantes.

Figura 1 – Foto de visita à Central Técnica durante a primeira residência, 2023



Fonte: Foto de Adriane de Luca. Acervo da autora.

Com o passar do tempo e após diversas conversas tensas com a equipe do Theatro, pude explicar a necessidade de alguma liberdade para que o projeto pudesse acontecer, e, aos poucos, pudemos estar menos vigiados e ir quebrando alguns padrões, experimentando o espaço mais livremente. Tentávamos cultivar ali alguma relação de confiança e de corresponsabilidade, buscando traçar parcerias com os funcionários, a fim de estarmos todos engajados em **práticas colaborativas**. Esse também era o trabalho proposto dentro do projeto Pele: para além de realizarmos uma criação coletiva, interessava mover, ao menos por alguns instantes, padrões de conduta pautados

pela segregação que há muito tempo permeiam o Theatro e são atualizados na introjeção de regras de funcionamento. Introduzir propostas **colaborativas** e de respeito mútuo, ao invés de práticas de vigilância, era uma das maneiras do projeto provocar suas infiltrações naquele sistema rígido.

As dinâmicas de “negociação” contidas nos processos de compartilhamento que ocorrem entre os(as) agentes conferem um caráter pedagógico às *práticas colaborativas*, uma vez que a necessidade de aprender “como fazer junto” é uma demanda constante e insolúvel. Os processos de aprendizagem são múltiplos, apresentando o traço comum de implicação entre colaboradores(as), conhecimentos e contextos. Ressaltamos que o “fazer junto” imprime também um caráter estético neste tipo de práticas, ao acolher dúvidas, dissensos e conflitos. (Aquino, 2016, p. 99)

Ainda segundo Aquino (2016), com a importante função de **tensionar** das ações de **mediação cultural**, estas se vinculam diretamente ao desenvolvimento das chamadas **práticas colaborativas**, atuando em meio a conflitos e diferenças, mas buscando formas de **fazer junto**. Com a compreensão de que o público abarcado pelo projeto Pele incluía não apenas os inscritos nas residências, mas também os funcionários do Theatro, os transeuntes das ruas e os espectadores das performances finais, o trabalho de criação coletiva estava mesclado às constantes ações de **mediação**, que não eram aqui secundárias, mas a matéria viva constituinte do ato criativo. Os conflitos e encontros entre os diversos agentes eram alimentos para nossa criação.

À medida que conseguíamos ter uma maior liberdade para transitar no Theatro e habitar seus espaços, fomos nos deparando com um desafio: como ocupá-lo sem simplesmente reverberar e reforçar sua imponentia? Seria possível fazer emergir de espaços subterrâneos e obscuros experimentações que invadissem os espaços luminosos, como o salão nobre e o saguão principal? Ao mostrar a face subterrânea oculta do Theatro, jogamos com a ideia de **virá-lo do avesso** e mergulhamos no que poderíamos chamar de **inconsciente da arquitetura** (Padovan, 2022), emaranhando-nos em suas entranhas e fazendo-as ficar à mostra.

Uma importante descoberta em nossas andanças nos andares subterrâneos foi o chamado **caminho dos ventos**: uma passagem escura que interliga o Theatro à Fonte dos Desejos da Praça Ramos de Azevedo. Antes

com a função de fazer a ventilação da sala de espetáculos, levando ar fresco por canais que desembocavam embaixo das cadeiras da plateia, hoje é uma passagem sem função que interliga secretamente o Teatro à cidade, em um corredor desativado que passa por baixo da via de carros e desemboca em um portãozinho de ferro sujo e escuro justo ao lado da fonte e do Centro de Residência da Dança (CRD). Em nossas experimentações, ao percorrermos o **caminho dos ventos**, pudemos vivenciar a interligação entre a suntuosidade do Teatro, instalado na **terra firme**, e a suposta contaminação pela rua, localizada na **várzea**, encontrando brechas para viver, ao menos simbolicamente, uma religação entre esses territórios apartados.

Assim, esse inconsciente da arquitetura subterrânea foi nos convocando a rememorar a ligação do Teatro com a geografia do lugar e com os ecossistemas que ali existiam antes de sua urbanização. Nessa investigação, passamos a explorar uma experiência corporal sintonizada ao **não-humano**, buscando escapar da ideia de **humanidade** enquanto espécie superior que se dá ao direito de objetificar, excluir, violentar e aniquilar todo tipo de ser considerado **sub-humano** ou **não-humano**.

E nós criamos essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, num convencimento geral até que todos aceitem que existe uma humanidade com a qual se identificam, agindo no mundo à nossa disposição, pegando o que a gente quiser. Esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza,” mas que por alguma razão ainda se confunde com ela. [...] Tem alguma coisa dessas camadas que é quase-humana: uma camada identificada por nós que está sumindo, que está sendo exterminada da interface de humanos muito-humanos. Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida. (Krenak, 2020, p. 70)

Com essas inquietações apontadas por Ailton Krenak (2020) e tendo como suporte o pensamento de Anna Tsing (2022) a favor de uma antropologia mais que humana, o projeto Pele buscou a descentralização da percepção para nos atentarmos a outros seres não-humanos. Nessa primeira residência, nossas práticas corporais se sintonizaram a um **corpo-subterrâneo**, em que

experimentamos ser como raízes que buscam a profundidade, e percorremos lamaçais, terras escuras, imaginando-nos como seres que se movem lentamente por entre as densidades e escuridões do imenso universo que se encontra abaixo do chão.

Mal conseguimos imaginar seu ambiente. A luz quase não chega aqui. Os sons e o barulho do mundo superior são um tremor surdo e contínuo. Quase tudo que se passa no alto, aliás, existe e se traduz debaixo da terra em sismos e estremecimentos. A água se infiltra, como todo líquido que provém do mundo de cima, e, como tudo aqui, se esforça para descer rumo ao centro. Tudo está em contato com tudo, e uma lenta circulação das matérias e dos sumos permite a todos viver bem além dos limites de seus corpos. (Coccia, 2018, p. 85)

Tendo como base as práticas somáticas e trazendo como inspiração a leitura de Coccia (2018), esse **corpo-subterrâneo** foi vivido também por meio da interação com figurinos escolhidos por cada um dos participantes na visita à Central Técnica do Theatro Municipal. A partir da experiência sensorial da materialidade de cada roupa, sentindo a textura dos tecidos, bem como o formato de cada peça, seu peso, seu tamanho e suas cores, subvertemos o uso habitual de um figurino, experimentando-o de outras maneiras, ora camuflando-o na arquitetura do Theatro, ora transformando-o em um ser disforme. Os figurinos e a arquitetura foram encarados como seres vivos, que agem e pulsam, transmutando-nos em outros seres para além do universo humano. A interação com os figurinos também levou a um **corpo-bicho**, experimentando ter diferentes **peles**: estar coberto de penas, ter escamas, sentir-se com um exoesqueleto, ou ainda estar coberto de pelos. Em uma espécie de bricolagem, jogamos com a imagem de seres transmorfo, que por meio de metamorfoses e transmutações eram capazes de assumir diversas formas.

A partir dessas experiências, criamos a performance *AVESSO*, convocando esses repertórios de movimento para habitar os espaços suntuosos do Theatro, desvirtuando-os e causando estranhamentos. Ao trazer à tona as camadas inconscientes e subterrâneas do Theatro, buscamos revirá-lo do avesso, mesclando e camuflando os corpos em meio à arquitetura e aos figurinos por meio da vivência de seres não-humanos. Com duração aproximada de 1 hora, iniciamos a performance subindo as escadas internas laterais,

nos camuflamos na arquitetura do salão nobre, para então desabarmos pela esplendorosa escadaria central até o Saguão Principal, e, finalmente, sermos ejetados do Theatro, esparramando-o pelas ruas, em um percurso que finalizava no Viaduto do Chá.

Figura 2 – Foto da performance *AVESSO*, resultado da primeira residência, 2023



Fonte: Foto de Victoria Cavalcante. Acervo da autora.

Figura 3 – Foto da performance *AVESSO*, resultado da primeira residência, 2023



Fonte: Foto de Victoria Cavalcante. Acervo da autora.

Ao transitarem tanto pelo espaço interno do Theatro quanto pelas ruas, os performers e os espectadores puderam viver sensorialmente as contradições dessas duas realidades vizinhas, saindo do espaço protegido do Theatro para exporem-se e mesclarem-se às precariedades das ruas e aos habitantes da cidade, em uma espécie de dança entre os papéis de performers, transeuntes e espectadores.

Como deixar que a blusa do operário, o casaco surrado do funcionário público, as vestes desajeitadas dos burgueses possam roçar nas sedas ruínas de Paquin ou nas casacas impecáveis de *Pool*? (Autor, 1911, p. 5, *apud* Costa, 2017, p. 167)

Ao realizar a passagem do Theatro à rua, a performance *AVESSO* atravessava as escadarias externas e se deparava com a energia caótica da cidade, com transeuntes, pessoas em situação de rua e vendedores ambulantes mesclados às asperezas e durezas das ruas, causando certo choque em relação ao luxo e requinte do interior do edifício. Ficava ali evidente a separação violenta entre o Theatro e a rua. Os espectadores do Theatro se viram mesclados aos espectadores espontâneos das ruas, aproximando seus corpos de forma a construírem, mesmo que involuntariamente, danças entre diferentes origens, etnias e classes sociais. Essas tensões causadas por aproximações e distanciamentos corporais foram criando possibilidades fugazes de coabitação e coexistência das diferenças, mesclando, por alguns instantes, aqueles que habitualmente se encontram apartados.

Margear: da rua ao Theatro

Haverá quem diga que a rua é um lugar violento, inóspito, contaminado e marginal, lá cada um estaria lançado à sua própria sorte. A palavra “rua” torna-se adjetivo que sopra pragas, condenações ou, no extremo das ausências, é a única possibilidade, a cartada que joga com os elementos da imprevisibilidade em um jogo de tudo ou nada. As ruas e suas derivações, inscritas nos ideais coloniais de civilidade do ocidente europeu, padece do assombramento do expurgo, da assepsia, do embelezamento, da ordem, da higienização, da formalidade, da repressão e das ausências de criatividade. Não à toa, a invenção das ruas, esquinas e encruzilhadas como tempos/espacos praticados ressoa como verdadeira

astúcia, contragolpe aos regimes de desencantamento do mundo produzidos pelas ações coloniais. (Rufino, 2019, p. 113)

Na segunda residência artística, intitulada Da rua ao Theatro, realizada em agosto e setembro de 2023, constituiu-se um grupo de 30 artistas-residentes-performers formado tanto por algumas pessoas que participaram da primeira residência quanto por diversos novos participantes. Nessa residência, o intuito era fazer o caminho oposto da primeira, ou seja, partir de investigações corporais nos arredores do Theatro, entrando em contato com a arquitetura e o cotidiano da cidade, para criar coletivamente uma performance itinerante que se iniciasse nas ruas, atravessasse as fronteiras delimitadas pelas paredes do edifício e finalizasse nos espaços internos do Theatro Municipal, ocupando-os e contaminando-os com os elementos, objetos e movimentos surgidos no espaço da cidade.

Apesar de já terem sido traçadas algumas relações de confiança e parceria com funcionários do Theatro durante a primeira residência, no decorrer de nossas criações na segunda residência, fomos nos deparando com um crescente número de interdições provenientes de alguns setores do Theatro que dificultavam nossa entrada, ou seja, nosso trânsito da rua ao edifício teatral, a ponto de não ser autorizado que a performance itinerante *TRAMA* terminasse em seus espaços internos. Os motivos alegados foram questões de segurança e de impossibilidade de controle do público que acompanharia a performance na rua e adentraria o Theatro. O público espontâneo que poderia se formar a partir de habitantes da cidade parecia ser considerado ameaçador e potencialmente perigoso, podendo contaminar o Theatro com certa desordem, depredação ou violência. Em longas conversas, apresentei diversas sugestões de soluções ou alternativas a fim de viabilizar essa entrada, mas infelizmente não foram acolhidas pelo Theatro. A ausência de controle sobre quem entraria no Theatro acendeu os alertas da instituição e, contrariamente à proposta de seu próprio edital, reafirmou as barreiras impermeáveis em relação à rua, em um ato violento de segregação.

Os diferentes tipos integrantes do complexo *povo de rua* são em grande parte produzidos como subalternos, pois são tidos como aqueles que praticam ou estão marcados pela condição do desvio, do desregramento

e da imoralidade. Dessa forma, *povo de rua* compreende desde referenciais identitários produzidos a partir de modos de vida afetados pelas problemáticas tangenciadas nas intersecções entre raça/gênero/classe, como também nas identificações relativas à compreensão de desvio moral pautada em uma ética cristã a serviço da lógica colonial. (Rufino, 2019, p. 111)

Percebemos, portanto, que o fluxo proposto na primeira residência, que era do Theatro à rua, de **dentro** para **fora**, era possível e viável, mas o caminho contrário proposto na segunda residência, da rua ao Theatro, de **fora** para **dentro**, era mais problemático e ameaçador, reafirmando assim valores de uma lógica colonialista.

Com essa restrição e utilizando-a como elemento do processo criativo, continuamos firmes em nossas pesquisas, atuando em meio às tensões, aprofundando o contato com a rua e seus habitantes, investigando especialmente a ação de **margear** o Theatro. Assim, ao **margear**, seguimos habitando espaços **entre**, espaços de passagem, de transição entre universos distintos, refletindo sobre o que é a **margem**, os sentidos de **estar à margem** e de ser **marginalizado**.

Apartir de longas caminhadas, observações e experimentações corporais pelas ruas do entorno do Theatro Municipal, fomos descobrindo as inúmeras **galerias** que atravessam os quarteirões e criam uma rede complexa de interligações entre as ruas. Ao se constituírem como espaços entre o **dentro** e o **fora**, entre o **privado** e o **público**, as **galerias** despertaram nosso interesse ao notarmos que por meio delas a cidade adentrava os edifícios, criando ruas internas, em uma intensa trama de conexões. Esse lugar entre o **dentro** e o **fora**, em que as fronteiras deixam de ser barreiras abruptas e passam a ser locais híbridos e de transição, intensamente habitados pela população, gerou reflexões acerca das rígidas fronteiras do Theatro. Notamos a quase inexistência de espaços híbridos em seu edifício, não havendo nenhum local que fosse de livre acesso à população circundante, com portas de entrada sempre vigiadas e um protocolo rígido de acesso, mesmo para chegar ao seu café-restaurant ou à bilheteria. As fachadas do Theatro, com suas escadarias externas, janelas e varandas, configuravam-se como os poucos espaços onde havia alguma intersecção entre a suntuosidade da arquitetura e o cotidiano

praticado das ruas, mesclando a ocorrência de apresentações artísticas nas escadarias externas, manifestações populares em prol de reivindicações políticas, misturadas ainda com turistas, policiais e cidadãos que habitam as reentrâncias de seu entorno. Sobre esse cotidiano das bordas do Theatro, Ecléa Bosi (1994, p. 444) relata:

Outro dia, caminhando para o Viaduto do Chá, observava como tudo havia mudado em volta, ou quase tudo. O Teatro Municipal [...] ostentava sua qualidade de vestígio destacado do conjunto urbano. [...] Percebi com satisfação a relação familiar dos colegiais, dos namorados, dos vendedores ambulantes com as esculturas trágicas da ópera que habitam o jardim do teatro. [...] As pedras resistiram e, em íntima comunhão com elas, os meninos brincando nos lances da escada, os mendigos nos desvãos, os namorados junto às muretas, os bêbados no chão. O planejamento funcional combate esses recantos. Na sua preocupação contra os espaços inúteis, elimina as reentrâncias onde os párias se escondem do vento noturno, os batentes profundos das janelas dos ministérios onde os mendigos dormem. Mas a cidade conserva seus terrenos baldios, seus desvãos, o abrigo imemorial das pontes onde se pode estar quando se é estrangeiro e desgarrado.

Portanto, permeados pela experiência nas **galerias** da cidade, em nosso processo criativo da segunda residência seguimos em busca desses territórios híbridos, margeando o Theatro e rememorando a geografia local do Vale do Anhangabaú que se instaura entre o patamar de **terra firme** e a **várzea**, entre o terrestre e o aquático.

Nos bairros de trabalhadores as crianças ocupavam as várzeas do Tietê, do Tamanduateí, cheias de moitas e arvoredos, para acampar, chutar bola, pescar lambari com litro e com peneira. As várzeas tiveram papel importante na história paulistana.

[...] o despojamento dos bairros de suas várzeas pela indústria e especulação imobiliária transformou a fisionomia de São Paulo, afetando para sempre uma dimensão da vida urbana. (Bosi, 1994, p. 449)

Em consonância com Bosi (1994), passamos a reconhecer a importância da **várzea** na cidade e fomos buscando seus pontos de contato com a **terra firme**. Encontramos, para isso, uma livre inspiração no ecossistema

denominado **mangue**, onde há um espaço intermediário, com a confluência da água do rio, da água do mar e do ambiente terrestre. Com um terreno lamacento e de lodo, com um cheiro peculiar forte, o **mangue** é um local rico em matéria morta em decomposição, ao mesmo tempo em que acolhe diversos animais que se refugiam para a reprodução. Com uma vegetação de imensas raízes expostas que abriga animais exuberantes, como os guarás vermelhos e os caranguejos azuis, o **mangue** foi se constituindo como material criativo para nossas experimentações corporais.

Figura 4 – Foto da performance *TRAMA*, resultado da segunda residência, 2023



Fonte: Foto de Ian Maenfeld. Acervo da autora.

As características dos seres existentes no **mangue** mescladas aos elementos da arquitetura e do cotidiano das ruas da cidade resultaram na escolha de certos objetos cênicos durante nossa visita à Central Técnica do Theatro: inúmeros braços de manequins (em diálogo com as várias lojas de roupa da região); grandes canos prateados (em alusão às estruturas arquitetônicas da cidade, como postes e encanamentos); e figurinos em tons de azul e vermelho (inspirados nos caranguejos azuis e nos guarás vermelhos presentes no mangue). Com esses elementos, desenvolvemos estudos corporais individuais e coletivos, que geraram diversos seres e composições,

transitando entre **corpos-coisa** e **corpos-caranguejo** com diversos braços de manequins, além de tramas azuis que entrelaçavam corpos, canos prateados e a arquitetura das ruas. Assim, a plasticidade da performance foi se constituindo, juntamente com a definição do percurso a ser trilhado.

Figura 5 – Foto da performance *TRAMA*, resultado da segunda residência, 2023



Fonte: Foto de Ian Maenfeld. Acervo da autora.

Sob a armadura rubra de um toureiro e outros quatro braços de manequim anexados ao corpo, experimentei um traçado-dançado-costurado a outros corpos, percorrendo as ruas do centro de São Paulo. Estar protegido por este corpo-coisa-objeto, este corpo estereotipado-estilizado-moldado de toureiro que se desmonta-transforma-metamorfoseia em um outro ser caranguejo-bicho-carapaça, me possibilitou habitar, estar, compor em espaços conhecidos pelo descaso, mazelas e violência. Neste outro corpo consegui observar belezas, contrastes, arquiteturas e possibilidades de diálogo; ao mesmo tempo, saltaram diante dos meus olhos corpos desumanizados, esquecidos. Nossos olhares condicionados, acostumados a corpos caídos pelas ruas, corpos buscando um traço de humanidade ao se banharem em uma fonte de água pública. Uma experiência muito intensa e bonita, mobilizada pela vontade de promover o diálogo do Theatro Municipal com seu entorno; uma tentativa, muitas questões, muita estrada ainda a percorrer para criar pontes entre a imponência daquele prédio e o asfalto-mangue que o cerca³.

3 Depoimento de Márcio Borges, artista-residente do projeto Pele, 2023.

Assim, *TRAMA* se constituiu como uma longa trajetória, com duração aproximada de 1 hora e 15 minutos, que se iniciou na entrada do SESC 24 de Maio⁴, percorreu ruas e calçadas dos arredores, passou pela lateral da Praça das Artes, desceu em direção ao Vale do Anhangabaú, subiu pela Praça Ramos de Azevedo ao lado do CRD, passando pela fonte e o portãozinho do **caminho dos ventos**, subindo as escadas, até terminar na fachada lateral do Theatro Municipal de São Paulo. À medida que o público percorria a trajetória, surpreendia-se com a descoberta das ações performativas espalhadas e mescladas às ruas da cidade, em um diálogo constante com os fluxos cotidianos, seus habitantes e elementos arquitetônicos. O próprio ato de caminhar se desenrolava como uma prática estética (Careri, 2013), em que o fio condutor e os sentidos da performance se revelavam em uma dramaturgia dos espaços atravessados (Padovan, 2023). Tendo a cidade como sua protagonista, a performance foi margeando e aproximando-se do Theatro Municipal, de forma a gerar movimentos entre seu edifício e as ruas de seus arredores, tentando, ao habitar e recriar suas **margens**, alargar o espaço de contato intermediário entre o **dentro e fora**.

Figura 6 – Foto da performance *TRAMA*, resultado da segunda residência, 2023



Fonte: Foto de Ian Maenfeld. Acervo da autora.

4 Vale ressaltar que a performance *TRAMA* foi convidada a integrar a programação do Festival Primavera no Centro, que ocorreu por meio de uma parceria do SESC 24 de Maio com o Theatro Municipal, com programações culturais gratuitas espalhadas pelas ruas do centro de São Paulo.

Como atravessar paredes?

A partir da descrição e análise de algumas ações do projeto Pele: entre o corpo, a rua e o Theatro, foi possível perceber como a **dança contextual** ali realizada foi encontrando formas de se infiltrar corporalmente nas rígidas espacialidades do Theatro Municipal de São Paulo, buscando criar pontes com a cidade que o circunda. Ao aprofundar as pesquisas sobre a história de construção do Theatro, suas características arquitetônicas e a geografia do Vale do Anhangabaú, pudemos compreender a herança colonialista que esse edifício teatral carrega, desempenhando um papel de não apenas refletir os anseios de ostentação da elite de São Paulo naquela época, como também de criar nos dias de hoje relações de exclusão e de segregação pautadas em práticas violentas.

Imbuída de um olhar crítico para o Theatro Municipal e, ao mesmo tempo, reconhecendo sua relevância enquanto equipamento público da cidade de São Paulo, esta pesquisa pretendeu atravessar as estruturas rígidas de poder para causar perturbações, questionamentos, buscando abalar, ao menos um pouco, seus condicionamentos e reivindicando que esse incrível edifício possa ser habitado por uma dança que chamo aqui de **contextual**. Isso significa que se trata de uma dança que não mais aceita ignorar os valores excludentes que são inerentes a esses espaços, tampouco deixa de perceber que esse edifício se situa no centro da Cidade de São Paulo, uma metrópole latino-americana cheia de fluxos cotidianos e histórias de opressão. Trata-se de uma dança **situada**, que propositalmente busca estar consciente desse contexto e criar **a partir** dessas tensões e não **apesar** delas. Será a **dança contextual** uma ferramenta para trabalhar com as durezas de pedra e concreto desses edifícios teatrais, encontrando frestas nas paredes sólidas moldadas pela violência colonizadora, causadora de tantas segregações?

Defendo aqui a importância de políticas públicas que repensem as formas de ocupação de um grande equipamento público como o Theatro Municipal de São Paulo, a fim de romper paredes e promover ações que de fato tenham um compromisso com a democratização da arte. Os programas de **mediação cultural**, quando entendidos como práticas de **tensionamento** que combatem e problematizam o discurso colonialista hegemônico da instituição, apesar de ainda serem desvalorizados e escassos, são potentes

instrumentos de construção coletiva de relações imprevisíveis entre diversos agentes, sejam eles funcionários ou curadores do equipamento cultural, artistas, espectadores ou participantes de projetos artísticos, transeuntes ou habitantes da cidade onde a instituição se insere.

Lidar com situações conflitivas é parte da gestão de processos, sejam eles administrativos, artísticos ou pedagógicos. Elas compõem o desenvolvimento a longo prazo e podem desencadear desafios que nos auxiliam na superação de problemas e no refinamento metodológico de processos, considerando suas especificidades e contextos. Traçar ações de mediação e territorialização na cultura não é simples, é muitas vezes mais desgastante, pois envolve a participação colaborativa de diversos agentes. Estar atento a isso, analisar e tratar a resolução de problemas de forma coletiva e participativa, são meios de aprimorar as competências do gestor cultural aliado à cultura cidadã. (Glória; Lambert, 2024, p. 183)

Localizando-se na intersecção entre uma **criação artística** e uma ação de **mediação cultural**, a **dança contextual** desenvolvida no projeto *Pele* se colocou diretamente em relação corporal com o Theatro Municipal e a cidade de São Paulo, tornando mais permeável a **pele** do corpo em contato com as realidades opostas de seu interior e da rua, encontrando nas ações de **infiltrar, tensionar, virar do avesso e margear** táticas de subversão e enfrentamento, que golpearam e moveram, ao menos por alguns instantes, as sólidas paredes construídas pela violência colonizadora. Por meio de **práticas colaborativas** que envolviam diversos agentes, transitamos por suas diferenças e conflitos em busca de um **fazer junto**. Parafraseando o artista-residente Márcio Borges (2023), “uma tentativa, muitas questões, muita estrada ainda a percorrer”.

Referências bibliográficas

- AQUINO, R. Arte participativa, mediação cultural e práticas colaborativas: perspectivas para uma curadoria expandida. **Repertório**, Salvador, n. 27, p. 90-103, 2016. Disponível em: <https://tinyurl.com/4a5tyyaw>. Acesso em: 31 jan. 2025.
- ARDENNE, P. **Un arte contextual**: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Tradução: Françoise Mallier. Múrcia: Ad Literam, 2004.
- BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- BUCCI, A. **São Paulo**: quatro imagens para quatro operações (da dissolução dos edifícios e de como atravessar paredes). 2005. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CARERI, F. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Tradução: Frederico Bonaldo. 1. ed. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.
- COCCIA, E. **A vida das plantas**: uma metafísica da mistura. Tradução: Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2018.
- COSTA, R. S. **Parnaso Paulistano**: história, arquitetura e decoração do Teatro Municipal de São Paulo. 2017. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- GERALDI, S. M. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. In: CUNHA, C.; PIZARRO, D.; VELLOZO, M. A. (org.). **Práticas somáticas em dança**: Body-Mind Centering em criação, pesquisa e performance. Brasília, DF: Editora IFB, 2019. p. 139-150.
- GLÓRIA, C. C.; LAMBERT, M. M. Artistas-educadores-gestores: a atuação do licenciado em artes na gestão de equipamentos culturais. **Sala Preta**, São Paulo, v. 23, n. 2, 2024. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v23i2p160-185.
- INFILTRAR. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. [S. l.: s. n.]: 20---. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/infiltrar>. Acesso em: 6 maio 2025.
- KERN, L. **Cidade Feminista**: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens. Tradução: Thereza Roque da Motta. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LEPECKI, A. Planos de composição. In: GREINER, C.; SANTO, C. E.; SOBRAL, S. (org.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**: Criações e Conexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- OLIVEIRA, B. F. V. São Paulo em dois tempos (1911-1954): o papel do edifício do Theatro Municipal de São Paulo na gênese das modernidades paulistas referentes à virada do século XX e à comemoração do IV Centenário da Cidade. **Registros**, São Paulo, v. 17, n. 1, 2021. Disponível em: <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/510/361>. Acesso em: 31 jan. 2025.
- PADOVAN, L. R. A visão encarnada do espectador: formas de perceber, habitar e criar paisagens. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 38, 2020. DOI: 10.5965/14145731023820200016.
- PADOVAN, L. R. Corpo, espaço arquitetônico e cidade: experiências performativas no Centro Cultural São Paulo. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 45, p. 1-34, 2022. DOI: 10.5965/1414573103452022e0112.
- PADOVAN, L. R. **Floresta nas ruínas da cidade**: fabular danças entre plantas, corpos e espaços. 2023. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/11761>. Acesso em: 31 jan. 2025.

- PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (org.). **Pistas do método da cartografia:** pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2020.
- RODRIGO, J. **El trabajo en red y las pedagogías colectivas:** retos para una producción cultural. *In:* Acciones reversibles: arte, educación y territorio. [S. l.]: Acvív: Eumo Editorial, 2008.
- ROYO, V. P. (org.). ¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.
- RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- THEATRO MUNICIPAL. **Editais de residência artística e mediação cultural 2023.** São Paulo: Theatro Municipal, 2023. Disponível em: <https://tinyurl.com/h3u37x7w>. Acesso em: 7 maio 2025.
- TSING, A. **O cogumelo no fim do mundo:** sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. Tradução: Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 Edições, 2022.

Recebido em 02/02/2025

Aprovado em 17/04/2025

Publicado em 30/05/2025



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v24i1p269-289

Artigo

Cenas, telas, representações

Scenes, screens, representations

Escenas, pantallas, representaciones

Edelcio Mostaço

Edelcio Mostaço

Professor Titular da Universidade do Estado de
Santa Catarina (Udesc). Pesquisador do CNPq



Resumo

O artigo trata do uso das tecnologias digitais na cena contemporânea, enfatizando aspectos relativos à dramaturgia, à encenação e ao trabalho dos atores, que podem ser revistos e renovados em função das inovadoras relações socioculturais desencadeadas pelos códigos numéricos e a cultura digital em curso. São referidas as encenações de *Stifter Dinge*, criada por Heiner Goebbels, e *Scanny Valley*, criada por Stephan Kaegi.

Palavras-chave: Teatro e tecnologia, Dramaturgia e encenação, Teatro da ausência, *Stifter Dinge*, *Scanny Valley*.

Abstract

This study addresses digital technologies in contemporary dramaturgy, emphasizing its related aspects, staging, and actors' work, which can be revised and renewed depending on the innovative sociocultural relations triggered by numerical codes and the ongoing digital culture. This study mentions the performances of Heiner Goebbels' *Stifter Dinge* and Stephan Kaegi's *Uncanny Valley*.

Keywords: Theater and technology, Dramaturgy and staging, Theater of absence, *Stifter Dinge*, *Scanny Valley*.

Resumen

Este artículo aborda el uso de las tecnologías digitales en la escena contemporánea con énfasis en los aspectos relacionados con la dramaturgia, la puesta en escena y el trabajo de los actores, que pueden ser revisados y renovados en función de las relaciones socioculturales innovadoras desencadenadas por los códigos numéricos y la cultura digital vigente. Se mencionan las puestas de *Stifter Dinge*, creada por Heiner Goebbels, y de *Scanny Valley*, concebida por Stephan Kaegi.

Palabras clave: Teatro y tecnología, Dramaturgia y puesta en escena, Teatro de ausencia, *Stifter Dinge*, *Scanny Valley*.

Uma afirmação de Agamben (2009, p. 71) abre as considerações a seguir: “aqueles que procuram pensar a contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade”. Assim, estar fora do tempo hegemônico, do dominante ou do que está na moda é não apenas remir ou reaver a potência das coisas encobertas, mas, igualmente, insistir sobre aquilo que, ainda que pulse, não é absorvido em toda sua intensidade.

O teatro sempre esteve envolvido com técnicas ilusionistas destinadas a destacar seus efeitos, sobretudo voltado ao espetacular. A tragédia e comédia grega e latina, os milagres e mistérios medievais, os autos sacramentais ibéricos, o rico e complexo teatro barroco atestam, cada qual a seu tempo, o emprego desses recursos. Engenhos que, no século XIX, vão se tornar uma desenfreada busca pela criação de mundos visuais fantásticos ou simplesmente sonhados por meio de dispositivos voltados a promover distorções sobre o olhar ou a ilusão dos sentidos, como verificado por Crary (2012).

O século XX testemunhou o massivo fomento de meios de comunicação poderosos, como o rádio, o cinema e a televisão, além de uma infinidade de outras invenções que aceleraram e facilitaram as comunicações, a estocagem de dados e a manipulação de imagens, sons e textos, as gravações de áudio, imagens e outras mídias. Recursos que as vanguardas artísticas não deixaram de usufruir em seu tempo e que conheceram, após a Segunda Guerra Mundial, um mais amplo desenvolvimento, sobretudo a partir do vídeo, do fax, do xerox e, mais ainda, com o surgimento da internet, dos smartphones e a internet das coisas.

Ao final do século passado, com o incremento das lógicas numéricas, novos horizontes foram descortinados para os dispositivos de comunicação, registro e transmissão de dados, e cresceram, em várias capitais do mundo, as produções cênicas estruturadas a partir de recursos dessas tecnologias.

Esse desenvolvimento ascendente veio ganhando impulso desde a década de 1960, com as experiências em torno da *video art*, corrente que rapidamente se associou à *performance art*, ao Fluxus, à *land art*, promovendo uma intensa guinada nos domínios artísticos, uma vez que eventos locais e restritos puderam a partir de então, por meio de conexões e extensões técnicas, ser recepcionados e aproveitados em outras latitudes. Em paralelo,

foi se desenvolvendo um teatro francamente associado ao *happening* e à performance (Théâtre du Soleil, Kantor, Mabu Mines etc.), à alta teatralidade (Luca Ronconi, Living Theatre, Joan Littlewood, Victor Garcia, Peter Brook etc.) e à exploração de espaços não convencionais (Schechner, Chaikin, Open Theatre, Bread and Puppet etc.), que deslocaram a ênfase, antes depositada sobre os textos dramáticos, para as encenações (Causey, 2006; Fischer-Lichte, 2019).

Tais processos inventivos, ao mobilizarem apetrechos multimídia, foram adernando-se, pouco a pouco, para a descoberta cada vez intensa dos equipamentos técnicos, explorando suas possibilidades expressivas e, notadamente, voltando-se para o alargamento e a expansão dos padrões cognitivos das plateias sobre o que é a ficção, tornando cada vez mais tênues e borradas as distâncias entre o real e o imaginário.

O fenômeno teatral articula algumas propriedades assentadas sobretudo na ação apresentada aos espectadores presentes e, em sua maior parte, desempenhada por performers visíveis (embora exista também um teatro de formas animadas, de sombras, de objetos, de bonecos etc., nos quais os intérpretes nem sempre aparecem)¹. O momento artístico/revelador da cena dá-se quando o espectador apreende o substrato da relação conflituosa entre as figuras ali contrapostas – o que na atualidade vem sendo tomado como **acontecimento**.

Essa é a especificidade das artes da cena em relação a outros meios mobilizados e outros formatos artísticos narrativos baseados em outros suportes. Assim, ao valer-se de recursos tecnológicos e virtuais, o intuito dessa produção artística inovadora é ampliar, estimular, interrogar, desdizer, atestar ou colocar em dúvida a natureza de seus meios expressivos, o que implica construir uma dramaturgia que problematize ou desestabilize a natureza das relações humanas e não humanas ali presentes, mas também as interações criadas com as audiências. Não se trata de apequenar os performers,

1 “Em toda interpretação, surge uma tensão particular entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico, entre o real e o ficcional. É uma das razões pelas quais, nas primeiras décadas do século XX, os defensores do teatro de vanguarda atacaram tão ferozmente o teatro psicológico-realista que pretende criar uma completa ilusão da realidade e suplantam a tensão entre o real e o ficcional, tão característica das representações teatrais tradicionais”, atestam Fischer-Lichte e Borja (2013).

substituí-los por imagens ou outros recursos, ou, ainda, renegar a especificidade do acontecimento cênico, mas, ao contrário, sugerir ou efetivar novas possibilidades para as narrativas (hoje tão previsíveis e sob formatos alquebrados), exatamente porque, se o mundo atual está impregnado de recursos tecnológicos, novas relações sociais foram e estão sendo criadas a todo momento, fomentando laços e conexões antes inexistentes ou não percebidos enquanto tais. Diferentes encenadores que vêm empreendendo esses novos recursos justificam seus usos a partir de outras estratégias e finalidades, mas não no sentido de desqualificar a teatralidade inerente àquele espaço cênico pactuado entre palco e plateia, a única verdadeira agência que a arte teatral efetivamente articula.

Telas e projeções

O uso de telas no espaço cênico foi empreendido e desenvolvido sobretudo por Craig (2017), variando-as em tamanho e suporte, desde as mais diáfanas e móveis, confeccionadas em tecidos, até as duras e pesadas, em madeira, compondo espaços e cenografias múltiplas.

Na atualidade, após a expansão da eletrônica, são encontráveis muitas variações de telas, das mais antigas (as CTR, tubo de raios catódicos empregados nas velhas televisões) às mais atuais (a LCD, de cátodo frio; as OLED, utilizadas por televisões planas, smartphones e computadores, produzidas por diodo orgânico que emite luz; as LED, com os mesmos empregos, mas que espalham mais uniformemente a iluminação), além de outras variações, encontráveis em dispositivos industriais e médicos de alta precisão. Alguns smartphones e tablets atuais comportam também telas AMOLED, mais finas e até mesmo flexíveis. Todas transmitem imagens, com maior ou menor precisão e conforto visual, e apresentam diferentes desempenhos diante dos executáveis propiciados pelos scripts ou códigos-fonte. Além de suas características físicas, as telas permitem diferentes desempenhos em função da quantidade de pixels (menores pontos fixos de uma tela) que exibem, sendo hoje muito disseminado o Full HD.

Durante séculos o conhecimento filosófico opôs o real ao virtual. Tendo compreendido mal uma afirmação de Aristóteles relativa às forças que

atravessam o ser (*dynamis* e *energeia*, ato e potência), a Idade Média traduziu *dynamis* por *virtualis*, tomada como o oposto da existência real, quando, para o arguto filósofo grego, as duas instâncias consistem tão somente nos distintos estados entre o atual e o virtual: ou seja, a visão, quando os olhos estão fechados, é virtual; quando abertos, é atual.

Essa confusão nocional durou até o início do século XX, e dela ainda se encontram resquícios no senso comum, que toma como virtual aquilo que não é, não está ou que só existe enquanto potência de outra coisa. Assim esclarece o filósofo Stéphane Vial (2014), ao destacar tal distorção nas discussões sobre a cultura digital quando estabelecem uma oposição entre o real e o virtual, atribuindo às telas uma condição secundária ou mesmo falsa em relação ao orgânico e o presencial, um equívoco que também a física ajudou a nutrir, quando opôs uma figura real àquela transmitida pelas ondas eletromagnéticas e presentes em um tubo de TV.

Em ambos os casos, do ponto de vista ontológico, estamos de fato perante duas realidades sensíveis, uma vez que ambas são perceptíveis à vista. A única diferença [entre elas] é no estado físico da imagem: uma é a imagem real de um objeto real, a outra é uma imagem artificial, como a gerada por uma lupa. Filosoficamente falando, sem ofender os físicos, a imagem virtual é muito real: o que a caracteriza não é uma hipotética ausência de realidade, mas apenas sua artificialidade, isto é, o fato de ser tecnicamente produzida por um dispositivo e inexistente fora deste dispositivo que a produz (a ponto de não poder ser coletada em uma tela fora do dispositivo) (Vial, 2014, p. 41).

Mas também a própria tecnologia engendrou confusões ao recorrer ao termo **simulação** para apontar a possibilidade de uma máquina rodar um software de outra matriz, quando tal processo não passa de uma operação programável em códigos. Nessa acepção, ela não é aquela do simulacro platônico, mas, “ao contrário, é inteiramente real: existem aplicações concretas de eficiência operacional do simulador de voo, a precisão científica do software de design assistido por computador, o incrível realismo dos videogames ou mesmo o ambiente de janelas de nossos sistemas operacionais” (Vial, 2014, p. 42). Ou seja, a simulação é apenas outro formato de lógica numérica, mas não uma fantasmagoria ou irrealidade.

Tais distinções querem afirmar os desníveis ainda hoje verificáveis em formulações de alguns indivíduos quanto à representação de imagens e pessoas ao acreditarem que as telas **mentem** ou **não são reais**. Do ponto de vista das artes da cena – que operam com a dupla significação de representação: a de atribuir significado a alguma coisa e a de remeter ao trabalho de atuação dos intérpretes –, alguns desses pressupostos se mostram muito arraigados: as noções de **identidade**, **presença** e **convívio** são invocadas como atestados da realidade cênica em oposição ao virtual, ao projetado, ao transmitido pelos dispositivos técnicos. Para que tal *gap* nocional seja constatado e indicada sua condição paradoxal neste momento, torna-se curioso observar um telejornal de notícias: o espectador acredita estar diante do real ao acompanhar imagens de refugiados cruzando o oceano ou a de um repórter transmitindo notícias de uma rua em Tóquio, enquanto o âncora, no Brasil, conversa com ele por meio de uma tela. Mas esses mesmos procedimentos, se empregados em um espetáculo cênico, são tomados com desconfiança e até mesmo indignação, dada a ausência física de uma parte dos intérpretes.

É como se a tela fosse o território dos ausentes, e o palco o dos presentes. Motivo pelo qual as três noções antes mencionadas são invocadas com insistência, uma vez que a condição “**ao vivo**” é tomada como mandatória para conferir substância à cena, quando, efetivamente, tal acepção de presença escamoteia ou deixa de considerar nossa inescapável situação no mundo, a de seres que só existem culturalmente em função das infinitas mediações que nos atravessam.

Somos o nosso corpo no sentido em que a fenomenologia entende o nosso estar no mundo de forma perceptual e emotiva. Este sentido de ser um corpo é chamado corpo um. Mas também somos corpos num sentido social e cultural e experimentamos isso. Para a maioria dos que foram educados na tradição ocidental, o seio da mulher é uma zona erógena enquanto em muitas das culturas asiáticas, a nuca o é igualmente ou ainda mais. Essas zonas não são biológicas, mas sim construídas culturalmente, embora sejam localizadas em nós como parte de nossa experiência corporal. Chamo a esta zona de significado corporal corpo dois. Atravessando tanto o corpo um como o corpo dois existe uma terceira dimensão, a dimensão do tecnológico. (Ihde, 2001, p. xi-xii)

Desse modo, é preciso considerar que novos conceitos, novas relações e novas acepções relativas às apreensões das estruturas sociais nascem em função das mudanças pelas quais passam as sociedades. Tomemos o exemplo da voz. As primeiras gravações executadas por meio do cilindro de Edison, no final do século XIX, eram perfeitamente aceitáveis enquanto registro de música cantada, logo superadas pelos discos de gramofone, e todos distinguem perfeitamente a oposição entre o **ao vivo** e as gravações. As coisas começaram a mudar após 1920, com as transmissões de programas de rádio envolvendo notícias, músicas, comentários e entrevistas.

Ao contrário do gramofone, porém, o rádio não permite que você veja as fontes dos sons que você ouve. A forma característica de privação sensorial do rádio minou crucialmente a distinção clara entre o som ao vivo e o gravado, e os ouvintes não podiam ter certeza de que os sons que ouviam eram produzidos ao vivo quando supostamente eram. (Ausslander, 2012, p. 4)

Na sequência surgiram os repetidos avisos de que as músicas eram gravadas, atendendo às imposições ética e comercial – distinguir o compositor enquanto propriedade artística autoral e enquanto reembolso de *royalties* – relativas aos produtos veiculados. Tais alterações mostraram-se fruto de novas relações sociais e financeiras que se impuseram, bem como tornaram estáveis os hábitos de recepção dos ouvintes, que se acostumaram a ouvir músicas gravadas. Isso resultou

no desenvolvimento de uma distinção terminológica que tentou preservar a dicotomia anteriormente clara entre dois modos de performance, o ao vivo e o gravado, uma dicotomia que até então tinha sido tão evidente que nem precisava ser nomeada. (Ausslander, 2012, p. 4)

Tal distinção entre termos passou a ser empregada indistintamente para qualquer outra mediação tecnológica, incluindo o cinema, a TV e o vídeo, de modo a valorizar e privilegiar o **ao vivo** em relação ao gravado – um resquício aurático circundando a audição de algo sublime.

Se essa ambivalência persiste, em parte, até hoje, é preciso ficar claro que ela não diz respeito a uma diferença ontológica. A definição de “**ao vivo**”

implica na presença simultânea de performers e público no mesmo tempo/espaço. Uma noção que, após a massificação dos discos e da TV, começou a se turvar com a **transmissão ao vivo**, especialmente quando aplicada para concertos e shows musicais, partidas esportivas, eventos políticos, reportagens, entre outros. O termo “transmissão ao vivo” não chega a ser uma incoerência, embora atenda apenas a um dos termos da equação: artistas e público estão temporalmente copresentes, mas não estão em convívio no espaço. Contudo, muito em breve surge outra condição que turva ainda mais a integridade nocional de **ao vivo**, a de **gravação ao vivo**, fazendo com que a experiência estética se amplie e ganhe outros contornos: a sensação de **participação** em uma performance a que o ouvinte não compareceu e a de um **relacionamento vicário** espacial com aqueles que lá estiveram.

Tais deslocamentos e reinterpretações de sentidos já estavam presentes nas considerações de Mario Costa, importante teórico italiano que pensou sobre a estética da comunicação ao longo dos anos de 1980, ao considerar que as transmissões telemáticas e as novas possibilidades abertas com as telecomunicações sobrepujam duas instâncias: o presente e a simultaneidade (Costa, [1984] 2015, p. 125).

Com o surgimento da Web2 e seus intentos de aproximar e integrar seus usuários, novas alterações de apreensão serão percebidas. De início, apenas disponíveis para a troca de textos; logo os chats e aplicativos de mensagens possibilitaram também a transmissão de imagens pelas webcams, a troca de fotos, gráficos, desenhos e uma miríade de formatos audiovisuais suportados por dezenas de códigos projetados em telas. As salas de bate-papo entre famílias e amigos, de teleconferência, de grupos de discussão e assemelhados tornaram-se corriqueiras, de modo que praticamente ninguém mais põe em dúvida o seu caráter **ao vivo**, ou que constituam novos formatos de representações e de existência, agora substituídas pelos avatares, que podem dissimular as identidades dada a forte convicção de que estão diante de relações efetivas e não mediadas pela binaridade de códigos que transitam entre 0 e 1. Além disso, aplicativos de cunho erótico com modelos **ao vivo**, como Tinder, Ashley Madison ou Be2, entre outros destinados às mais variadas conjunções e interações entre pessoas e gêneros, incentivam e propiciam encontros íntimos e intercursos carnavais efetivos, levados pela paixão, pelas emoções e

desejos, anulando na prática a distância entre corpos sabe-se lá de quem e as dimensões de tempo e espaço.

Foi o que levou Nick Couldry a atestar que o **ao vivo** foi paulatinamente subsumido pelo **online** em suas duas principais acepções, a de **viver online** e a de **vida em grupo**:

[O]nline liveness: co-presença social em uma variedade de escalas, desde pequenos grupos em salas de bate-papo até grandes públicos internacionais para notícias de última hora nos principais sites da Web, tudo isso possibilitado pela Internet como recurso subjacente de infraestrutura. [...] [V]ida em grupo: a “vivacidade” de um grupo móvel de amigos que estão em contato contínuo através de seus celulares por meio de chamadas e mensagens de texto. (Ausslander, 2012, p. 6)

Tais parecem ser as peripécias por meio das quais a velha noção de **ao vivo** está perto de ser superada, sucumbida diante de outras lógicas, práticas e relações de conexão e intercâmbios entre indivíduos em todo o planeta. Retornando ao universo das artes da cena, apenas apreensões alimentadas pela melancolia ou pela nostalgia parecem ainda insistir na prevalência dos três princípios – **identidade, presença e convívio** – como uma herança ontológica impossível de ser reavaliada. Desde os anos 2000 vem crescendo, em diversas partes do mundo, o emprego de recursos numéricos e tecnológicos para engendrar outras cenas e outros espetáculos, em maior sintonia e envolvimento com o mundo atual e suas práticas².

2 Foi o que levou Beatrice Picon-Vallin (2010, p. 67) a declarar: “a imagem – ontem química, hoje digital – tomou cada vez mais lugar de destaque. Ilustrativa ou atriz, ela atribui ao corpo do ator diferentes modalidades de presença, oferece a ele “fantasmas” como parceiros, dota-o de um corpo “aumentado” ou adapta-o ao olhar “gráfico” do público. Ela faz penetrar o espectador em seu corpo, ou atomiza esse em “grandes planos” explodidos. Magia espantosa: corpos mediatizados e corpos vivos podem se entrelaçar [...]. As imagens colocam o ator polivalente diante de desafios a destacar. As tecnologias da imagem e do som sublinham a necessidade de uma formação sólida, de um aprendizado eficaz, porque desestabilizam as relações entre os parceiros de equipe e de criação, inauguram modos diferentes de trabalho, em que o processo, o *work in progress*, torna-se objeto de todas as atenções. Elas fazem da cena um lugar experimental e crítico para pensar, de forma similar, as mutações da sociedade.”

Atual/potencial

Cresceu, e muito, o emprego de expedientes tecnológicos na cena ao longo do século XX, tendo como marcos significativos a *Lanterna Mágica*, de Joseph Svoboda, apresentada na Exposição Universal de Bruxelas em 1958, e as iniciativas comandadas pelo arquiteto Le Corbusier e por Jacques Polière nos Festivais de Arte de Vanguarda em Marselha (1956), Nantes (1958) e Paris (1960), realizações de impacto que chamaram a atenção para o uso de recursos audiovisuais avançados e a participação de artistas de distintas formações em espetáculos.

Para as artes da cena, tais inovações vão conhecer desde os anos de 1970 uma ampliação com o advento do teatro ambiental de Richard Schechner, que propõe encenações nas quais o espaço cênico possibilitava aos espectadores se relacionarem entre si e com a cena a partir de vários pontos de vista diferentes por meio do uso de implementos visuais e de áudio em grande escala. Em 1993, Peter Brook, que se notabilizara com sua estética enxuta e minimalista, colocou em cena *L'homme Qui*, no qual dois atores sentados liam textos enquanto eram flagrados por câmeras que retransmitiam em aparelhos de TV seus menores movimentos fisionômicos e corporais. Na Alemanha, Franck Carstof colocou uma câmera e seu operador em cena para flagrar detalhes do elenco de *Endstation Amerika*, em 2000. As cinco partes de *Os Sertões*, levadas à cena pelo Teatro Oficina sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, empregaram farto material tecnológico audiovisual (2000 a 2007). Outro alemão, Heiner Goebbels, notabilizou-se com *Black on White* (1996) e *Hashirigaki* (2000), nos quais subverteu os padrões de audição e visualização das encenações.

Um experimento ainda mais radical foi por ele apresentado em *Stifters Dinge* (criado em 2007), ao partir da seguinte dúvida: “a atenção do espectador aguentará o tempo suficiente se uma das premissas essenciais do teatro for abandonada: a presença de um ator?” (Goebbels, 2015).

Sem qualquer presença humana, a realização era um *no-man show*, no qual cortinas, luzes, música, coisas e espaços, todos os elementos que em geral preparam, sustentam, ilustram e servem a uma performance teatral e ao domínio do ator tornaram-se – em um tipo de justiça há muito

adiada – os protagonistas do espetáculo, juntamente com cinco pianos, pedras, água, névoa e gelo seco. Sem nada priorizando sua atenção, o público permaneceu absorto na mais de uma hora coberta pela encenação, comprovando ao criador que a ausência (humana) cria um vazio que liberta o espectador para si mesmo.

Foi a partir dessas convicções radicais que ele formulou um **teatro da ausência**, instituindo uma cena para a pura alteridade,

Entendida aqui não como uma relação direta com qualquer coisa, mas como uma relação indireta e triangular por meio da qual a identificação teatral é substituída por um confronto bastante inseguro com um terceiro mediado, algo a que poderíamos chamar de o outro. (Goebbels, 2015)

Retornamos, assim, aos atropelos daquela distinção de Aristóteles entre *dynamis* e *energeia*, e que, reinventada por Deleuze (2010, p. 91), ratificou os sentidos concernentes ao **virtual** e ao **atual**:

O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. [...] Nem existem significações explícitas nem ideias claras, só existem sentidos implicados no signo; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma ideia, é porque a ideia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar. [...] A filosofia, com todo o seu método e a sua boa vontade, nada significa diante das pressões secretas da obra de arte. [...] A obra de arte não só nasce dos signos como os faz nascer.

Ou seja, ao se atualizar – ser retirado do senso comum e do cotidiano –, o signo revela toda sua potência por meio da ação do pensamento sensível e intuitivo, toda sua virtualidade desencadeadora de acepções e significados ainda não prescrutados, tal como ocorre com as telas dos dispositivos digitais disponíveis, aptas a captarem o **ao vivo** das novas relações humanas em ação e desenvolvimento, territorializações e desterritorializações em busca de agenciamentos potentes e inaugurais.

Se, por um lado, é preciso não sucumbir à sedução da técnica e à dominadora cooptação pela lógica do sistema neoliberal em curso, subserviente às

manipulações da tecnologia empregadas para seu fortalecimento, por outro, é preciso inteligência e sagacidade para saber inserir-se nesse mundo e em seus elementos constitutivos, estruturais e modo-operacionais. Refletindo sobre tais tensões, Bourriaud (2009, p. 94) advertiu:

a tecnologia só tem interesse para o artista na medida em que ele confere uma perspectiva a seus efeitos, sem aceitá-la como instrumento ideológico. É isso que podemos chamar de *lei de deslocalização*: a arte exerce seu dever crítico diante da técnica somente quando desloca seus conteúdos; assim, os principais efeitos da revolução da informática hoje são visíveis em artistas que não usam computador. [...] A função de representação se exerce nos comportamentos: hoje não é mais o caso de descrever externamente as condições de produção, e sim de incluir a gestualidade, de codificar as relações sociais criadas por tais relações.

Uma gestualidade que, em sua apreensão expandida, compreende todas as relações humanas, um território de intercâmbios e interconexões faceadas por novos enlaces, vínculos e projetos.

Cenas e gestos

“É absolutamente fantástico quando você desaparece”, disse uma cenógrafa a um ator, constatando que a coisa mais interessante do espetáculo era exatamente esse intervalo, esse espaço vazio que se observava na cena, levando Heiner Goebbels a pensar sobre uma **estética da ausência**, uma constatação prática inspirada em Bertolt Brecht (Goebbels, [2010] 2015), que afirmou que “entre esses ‘elementos separados’ é que se produzem distâncias, vazios, para que a imaginação do espectador possa agir”, antecipando aquilo que Walter Benjamin, oportunamente, irá referendar: “o teatro épico é um teatro gestual”. Ou seja, não se trata de prescindir dos atores, mas de fazê-los aparecer/desaparecer, uma alternativa ao teatro antropocêntrico, algo que já estava em germe na proposta da supermarionete de Craig (2017) e que foi amplamente desenvolvida na poética de Kantor.

Stifters Dinge nasceu indiretamente sugerido por *The transformative power of performance*, ensaio de Fischer-Lichte (2008) no qual é enfatizada a função do espectador e os processos de composição da cena, especialmente

diante dos procedimentos performáticos e que prescindem de texto, o que levou o encenador a propor um “teatro como uma coisa em si, não como uma representação ou meio para fazer declarações sobre a realidade” (Goebbels, [2010] 2015). Radicalizando, portanto, certa teatralidade e insistindo sobre o **drama da percepção**, outro conceito central que atravessa seu trabalho (Goebbels, [2010] 2015), desdobrado enquanto compositor, músico e professor da universidade alemã de Giessen, mesma instituição na qual lecionou Hans-Thies Lehmann, o sagaz autor de *O teatro pós-dramático*.

O título da encenação, *Stifter Dinge (As coisas de Stifter)*, provém de *O caderno de meu bisavô*, um relato do austríaco Adalbert Stifter (1805-1868), ouvido aos pedaços aqui e ali enquanto o dispositivo cênico promove um ajuntamento heteróclito de coisas: cortinas esvoaçantes sobre as quais são projetadas pinturas de Jacob Isaakzoon van Ruisael, um espelho d’água, névoa, cilindros metálicos e blocos de concreto sonoros, gravetos e esqueletos de árvores, cinco pianos em diferentes posições que tocam sozinhos, vozes distorcidas e canções de indígenas de Papua Nova Guiné, além dos efeitos de luzes e sombras, tudo diante de uma plateia contraposta a todo esse aparato – um trabalho de equipe coordenado pelo cenógrafo Klaus Grumberg.

Intensamente maquinado, partes desse aparato se movem, se deslocam ou produzem efeitos: o espelho d’água começa a borbulhar, emitindo sons e movimentos; em certo momento os pianos avançam sobre a plateia; os galhos das árvores oscilam; projeções de luzes promovem imagens espectrais que parecem animadas. Essa peça-paisagem não é uma distopia nem uma entropia, mas uma heterotopia – lugares e espaços sem hierarquia entre si, abertos à recepção: “o diretor propõe elementos para que cada um do público tenha espaço para se colocar, para criar suas relações e montar o trabalho para si”, sintetiza a análise de Saturnino (2021, p. 92) sobre essa encenação.

Também prescindindo de atores e recorrendo aos dispositivos técnicos para conferir relevância à gestualidade e codificar suas relações temos *Uncanny Valley (Vale da estranheza)* (2019), espetáculo de Stephan Kaegi para o coletivo alemão Rimini Protokoll. A encenação foi criada juntamente com o escritor Thomas Melle, que, entre outras obras, é o autor de *Die Welt im Rücken (O Mundo às Costas)*, na qual abordou seu transtorno bipolar. Ele empresta sua voz à narrativa de um animatrônico em tudo a ele semelhante,

em uma simbiose cênica identitária plasmada que torna plausível – graças aos requintes da robótica e da nanotecnologia – esse símile humano a que se pode atribuir a categoria de avatar ou **duplo**.

Também nessa realização temos a cena como uma **coisa em si**, uma teatralidade exponencial. O robô foi minuciosamente preparado para mover os braços e o tronco, bem como para sua face produzir os movimentos da boca e dos olhos, ao mesmo tempo em que toda a cabeça mimetiza as torções naturais possíveis a um ser humano. Recoberta parcialmente por uma delicada e naturalística superfície de silicone, sua cabeça, couro cabeludo e pintura corporal foram elaborados por Tommy Opatz, de modo a não permitirem, de imediato, que seja a figura tomada como um autômato. Assim, o espetáculo apresenta uma palestra que aborda as alternâncias da bipolaridade, um transtorno que acomete o humor de parcelas cada vez maiores da população, oscilantes entre a depressão e a euforia. Um estado mental marcado pela alegria desmedida, aceleração do pensamento, agitação, excesso de energia, desinibição (sexual, gastos excessivos ou prática de atividades de risco), além de pensamentos de grandeza e diminuição do sono; mas também por períodos marcados pela tristeza profunda, pensamentos negativos, apatia, falta de vontade e disposição para o dia a dia, lapsos maníacos e hipomaníacos.

O enredo, claro está, remete à sociedade do cansaço, da disciplina e da repressão, às conjunções político-sociais originadas e possibilitadas pelo neoliberalismo vigente, de modo que as subjetividades, decalcadas sobre essa lógica sistêmica, espelham e projetam no plano mental as mesmas crises sofridas pelas estruturas perversas que o animam. Os robôs, atualmente, ajudam em cirurgias, na produção industrial, em tarefas-padrão de escritórios, bem como são assistentes virtuais de idosos ou executam tarefas domésticas, cada vez mais inseridos na vida cotidiana. Todavia, com todas essas especializações e funcionalidades, a cada vez que eles são construídos com aparência humana, maior a repulsa e o estranhamento, motivando o que ficou conhecido como **vale da estranheza**, expressão cunhada por Mori em 1970 para designar essa perturbação sensível. O espetáculo de Stephan Kaegi vale-se desse sentido, além da duplicidade contida em *Unheimliche*, termo usado por Freud (1976) para apontar o estranho que resulta familiar. Para o encenador,

um humanoide substituindo um ator, num teatro, é algo mais constrangedor, aumenta o vale da estranheza. Na peça, vejo as pessoas atravessarem um processo de identificação. Assim como robôs, nós, humanos, temos uma programação que faz, por exemplo, o corpo se movimentar. [...] O teatro dos fantoches não tem atores e, mesmo assim, é teatro. É como um robô manipulado, remotamente controlado. Em alguma medida, sempre houve tecnologia na história do teatro. Mas, antes de tudo, penso que [essa arte] é sobre catarses de identificação. E isso está na peça. (Kaegi, 2022).

Pensar a identificação a partir desse espetáculo é enveredar pelo estresse e pelos descaminhos que a compõem: ainda que muito sofisticado, o Thomas Melle em cena não é um fantoche, mas um símile de si mesmo, como um ciborgue bipolar, uma vez que sua voz é autêntica. Sua narrativa em zigue-zague poderia ser a de muitos espectadores ali reunidos, também eles impregnados pelos traços maníacos comuns ao nosso tempo. Mas o discurso ouvido em cena o vincula a Alan Turing, criador do conhecido enigma para distinguir um computador de um ser humano: a partir de algumas perguntas, dois sujeitos devem apontar qual delas foi formulada pelo computador e qual pelo humano; uma distinção que, no multiverso das inteligências artificiais no qual vivemos, torna-se quase indistinguível. Mas, sobretudo, porque Melle (2022) atesta: “depois de terceirizar uma parte da minha mente para o livro, eu terceirizei meu corpo também”, desfazendo qualquer estabilidade identitária para seu Eu, até mesmo no plano da representação. Na mesma chave, a montagem pode ser pensada como **singular plural**, nomenclatura que procura situar, na atualidade, a autoria de projetos confeccionados e/ou viabilizados a várias mãos, como é o caso de *Uncanny Valley*, um produto híbrido coletivo, uma vez que “como a arte, esta doença é apenas uma intensificação do que está adormecido em todos nós... e é por isso que essa palestra não é sobre mim, mas é sobre você”, arremata Melle (2022). Desse modo, não é a identidade que aqui se apresenta, mas a alteridade.

Nova técnica

Com esse amplo espectro de aparatos tecnológicos invadindo a cena, o teatro necessita repensar-se, não apenas enquanto dramaturgia e encenação, mas, sobretudo, enquanto jogo do ator, uma vez que as velhas fórmulas

e os desgastados recursos expressivos ainda vigentes soam cada vez mais deslocados. Em um mundo onde pontificam e triunfam influenciadores, esses amadores tornados protagonistas pelas plataformas digitais das *big techs*, anônimos pelados tornados celebridades em florestas, fazendas ou casas de praia para ex-namorados aparelhadas com dispositivos de comunicações – entre tantos outros espécimes ativos nas mídias de massa, na TV, na internet e redes sociais –, como ainda sustentar personagens decalcados sobre a coerência psicologicamente verista? Todas essas atuações ameaçam o treinamento tradicional e tornam forçoso o investimento sobre outras capacitações para a arte do ator.

Tais contrapontos entre o que se passa nos palcos e a representação pública por meio dos mais diversos canais de expressão disponíveis às audiências evidenciam que existem fossos e abismos que obrigam as narrativas a se repensarem. Modelos expressivos variados foram experimentados ao longo do século XX: o ator supermarionete, o compositor, o biomecânico, o distanciado, o ritualístico, o sagrado, o minimalista, o xamã, o performático – cada um deles atendendo a requisitos de encenadores que, ao inovarem suas poéticas, demandam intérpretes com elas compatíveis.

Com os crescentes implementos tecnológicos invadindo a cena, outras tarefas e novos saberes tornaram-se necessários: microfones e dispositivos de som podem aumentar ou diminuir a voz e câmeras podem captar micromovimentos não perceptíveis pela plateia à distância. Há aumento ou diminuição dos recursos expressivos, redefinindo o que até então era tomado como parâmetro para a atuação no palco. Esgares e gestos largos hoje soam hiperbólicos. O cinema e a TV ensinaram que acima e abaixo da cintura nem sempre a coerência é obrigatória. O corpo atorial – e não apenas ele – mostra-se hoje despedaçado e, sobretudo, fragmentado.

As novas poéticas cênicas pressupõem e incentivam tais novos saberes no campo da interpretação. Em *O mercador de Veneza* (1994), Peter Sellars tomou os *cameramen* presentes em cena como os antigos jiutai do nô, não mais para segurar lanternas perto do rosto dos atores, mas sim câmeras que os flagram em minúcias. Franck Castorf ousou mais: colocou as câmeras nos ombros de seus intérpretes em *Humilhados e ofendidos segundo Dostoiévski* (2001), duplicando suas imagens projetadas em telas. William Forsythe (2011) afirmou que os vídeos inclusos em sua cena permitem ao público “dessincronizar o

presente” por meio de recuos ao passado e anteverões do futuro. A brasileira Christiane Jatahy mobilizou câmeras em *Conjugado* (2007) que captavam, na rua adjacente ao edifício teatral, mulheres comuns com as mesmas roupas que as atrizes usavam no palco, criando em telas seus duplos insólitos e espectrais. Em *E se elas fossem para Moscou?* (2014), Jatahy foi ainda mais longe: livremente transitando sobre temas retirados de *As três irmãs*, a personagem Irina filmava várias sequências, projetadas em telões, criando desdobramentos e detalhes daquilo visível no palco. E o personagem Alexandre, que participa de sua festa de aniversário, também usava uma câmera para transmitir imagens que a encenadora, presente no palco, editava e recortava a cada momento para o público.

Beatrice Picon-Vallin (2010, p. 72) flagrou esses trânsitos e novas configurações no trabalho do ator:

Numerosos são os problemas a que se encontra confrontado o ator. Porque se a imagem pode, por vezes, o liberar, representar em seu lugar, muito frequentemente, ela pode não lhe deixar um instante de tranquilidade. Ele pode ser visto em todos os lugares: atuando no fundo da cena, ele sabe que o espectador o vê em grande plano sobre um monitor, ou, atuando de costas, tem consciência de ser observado de frente através de telas ou monitores. Em *O idiota*, espetáculo da Volksbühne montado por F. Carstof inspirado na obra de Dostoiévski, as imagens, capturadas continuamente por câmeras de segurança por dois cameraman, são tratadas ao vivo e projetadas em um grande telão e em monitores, enquanto o público, em número reduzido, é repartido e colocado em posição central em um dispositivo complexo, onde assiste simultaneamente ao espetáculo de teatro e ao filme da representação. Somente atores bem treinados à precisão e ao rigor podem jogar tal jogo duplo, além do mais, em um espaço de múltiplos andares, durante seis horas!

Músicos e seus instrumentos em cena, técnicos variados, fios, microfones, decodificadores e amplificadores, câmeras e telas tornaram-se comuns nas encenações atuais, colocando aos intérpretes desafios até pouco tempo inexistentes. E, para o público, tais recursos introduzem associações insuspeitas, contiguidades e contrapontos que multiplicam os pontos de vista, embaralham o olhar, tornando polifônico um discurso antes tomado como coeso, o que atinge diretamente a dramaturgia e seu longo corolário de determinar a ação pelas palavras.

Com o recente advento dos **teatros identitários** vinculados e reivindicados pelos movimentos feminista, antirracista e LGBT, além dos associados ao capacitismo e ao etarismo, agora outros corpos almejam resgatar seus lugares sobre os palcos, quase sempre a partir de pressupostos anticoloniais, em novas investidas que confrontam os atores convencionais. Em boa medida materializados em espetáculos de autoficção, testemunhal e performativos, tais realizações intensificam a crise entre o real e o ficcional – quando não a suplantam –, desfazendo pactos estéticos assentados e deslocando as convenções dos antigos intérpretes. Esses novos corpos mostram-se poderosos e empoderados no presente, o que também certamente obriga os atores a se reinventarem e aderirem às novas cartografias cênicas.

A época

No terceiro ato de *Hamlet* (Shakespeare, 2013), declara o príncipe: “a finalidade de representar, tanto no princípio quanto agora, era e é [...] dar à própria época sua forma e aparência”, vaticinando uma das mais acalentadas virtudes do palco. Todavia, diante das tão complexas dificuldades em circunscrever o real contemporâneo, em sua extensa gama de propriedades, formas e interfaces, a tentativa de assentar uma estética parece colocar-se na contramão dessa intensa dinâmica em processo. Melhor parece, ao contrário, tentar referenciar tão somente algumas dessas dinâmicas, como plataformas instáveis sempre à beira de mudarem de rumo ou direção. Assim, três categorias aparentam captar algumas de suas ocorrências centrais: a **re-apresentação** de coisas e acontecimentos; a **simulação** de algo inexorável e que se constitui graças aos aparatos tecnológicos; e os novos **formatos de comunicação** que afetam a fenomenologia dos acontecimentos. Elas intentam dar conta de duas instâncias problemáticas constitutivas do real – o espaço e o tempo – que ainda circunscrevem e situam o humano e suas adversidades.

As três categorias elencadas foram fixadas por Mario Costa em *O sublime tecnológico* (2015), uma aguda reflexão antecipatória sobre a época atual. A re-apresentação engloba tudo o que foi assentado enquanto um teatro pós-dramático e performativo, apostando na contínua retomada e reinterpretação da cultura diante da avassaladora ganância do capitalismo

neoliberal enquanto destruição do mundo e das instituições contemporâneas. Não apenas os saberes arcaicos e tradicionais acumulados, mas também aqueles que ainda se forjam nos laboratórios, academias e centros de pesquisa, o que cria fossos e intervalos quase intransponíveis entre eles, necessitam ser continuamente retomados e expandidos.

A tecnologia produz seu próprio real, em que novas relações nascem e deslocam outras anteriores, como o ator-rede proposto por Bruno Latour, interconectando ciborgues orgânicos/digitais, apenas partes de um dispositivo mais amplo e complexo, sem identidade e articulando ações sem autoria única, mas da maior importância para manter o fluxo das forças que resistem e ainda sustentam o globo. Fluxos esses que se apresentam sob novos formatos de relações – híbridas, miscigenadas, contaminadas, mescladas, diversas – uma vez que pureza nenhuma subsiste em um mundo articulado em rede. Um novo imaginário, portanto, é a demanda dessa arte e dessa cena que a tecnologia interroga e pode oferecer.

As tecnologias são extensões do corpo, suas próteses que, uma vez criadas, influenciam o próprio corpo e modificam-no profundamente; este vale pela totalidade de suas funções físicas e mentais: as tecnologias que estendem o corpo modificam as funções do corpo, aquelas que estendem a mente modificam, ao mesmo tempo, todo o seu modo de funcionar. (Domingues, 1997, p. 309)

Temos, portanto, uma inovadora concepção de antropologia, e com ela formatos recentes de subjetivação, na qual a performatividade cintila em modo soberano. É o que o mundo e nossa época não se cansam de nos propor.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?** Chapecó: Argos, 2009.
- AUSSLANDER, P. Digital liveness, a historico-philosophical perspective. **PAJ – Journal of Performance and Art**, [S. l.], v. 34, n. 3 (102), p. 3-11, 2012. DOI: 10.1162/PAJJ_a_00106.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAUSEY, M. **Theatre and performance in digital culture: from simulation to embeddedness**. London: Routledge, 2006.

- COSTA, M. **Dopo la tecnica**: Dal chopper alle similcose. Seguito da: Il sublime tecnologico trent'anni dopo. Salerno: Liguori, 2015.
- CRAIG, E. G. **Rumo a um novo teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- CRARY, J. **Técnicas do Observador**: visão e modernidade no século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- DOMINGUES, D. (org.). **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- FISCHER-LICHTE, E. **Estética do performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- FISCHER-LICHTE, E. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. London: Routledge, 2008.
- FISCHER-LICHTE, E.; BORJA, M. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13.i2p14-32.
- FORSYTHE, William. "Choreographic objects." In: SPIER, S. (Org.). **William Forsythe and practice of choreography** – It start from any point. New York: Routledge, 2011. p. 90-92.
- FREUD, Sigmund. "O estranho." In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.275-314, v. 17.
- GOEBBELS, H. Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas. **Questão de Crítica**, v. VIII, n. 66, 2015. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/estetica-da-ausencia/>. Acesso em: 26 jul. 2024.
- IHDE, D. **Bodies in technology**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- KAEGI, S. Robô estilo "Black Mirror" surta e debocha da gente em peça sem atores de verdade. Entrevistada: Marina Lourenço. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1º jun. 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/3fuft864>. Acesso em: 6 maio 2025.
- PICON-VALLIN, B. Os novos desafios da imagem e do som para o ator: em direção a um "super-ator"? **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11962/7153>. Acesso em: 28 jul. 2024.
- SATURNINO, A. C. **Ligeiro deslocamento do real**: experiência, dispositivo e utopia na cena contemporânea. São Paulo: Edições Sesc, 2021.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Ana Amélia Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- VIAL, S. Critique du virtuel: en finir avec le dualisme numérique. **Psychologie clinique**, [s. l.], n. 37, p. 38-51, 2014. DOI: 10.1051/psyc/201437038.

Recebido em 13/11/2024

Aprovado em 22/04/2025

Publicado em 30/05/2025