

FERNANDA CUNHA MELLO

**O GESTOR-ARTISTA DE TEATRO**

Configurações do Início do Século XXI

CELACC/ECA-USP  
São Paulo  
2013

FERNANDA CUNHA MELLO<sup>1</sup>

## **O GESTOR-ARTISTA DE TEATRO**

Configurações do Início do Século XXI

Trabalho de Conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos produzido sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Joana Rodrigues.

---

<sup>1</sup> Graduada em Interpretação pelo Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Este artigo foi redigido como trabalho de conclusão do curso de pós-graduação lato sensu em Gestão Cultural e Organização de Eventos, organizado pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, da ECA/USP, no ano de 2013, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Joana Rodrigues.

Ao Vô Dito, saudades...

Aos meus pais. Sempre.

E à professora Joana Rodrigues que me orientou neste artigo e respeitou as minhas diversidades. Com ela aprendi a aceitar melhor alguns dos meus limites e também a superá-los.

## RESUMO

O artigo discorre sobre o processo de formação do gestor cultural junto à atividade teatral na cidade de São Paulo, durante a primeira década deste século, e propõe ao artista de teatro, que se torna gestor da sua arte, uma reflexão sobre a problemática da formação de público, sobretudo a importância de se pensar a criança como público de teatro.

**Palavras-chave:** gestor cultural; teatro no século XXI; formação de público; artista-criança; Lei de Fomento

## ABSTRACT

The article discusses the process of formation of the cultural manager concerning to the dramatic art in the city of São Paulo, in the first decade of this century, and proposes the theater artist, who becomes manager of his art, a reflection on the issue of public development, especially the importance of considering the child as a theater audience.

**Keywords:** cultural manager; theater in the 21th century; public development; child artist; incentive law

## RESUMEN

El artículo analiza el proceso de formación del gestor cultural en el arte teatral en la ciudad de São Paulo, en la primera década de este siglo, y propone al artista de teatro, que se convierte en gestor de su arte, una reflexión sobre el tema del desarrollo del público, en particular la importancia de considerar al niño como un público de teatro.

**Palabras clave:** gestor cultural; teatro en el siglo XXI; desarrollo del público; artista infantil; Ley de incentivo

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	2
2. LEI DE FOMENTO E O ARTISTA-GESTOR .....	4
3. FORMAÇÃO DE PÚBLICO COMO CONTRAPARTIDA DO ARTISTA-GESTOR.....	9
4. O ARTISTA GESTOR E A FORMAÇÃO DE PÚBLICO INFANTIL NO TEATRO .....	13
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	16
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	18
6. WEBGRAFIA.....	19

## Introdução

Esse artigo pretende ressaltar a importância da reflexão do artista – que tem assumido a função de gestor de projetos teatrais na cidade de São Paulo – sobre o acesso das crianças a espetáculos de teatro. Tal aspecto está diretamente relacionado com a necessidade de formação de público para estas manifestações artísticas, a partir da dialética que se estabelece entre teoria e prática da gestora-atriz que um dia foi criança. Parte-se, primeiramente, da retrospectiva de uma atriz de classe média que tem em sua experiência um ponto de partida, a partir do início de sua trajetória no teatro, marcada, principalmente, pela escassez dessa arte na infância e adolescência e uma fome instintiva das artes cênicas.

Essa atriz morou até seus 20 anos na cidade de Mogi das Cruzes, que se localiza geograficamente muito próxima a São Paulo, porém, com uma distância avassaladora no que se refere ao mais básico da criação e fruição teatral: nenhum SESC (Serviço Social do Comércio), um único SESI (Serviço Social da Indústria) distante – ambos locais de promoção e desenvolvimento de espetáculos teatrais –, um Teatro Municipal com uma programação, quando não duvidosa, rara, e algumas poucas peças ditas infantis, vendidas diretamente à escola, que não totalizaram cinco espetáculos. Isso juntando o que foi realizado ao longo de seu primário e ginásio, hoje denominados ensino fundamental. Um período de miséria teatral que resulta numa espécie de desnutrição da alma.

Criança de classe média, que além das histórias do avô, pôde contar com as novelas da Rede Globo, filmes da *Sessão da Tarde* da mesma emissora, alguns desenhos animados, filmes *blockbusters* de bilheteria garantida e algumas produções brasileiras de *Xuxa e Os Trapalhões* para formar seu imaginário faminto por arte e tentar desenvolvê-lo através de brincadeiras bastante comuns ao universo lúdico, como boneca e casinha, e improvisações intuitivas dentro de seu quarto que se estenderam pela adolescência.

A menina também teve bons professores, família e amigos que alimentaram sua alma de outras formas. Mas lhe foi negado um maior contato na infância não só com o teatro, como também com diversas manifestações artísticas das quais a menina sente falta e que, na fase adulta, lhe causaram a angústia constante de estar sempre atrás de um tempo perdido.

Não fossem pelas narrativas dos contos de fada, sempre feitas pelo avô, e pela enorme afeição e admiração por este senhor, que nutriram a imaginação da menina, esse artigo provavelmente nem existiria. O avô da referida atriz não apenas sabia narrar os tais contos de maneira ímpar, mas também encantar a neta contando as histórias da vida dele, que a

incentivaram indiretamente a seguir em busca de suas próprias histórias e a querer aprender a contá-las no palco e na vida.

Ouvir as histórias do avô incentivou a menina a construir uma história de autoria própria, porque, segundo Flávio Desgranges (2010), “[...] aprender a assistir e interpretar uma história é aprender a contar e construir a própria história.” como é evidenciado neste trecho do livro “A Pedagogia do Espectador”:

Uma pesquisa realizada, na década de 1990, com crianças extremamente desfavorecidas do subúrbio da cidade de Lião na França, mostrou que uma das principais características dessas crianças, que se sentiam fracassadas pessoal e socialmente, era a absoluta incapacidade de pensar uma história, a sua história (Meirieu,1993) [...].A pesquisa ressalta ainda o fato de que, dentre as crianças entrevistadas, as habituadas a frequentar salas de teatro e cinema revelavam maior facilidade em utilizar esse tipo de discurso narrativo, apontando para a conclusão de que aprender a assistir e interpretar uma história é aprender a contar e construir a própria história. (DESGRANGES, 2010, p. 172-173)

A criança cresceu e se tornou atriz. Ao se deparar com o mercado de trabalho dentro do sistema capitalista do país chamado Brasil, na cidade de São Paulo, a atriz, frente às dificuldades impostas ao ofício teatral, que não corresponde às exigências do mercado, opta por se tornar gestora de seus projetos teatrais para conseguir continuar sendo atriz.

A atriz, formada em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, admite sua insuficiência econômica como artista ao ter que trabalhar como garçomete em um restaurante, aos 28 anos, para conseguir pagar o aluguel na cidade de São Paulo. A partir disso, a atriz decide fazer pós-graduação em Gestão Cultural na tentativa de se adaptar urgentemente à condição de gestora de seus projetos teatrais e conseguir continuar sendo atriz sem ser massacrada pelo mercado. Como afirma Theodor Adorno (2011, p. 25-26): “[...] quem não se adapta é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado. Excluído da indústria, é fácil convencê-lo de sua insuficiência.”.

Esse artigo propõe se debruçar sobre a dialética que se estabelece entre configurações do teatro no atual contexto paulistano e algumas afirmações de Theodor Adorno em *A Indústria Cultural e Sociedade* para refletir sobre a formação da criança como público de teatro sob a perspectiva e investigação da atriz-gestora no início do século XXI na busca da sobrevivência da arte teatral e da atriz-gestora como artista.

A denominação teatro, nesse artigo, será utilizada como obra de arte teatral em forma de espetáculo, conduzida de acordo com o pensamento do gestor voltado para a preservação e continuidade da arte teatral, que necessita de público e artista para existir como Arte. A Arte,

nesse contexto, como a tentativa desesperada de resistir à industrialização cultural, se é que isso é possível.

### **Lei de fomento e o artista-gestor**

A Lei 13.279/02, conhecida por Lei de Fomento, institui o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo sob a coordenação da Secretaria Municipal de Cultura, que tem seu início datado em 8 de janeiro de 2002, dentro do governo de Marta Suplicy, a então prefeita da cidade.

O programa, que completou recentemente pouco mais de uma década, advém da luta dos grupos teatrais – que começaram a se reunir no final dos anos 1990, com o propósito de discutir questões pertinentes ao descontentamento geral – frente à massiva mercantilização da arte, a partir do governo de Fernando Collor de Mello, eleito em 1989. Foi o primeiro presidente do Brasil escolhido por voto direto após longo período da ditadura militar.

Dentro do cenário de concretização da política neoliberal da nova administração, que buscava encontrar meios de, cada vez mais, transferir responsabilidades estatais para o setor privado, foi criada a Lei Rouanet – Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991 – que designou:

O mecanismo de incentivos fiscais da Lei nº 8.313/1991 (Lei Rouanet) é:

- 1) estimular o apoio da iniciativa privada ao setor cultural. O proponente apresenta uma proposta cultural ao Ministério da Cultura (MinC) e, caso seja aprovada, é autorizado a captar recursos junto a pessoas físicas pagadoras de Imposto de Renda (IR) ou empresas tributadas com base no lucro real visando à execução do projeto.
- 2) Os incentivadores que apoiarem o projeto poderão ter o total ou parte do valor desembolsado deduzido do imposto devido, dentro dos percentuais permitidos pela legislação tributária. Para empresas, até 4% do imposto devido; para pessoas físicas, até 6% do imposto devido.
- 3) A dedução concorre com outros incentivos fiscais federais, sem, contudo, estabelecer limites específicos, o que poderá ser aplicado em sua totalidade no incentivo à cultura. A opção é do contribuinte.

Dessa forma, o governo concede autonomia ao setor privado em relação à escolha dos projetos culturais que são contemplados com verba pública à posterior aprovação desses projetos para captação de verba autorizada pelo MinC. O setor privado se torna responsável, portanto, pelo destino final dado à verba pública que advém de dedução do Imposto de Renda.

A professora e pesquisadora da USP, Maria Sílvia Betti, afirma no texto “A Lei de Fomento: Raízes e Desafios”, que está no livro *Teatro e vida Pública: O Fomento e Os*

*Coletivos Teatrais de São Paulo*, organizado por Flávio Desgranges e Maysa Lepique, com o propósito de avaliar a Lei de Fomento, dez anos após sua efetivação, do ponto de vista de diversos artistas e pensadores da classe teatral: “Os critérios de seleção de trabalhos para a obtenção de recursos provenientes da Lei Rouanet eram pouco transparentes, já que submetidos a um gerenciamento privado”. (BETTI, 2012, p. 118).

O termo “pouco transparentes”, usado por Betti para ilustrar a relação entre o setor privado e a obra teatral na gestão dentro da Lei Rouanet, sugere o que é evidente na afirmação de Adorno em *A Indústria Cultural e Sociedade*, quando ele destaca que até o século XVIII, os artistas ficaram protegidos do mercado como consequência da proteção dada a eles pelos patronos. E, se por um lado o artista não se sujeitava às leis de mercado, por outro, em troca da proteção dos patronos, ficava sujeito a eles e a seus propósitos. (ADORNO, 2011, p. 59-60).

No caso da Lei Rouanet, o patrono se divide entre setor público e privado, na medida em que o dinheiro é público e o gerenciamento é privado. Esta divisão da antiga figura do patrono leva à confusão sobre para quais propósitos o artista e a obra deverão servir: aos interesses sociais e artísticos ou aos interesses mercadológicos – tendendo para este último dentro da Lei Rouanet, já que a decisão final sobre qual projeto receberá a verba cabe ao setor privado e este é regido pelas leis de mercado.

Por esta razão, em 1998, alguns coletivos de teatro, insatisfeitos com a política pública vigente em relação às artes cênicas, organizaram o movimento intitulado *Arte Contra a Barbárie*. O objetivo era reivindicar a responsabilidade do governo frente à industrialização da cultura e mercantilização da arte, exigindo os direitos do teatro assegurados pela Constituição no que tange a produção, circulação e fruição dos bens culturais, o que resultou no primeiro Manifesto, disponível no site da Companhia do Latão (um dos grupos teatrais responsáveis pela elaboração do texto):

#### ARTE CONTRA A BARBÁRIE

Os grupos teatrais Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul e os artistas Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa e Umberto Magnani, vêm a público declarar sua posição em relação à questão Cultural no Brasil:

O Teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo.

Sua condição atual reflete uma situação social e política grave.

É inaceitável a mercantilização imposta à Cultura no país, na qual predomina uma política de eventos.

É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística.

Nosso compromisso ético é com a função social da arte.

A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional, que não tem sido respeitado.

Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em produto "cultural". E cria uma série de ilusões que mascaram a realidade da produção cultural no Brasil de hoje.

A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento à produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma os órgãos públicos em meros intermediários de negócios.

A aparente quantidade de eventos faz supor uma efervescência, mas, na verdade, disfarça a miséria dos investimentos culturais de longo prazo que visem à qualidade da produção artística.

A maior das ilusões é supor a existência de um mercado. Não há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontínua e no máximo gera subemprego.

Hoje, a política oficial deixou a Cultura restrita ao mero comércio do entretenimento. O Teatro não pode ser tratado sob a ótica economicista.

A Cultura é o elemento de união de um povo que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a Saúde, o Transporte e a Educação. É, portanto, prioridade do Estado.

Torna-se imprescindível uma política cultural estável para a atividade teatral. Para isso, são necessárias, de imediato, ações no sentido de:

Definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados à Cultura.

Apoio constante a manutenção dos diversos grupos de Teatro do país.

Política regional de viabilização de acesso do público aos espetáculos.

Fomento à formulação de uma dramaturgia nacional.

Criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e experimentação teatral.

Recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos Teatros públicos.

Criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo país.

Este texto é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a idéia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie - oficial e não oficial - que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo Brasileiro.

A partir desse movimento, surge a elaboração da Lei de Fomento organizada pela classe teatral de São Paulo, que foi levada à Câmara Municipal pelo vereador Vicente Cândido, do PT, e promulgada na gestão de Marta Suplicy, prefeita de São Paulo entre 2001 e 2005.

Os princípios que regem a Lei foram desencadeados por esse movimento, que teve suas reivindicações e discurso aprimorados, conquistando o apoio do Programa da Lei de Fomento, que objetivava a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de

pesquisa e produção teatral “[...] visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo, por intermédio de grupos profissionais de teatro que são financiados diretamente por esse programa [...]”, como é esclarecido na página da Secretaria de Cultura do município no site da Prefeitura de São Paulo:

São realizados dois editais por ano, um por semestre, onde os grupos interessados apresentam seus projetos que são avaliados por Comissões Julgadoras, compostas por membros com notório saber em teatro, que atendem aos critérios de avaliação previstos no art. 14 da Lei de Fomento ao Teatro (13.279/02). São selecionados no máximo 30 projetos por ano, os grupos contemplados recebem recursos da Prefeitura para realizarem as atividades, havendo a possibilidade de participarem de outros editais e novamente serem financiados para executar seus projetos.

O programa Fomento ao Teatro é desenvolvido em diversos espaços públicos desempenhando o importante papel de revitalização de áreas degradadas, inaugurando novos espaços teatrais e levando o teatro às ruas da cidade. Suas atividades ocorrem em todas as regiões da cidade, sendo uma grande meta levar a atividade teatral do centro para as regiões periféricas da capital.

Este artigo ressalta que A Lei de Fomento como política pública isolada é insuficiente para contemplar boa parte da demanda dos grupos teatrais e da sociedade paulistana, sem diminuir o mérito dessa conquista dos artistas de coletivos teatrais para a cidade de São Paulo. Por esta perspectiva, defende-se tal conquista como iniciativa política da classe teatral a ser ampliada, devendo servir de exemplo e estímulo na expansão da luta da Arte contra a Barbárie.

Como proposta de expansão dessa luta e complementação ao Programa de Fomento, ressalta-se, como posicionamento político e artístico, a necessidade da gestão de um programa com foco em formação de público já que um dos fatores intrínsecos à existência da arte teatral é a existência de público.

No texto *Fomento: Para Além Das Ideologias, Estratégia Para Inventar Novos Teatros* (também do livro organizado sobre o Fomento por Desgranges e Lepique), escrito por Luiz Fernando Ramos (Professor de Teoria e História do Teatro da ECA-USP e pesquisador da CNPq), tem-se breve informação do Projeto de Formação de Público da Prefeitura de São Paulo, realizado entre 2001 e 2004, sob a coordenação do Departamento de Teatro da Secretaria de Cultura com apoio da Secretaria Municipal de Educação. O projeto, segundo Ramos, serve de exemplo de programa a ser retomado e desenvolvido em maior escala como uma das medidas de política pública paralela e complementar à Lei de Fomento. Em 2004, este programa atendeu e atingiu números consideráveis: 336 Escolas Municipais – o que

representa 80% da rede municipal de ensino – 300 mil pessoas diretamente em salas de espetáculo e 400 mil indiretamente, como explica Ramos, enfatizando a necessidade de mobilização entre poder público nas diversas instâncias, entidades empresariais, sindicatos e classe teatral em favor da formação de público (RAMOS, 2012, p. 240-241).

[...] mais importante do que depositar toda expectativa de financiamento do teatro de grupos sobre esse incremento monetário é buscar novas leis e novos programas, em âmbito estadual e federal, para dar conta dessa nova realidade. (RAMOS, 2012, p.238)

Além de reconhecer a Lei de Fomento como vitória de uma batalha dos Coletivos Teatrais – parcela desprivilegiada economicamente dentro da sociedade paulistana – contra a indústria cultural, este artigo também apresenta a Lei de Fomento como marco que oficializa a ampliação da discussão reflexiva sobre o papel do artista de teatro como gestor de projetos teatrais na cidade de São Paulo no início do século XXI.

Com a Lei de Fomento, o artista de grupo teatral além de ser obrigado a lidar com a burocracia que envolve a relação da Gestão do Projeto Teatral com a verba pública, tem que pensar e desenvolver contrapartidas sociais dentro daquilo que se propõe, exigindo do artista de teatro a reflexão sobre o seu ofício sob a perspectiva da Gestão Cultural, em que o artista teatral assume papel de gestor cultural, ou seja, pensa e executa a mediação de sua arte em relação ao público e à sociedade assumindo os cuidados que vão além da criação da obra e que abrangem desde a elaboração até divulgação, circulação e fruição em níveis físicos e simbólicos:

Entendemos a gestão cultural como uma mediação entre os atores, as disciplinas, as especificidades e os domínios envolvidos nas diversas fases dos processos produtivos culturais. Essa mediação torna possível a produção, a distribuição, a comercialização e o consumo dos bens e serviços culturais, articulando os criadores, os produtores, os promotores, as instituições e os públicos, conjugando suas diversas lógicas e compatibilizando-as para formar o circuito no qual as obras se materializam e adquirem sentido na sociedade. (BOVONE, 1997, apud BAYARDO, 2008).

No início deste século, portanto, o artista de teatro para conseguir continuar artista, precisa se assumir também como gestor de seus projetos, buscando meios de mediar a sua obra.

Partindo da configuração que se estabelece entre artista e gestor num mesmo indivíduo, destaca-se a gestão voltada para formação de público como possível posicionamento político do gestor-artista de teatro em defesa da continuidade do Teatro como Arte e não produto da indústria cultural.

Propõe-se, então, a reflexão sobre a formação da criança como público de teatro na Gestão de Projetos Teatrais com o recorte feito pelo artista-gestor em relação à criação do espetáculo teatral como obra artística, defendendo-se o investimento na formação do público do presente para garantir o público do futuro e a continuidade da obra artística teatral, já que a questão da presença de público – a plateia – é intrínseca à existência do espetáculo de teatro e, conseqüentemente, a do ator-artista.

### **Formação de público como contrapartida do artista-gestor**

Através da Lei de Fomento, o poder público municipal assume a função de patrono na relação estabelecida entre artista-gestor e verba pública, deixando o proponente sujeito aos propósitos da administração municipal que se apresentam em forma de contrapartida social e planos de ação continuada.

Maria Lucia de Souza Barros Pupo, docente no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP e pesquisadora na área de Licenciatura, no artigo *Quando a Cena se desdobra: as contrapartidas sociais*, discorre sobre as contrapartidas na retrospectiva dos dez anos de vigência do Fomento e apresenta a formação de público como uma das opções de contrapartida que se encaixa no perfil de Ação Cultural.

A autora usa a citação de Teixeira Coelho para explicar que o papel da Ação Cultural é se propor a “[...] fazer a ponte entre as pessoas e a obra de cultura ou arte para que, dessa obra, possam as pessoas retirar aquilo que lhes permitirá participar do universo cultural como um todo e aproximarem-se umas das outras por meio da invenção de objetivos comuns.”. (PUPO, 2012, p. 160-161). Esta definição de Ação Cultural apresenta grande similaridade com o conceito de Gestão Cultural já que em ambos os conceitos é defendida determinada mediação entre obra e público.

A partir do contexto que se estabelece na primeira década do século XXI, estimulado principalmente pela realização do Programa de Fomento na cidade de São Paulo, nota-se a retomada da reflexão sobre a formação de público – discussão bastante difundida nos anos 1970 – como possibilidade de posicionamento político do artista dentro de sua obra do ponto de vista da Gestão Cultural voltada para a arte teatral. Esse ator-artista, que também é um ator social e político, assim se mostra, seja pela contrapartida do Programa de Fomento, seja na reflexão sobre a formação de público em um programa complementar a ele (como o Programa de Formação de Público realizado no período 2001-2004), seja fora dele, em obras

financiadas de outras formas (editais, leis e financiamento privado), ou ainda, numa obra artística produzida de maneira independente e livre de todos esses mecanismos.

Além disso, cabe aqui acrescentar que nas conversas informais e de bastidores entre atores, autores, diretores e produtores é comum ouvir comentários sobre o público “não ir mais ao teatro”, que “antigamente havia sessões, de terça a domingo, sempre lotadas”, “o teatro não vai sobreviver por muito mais tempo”, “o teatro é uma arte morta”, “o teatro acabou”, “estamos presenciando o fim de uma arte”. Mas não é de hoje a indagação fatalista sobre a falta de público nas salas de teatro como pode ser verificado no livro *A Pedagogia do Espectador*, de Flávio Desgranges:

Fala-se atualmente com insistência de uma crise do teatro brasileiro. Empresários, diretores, autores, atores reúnem-se, debatem a crise, fazem levantamentos, analisam a situação, encontram-se assiduamente com o ministro de Educação e Cultura para apresentar reclamações, propostas, reivindicações, pedidos. A crise de que se fala quase exclusivamente é de público: uma encenação normal raramente consegue atrair, nos dias comuns, mais que cinquenta ou setenta espectadores, se é que consegue tanto (ROSENFELD, 1993, p. 43 apud DESGRANGES, 2010, p. 20).

Os tempos parecem não ter mudado tanto em relação à presença de público no teatro. No entanto, a tese de Rosenfeld, reiterada por Desgranges, mostra que se houve alguma alteração, pelo menos em termos numéricos, essa foi insignificante, seja para mais ou para menos. Para Desgranges (2010, p. 20), “[...] atualmente, no início do século XXI, e lá se vão trinta anos, a dita crise prossegue quase inalterada, pelo menos no que se refere ao público; e, se há alguma mudança, não parece ser muito animadora.”

Rosenfeld já apontava e Desgranges retoma a discussão sobre a concorrência do teatro com a indústria cultural, representada pela televisão e pelo cinema, assim como a “obsolescência da arte teatral”<sup>2</sup>, como um dos possíveis fatores que podem explicar a ausência de demanda para os espetáculos teatrais. Soma-se a isso, a concorrência dos veículos de comunicação, a internet (youtube, redes sociais), os recursos da tecnologia com iphone entre outros. Mas, apesar desses motivos de importância inquestionável como resposta, Desgranges nos alerta que não se esgota nesta explicação a densidade da questão.

O hábito de ir ao teatro nunca se desenvolveu amplamente no Brasil para se afirmar que a escassez de público em relação aos espetáculos teatrais se deva, exclusivamente, ao processo de industrialização da cultura.

---

<sup>2</sup> Termo usado por Desgranges em *A Pedagogia do Espectador*.

A questão consiste no fato de que o público de teatro não diminuiu exclusivamente por causa da mercantilização da arte e da cultura, mas no fato de que o espectador de teatro no Brasil costuma fazer parte de uma parcela pequena e privilegiada da população, revelando que o teatro nunca fez parte da cultura brasileira. O cidadão que vive em cada uma das cinco regiões do país não se reconhece na produção cultural e, portanto, não encontra o eco necessário para fazer do teatro uma referência. De uma forma geral, os cidadãos brasileiros nunca adquiriram o hábito de frequentar espetáculos teatrais.

A partir dessa constatação é que a discussão a respeito da necessidade de formar público para a arte teatral se faz necessária. As possibilidades de desdobramentos dos mecanismos de formação de público podem ser aprofundadas em *A Pedagogia do Espectador* (2010). A formação do espectador se relaciona com diferentes mecanismos para sua efetivação que perpassam pelas diversas etapas da obra teatral, desde a sua elaboração até fruição e circulação. Levando-se em conta a relação do espectador com o ator, o texto, a encenação, a pedagogia, as ações culturais, enfim, um complexo quadro organizado a respeito da relação do espectador com a obra teatral, abrangendo desde questões de acesso físico do espectador ao teatro (como transporte, por exemplo) até acesso simbólico (leitura e compreensão da obra teatral).

Um capítulo do livro *A Indústria Cultural e Sociedade* de Theodor Adorno é dedicado ao “tempo livre”, expressão definida pelo autor como acorrentada ao “tempo não livre”, ou seja, ao trabalho. Parte-se desta definição para dialogar a fundamentação teórica de Adorno com a contemporaneidade de formação de espectadores para o teatro na cidade de São Paulo. Se por um lado não se efetivou de modo abrangente a formação de público para o teatro em São Paulo de modo continuado, a partir de posicionamento político específico com gestão pública voltada à formação de espectadores para a arte teatral, por outro lado, uma das dificuldades de se efetuar a formação de público para teatro se encontra no conceito de tempo livre. “Tempo livre”, segundo Adorno, se define exatamente como o oposto do seu conceito, e, portanto, configurando-se num tempo de não liberdade em que o tempo livre é apresentado como prolongamento do trabalho e consequência da integração das pessoas e seus papéis sociais; fatores que afetam profundamente a constituição íntima e o livre arbítrio dos indivíduos. (2011, p. 103-104),

Essa não liberdade se estabelece no “tempo livre” sem que o indivíduo tenha consciência de que suas escolhas estão interligadas com o trabalho mesmo fora dele por uma falsa sensação de liberdade. O indivíduo no “tempo livre” é obrigado, por causa das relações

sociais que se estabelecem no capitalismo, a não pensar em nada e, como consequência, a não questionar o sistema e o trabalho, permitindo apenas que ele descanse do trabalho para em seguida ter mais disposição para trabalhar mais e melhor para o sistema.

É neste ponto que o conceito de tempo livre está em oposição à arte teatral, pois o teatro como obra de arte confronta o sistema por fazer o indivíduo refletir sobre si e sobre a sociedade, mesmo quando sua temática não é estritamente política. No entanto, o indivíduo inserido nesse contexto está tão alienado pelo conceito de tempo livre como sinônimo de liberdade, que ele acredita ser um fardo ir a um espetáculo de teatro fora dos moldes da indústria cultural. O “tempo livre” é mais uma barreira simbólica que se impõe na formação de público para o teatro.

Se o teatro pode ser comparado à abertura de um livro, como afirma Desgranges, pode-se concluir que não basta abrir um livro para lê-lo, é preciso ser alfabetizado e compreender a leitura de tais códigos. O teatro também possui códigos próprios que precisam ser lidos ou apreendidos, mas de outra forma, com a exploração de outros sentidos: além dos olhos, também os ouvidos, o olfato e a alma. Geralmente são códigos que a maioria das pessoas, que nunca tiveram contato com manifestações teatrais, desconhece ou não está familiarizada.

Entre as dinâmicas abordadas e esmiuçadas dentro do universo de formação de espectadores, não poderia deixar de ser citada por Desgranges a questão do teatro infantil e é sobre ela, no próximo tópico, que este artigo se propõe a refletir como possibilidade de recorte desse posicionamento político na gestão do artista em relação à obra teatral.

De qualquer forma, a reflexão sobre o tema Formação de Público se faz urgente, mas se mantém constante, porque ao contrário de outras artes, o teatro só acontece em tempo e espaço presente sob a observação e/ou participação dos espectadores. Sem público, de fato, o teatro não existe e isso independe da relação econômica que se possa estabelecer entre as partes:

Não existe teatro sem plateia e a importância da presença do espectador no teatro precisa ser vista não somente por uma razão econômica, de sustentação financeira das produções. É evidente que o fator econômico é vital e não pode ser esquecido, até porque o preço do ingresso torna o acesso inviável, excluindo das salas uma parcela do público que talvez fosse a mais interessada. Como um livro que só existe quando alguém o abre, o teatro não existe sem a presença desse outro com o qual ele dialoga sobre o mundo e sobre si. Sem espectadores interessados nesse debate, o teatro perde conexão com a realidade que se propõe a refletir e, sem a referência desse outro, seu discurso se torna ensimesmado, desconstruído, estéril. Não há evolução ou

transformação do teatro que se dê sem a efetiva participação dos espectadores. (DESGRANGES, 2010, p. 27).

### **O artista gestor e a formação de público infantil no teatro**

O conceito de teatro infantil tem início na pós-tomada de consciência coletiva sobre a situação das crianças durante a Revolução Industrial, no século XIX. Os questionamentos que resultam nesta e desta conscientização estimulam a construção de uma nova definição de infância, gerando reflexões sobre esse universo sob outro ponto de vista.

Como afirma Desgranges em *A Pedagogia do Espectador*, é nesse contexto de lutas por melhores condições de vida e trabalho, atreladas às reivindicações do proletariado, que nascem as batalhas contra a exploração do trabalho infantil e pela emancipação da criança.

No momento em que se passa a compreender a criança de forma diferente de um adulto pequeno ou em miniatura (como chegou a ser vista durante um período da História), torna-se possível tentar buscar respostas e alternativas específicas às necessidades desse novo ser em relação ao meio sociocultural em que está inserido:

As lutas para a modificação do estatuto da criança na sociedade estão estreitamente ligadas aos combates travados pelos direitos de parcelas desprivilegiadas da sociedade. A primeira tomada de consciência coletiva, no que diz respeito à situação das crianças, ocorreu na época da Revolução Industrial, em fins do século XIX, tendo por base uma visão em princípio econômica. (DESGRANGES, 2010, p. 83).

Apesar do conceito de teatro infantil ter aparecido na Modernidade, na pós-revolução industrial, defende-se que seu início no Brasil aconteceu a partir de influências vindas do teatro catequético e jesuítico, pelo fato de os padres Manoel da Nóbrega e Anchieta (jesuítas que chegaram ao Brasil nas primeiras missões de evangelização dos gentios) já utilizarem essa arte de expressão “[...] como forma auxiliar, didática e pedagógica de catequese [...]” dos povos indígenas, como nos aponta o texto *O Teatro Infantil Na cena do Mundo*, de Carlos Augusto Nazareth, idealizador e criador do Centro de Pesquisa e Estudo do Teatro Infantil (CEPETIN).

Nazareth atesta ainda que os primeiros textos destinados ao teatro infantil, no Brasil da Era Moderna, eram adaptações de obras europeias de cunho extremamente moralista e conclui que o teatro infantil brasileiro tem seu berço no Ocidente, marcado pelo forte moralismo e didatismo judaico-cristão-europeu. Tais traços talvez justifiquem a má qualidade que ainda se

pode encontrar em certos espetáculos infantis, que se valem de tais peças para ensinar as crianças conceitos de “certo” e “errado”, “bom” e “mau”, de maneira moralista e superficial, o que resulta, na maior parte das vezes, em uma obra infantilizada.

Segundo Desgranges, só no início do século XX a produção de espetáculos para crianças passou a mostrar preocupação em aprimorar a linguagem e a pesquisa estética, evidenciando que antes disso havia “[...] uma produção voltada para esse setor dotada de qualidade artística duvidosa, apoiada em linguagem pobre e excessivamente açucarada.” (DESGRANGES, 2010, p. 83).

No artigo *Fronteiras Etárias no Teatro: Da Demarcação à Abertura* (REVISTA USP, 1999) sobre a classificação de faixa etária e distinção de teatro adulto e teatro infantil, Maria Lucia de Souza Barros Pupo faz uma abrangente e importante retrospectiva do teatro infantil e cita, como fez Desgranges em *A Pedagogia do Espectador*, os anos 1970 como marco importante de visibilidade desta modalidade dentro e fora do Brasil.

Nesse panorama histórico traçado por Pupo, constam nomes importantes da trajetória do teatro infantil, entre figuras notáveis dos anos 1950 como Maria Clara Machado no Rio de Janeiro, autora de textos infantis para teatro e fundadora do Teatro Tablado, e Tatiana Belinky e Julio Corrêa em São Paulo, que, em parceria, desenvolveram adaptações, traduções e criações de peças infantis para a Prefeitura de São Paulo.

O final dos anos 1960 e início da década de 1970 é marcado por movimentos de “[...] contestação aos modelos tradicionais de autoridade em países submetidos a diferentes regimes políticos [...]” e, no Brasil, do pleno Regime Militar, também vai eclodir como em outras nações, a crença na “[...] potencialidade emancipadora do teatro [...]”. (PUPO, 1999, p.337)

É dessa credibilidade no teatro como expressão e efetivação de liberdade e da afirmação de que a criança é o futuro do país, muito disseminada nos anos 1970, que os contornos e práticas do teatro infantil como política de formação de público nesse período vão se expandir notoriamente, como aponta Pupo em seu artigo e Desgranges elucida ao longo do livro *A Pedagogia do Espectador*.

Já nos anos 1980, conclui Desgranges (2010, p. 84), há um decréscimo na qualidade dos espetáculos infantis em comparação à quantidade de produções oferecidas, o que provoca o início do debate acerca da qualidade do teatro infantil que se prolonga até os dias atuais. Essa discussão vigora em meio a uma produção de baixa qualidade.

Em contrapartida à afirmação de Desgranges sobre a baixa qualidade na maioria das produções de teatro infantil, temos na reportagem “Le Plat du Jour é companhia referência em espetáculos infantis”, da Revista Veja São Paulo, de janeiro deste ano, o destaque sobre o

trabalho de alguns grupos em relação à produção de espetáculos teatrais voltados para o público infantil, como por exemplo: “Le Plat du Jour”, “Pia Fraus” e “Vagalum Tum Tum”, ressaltando a qualidade das produções artísticas desses grupos, que não só ganharam destaque na mídia como foram selecionados para apresentarem parte do repertório na programação destinada ao público infantil no Guritiba (espaço voltado para as crianças, em abril de 2013) dentro do Festival de Curitiba (um dos maiores na categoria dentro do Brasil). A matéria evidencia que muitas companhias vêm renovando a linguagem do teatro infantil na cidade de São Paulo depois dos anos 2000.

Flavio Desgranges, que já foi citado neste artigo como pesquisador ímpar ao que se refere ao estudo de formação de público, questiona a terminologia e a existência do teatro infantil ao atentar para o caráter pejorativo como é vista, tratada e desenvolvida essa manifestação artística por muitos artistas que se dedicam a este gênero. Assim como Pupo, justifica a extinção do termo infantil como efetiva emancipação da criança em relação ao adulto frente ao teatro verdadeiramente artístico. Ambos os pesquisadores parecem ser contrários à estipulação da faixa etária na reflexão e elaboração da obra teatral genuinamente artística.

Já Carlos Augusto Nazareth, em *O Teatro Infantil na Cena do Mundo*, defende a existência do teatro voltado especificamente para o público infantil e propõe o aprofundamento do estudo do gênero, em vez de sua extinção, alegando que o preconceito com a terminologia “teatro infantil” negligencia a parcela de público de espetáculos teatrais representada pelas crianças. O pesquisador visa diferenciar o desenvolvimento de um trabalho artístico a partir do público a que ele se destina.

Há os que defendem a existência do teatro voltado para crianças de diferentes faixas etárias e há os que defendem o teatro sem distinção de público, o que culminaria em um conceito de teatro para todos.

Ao analisar o debate do teatro infantil pelo viés teórico percorrido em *A Indústria Cultural e Sociedade*, sob a dialética de classificação etária e indústria cultural, Adorno vai alegar que as distinções enfáticas entre produtos direcionados a um público específico estão condicionadas à organização dos consumidores com a finalidade de padronizá-los, afirmação que está diretamente relacionada com a abordagem feita por Pupo sobre a distinção do gênero teatral:

Distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em revistas de diferentes preços, não são tão fundadas na realidade, quanto,

antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los. (ADORNO, 2011, p. 11)

Ao analisar a visão de Adorno, Pupo e Desgranges, depreende-se que o espetáculo teatral como obra de arte não deve ser classificado como teatro infantil, nem ser pensado dentro de um estilo apropriado ao gênero, que, segundo eles, está ligado sobretudo a um fator econômico do que a um fator estético.

Levando-se em consideração que, sob a perspectiva de Adorno, Desgranges e Pupo, o teatro infantil se estabelece como estilo que priva a liberdade da criança em se relacionar com a obra e com o mundo (do ponto de vista da indústria cultural), considerando-a como ser inferior em relação ao adulto, por estar em posição economicamente desfavorável em relação ao adulto, por outro lado, pode-se pensar na criança não como ser inferior, mas como indivíduo diferente do adulto que necessita de tratamento específico frente a sua diversidade.

Para ressaltar a importância de se ampliar a pesquisa sobre a criança como público de teatro por parte dos artistas-gestores dessa arte no século XXI, vale lembrar que, se Adorno cita Shönberg e Picasso como exemplos de grandes artistas que mantiveram desconfiança em relação a estilo e a tudo o que era decisivo ressaltando a “desconfiança” como caráter significativo na obra de grandes artistas, não seria importante também “desconfiar” tanto da obrigatoriedade da existência de um teatro voltado para criança, como da abolição definitiva do estilo ou gênero infantil em teatro? (ADORNO, 2011, p. 21-22).

Independentemente da resposta, a necessidade de inserção do artista-gestor na pesquisa da formação de público com foco na criança se faz cada vez mais necessária para que ela não fique rendida a decisões mercadológicas, nem prejudicada com relação a sua formação como público de teatro.

### **Considerações finais**

São muitas e diferentes as possibilidades de formar público para o teatro e diversas são também as dificuldades.

O conceito de tempo-livre definido por Theodor Adorno que determina a não liberdade dos indivíduos talvez seja o maior obstáculo a ser transposto pelos gestores artistas de teatro na tentativa de formar espectadores teatrais já que o tempo de descanso do indivíduo está diretamente relacionado com a opressão deste mesmo indivíduo pelo sistema capitalista através, principalmente, da indústria cultural voltada exclusivamente para entretenimento e

diversão impedindo outras formas e conteúdos de reflexão do indivíduo sobre si mesmo e sobre a sociedade em que está inserido.

Porém, o próprio Adorno vislumbra uma possibilidade de emancipação do indivíduo em relação à indústria cultural no final do livro “Indústria Cultural e Sociedade” ao constatar através de uma pesquisa, a ressalva por parte de uma parcela significativa de indivíduos em relação à manipulação da indústria cultural (Adorno, 2011: p. 116).

Esta manipulação está diretamente relacionada ao conceito de “tempo-livre” que oprime e aprisiona o indivíduo aliado à indústria cultural em nome do sistema capitalista. Na ressalva da pesquisa feita por Adorno é revelada a existência de uma lacuna no conceito de “tempo-livre” que nos leva a vislumbrar a possibilidade de preenchê-la com um teatro verdadeiramente artístico que propicie a reflexão do indivíduo sobre si mesmo e sobre a sociedade em que está inserido, favorecendo a emancipação do indivíduo e da arte teatral em relação à indústria cultural e, resultando, como consequência, numa sociedade mais justa.

Por isso, torna-se cada vez mais necessária a inserção da criança como público de teatro por parte do gestor-artista de teatro através de efetiva mediação entre criança e obra teatral artística.

A gestora-atriz do século XXI reflete sobre a sua história para pensar a história dela na sociedade em que está inserida, buscando saciar através da reflexão a necessidade infantil latente, quando ainda menina, por manifestações artísticas através do posicionamento político da gestora-atriz.

A menina só queria ser atriz, mas para conseguir continuar sendo atriz-artista no contexto deste século precisa ser atriz-gestora. Depreende, por fim, que para subsistir dentro de sua arte, é necessário ser atriz-gestora e ao ser atriz-gestora é preciso pensar na menina, como comprovado por Desgranges: “A infância de um homem está relacionada à infância dos homens, a memória individual ligada à coletiva. Os sonhos de infância vão ao encontro dos sonhos da coletividade.” (DESGRANGES, 2010, p. 114).

A partir da Gestão Cultural, a atriz-artista reflete sobre a formação da criança como público da arte teatral para pensar a continuidade da existência do teatro e, conseqüentemente, a sua sobrevivência como atriz. E, para isso, torna-se fundamental aprofundar a pesquisa sobre o universo infantil e a relação da criança com a arte teatral.

Este artigo conclui que é urgente a necessidade de gestores-artistas de teatro investirem ainda mais na formação de público, principalmente na formação de público infantil do ponto de vista artístico e não comercial já que a possibilidade de emancipação do indivíduo em relação à indústria cultural aliada ao caráter emancipador do teatro artístico podem

colaborar para dinamizar a efetividade do tempo livre em liberdade do indivíduo e, portanto, de uma sociedade mais justa.

### Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W., 1903-1969. **Indústria Cultural e Sociedade**, seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida; traduzido por Julia Elizabeth Levy...[et al.]: Paz e Terra, São Paulo, 2002.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. 2ª edição. Editora Hucitec: São Paulo, 2010.

LEPIQUE, M. (Org.); DESGRANGES, Flávio. (Org.). **Teatro e Vida Pública. O Fomento e os Coletivos Teatrais de São Paulo**. 2ª edição, Editora Hucitec: São Paulo, 2010.

BETTI, Maria Sílvia. **A Lei do Fomento: Raízes e Desafios**. São Paulo, Hucitec, Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. p.117-127. (Teatro)

PUPPO, Maria Lucia de Souza Barros. **Fronteiras Etárias no Teatro: Da Demarcação à Abertura**. Revista USP, São Paulo, n.44, p. 335-340, dezembro/fevereiro 1999-2000.

PUPPO, Maria Lucia de Souza Barros. Lepique, Maysa (org). **Quando a Cena se desdobra: as contrapartidas sociais**. São Paulo, Hucitec, Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. p.152-173. (Teatro)

RAMOS, Luiz Fernando. Lepique, Maysa (org). **Fomento para além das ideologias, estratégia para inventar novos teatros**. São Paulo, Hucitec, Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. p. 238-262. (Teatro)

## Webgrafia

VV.AA. *Manifesto Arte Contra a Barbárie*. Disponível em:

<<http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#1>> Acesso em: 9/4/2013.

SÃO PAULO (Município). Secretaria da Cultura. In: Programa Municipal de Fomento ao Teatro. Disponível em:

<<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>> Acesso em: 09/04/2013.

BAYARDO, Rubens. *A Gestão Cultural e A Questão da Formação*. Revista Observatório Cultural, edição nº6, 2008. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000991.pdf>> Acesso em: 22/04/2013.

NAZARETH, Carlos Augusto. *O Teatro Infantil na Cena do Mundo*. Disponível em:

<[http://cepetin.com.br/index.php?page=artigos\\_texto&artigo\\_texto=103](http://cepetin.com.br/index.php?page=artigos_texto&artigo_texto=103)> Acesso em: 15/04/2013.

VEJA SÃO PAULO. *Le Plat du Jour é companhia referência em espetáculos infantis*. Ed.

Abril, nº 2307, disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/le-plat-du-jour-teatro-infantil>> Acesso em 15/04/2013.

VEJA SÃO PAULO. *Companhias que fazem bom teatro infantil*. Ed. Abril, nº 2307, 31

jan.2013 disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/cias-teatro-infantil>> Acesso em 15/04/2013.