

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**  
**MESTRADO EM ARTES CÊNICAS**

**JOSIVÂNIO PIRES DA SILVA, em artes,**  
**ALEXANDRE LINO**

**O ARTISTA EMPREENDEDOR NO TEATRO:**

O papel do ator para além da cena

**RIO DE JANEIRO**

**2024**

**JOSIVÂNIO PIRES DA SILVA, em artes,  
ALEXANDRE LINO**

**O ARTISTA EMPREENDEDOR NO TEATRO:**

O papel do ator para além da cena

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em ensino de Artes Cênicas, do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Profa. Dra. Tania Brandão

**RIO DE JANEIRO**

**2024**

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

SSS586o      SILVA, Josivânio  
               / Josivânio SILVA. -- Rio de Janeiro, 2024.  
               107

Orientador: Tânia Brandão.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado  
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes  
Cênicas, 2024.

1. Artista empreendedor. 2. Teatro Brasileiro. 3.  
Produção teatral . I. Brandão, Tânia, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
Centro de Letras e Artes – CLA  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC  
**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**O ARTISTA EMPREENDEDOR NO TEATRO:  
O PAPEL DO ATOR PARA ALÉM DA CENA**

**POR**

**JOSIVANIO PIRES DA SILVA**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Tania Brandão da Silva  
Presidente e orientadora

Prof. Dr. Rodrigo Carvalho Marques Dourado (UFPE)

---

Prof. Dr. Henrique Buarque de Gusmão (PPGAC/UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: aprovada.

Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 2024

Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos.

Roland Barthes

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço inicialmente a Deus, meu refúgio e fortaleza, e aos meus pais, que estiveram ao meu lado durante todo processo. Expresso minha gratidão aos amigos artistas-empresendedores-amadores, que compartilharam suas vivências e desafios no contexto teatral brasileiro. Manifesto minha sincera homenagem ao Coletivo Cotinha de Teatro e à minha terra natal, o Nordeste, onde minhas raízes e inspiração estão fincadas.

Estendo meus agradecimentos a Celso André, meu grande companheiro de mestrado, Sérgio Leemann, Daniel Porto, Paulo Fontenelle, Wellington Jr, Christina Cardoso, Prof. Dr. André Dias (UFF), Tom Pires, Léo Campos, Daniela Fontan e Max Oliveira, que me incentivaram e acreditaram na viabilidade deste trabalho, mesmo quando eu duvidei. Um reconhecimento especial a banca qualificadora, cujas contribuições abriram novos horizontes. Expresso minha profunda gratidão e admiração à Prof<sup>a</sup> Dra. Tania Brandão, cuja orientação e afeto foram fundamentais, sendo sem eles esta pesquisa não teria se concretizado.

## RESUMO

Esse estudo apresenta uma análise da representatividade dos modos de produção no teatro brasileiro a partir da observação da trajetória do ator, encenador e empresário João Caetano (1808-1863) e os reflexos de seu método de trabalho nos formatos contemporâneos de atuação no mercado. Modelos de empreendedorismo artístico que persistem e inspiram coletivos, grupos, companhias, produtoras e artistas independentes, até hoje, nos quatro cantos do país. Aqui sintetizados e refletidos em minha própria trajetória, outros atores realizadores e na experiência do Coletivo Cotinha de Teatro, em Banabuiú (CE). Em diálogo com o pensamento de Décio de Almeida Prado (1984; 1972), Sábato Magaldi (1996), Tania Brandão (2002;2009;2021), Heloisa Marina (2023), Gustavo Guenzburger (2020), Miguel Cuervo (2015), e em consonância com o pensamento do filósofo francês Roland Barthes (1978; 2007; 2018), sobre o amor e o teatro, me lanço na busca de tentar desvendar os mistérios das forças estruturantes nas artes cênicas brasileiras: o artista, o empreendedor e o amador. Dos núcleos profissionais às representações amadoras, essa dissertação apresenta exemplos dos pequenos avanços e as estagnações na realização teatral. Uma práxis investigativa que une teoria associada a vozes de outros artistas produtores para criar um recorte analítico e uma espécie de guia de produção sobre uma tendência iniciada no século XIX, que busca reinvenção pelo impacto pandêmico, mas sobretudo, pelas constantes oscilações no mercado e de uma indústria que invariavelmente nunca se estabeleceu no Brasil.

**Palavras-chave:** Artista empreendedor. Teatro Brasileiro. Produção teatral.

## **ABSTRACT**

This study presents an analysis of the representativeness of production models in Brazilian theater based on the observation of the trajectory of the actor, director and businessman João Caetano (1808-1863) and the reflections of his working method on contemporary modes of acting in the market. Models of artistic entrepreneurship that persist and inspire collectives, groups, companies, producers and independent artists, to this day, in the four corners of the country. Here summarized and reflected on my own trajectory and the experience of Coletivo Cotinha de Teatro, in Banabuiú (CE). In dialogue with the great names of theater theory such as Décio de Almeida Prado (1984; 1972), Sábato Magaldi (1996), Tania Brandão (2002;2009;2021), Heloisa Marina (2023), Gustavo Guenzburger (2020), Miguel Cuerdo (2015), and in line with the thoughts of the French philosopher Roland Barthes (1978; 2007; 2018), on love and theater, I embark on the quest to try to unravel the mysteries of the forces structures in Brazilian performing arts: the artist, the entrepreneur and the amateur. From professional groups to amateur representations, this dissertation presents examples of small advances and stagnations in theatrical production. An investigative praxis that combines theory associated with the voices of other artists to create an analytical framework and a type of production guide on a trend that began in the 19th century, which seeks reinvention due to the pandemic impact, but above all, due to the constant fluctuations in the market and an industry that invariably never established itself in Brazil.

**Keywords:** Enterprising artist. Brazilian Theater. Theatrical production.



## **LISTA DE IMAGENS**

Imagem 1: Cartaz da peça, O Porteiro (2017)

Imagem 2: Cartaz do filme, O Porteiro (2023)

Imagem 3: Foto do Teatro Clô Cavalcante em Construção (2021)

Imagem 4: Cartaz da peça, Sertão Travesti (2021)

Imagem 5: Foto do encontro com o Coletivo Cotinha (2021)

Imagem 6: Folder de divulgação do bingo (2021)

Imagem 7: Foto da evolução da construção do teatro (2023)

## SUMÁRIO

Introdução .....	01
1. O TEATRO NO SÉCULO XIX: UM BREVE ESTUDO.....	07
1.1 João Caetano, o ator e o empresário.....	11
1.2 O público, as peças e a política .....	16
1.3 Legado e Lições do empresário João Caetano .....	19
2. O ARTISTA EMPREENDEDOR .....	29
2.1 A ausência acadêmica.....	32
2.2 De volta ao começo.....	34
2.3 O desaparecimento do público. ....	38
2.4 Empreender no Brasil.....	41
2.5 O rompimento de ciclos viciosos.....	46
2.6 Do cinema ao streaming: os avanços tecnológicos.....	49
2.7 O teatro não é só o espetáculo. ....	56
2.8 Vozes diversas, artísticas e empreendedoras .....	62
3. O ARTISTA EMPREENDEDOR AMADOR.....	73
3.1 O amor e o poder.....	76
3.2 A pureza do teatro. ....	84
3.3 A experiência Coletiva Cotinha .....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS. ....	103
ANEXOS.....	105

## INTRODUÇÃO

“Eu acho que a tradição do teatro no Brasil é a dos atores se empresarem. Isso vem desde João Caetano (...). É que faz parte da memória teatral brasileira, do ator brasileiro, para ter mercado de trabalho, ele se auto empresar.”<sup>1</sup>

(Fernanda Montenegro)

É tarefa hercúlea definir com clareza a origem de um processo de pesquisa que está totalmente interligado ao fazer. As tarefas diárias que movem um artista que fomenta e gere a sua própria carreira é ao mesmo tempo uma busca desenfreada de respostas aos inúmeros porquês e um desejo incessante de encontrar uma fórmula, um modelo ou um guia que norteie os caminhos a serem percorridos para a entrada consciente no mercado de trabalho e/ou a permanência nele. Sendo a permanência, sem dúvida, o mais obscuro dos caminhos.

Para sobreviver e suportar as intempéries do setor, muitos aspirantes e até profissionais têm que se dividir entre a vida artística e outras atividades, que não possuem quaisquer ligações com o ofício. Uma espécie de prenúncio do cenário teatral brasileiro, que conheci de perto, e vejo em permanente atuação. A própria carreira acadêmica é uma opção exitosa para alguns, porém uma retirada gradual da cena de artistas que deram valiosas contribuições nos palcos. Mas, é sobre os operários das artes que vamos falar. Dos artífices que desafiaram as limitações e seguiram enfrentando as insalubridades do fazer teatro no Brasil por puro amor às tábuas.

É comum em nossa trajetória encontrar uma expressiva quantidade de colegas que abandonaram o teatro a fim de exercer outra profissão que lhes proporcionasse alguma estabilidade financeira. Inúmeros talentos deixaram os palcos para serem gerentes de banco, comerciantes, empresários, *youtubers*, professores, celebridades midiáticas etc. No entanto, qual é o diferencial daqueles que se mantiveram e conseguiram reconhecimento, sucesso e até enriquecimento financeiro fazendo teatro? Para desvendar alguns desses mistérios é preciso observar os modelos de produção, em pontuais grandes momentos do teatro brasileiro, e identificar onde avançamos ou retrocedemos no panorama atual das artes cênicas.

---

<sup>1</sup> BRANDÃO, Tania. **A Máquina de repetir e a fábrica de estrelas**: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro, Ed. 7Letras, 2002, p.11.

A minha trajetória profissional está totalmente interligada ao tema proposto. Há um encontro imediato do meu artista com o realizador desde os primeiros movimentos em direção ao teatro. Nesse caminhar ficou evidente a precariedade de uma literatura que tratasse do tema com alguma profundidade e clareza. A ausência de conteúdo levou-me a construir uma biblioteca particular que propusesse reflexões sobre o papel do ator/produtor. Muito desse material é recortado de biografias dos nossos grandes atores e empresários, como João Caetano e Procópio Ferreira. Porém, foi necessário acrescentar diversos títulos, exclusivamente sobre o empreendedorismo, e tentar criar conexões com o fazer teatral. Livros, artigos, periódicos e até aforismos foram incorporados a esse trabalho etapa por etapa.

A preparação deste projeto contou com uma pesquisa teórica e prática, por anos seguidos, na qual os dados estudados na literatura sobre o tema foram sempre confrontados com a prática cotidiana<sup>2</sup> de um artista empreendedor com 20 anos de atividades ininterruptas. São quase 30 espetáculos em duas décadas de trabalho nas artes cênicas, nos mais diversos estilos e gêneros. Esse caminho da prática à teoria ou da teoria à prática começa com uma reflexão sobre os expoentes da história do teatro, mas também um olhar distanciado sobre minha própria estrada. Uma carreira iniciada nos anos 2000 no extinto Teatro Glória onde o nascimento do ator é espelhado com o surgimento de um garoto dando seus primeiros passos na produção. Desde aqueles primeiros anos até hoje a elaboração desse estudo já existia em pequenas anotações e muitas dúvidas. A dissertação é fruto dessa reverberação e das imersões acadêmicas que se seguiram por anos a fio.

O trabalho diário na minha produtora Cineteatro Produções foi convertido em reflexões sobre a práxis educativa. Esse movimento interferiu na ordem teórico-prática ou prático-teórica para um pensamento mais elaborado e estratégico no âmbito operacional dos meus negócios. Cursos externos, como: Desenvolvimento Profissional na UNESC (Universidade do Extremo Sul Catarinense), Certificação em Liderança, Capacidade de Aprender e Resiliência na PUCRS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul) e/ou como palestrante convidado no evento UMA NOVA 22 realizado pela MUHCAB – RJ também trouxeram suas contribuições no último ano.

---

<sup>2</sup> A pesquisadora Deolinda Vilhena (2022) em seu ensaio *A produção teatral: uma disciplina universitária* apontou a necessidade de se constituir um espaço efetivo de sistematização dos caminhos da produção teatral no Brasil. Em seu texto, Vilhena vê sua geração como sendo testemunha de uma prática antes desse campo de ação teatral se torna uma rara disciplina universitária.

Nesse período, além dos cursos realizados e colóquios, a seleção das obras seguiu um curso natural entre convergências e dissonâncias intelectuais que ressignificaram pensamentos e acrescentaram conteúdo para novos debates e para a escritura desta dissertação. O Artista Empreendedor no Teatro: O Papel do Ator para Além da Cena é resultado de uma prática, assumidamente hereditária, aliado aos meus estudos na troca acadêmica como eventual docente na pós-graduação da FACHA (Faculdades Integradas Hélio Alonso) e a atenção especial ao hibridismo do “novo teatro”. Já a partir dos estudos iniciais, apresentei dois projetos denominados: “O Artista Empreendedor”, que foram premiados respectivamente pelo Edital Cultura Presente nas Redes da SECEC/RJ e Arte em Toda Parte da FUNARTE. Tais conteúdos apresentam uma amostragem dessa trajetória e estão disponíveis nas plataformas oficiais do Estado e do Governo Federal.

Penso que o artista empreendedor no teatro é, sobretudo, um ator, um autor, um criador que em geral conduz, administra e realiza a sua própria carreira. É aquele que ultrapassa o campo do pensamento e executa.<sup>3</sup> No Brasil, em grande parte, isso acontece por uma imposição mercadológica em um cenário desigual, com poucas oportunidades e sem linhas de fomento contínuas para cultura. Mas, o que pode ser visto como uma agravante no desenvolvimento artístico ou como um cercear criativo, a história resguarda itinerários de profissionais que entenderam o mecanismo e fizeram carreiras extraordinárias por se apropriarem da condição de produtor e perceber que nela reside o poder da escolha.<sup>4</sup>

Enxergar a carreira como negócio, dispor-se ao engajamento com outros setores da sociedade, como a iniciativa pública e privada, e a incessante busca por aprimoramento profissional, em todos os setores da atividade, é sinônimo de geração de oportunidades. Essa é uma das hipóteses de um pensamento construtivo, que atravessa gerações, mas que

---

<sup>3</sup> O crítico teatral Sábato Magaldi em seu livro *Panorama do Teatro Brasileiro* declara abertamente: “Ainda é comum afirmar-se, quando se procuram critérios absolutos ou se fazem comparações com as melhores realidades europeias e norte-americanas, que o teatro brasileiro não existe (...) É mínimo, ademais, o índice de integração do teatro na vida brasileira: os espetáculos de êxito invulgar atingem, nas capitais, apenas 2% da população, e poucas vezes atravessam seis meses de cartaz, em salas cuja capacidade média é inferior a quinhentos lugares (...) Ninguém infelizmente nos ensinou a amar o teatro brasileiro” (MAGALDI, 2001, p. 9-12). Devemos perceber as diferenças temporais entre essa afirmação de Magaldi e ao mesmo tempo colocá-la junto de nossos modos de produção contemporâneos.

<sup>4</sup> No ano de 2023, dentro do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Unirio, o Professor Doutor Daniel Schencker e a Professora Doutora Tânia Brandão desenvolveram a disciplina *O Teatro de Mercado e a Perda da Dimensão Pública*. Este curso teve como objetivo tensionar reflexões sobre os modos de produção de um teatro de mercado surgido em um primeiro momento do teatro moderno no Brasil, norteado pela valorização do texto, pela reformulação no registro interpretativo do ator e pelo requinte de produção. Então fomos observando como esse modelo da grande companhia empresariada sobreviveu pouco e as organizações teatrais aderiram a outros formatos.

por diversas razões não se estabelece quando falamos num projeto mais ambicioso de indústria. De certa forma, há uma negação ao modo de produção capitalista quando falamos de arte. Por qual motivo, persistimos em avaliar a qualidade artística com base nas escolhas individuais de cada artista?

Tais indicativos, exemplos e modos de produção descritos em estudos biográficos sobre João Caetano, Procópio, e outros personagens, não deixam dúvidas de sua eficiência, mesmo sob os ataques constantes ao setor, perdas de público, patrocínio e fracassos inerentes a todos eles. O intuito é que esse estudo, apoiado nas bases inspiradoras dessas figuras, suas forças e heranças artístico-empendedoras nos faça ir além. Embora demarquem as atividades culturais realizadas apenas no Rio de Janeiro, nossas investigações pretendem alcançar um panorama mais generalizado considerando a influência cultural da cidade para o país.<sup>5</sup>

A identificação de eixos estruturantes que definem o perfil do trabalho do ator/realizador, que ultrapassou as gerações sem grandes inovações, me estimularam a criação de um termo que talvez sintetize ou sirva de apoio para o desenvolvimento desta reflexão. Por ora passaremos a chamar esse operário das artes do século XXI de **Artista-Empendedor-Amador**. Uma “alcunha” para representar esses empresários visionários do teatro brasileiro e colaborar com novas investigações.

**O Artista**, mesmo que em dados momentos demonizado, renegado e vulgarizado, goza de certo prestígio social por ocupar o espaço do entretenimento e em especial ser uma espécie de porta voz do seu tempo. Um modelo de arauto das sociedades. Portanto, ser artista é carregar consigo responsabilidades sociais, políticas e intelectuais. Por essas razões, para alguns, um sacerdócio que não combina com pretensões mercenárias. Acredito que reside nessa dualidade o primeiro grande conflito para entendermos os inúmeros porquês dessa crise permanente do nosso teatro.

**O Empendedor**, de forma simplificada, é o indivíduo que faz, sai da zona conforto, do campo das ideias e parte para ação. Se somos criadores e criaturas do nosso próprio trabalho, talvez seja essa a melhor definição para nossa identidade operária. Pautado na teoria do cientista político e economista austríaco Joseph Alois Schumpeter (1883-1950), entendo que mudanças substanciais só ocorrem por meio de atuação mútua e quando seus efeitos empreendedores de sucesso são compartilhados. Não estariam,

---

<sup>5</sup> Ressaltamos que encontramos nos escritos de Rosyane Trotta (1992, 2013) e Deolinda Vilhena (2008), importantes definições e análises críticas que nos fazem compreender a estrutura dos modos de produção no teatro, e que por si só, serão fundamentais para fazer contraponto com esses e outros estudos.

assim, as instituições acadêmicas e as escolas de artes cênicas em débito com a formação de seus profissionais?

**O Amador**, talvez o adjetivo que melhor nos defina, enquanto artistas, se pensarmos pela ótica barthesiana. Para o filósofo francês Roland Barthes (1995), o amador é aquele que sente e ama o que faz, que está aberto a experienciar os saberes e os acontecimentos para além das convenções. Há no amador uma necessidade de sentir-se apaixonado pelo que vive. Ele, contudo, não prevê uma ideia elogiosa, todavia segue distante da conotação depreciativa imposta pelo senso comum. O amador, para Barthes, “não é obrigatoriamente definido por um saber menor ou uma técnica imperfeita [...], mas sim por isso: ele é o que não mostra, o que não se faz ouvir” (BARTHES, 1995, p. 1). Penso que o amador de alguma maneira ama a dor contida nas desventuras da vida e na arte. Assim sendo, os artistas de teatro, seriam por excelência, adeptos da arte da dor, ou por essência, amadores?

Esta dissertação evolui dividida em três capítulos: O teatro no século XIX: um breve estudo, O Artista Empreendedor e O Artista-empendedor-amador. Nenhum deles pretende apresentar biografias, mas resgatar informações de processos geradores de trabalho contínuo na produção artística em suas respectivas épocas. Que modos de produção herdamos e como funcionam na atualidade?

No capítulo primeiro, denominado **O teatro no século XIX: um breve estudo**, apresentamos um recorte econômico, social, político e artístico do período em que o ator e empresário João Caetano construiu sua carreira. Uma análise sobre suas iniciativas, a relação com o público, o consumo, suas escolhas artísticas, as inovações e os modelos de produção. A evolução de uma carreira que durou pouco mais de três décadas (1831 a 1863), mas que trouxe contribuições definitivas para o ofício no Brasil.

No segundo capítulo, intitulado **O Artista-Empendedor**, há uma busca para entender as mudanças impostas pela virada de século, mas sobretudo, a tentativa de encontrar os segredos que fizeram de Procópio um dos maiores mitos de todos os tempos no teatro brasileiro, nos palcos e nas bilheterias. O diálogo com o público, a máquina de fazer espetáculos, a itinerância, os fenômenos e, por fim, o impacto com a chegada do streaming. Um painel, também pessoal, simplificado de um empreendedor que realizou mais de 30 peças e reflete sobre os modos produtivos na contemporaneidade.

Na terceira parte denominada **O Artista-Empendedor-Amador**, é um passeio sobre diversas experiências de atores/produtores, espalhados pelo Brasil, em diálogo com os modelos deixados por nossos antecessores. Neste capítulo, a fim de refletir sobre a

potência artística empreendedora no país, utilizo o formato de entrevista e imersão e, apresento, de forma breve, o meu relato autobiográfico e a trajetória do Coletivo Cotinha de Teatro, grupo amador, sediado no sertão central do Ceará, e sua extraordinária atuação e mudanças na economia e sociedade banabuiense.

Nas considerações finais e em notas de produção apresento uma espécie de Guia Simplificado de Produção. No primeiro uma síntese de conceitos e hipóteses e adiante um conteúdo extra que consiste em uma tradução e adaptação livre para o português de frases, citações e aforismos em espanhol encontrados e selecionados do livro “Producir sem Dolor”<sup>6</sup> do *Centro Dramático Nacional de Madrid*, ou *Produzir sem Dor*, traduzido literalmente da obra do ator e produtor espanhol Miguel Cuerdo. Reflexões oportunas que foram direcionadas para a desmitificação da arte de produzir.

Contudo, no início da última década (2020), os modelos tradicionais de teatro e empreendedorismo, antes percebidos como facilmente reproduzíveis, sofreram um impacto sem precedentes. O que pelo olhar científico, do Dr. Paulo Niemeyer Filho, dar-se a entender a necessidade de uma urgente modernização. “Novos negócios surgirão. As relações profissionais serão outras. Ficou claro que, independentemente de epidemias, os deslocamentos podem ser reduzidos, o tempo mais bem aproveitado”.<sup>7</sup> Com a pandemia o teatro perdeu muitos espaços físicos, público e parte de suas características mais atraentes para os novos adventos. Pela primeira vez, o teatro não necessita apenas de resistência e sim de uma atualização no sistema operacional.

Os fundamentos dessa pesquisa se encontram nesse indiscutível valor das descobertas que foram caracterizando o artista empreendedor no teatro brasileiro. Histórias que atravessaram os séculos XIX e XX e reverberam no modo ainda vigente no século XXI. Contudo, resta-nos questionar neste estudo, porque, ainda hoje, grandes artistas, não conseguem amalgamar metodologicamente o experimento cênico à prática empreendedora. Em 2023, Antônio Abujamra (1932-2015) mantém sua assertividade e relevância de maneira ainda mais atual: “Não pensem, façam. Qualquer mente medíocre pode ter uma boa ideia. Realizá-la é que é genial”.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> RIVAS, Miguel Cuerdo. **Producir sin Dolor**. Madrid: Ed. Centro Dramático Nacional, 2015.

<sup>7</sup> NEVES, José Roberto de Castro (org). **O mundo pós-pandemia: reflexões sobre uma nova vida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2020, p, 19.

<sup>8</sup> FLORES, Ida Vicenzia. **Antônio Abujamra: Calendário de Pedra, uma biografia**. Manaus: Reggo, 2019, p,201.



## CAPÍTULO 1- O TEATRO NO SÉCULO XIX: UM BREVE ESTUDO

O Teatro, há muito tempo, não é mais, de forma alguma, uma arte dominante. Sabemos que ele foi ultrapassado por muitas outras artes e mídias; no entanto, é uma arte que resiste.<sup>9</sup>

(PICON-VALLIN et al)

A afirmação da pesquisadora e professora de arte dramática Béatrice Picon-Vallin reflete sobre o teatro na França, país que até hoje mantém uma relação de respeito com seus artistas e estes devolvem em igual reverência e compromisso com o público. Atravessando essa relação, o Estado segue cumprindo seu papel de fomentar a arte e a educação e estabelecer entre elas um indispensável diálogo. O exemplo francês, em que pese a crítica da pesquisadora, é inspirador, sobretudo quando observamos a trajetória do teatro brasileiro que desde sua origem profissional é pautado sobre as influências europeias.

Com a chegada da Corte Portuguesa em 22 de janeiro de 1808, a dinâmica social, política e econômica do país começa a sofrer mudanças gradativas e definitivas para os nossos hábitos. A criação de chafarizes para o abastecimento de água, a construção de calçadas, pontes e estradas, a instalação de iluminação pública, a oficialização da moeda (réis) e o costume de frequentar casas de ópera e teatros. Nesse contexto foram levantadas novas edificações e dentre elas o mais antigo e tradicional teatro do Rio de Janeiro. O Real Theatro de São João, inaugurado em 12 de outubro de 1813, recebeu esse nome em homenagem ao príncipe regente D. João VI.

A data escolhida por Dom João, 12 de outubro, foi em virtude do aniversário do seu filho, Dom Pedro I, um apreciador do teatro como o seu pai. O espaço recebeu outros nomes, como Imperial Theatro São Pedro de Alcântara de 1826 a 1831, Theatro Constitucional Fluminense, em 1831, e voltou a ser chamado de Theatro São Pedro entre 1838 e 1923. Por fim, nesse mesmo ano, foi batizado de Teatro João Caetano como é reconhecido até hoje. Essa homenagem ao nosso grande ator e empresário João Caetano dá-se por sua indefectível contribuição às artes cênicas no Brasil. Ele atuou em inúmeras peças junto a atores portugueses e seus repertórios. O próprio D. Pedro I era quem

---

<sup>9</sup> Picon-Vallin, B., Veloso, B., & Oliveira, C. A. de A. (2011). **Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico.** *Sala Preta*, 11(1), 193-211.

mandava vir artistas e companhias de Portugal para ocupar o extraordinário empreendimento. As companhias naquele momento e durante muitos anos eram europeias, assim como suas obras. Caetano era uma exceção naquele cenário.

João Caetano teve sua estreia profissional em 3 de maio de 1831 junto a um elenco predominantemente português. A peça escolhida foi um drama, gênero característico das encenações daquele momento, escrita pelo autor lusitano Camilo José do Rosário Guedes. O espetáculo *O Dia de Júbilo para os Amantes da Liberdade* ou *A Queda do Tirano*, já trazia consigo os signos que predominavam nas montagens daqueles tempos. Textos com característica do drama romântico, atuações declamatórias e estéticas eurocêntricas.

Além da tradição de frequentar casas de óperas e teatros, a família real trouxe consigo um referencial que protagonizou a cena por mais de duas décadas com a presença de companhias portuguesas. Em sua bagagem, carregavam o gosto e um estilo específico que se manteve e agradava o público. O teatro foi ao longo do século XIX uma atividade central na vida da cidade do Rio de Janeiro, mesmo que não representasse a indústria e tampouco evitasse as crises econômicas. Uma curiosidade é que não havia a tradição de temporadas longas e por essa razão as companhias tinham uma galeria ampla de peças.

A abolição da escravatura no Brasil só aconteceu em 1888, então estamos tratando de uma atividade que nasce direcionada aos privilegiados. Os negros, na sua grande maioria, não tinham renda e eram considerados propriedades dos abastados. Muitos formaram o braço construtor que levantou os mais belos edifícios daqueles anos, mas por razões óbvias não podiam frequentar os espaços destinados ao entretenimento dos brancos bem-nascidos, nobres ou da corte. É justamente com a chegada da Família Real que o Brasil vira o palco da pior peça já encenada.

O próprio João Caetano, com seus ideais nacionalistas, não tardou em romper com os artistas portugueses, mesmo já reconhecido e aclamado. Sofreu boicote dos portugueses, mas manteve seu diálogo com a coroa. Criou junto com sua esposa, a atriz e dançarina Estella Sezefreda, a Companhia Nacional João Caetano. Ou seja, o teatro do século XIX no Brasil é caracterizado no primeiro momento pela influência absolutamente europeia até o seu desligamento.

A fundação de sua primeira companhia, onde assumia as funções de ator, diretor e empresário, foi em 1833 no Teatro Niteroiense com a peça *O Príncipe Amante da Liberdade* ou *A Independência da Escócia*. O grande avanço nessa empreitada está na formação do elenco composto por atores 100% brasileiros, ou seja, uma ousadia e rompimento com o modelo português. João Caetano, além de contratar só artistas

nacionais, também acordara com eles um salário fixo, por sua vez, estabelecendo um elo profissional com o ofício. Esse momento estabelece um marco e o início de uma grande virada na história do teatro brasileiro.

Os períodos da história do teatro no Brasil podem ser esclarecedores se analisados a partir das características encontradas nas produções que foram encenadas no país. A peça de Gonçalves Magalhães, *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, que estreou em 1838 pela Companhia Nacional João Caetano, é um outro grande símbolo da mudança dos paradigmas do teatro no século 19. Com temática nacional, trata-se da primeira peça, uma tragédia, escrita por um brasileiro. E este momento é assinalado por muitos teóricos com o nascimento do nosso teatro.

Outro nome de destaque do período é o do autor Martins Pena (1815-1848). Ele é considerado também fundador do teatro nacional devido à quantidade e a relevância das peças que escreveu. Pena segue como referência para pensarmos o teatro do século XIX. Durante mais ou menos onze anos, escreveu 26 peças que ganharam muita popularidade e foram fundamentais para a consolidação da história do teatro no Brasil. Vale ressaltar que João Caetano foi o responsável por lançar o seu primeiro texto no mercado e diversos outros. *O Juiz de paz na Roça* estreou em 1838 por sua companhia pouco tempo depois de *O Poeta e a Inquisição*.

Era a primeira comédia escrita por Martins Pena, de feitio popular e desambicioso, costurando com observação satírica um aspecto da realidade brasileira. Poucos, talvez, na ocasião, assinalassem o significado do acontecimento. Começa aí, porém, uma carreira curta e fecunda e o verdadeiro teatro nacional, naquilo que ele tem de mais específico e autêntico.<sup>10</sup>

Esse teatro, portanto, não gerou independência financeira ao ponto de se absterem de diálogos com a coroa. Em 1842, com ajuda oficial, João Caetano firmou um contrato com o governo da província do Rio de Janeiro para seguir representando por 12 anos em Niterói. Nesse momento, o poder do Brasil estava nas mãos de D. Pedro II que também era um entusiasta das artes, grande incentivador do teatro e admirador próximo do ator. Mesmo assim, de acordo com a pesquisa de Bruno Iury Fracchia, da Escola de Comunicação (ECA) da USP, não houve relevantes mudanças em relação aos incentivos já propostos desde o seu avô. Fracchia (2021) resgata outras curiosidades acerca do regente que tratam muito da realidade da época.

Quando criança, ele fez teatro com as irmãs, como um passatempo e incentivou as filhas a fazerem porque o teatro era visto como uma ferramenta educativa

---

<sup>10</sup> MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1996. P, 42.

no século 19. Em seu diário também escrevia anotações com críticas às peças que assistia, além de sugerir a montagem de obras que gostava. São exemplos desse Dom Pedro II como um agente ativo da cena teatral.<sup>11</sup>

Os modelos eurocêntricos ainda eram refletidos nas encenações e igualmente projetados nos modos de produção. Não houve uma estratégia capaz de estabelecer um projeto de fomento continuado que promovesse alguma libertação dos erários públicos. Os nossos predecessores, João Caetano, Vasques, Xisto Bahia e outros tantos mambembearam pelo país, especialmente nos momentos de grande oscilação de mercado que a duras pernas era construído. Circularam em cidades do interior com condições adversas e insalubres que, muito pouco ou nada, contribuíram para a melhoria da qualidade do que já se fazia.

Muitos aspectos importantes foram ignorados neste breve estudo, porém é salutar de que o século XIX é o cenário que define o percurso a ser percorrido pelos fazedores de teatro no Brasil. A figura do artista-empendedor, a dependência do poder público e a necessidade de renovação artística formam um tripé indissociável para a permanência nos palcos, mesmo sem quaisquer garantias. Majoritariamente, toda a descendência artística nunca fez mais do que repetir uma fórmula com a diferença que o teatro nos oitocentos desfrutava de um prestígio que hoje não goza mais. De certo, a assertiva de Picon-Vallin soa como uma sentença ao afirmar que o teatro é uma arte que resiste. Corroborando com sua análise, penso que o teatro brasileiro é só resiliência.

Aqui, parece-me oportuno citar um recorte de um relevante artigo publicado pela revista do IPHAN, edição especial 500 anos do Brasil, assinado pela professora e pesquisadora Tânia Brandão. Tal análise amplia e reafirma esse pensamento sobre a hereditariedade dos modos de produção absorvidos pelo modelo teatral construído desde a monarquia.

A vida teatral incipiente dos tempos de D. João não deve ser menosprezada; ainda que fosse a discutível diversão cortesã de uma cidade tropical pobre, ela possuía densidades de tal ordem que fizeram surgir um ator de grande envergadura, o ator João Caetano (1808-1863). Compreender o teatro brasileiro do século XX impõe este longo desvio, na medida em que estas origens, portuguesas e século dezenovistas, jamais deixaram de atuar na forma mesma de construção do teatro brasileiro.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> FRACCHIA, Bruno. **Pedro II incentivou as artes no Brasil**. SITE CICLO 22 USP. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://ciclo22.usp.br/2021/12/10/d-pedro-ii-incentivou-as-artes-no-brasil-independente/> Último acesso em: 10 fev.2023.

<sup>12</sup> BRANDÃO, Tania. **Revista do IPHAN** – nº 29, edição especial 500 anos. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/reviphan/10622>. em: Acesso em: 22 set. 2020.

João Caetano, mesmo sendo autodidata, tinha um conhecimento profundo da profissão, um enorme comprometimento com seu artista e sabia exercer suas responsabilidades como empresário. Ele é a síntese do teatro do século XIX por tudo que vivenciou junto aos portugueses, mas sobretudo, por ter dado caráter profissional à atividade e estabelecido um teatro com características nacionalistas. Não à toa, lutou de forma incessante pela construção de uma Escola de Arte Dramática e, mesmo sem êxito, deixou para a posteridade a importância da construção, formação e transmissão.

### 1.1 João Caetano, o ator e o empresário

Além do grande ator, João Caetano foi uma das mais importantes figuras do Teatro Brasileiro do século XIX. É impossível contar a história desse período sem associar a sua imagem e seus feitos. A arte dramática foi definitivamente modificada com sua atuação nos palcos, mas também para além da cena. Ele é a personificação do primeiro artista-empresendedor que temos registrado nos livros e periódicos. Isso diz muito a seu respeito, no entanto, fala muito mais das diretrizes das artes cênicas no Brasil.

Um fato, porém, chama atenção quando nos debruçamos em literaturas que tratam sobre a sua vida e obra. Seja no período romântico, no teatro realista ou no nascimento do teatro brasileiro, onde ele é citado como um dos agentes principais, os pesquisadores e teóricos assumem as limitações para apresentar um conteúdo mais robusto ou inovador. Décio de Almeida Prado ao publicar o livro: *João Caetano – O ator, o empresário, o repertório*, afirma que ali encontraremos um material modesto e apenas um delineador do perfil do ator e empresário, sem se propor a revisar dados. O que ele chama de “apenas uma reinterpretação”<sup>13</sup>.

A referida obra de Décio é sem dúvida indispensável quando queremos entender um pouco da trajetória de João Caetano. Não por coincidência, já serviu de base para inúmeros tratados acadêmicos, e certamente seguirá com uma das principais âncoras, por se tratar de uma robusta pesquisa. Estudiosos como Sábado Magaldi, Wilson Martins e Laís Corrêa de Araújo em seus respectivos artigos publicados no jornal Estado de S. Paulo, no Suplemento Literário, enfatizaram a relevância histórica da publicação do autor. Tais

---

<sup>13</sup> PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

artigos e outros complementares estão disponíveis, na íntegra, na seção anexos desta dissertação e armazenado em drive acadêmico para consultas.<sup>14</sup>

Por conseguinte, assumo que essa dissertação não irá restringir-se a reproduzir as ideias de Décio, mesmo que por demais ousado querer sair delas. Sábato, em sua obra, *Panorama do Teatro Brasileiro*, nos convida a um belo passeio pelo universo das artes cênicas e destina uma expressiva parte a falar de João Caetano e seus feitos. Mas, já na nota introdutória à terceira edição, também alerta: “Talvez apenas uma verdadeira História do Teatro Brasileiro, realizada por vários estudiosos, possa satisfazer a legítima curiosidade dos leitores”.<sup>15</sup> Afeito às respectivas obras, sigo em direção ao desconhecido para tentar encontrar novas motivações.

Como já citado, a figura do ator-empresário pode ser identificada primeiramente no Rio de Janeiro onde o Teatro Brasileiro se desenvolveu como profissão pelas mãos e atitudes do ator João Caetano. Encontramos na pesquisa de Décio de Almeida Prado informações que estabelecem uma ideia temporal do acontecimento que marca essa transformação: “A reação nativista persistiu ainda por alguns anos, prolongando-se através de outras escaramuças de que João Caetano foi protagonista. Em 1839, por exemplo, uma das cláusulas do seu primeiro contrato com a Província do Rio de Janeiro exigia que todos os atores da companhia fossem brasileiros” (PRADO, 1972)<sup>16</sup>.

O ator deu seus primeiros passos no teatro amador e estreou em 24 de abril de 1827, em São João de Itaboraí, RJ, na peça *O Carpinteiro de Livônia*. Mas, foi por volta da década de 1830, que teve sua estreia como ator profissional na Companhia Portuguesa subsidiada pela corte. Ao lado deles participou de diversas montagens que se caracterizavam pelos tons declamados e linguagem eurocêntrica do repertório dos portugueses, até o seu desligamento. Com sua esposa, a também atriz e dançarina Estella Sezefreda, constituiu, aos 25 anos de idade, a primeira Companhia Teatral Brasileira,

---

<sup>14</sup> Um panorama detalhado, em ordem cronológica, da vida e das realizações do Ator e Empresário João Caetano durante os anos de 1834 a 1863 foi traçado a partir de registros pesquisados nos arquivos da Fundação Biblioteca Nacional, utilizando a Hemeroteca Digital. Esse recorte histórico, resgatado de periódicos do século XIX, oferece uma visão significativa de sua trajetória desde seus primeiros anos de atividade profissional até o momento de seu falecimento. Esses dados contribuem para a compreensão de sua ascensão, declínio e a constante presença de desafios e crises que têm caracterizado a atividade teatral desde os seus primeiros movimentos e tentativas de estabelecimento profissional no Brasil. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1pffv2nd5ipBWlxO1V46kxh4PkUllq7SO/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1pffv2nd5ipBWlxO1V46kxh4PkUllq7SO/view?usp=drive_link)

<sup>15</sup> MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1996.

<sup>16</sup> PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano: o ator, o empresário, o repertório**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972, p. 10.

estreando em Niterói, na então Villa Real de Praia Grande, no pequeno teatro da rua da Imperatriz que ele batizara de Teatro Santa Tereza e hoje leva o seu nome.

É uma unanimidade o reconhecimento de seu grande talento e o título de primeiro ator brasileiro. Todavia, foi com tino empreendedor que João Caetano fez valer cada celebração ao seu nome. Era um ator, autodidata, movido por uma especial intuição para a criação de seus personagens, mas gerido por forte razão para tocar os seus negócios. Não por acaso, antes de encenar as obras nacionais, foi o primeiro Hamlet e Otelo do Teatro Nacional. As traduções das peças shakespearianas ficaram a cargo de Gonçalves de Magalhães, que foi o autor daquela que é considerada a primeira peça brasileira, *Antônio José* ou *O Poeta e a Inquisição*. Uma parceria que deu certo, especialmente para Caetano.

Em *Otelo*, protagonizou uma das cenas mais marcantes de sua trajetória como ator. É recorrente em várias obras o detalhamento do escandaloso episódio. Próximo do final do espetáculo, em determinada cena, sua personagem atacava a amada por ciúmes. Na ocasião, apertou o pescoço da atriz de tal forma que quase a enforca de verdade. Conta-se que a força que emprestou ao personagem foi tamanha, a ponto de a plateia começar a gritar em desespero. Ele se aproveitou do acontecido e fez a informação chegar até os jornais. Talvez resida aí mais um ponto característico do nosso teatro também revelado por Caetano. O efeito do escândalo. Em suas lições dramáticas, comenta: “Nos lances mais veementes dirigi sempre a meu jeito as paixões e sentimentos”.<sup>17</sup> Será que esse era um dos segredos?

É muito interessante observar que o ator e empresário sempre caminharam juntos. João Caetano, deliga-se do elenco português, cria a própria companhia, arrenda teatros, escreveu dois livros monta repertório de peças e circula por cidades do interior, reconstrói equipamentos e luta pela criação de uma escola dramática. No entanto, é com Gonçalves de Magalhães que ele começa a marcar seu nome na história do teatro, cada vez mais, passo a passo. Seguiram com uma proposta mais ambiciosa. Lançar uma peça com texto e elenco nacional era no mínimo curioso, era uma novidade que o público aplaudiu e ainda lhe conferiu mais um título, o de Fundador do Teatro Brasileiro. Não faltava para seu artista

---

<sup>17</sup> SANTOS, João Caetano dos. **Lições dramáticas**. Rio de Janeiro: Ed. Typ Imprensa e Const. de J. Villeneuve & C, 1862.

as inquietações necessárias para surpreender ao público e tampouco motivações para o grande realizador que era.

Caetano torna-se notadamente um modelo. Soube se submeter a ideia de internacionalização para nacionalizar o teatro. Carregou consigo muito do que aprendeu com os portugueses e, mesmo com assinatura própria, manteve-se fiel à estética para agradar ao público, afinal não havia uma grande variação de plateias. Vestiu o ideal do romantismo nas suas encenações, peças e personagens que escolhia. Como artista, tornou-se um gigante chegando a ser comparado aos astros franceses do período romântico. Como empresário, foi resiliente até o fim de sua vida. Não fugiu das adversidades, pelo contrário, encarou de frente cada obstáculo. Os incêndios do teatro, a necessidade de ocupar outros espaços, a renovação de parcerias com o governo, além de produzir, atuar e dirigir sua companhia são só alguns exemplos dos obstáculos.

Nunca se furtou a observar os acontecimentos, pelo contrário, foi um homem de ação. Além de atuar em inúmeras peças, tanto no Rio de Janeiro como em Niterói e outras províncias, João Caetano publicou dois livros sobre a arte da representação: *Reflexões Dramáticas*, de 1837 e *Lições Dramáticas*, de 1862. Em *Reflexões Dramáticas*, já no prólogo, encontramos seu desabafo sobre o abandono do teatro no Brasil e o autor faz um paralelo com a França. Nestas duas obras, temos grandes indícios de que o João Caetano empresário esteve sempre a serviço do ator João Caetano, sua grande paixão.

As disparidades nos estudos sobre João Caetano, são mínimas ou pontuais. Ele é invariavelmente tratado como um gênio, visionário, percussor. Essas adjetivações o eximem de uma explanação de suas versões menos heroicas, como a vaidade e a personalidade forte. Os créditos de um sistema teatral brasileiro ficaram atribuídos a ele, onde sabemos que a participação de Gonçalves de Magalhães, Estela Sezefreda e de Martins Pena foram definitivas para o acontecimento. Pena, por sua vez, talvez tenha sido estigmatizado pelas comédias e perdido muito de seu reconhecimento até hoje.

A linha que separa o criador da criatura é tênue e às vezes se confunde nesse caso. Falamos de um período sem adventos para salvaguardar conteúdos, nada que pudesse validar os escritos, além da precariedade de nossa conservação de material histórico. Resta-nos acreditar numa oralidade que foi transferida de geração em geração e aos poucos transformada em documentos. O próprio Décio é certo quando chama sua pesquisa de reinterpretação e conclama: “o gênio não há dúvidas, era só ele, mas o talvez pertença a todos nós” (PRADO, 1972).



Em pesquisa, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, um artigo do historiador e crítico literário, Wilson Martins, que trata do ator e empresário a partir de uma análise da obra de Décio de Almeida Prado sintetiza bem essa dicotomia na genialidade de Caetano. “Pedro I declarava estar disposto a fazer tudo para o povo, nada, porém, fez pelo povo. João Caetano, que “nada fez pelo teatro brasileiro”, fez o teatro brasileiro e fez brasileiro o teatro. Essa é tarefa histórica que lhe coube, para além dos seus defeitos e qualidades de ator, para além do que efetivamente realizou como homem de teatro.”<sup>18</sup>

Mesmo depois de morto, em 1863, João Caetano continuou vivo. Uma série de homenagens sucessivas, como a organização de um festival de teatro em sua memória a pedido do imperador D. Pedro II, realizado em 1886, celebraram o grande ator brasileiro. O ator Francisco Correia Vasques, que trabalhou como cômico na Cia de João Caetano, também seguiu exaltando o nome do amigo. E assim, sua história atravessou dois séculos, reafirmando o caráter conservador de nosso ofício.

No século XX, em 1923, o Theatro São Pedro passou a se chamar Teatro João Caetano. Em 1926, o autor Raul Pedroza escreveu: *João Caetano: peça em um acto, em verso*. Nesse texto encontramos uma ideia de quem era ou poderia ter sido o grande ator e empresário. Pedroza não se furta em nos revelar sua intimidade com os outros artistas, Vasques, Martins Pena, críticos, investidores, sua esposa Estella e uma possível amante. O fato é que quanto mais sabemos de Caetano, mais queremos saber. “Meus títulos quais são? São todos os das peças que fiz viver em cena!”<sup>19</sup> Assim, se revela a personagem João Caetano na dramaturgia de Raul.

---

<sup>18</sup> MARTINS, Wilson. **Gênio Nativo**. Estado de S. Paulo, São Paulo, 18/02/1973. Suplemento Literário, Últimos Livros. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pesq=%22Joao%20Caetano%22&pagfis=4929>  
Acesso em: 12 jan. 2023.

<sup>19</sup> PEDROZA, Raul. **João Caetano: peça em um acto, em verso**. Rio de Janeiro: Empresa Brasil Editora, 1926, p.53.

## 1.2 O público, as peças e a política

artista não educa o público. Este é que educa o artista. Arte é reflexo.<sup>20</sup>

(Procópio Ferreira)

Coincidência ou destino, o teatro, enquanto ofício, chega ao Brasil junto com a coroa portuguesa em 1808. Justamente no mesmo ano em que nasceu o mais emblemático ator de todos os tempos. João Caetano dos Santos, cresceu e o principal teatro brasileiro já havia sido construído. O Real Theatro de São João havia sido inaugurado em 1813 e funcionava trabalhando intensamente para abrigar os artistas estrangeiros em turnê e atender em especial os hábitos europeus da corte. Esse movimento acabou resultando na permanência de muitos desses artistas, sobretudo, os portugueses. O próprio príncipe D. Pedro I se encarregou de mandar vir de Portugal muitos deles e cias inteiras por volta de 1829.

É perfeitamente lógico que um teatro feito por artistas europeus destinados a um público genuinamente português carregasse em si temáticas e estéticas que preservavam o teatro europeu. Os motivos portugueses protagonizaram a cena durante muitos anos. Vale frisar que o teatro recebia subsídio através do Banco do Brasil, criado pelo imperador D. João VI. Portanto, não era considerado um patrimônio 100% público por ser gerido inicialmente pelas cias portuguesas e sucessivas vezes por João Caetano.

Estamos falando de um Brasil que ainda estava muito distante da abolição da escravidão. Ou seja, os negros, pobres e miseráveis não pertenciam ao público que ia se desenhando como os assíduos frequentadores do teatro. Em outras palavras, era atividade para poucos e escolhidos. Segundo os historiadores, o público era quase sempre o mesmo. Apenas a elite econômica declarada oficialmente é que podia usufruir de tão sofisticado privilégio. Para os excluídos restava acompanhar seus senhores e ir descobrindo alternativas de diversão, como o circo. No entanto, todos sabiam da existência do teatro.

O público em geral era oriundo das classes mais favorecidas, ou seja, brancos bem-nascidos. Esse desenho falava diretamente com a realidade política do século XIX e os interesses da corte. Curioso observar que naquele instante o palco se tornava uma força que interessava aos políticos, o que se opõe ao momento atual. O próprio palco do Real Theatro São João foi cenário para importantes acontecimentos para o país, como a assinatura da primeira constituição. Consta, todavia, que o D. João VI e seus sucessores

---

<sup>20</sup> PRADO, Décio de Almeida. **Procópio Ferreira**, Brasiliense, São Paulo, 1984. P, 88.

eram, de fato, apreciadores das artes dramáticas, mesmo que a mesma casa servisse de palanque em diversas ocasiões.

As transformações aconteceram também no teatro. João Caetano que passou a incorporar o elenco e montagens lusófonas se destaca e cai nas graças do público. E em 13 de março de 1838, já dono de sua própria cia, estreia *de Antônio José* ou *O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves Magalhães. O espetáculo com título duplo era um comum na época para nominar as peças ditas mais sérias. Caetano, que a essa altura já era também um empreendedor nato, conhecia bem a preferência do público e atendeu em cheio as expectativas da plateia presente.

Além do caráter inédito, de levar à cena uma montagem originalmente brasileira, sua atuação foi celebrada pelos críticos, aclamada pelo público e igualmente pelo próprio autor. Magalhães credits o sucesso da empreitada a grandiosidade e reconhecimento do ator que Caetano já representava naquele instante. Ele sabia como usufruir com inteligência de seu prestígio junto ao público, a crítica, mas também junto a coroa. Esse tripé seguramente lhe garantiu uma das carreiras mais bem-sucedidas na história do teatro, mesmo que no final a estabilidade financeira tenha se perdido junto as tentativas de renovação.

Com o passar do tempo, o caráter educacional do teatro deu lugar à proposta de alternativa de lazer das elites, o que segue como padrão atual. Essa propensão exige dos artistas uma observação minuciosa, um estudo sobre as tendências e painéis sócio-políticos. Nesse campo, a escolha de Magalhães por Caetano foi certa. Com estudos e viagens pela Europa, o autor apresentou para o ator uma proposta atualizada para uma dramaturgia que falaria diretamente com o gosto dos portugueses, presença predominante nos teatros daqueles anos.

A peça é inserida na vertente do Romantismo e faz parte do gênero dramático. Com objetivos nacionalistas, e um protagonista que dominava o drama-romântico com excelência, a resposta abriu precedentes para outras investidas pelo ideário de teatro brasileiro. A Comédia de Costumes surge como mais um gênero teatral baseado no humor e na sátira, que sublinhava os comportamentos daquela sociedade da época, com personagens histriônicos. O mais importante dramaturgo na comédia de costumes foi Martins Pena. Responsável por diversas peças de destaque, sendo *O juiz de paz da roça* (1838), sua primeira peça, produzida por João Caetano.

Em pesquisas na hemeroteca me deparei com dois artigos comentando essas passagens marcantes. O artigo denominado, Gênio Nativo, reflete sobre a proposta de

nacionalização do teatro a partir da obra de Décio de Almeida Prado. O professor, historiador e crítico literário Wilson Martins, escreveu: “É, com efeito, a estreia simultânea de Gonçalves de Magalhães e de Martins Pena. É uma data na história do nosso teatro e na carreira de João Caetano”.<sup>21</sup>

É cada vez mais raro poder confrontar diferentes olhares refletindo sobre assuntos comuns em um mesmo periódico ou até em veículos distintos. Essa abertura para o pensamento, hoje, é cada vez menos compartilhada, sobretudo quando a pauta é teatro. O artigo seguinte com o título: “João Caetano, o primeiro gênio brasileiro do palco, da poeta, ensaísta e cronista”, de Laís Corrêa de Araújo, afirma:

Elemento fundamental da estrutura da época romântica, o teatro feito por João Caetano não produziu uma dramaturgia de grande relevo. Os textos escolhidos e montados eram de molde a fornecer ao público aquela exaltação de fantasia própria do tempo, a idealização do personagem-herói, o tom declamatório e gesticulação vibrante. João Caetano conseguiu assumir inteiramente a aura desse “EU” ideal das tendências românticas.<sup>22</sup>

Por fim, o teatro realista é uma das expressões artísticas que integram o Realismo e chega no Brasil em 1855. O movimento surge na Europa em oposição ao Romantismo e tinha como proposta revelar questões e conflitos sociais latentes na sociedade e refletir sobre eles. Aflora em uma época de grandes transformações no Brasil e sugere o abandono dos “dramalhões” do romantismo. Com caráter crítico, os espetáculos abordavam assuntos que envolviam a política, a economia e os dilemas humanos.

João Caetano, neste momento, está estabelecido no Teatro Santa Thereza, em Niterói, onde acabara de assinar um contrato de 12 anos com o governo. Segue com seu repertório na direção das grandes correntes, o romantismo e o nacionalismo, que o ascendeu e o tornou o maior ator do século dezenove. Décio de Almeida Prado, sentencia: “Nenhum outro ator brasileiro produziu tanto quando ele, ou sequer aproximou-se do seu

---

<sup>21</sup> MARTINS, Wilson. **Gênio Nativo**. Estado de S. Paulo, São Paulo, 18/02/1973. Suplemento Literário, Últimos Livros. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pesq=%22Joao%20Caetano%22&pagfis=4929>

Acesso em: 12 jan. 2023.

<sup>22</sup> ARAÚJO, Laís Corrêa. **JOÃO CAETANO, O primeiro gênio brasileiro do palco**. Estado de S. Paulo, São Paulo, 22/07/1973. Suplemento Literário. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pesq=%22Joao%20Caetano%22&pagfis=5063>

acervo de realizações, seja em termos de desenvolvimento pessoal, seja de serviços prestados à nacionalidade”.<sup>23</sup>

É sintomático que no século vindouro surja outro fenômeno com dimensões semelhantes às de Caetano. Este é Procópio, a quem Décio se dedica, explorando sua trajetória e realizações marcantes, como os mais de 426 espetáculos produzidos ao longo de sua carreira e outros eventos, incluindo as mais de três mil apresentações da peça *Deus lhe pague*. O notável é que ambos, apesar das diferenças em suas características como atores, compartilhavam a mesma vocação empreendedora. É dessa herança que desfrutamos até os dias atuais.

### 1.3 Legado e Lições do empresário João Caetano

Passando do intérprete ao empresário, ao homem de teatro em sentido amplo, não teremos menos o que admirar. Durante três décadas João Caetano foi o fulcro em torno do qual girou a atividade dramática brasileira. (Décio de A. Prado)

João Caetano dos Santos viveu apenas 55 anos. Destes, 36 anos foram dedicados incansavelmente ao Teatro entre a descoberta e a profissionalização. Era, sobretudo, um operário das artes. O início do jovem adolescente como ator amador deu o tom de sua trajetória. Estreou profissionalmente junto aos portugueses, mas seu diferencial, além do talento, era o de manter-se apaixonado e devotado ao seu ofício. Era um artista inquieto e empreendedor atento as questões de sua época. Um modelo raro de artista que só surge de tempos em tempos.

A partir destes indicadores, entendo que a verdadeira vocação de João Caetano era o amadorismo. Em seguida, irei discutir o sentido do termo amador sob o olhar do filósofo Roland Barthes para melhor correlacionar com os aspectos da atividade teatral e sua inconstância. Condição, que talvez, defina a fragilidade e a força artística brasileira em direção ao “ser amador” no seu permanente estado de pobreza e iluminação criativa.

---

<sup>23</sup> PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano: o ator, o empresário, o repertório**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972. P, 219.

Afinal, a história oficial não exalta, sobretudo, os amadores, os autodidatas, os autônomos etc. É justamente nesse lugar que habita parte da herança de João Caetano.

Para Barthes (1995), o amador é aquele que sente e ama o que faz, que está aberto a experimentar os saberes e os acontecimentos para além das convenções. Há no amador uma necessidade de sentir-se apaixonado pelo que vive. Ele, portanto, não prevê uma ideia elogiosa, todavia segue distante da conotação depreciativa imposta pelo senso comum. O amador, para Barthes, “não é obrigatoriamente definido por um saber menor ou uma técnica imperfeita (...)” (BARTHES, 1995, p. 1).

Assim, considero que por propensão, legado, natureza e entrega somos todos artistas-empresários-amadores, mesmo os que se autoproclamam profissionais da “indústria cultural brasileira”. De fato, a tradição e algum triunfo no teatro são notados desde João Caetano, justamente por essa combinação entre arte e empreendedorismo, e segue como uma espécie de herança. Notadamente, somos herdeiros de um modo de produção que até hoje não ultrapassou os limites da sobrevivência. A figura desse artista múltiplo torna-se uma imposição para existir e não uma escolha. O único caminho encontrado até aqui, como afirma Fernanda Montenegro: “ Eu acho que a tradição do teatro no Brasil é a dos atores se empresarem. Isso vem desde João Caetano (. ). É o que faz parte da memória teatral brasileira, do ator brasileiro, para ter mercado de trabalho, ele se auto empresar. ”<sup>24</sup>

São inúmeras as contribuições deixadas por ele, mas a sua luta pela formação é sem dúvida uma das mais emblemáticas. Depois de sua viagem à França e a exemplo do que viu no Conservatório Francês, João Caetano buscou de todas as formas possíveis, junto ao imperador, a construção de uma Escola Nacional de Teatro. Não obtendo respostas, nos últimos anos de sua vida, inaugurou a sua Escola Dramática (1861), mas o retorno foi aquém do esperado e faliu. Dada a sua obstinação, certamente teria tentado novas investidas para a concretização de seu ideal. Ele acreditava que sem a formação jamais poderíamos ter um teatro capaz de igualar-se aos teatros estrangeiros, portanto, estaríamos fadados a um espaço reduzido.

As motivações artísticas e o pensamento empreendedor em defesa do teatro brasileiro sempre foram o motor principal de suas ações. No memorando destinado ao Marquês de Olinda, escreveu: “(. ) a arte dramática já ainda em completo esquecimento e abandono, e concludentemente sem progressos o teatro nacional. É forçoso convir que

---

<sup>24</sup> BRANDÃO, Tania. **A Máquina de repetir e a fábrica de estrelas**: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro, Ed. 7Letras, 2002, p.11.

este estado de decadência é devido, sem dúvida, à falta de uma escola, porque está provado que sem alicerces se não levantam edifícios.<sup>25</sup>

Seus pedidos foram arquivados e somente em 1908, no período republicano, foi inaugurada a primeira escola para atores do Brasil. A Escola Técnica de Teatro Martins Pena. Um modelo de referência para a América Latina, mas que sofre descaso e abandono do poder público há anos e encontra-se em seu pior momento. O nome dado à escola diz muito sobre a história do teatro nacional e enaltece a memória de Pena e de Caetano.

Considero que esse movimento, para a construção de uma escola, seja uma de suas grandes marcas pelo fortalecimento de nosso ofício. No entanto, a publicação de seus dois livros, *Reflexões Dramáticas* (1837) e *Lições Dramáticas* (1862), são relíquias que guardam ensinamentos relevantes até para os dias atuais, sobretudo, para os iniciantes. Muitos estudiosos consideram ultrapassados os modelos ali sugeridos se comparados aos sistemas criados por Stanislavski, por exemplo. Eu, considero que enquanto uma obra apresentar uma frase, uma citação, ou um trecho representativo jamais deverá ser desprezada.

Em *Reflexões Dramáticas*, o autor traduz a síntese do trabalho do ator em clara e objetiva observação: “(...) porque não basta só decorar os discursos, que recitamos, mas sim penetrar a cada momento a relação que pode ter quando dizemos, com o caráter de nosso papel a situação onde nos colloca a scena (CAETANO, 1862, p.15). Por fim, conclui de maneira igualmente impactante: “(...) quando um Actor representa com a força necessária, e adequada aos sentimentos do papel que representa o espectador vê nele a mais perfeita imagem da verdade” (CAETANO, 1862, p.15). O que mais precisa saber um ator? Se alcançar esse estado, mesmo que não se torne um João Caetano, terá ao menos algum destaque.

É notável que, mesmo sem formação e vivendo um momento em que as referências dramáticas que estavam em voga eram exclusivamente oriundas de Portugal, um artista brasileiro ocupasse tanto espaço. Estamos falando de um contexto que não o beneficiava, ao contrário, era gerador de disputas por papéis e entraves com os portugueses. Muito se fala a esse respeito, mas também sobre a irrestrita visão idealista

---

<sup>25</sup> CAETANO, João. **Memorando ao Marquês de Olinda**. Megatimes, 2021. Disponível em: <https://www.megatimes.com.br/2008/02/memorando-ao-marques-de-olinda.html> Acesso em: 07 jul./2021.

de João Caetano como artista. Ora, de certa forma, se submeteu às propostas estrangeiras muita mais nutrido de astúcias empreendedoras que por cumplicidade.

Criar a sua própria Cia de teatro com o propósito de afirmação nacional é louvável. Em sua primeira formação ainda preso às dramaturgias europeias, o seu elenco passou a ser formado por atores exclusivamente brasileiros. Rezava em contrato essa exigência como condição. Adiante, não tardou a lançar as peças que caracterizavam a chegada do nosso teatro. Textos nacionais, escritos por brasileiros e com elenco igualmente nativo. Devemos tudo a ele? Ou exaltamos apenas as suas iniciativas a favor de nossa profissionalização e abandonamos parte substancial da história?

A sua resiliência, comprovada diante do histórico de dois incêndios no Theatro São Pedro, em 1851 e 1856, respectivamente, sugerem sua coragem para assumir compromissos empresariais arriscados. Ao longo fez reformas nos espaços, e em 1842, a título de concessão, assumiu o Teatro de Santa Tereza, em Niterói, onde seguiu até o fim da vida. Mesmo acumulando as funções de diretor, empresário e ator de sua companhia, nunca deixou margem a entrega do seu trabalho no palco. O produtor à serviço do artista.

Como dono de companhia, Caetano tinha por compromisso com seus atores um valor fixo, como salário, para dar-lhes alguma seguridade e profissionalismo e, assim, deixou-nos mais um exemplo de legitimação da profissão. Outros nomes representativos da cena dezenovista passaram por suas mãos, porém o nome de Vasques é o que mais chama a atenção. Admirado pelo próprio João Caetano, e conhecido como o maior cômico brasileiro de todos os tempos, Vasques estabeleceu com Caetano respeito mútuo e um laço de amizade. Há controvérsias, mas alguns atribuem a Vasques a frase de que: “A morte de João Caetano é a morte do teatro brasileiro”.

Ao ler a peça do autor Raul Pedroza, *João Caetano – Peça em um ator, em verso*, temos uma ideia do tipo de relação de Caetano com seus atores e amigos. Mesmo tratando-se de uma obra ficcional, é notória a pesquisa de Pedroza para a construção dessa atmosfera. É uma obra emocionante, uma metalinguagem de bela carpintaria que nos faz viajar no tempo e enxergar essas personagens com nitidez. Em uma cena específica, num diálogo entre o autor Martins Penna e o ator Arêas, Vasques exclama: “É um rei!” - Afirmando ser esse o adjetivo correto para Caetano.

Levado pela curiosidade fui buscar mais do desdobramento dessa relação entre Caetano e Vasques. Afinal, são personagens reais que constituem bases sólidas da história do teatro no Brasil. Uma notícia publicada em jornal corrobora para essa hipótese de fidelidade entre os dois. Isso abre precedentes para a compreensão que, talvez, o pulso



firme do empresário estava mais à serviço do trabalho. Fora dele, havia laços fortes que chegaram e envolviam a família. Sabemos que João Caetano terminou seus dias, pobre, mas devido a relação com a corte teve suas honrarias. Vasques, por sua vez, não teve a mesma sorte.

Em pesquisa na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, me deparo com a imagem de um exemplar do jornal Correio da Manhã de 19 de junho de 1901. Nos classificados, na seção Correios dos Theatro, o seguinte anúncio: “O Sr. João Caetano dos Santos Junior, filho do grande actor João Caetano, comunica-nos, em seu nome e no de suas irmãs, que ofereceu o jazigo que guarda os restos do seu falecido pai, a fim de ali descansar também os do grande cômico brasileiro Francisco Corrêa Vasques, prestes a serem transladados”<sup>26</sup>.

É tocante analisar que as parcerias que construíram a grande história do teatro também se firmaram pela amizade. Seria demasiado romântico ou apropriado enxergar João Caetano como ator, empresário e amigo do teatro? É necessário um recorte mais específico, uma pesquisa que esmiúce mais essa questão. Nas obras de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, além da evidência de seu pulso firme, seus embates com os portugueses, não há muito desenvolvimento sobre os laços afetivos para além de sua esposa Estela Sezefreda. Dentre desse contexto, ao considerarmos nossas próprias realidades, emerge a convicção de que, em qualquer período histórico, a realização teatral carece da presença essencial dos amigos.

É inerente à imprensa cultural o julgamento, a crítica, a análise. Também é legítimo afirmar que os artistas vão estabelecer algum tipo de relação com os veículos ou com aqueles que dão sentenças favoráveis aos seus trabalhos e performances. João Caetano foi um afortunado nesse campo, pois além de celebrado pelo público desfrutou de igual respeito pelos periódicos daquela época. Adjetivos como grande, espetacular, gênio, nunca lhe foram economizados. Tamanha respeitabilidade foi conquistada por seu talento e dedicação, mas também pela maneira habilidosa de lhe dar com jornalistas, assim como também com o público e políticos.

---

<sup>26</sup> THEATROS, Correio. Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 19/06/1901. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_01&pesq=%22Joao%20Caetano%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=24](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_01&pesq=%22Joao%20Caetano%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=24) Acesso em: 08 jul./2021.

O jornal *O Diabo-Coxo*, em sua edição de 15 de setembro de 1849, traz uma crítica que deixa bastante evidente esse domínio do ator sobre a cena e além dela. Na publicação semanal sobre Theatros, denominada O Artista, P. Cabral, escreve:

A Companhia dramática representou ultimamente o drama – militar, em 4 actos, do Sr. José Romano, intitulado: 29 ou Honra e Gloria. O drama como todos sabem, mau. Representado no Theatro de S. Januário por um artista medíocre (...), foi depois levado ao Theatro S. Pedro, dignando-se interpretar um dos papéis o artista João Caetano, que fez do folheto insosso um poema cheio de belezas. Foi assim que mereceu entre nós a voga, que tem.<sup>27</sup>

Em momentos pontuais, a profissão de crítico foi fundamental ou ao menos contribuiu largamente para o sucesso ou “derrocada” de carreiras. E mesmo com trajetórias pautadas em embates duríssimos, entre artistas e jornalistas, o resultado foi sempre proveitoso para ambos. Procópio Ferreira, ao contrário de João Caetano, não desfrutou do mesmo reconhecimento da imprensa, mas isso não o impediu de trilhar uma carreira igualmente brilhante. Afinal, a polêmica e o escândalo sempre foram temperos que agradaram e muito ao público. “Falem mal de mim, mas falem”. Nesse quesito, João Caetano e Procópio formam astutos em utilizar a comunicação ao seu favor.

Usar o sistema a seu benefício foi uma característica marcante de todo o caminho percorrido por João Caetano e de Procópio. A problemática não está nesse formato de relação entre artista e instituições, mas ao que o primeiro se submete para poder produzir. É muito comum, hoje, que os artistas silenciem para realiza e enfraqueçam assim suas obras e trajetórias. Caetano foi pragmático no estudo dos costumes e hábitos, no estudo do perfil do público e das possibilidades de realização e não calou quando precisou falar. O alicerce do teatro brasileiro, ousar afirmar, chega ao século XXI com as mesmas características conservadoras e com igual dependência do poder. Se na época de João Caetano havia relações diretas com a coroa, no período teatral protagonizado por Procópio Ferreira, o ator fez-se colega do então presidente Getúlio Vargas e assim por diante. Tais encontros e parcerias, no entanto, não permitiram um final de carreira menos penoso para ambos. Esse perfil mendicante não deu suporte para a formação da tão sonhada indústria cultural, pelo contrário, fez com que o teatro e seus artistas fossem

---

<sup>27</sup> CABRAL, P. **O Artista, Diabo-Coxo**. Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1849. P, 5-6. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1111172/icon1111172.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1111172/icon1111172.pdf) Acesso em: 09 jul./2021.

vistos como o primo pobre das artes. Resta-nos o esforço e a persistência operária para manter a arte teatral de pé e tentar recuperar algum prestígio, como no século XIX.

Não desistir, é hoje, a nossa maior transgressão. Esse ímpeto resistente corrobora com as reflexões do próprio João Caetano em seu livro as *Lições Dramáticas*: “O homem que se deixa possuir por uma ideia se lança a mais arriscada empresa.”<sup>28</sup> Essa indagação propõe uma reflexão profunda sobre a continuidade do passado no presente e sua projeção no futuro. Será que as práticas, ideias e legados deixados por aqueles que moldaram o cenário teatral anterior persistem influenciam as atuais gerações de artistas empreendedores com a mesma força? Essa questão sugere uma análise crítica e perspectiva das relações entre passado, presente e futuro no cenário teatral.

Os homens e mulheres de teatro que deram cara, corpo, voz, nome e sobrenome, levaram à cena o encantamento dos grandes atores, mas também a força empreendedora de operários. Se observarmos bem, carregamos, até hoje, traços inquestionáveis desse modo de produção como uma certa obstinação pelo ofício, mas ausente de astúcia. A valorização do conteúdo nacional, o senso de coletividade e o extraordinário diálogo com o público resistiu menos ainda. Esse tripé agregou a Caetano ares de renovação, e mesmo que nem sempre tenham sido assim, lhe rendeu toda notoriedade.

Décio de Almeida Prado, novamente, sintetiza com clareza o percurso do ator-empresário em sua pesquisa. “A década de 30 fora a da ascensão, a de 40 a das batalhas empresariais, a de 50 a da consagração. A de 60 anunciava-se difícil, seja para o ator, que para manter-se na vanguarda necessitava renovar o repertório e estilo” (PRADO, 1972, p. 170). O desentendimento entre João Caetano com o romancista José de Alencar, faz-se entender. Diz-se que o autor escreveu uma peça especialmente para ele, mas ao ler, o ator não se interessou em montar, gerando um ressentimento. Fala-se também que tal ousadia lhe custou mais que levar a cena uma possibilidade de fracasso. O evento em si, repercutiu como uma resistência a renovação, o que era oportuno para o momento.

Descrever João Caetano, até para os próprios artistas, é descrever um desconhecido. A grande maioria dos atores, produtores, diretores pouco conhecem ou não sabem de sua história e trajetória. Sua carreira foi carregada de “glórias e tragédias”, mas as contribuições são indeléveis. Na atualidade, vejo mais reflexos de sua força nos “amadores”, periféricos e excluídos do que na atuação profissional de boa parte dos

---

<sup>28</sup> SANTOS, João Caetano dos. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: Ed. Typ imprensa e Const. de J. Villeneuve & C, 1862. P, 12.

artistas dos grandes centros. Estamos tomados pela ideia de realização por projeto e não de repertório e continuidade.

No Brasil, a figura do produtor está cada vez mais dissociada dos atores e ganha autonomia e poder no mercado. As grandes produtoras, que concentram a maior parte dos recursos, são geridas por empresários influentes, mas advindo de atividades que pouco falam com o teatro. Os grupos, companhias e coletivos, por sua vez, parecem perder espaço e importância para a sociedade e para os artistas. Nesse quesito, desfiguramos a herança deixada por João Caetano, ganhando algumas migalhas e perdendo muito mais. Esse conflito entre o criar e ver-se como produto ainda assombra o ator brasileiro, mas não o empresário. João Caetano, em sua independência, nunca viu nisso qualquer entrave nesse âmbito. Apenas trabalhou e vendeu a única coisa que tinha, sem titubear.

Ao que parece, a proposta da Escola Dramática, que ele tanto ambicionou, merece ser atualizada para uma Escola Empreendedora das Artes Dramáticas. Caso contrário, incorremos no risco de abandonar seus ensinamentos e ficarmos eternamente presos nas utopias. O filósofo Roland Barthes (2007) em seus escritos sobre o teatro diz muito sobre a nossa realidade, mesmo pensando o teatro na França.

Em nossa sociedade, a “nobreza” de um ofício está muitas vezes na proporção inversa de sua rentabilidade. Quero dizer que os ofícios pobres ou precários são, no mais das vezes, reputados como heroicos, o que, em retorno, dispensa pagá-los melhor: a honra substitui o dinheiro, e a “vocação”, o móvel de interesse. Vocês principalmente, atores, de que se queixam, visto que exercem um sacerdócio?<sup>29</sup>

O fazer teatral no Brasil sempre esteve ancorado em dois pilares estruturantes e que mantém a atividade viva. Uma delas é uma espécie de paixão avassaladora pelo ofício unido a uma força que impulsiona sempre na direção desse desejo inquieto de estar em cena a qualquer preço. O outro é que a apenas a intuição aliada a algum conhecimento intelectual e de vida são o suficiente para um artista. Aparentemente, a persistência dessa combinação, desde os tempos de João Caetano, tem nos mantido, porém, revela-se insuficiente. Frente à precariedade dos modos de produção, torna-se imprescindível compreender a necessidade de uma conscientização que definitivamente volte a vincular o artista ao empreendedor, impulsionando-os em direção a novas correntes.

---

<sup>29</sup> BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro** / textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière; tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.218.

No entanto João Caetano enfrentou de frente a glória e a derrota, a ascensão e o declínio, o prestígio e o desabono, o sucesso e o fracasso. Viveu a instabilidade de uma profissão que já nasce com o selo do primo pobre da economia. Em minhas pesquisas, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, que contém um acervo excepcional de periódicos do século XIX, reuni para mais de 300 artigos, notas, críticas e matérias citando o ator-empresário e apresentando-nos um panorama detalhado de como sua trajetória se projeta atualmente.<sup>30</sup>

A partir dessa busca selecionei e montei um painel cronológico onde poderemos analisar as etapas vivenciadas pelo artista, sua resiliência, lutas por incentivos, anseio por formação, preocupação com o público e seus artistas/amigos e especialmente a seriedade e devoção com seu ofício. Esta dissertação não se propõe a refazer nenhuma biografia, apenas apresentamos o que consideramos ser mais breve e pontual para o tema. Com o material jornalístico complementar, cobrindo desde o início de suas atividades, é possível entender um pouco mais da contribuição do legado de João Caetano.

Essa cronologia não ousa responder inúmeras indagações que eu também seguirei fazendo, mas poderá nos comprovar que evoluímos muito pouco nos modos de produção e seguimos enfrentando questões semelhantes às do século XIX e XX. Vimos no cinema, uma atividade relativamente jovem no Brasil, com apenas 127 anos de existência, uma grande ameaça ao teatro no período de atuação de Procópio (1898-1979), e na contemporaneidade não sabemos como nos apropriar das tecnologias a favor do teatro.

Procópio Ferreira, talvez apresente uma provocação das mais generosas para repensarmos a nossa participação na atual indústria criativa com o teatro e ir além da criação de espetáculos que sustentem aos anseios pessoais. “Há atores que ganham fortunas. Por quê? Porque vivem coerentes com a sua época. Marcham para a posteridade com sua geração”<sup>31</sup>. É oportuno considerar que se hoje o binômio esforço x resultado está

---

<sup>30</sup> Um panorama detalhado, em ordem cronológica, da vida e das realizações do Ator e Empresário João Caetano durante os anos de 1834 a 1863 foi traçado a partir de registros pesquisados nos arquivos da Fundação Biblioteca Nacional, utilizando a Hemeroteca Digital. Esse recorte histórico, resgatado de periódicos do século XIX, oferece uma visão significativa de sua trajetória desde seus primeiros anos de atividade profissional até o momento de seu falecimento. Esses dados contribuem para a compreensão de sua ascensão, declínio e a constante presença de desafios e crises que têm caracterizado a atividade teatral desde os seus primeiros movimentos e tentativas de estabelecimento profissional no Brasil. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1pffv2nd5ipBWlxO1V46kxh4PkU1Lq7SO/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1pffv2nd5ipBWlxO1V46kxh4PkU1Lq7SO/view?usp=drive_link)

<sup>31</sup> PRADO, Décio de Almeida. **Procópio Ferreira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984, p.01.

em descompasso com a realidade de Caetano e Procópio, é válido questionar por que, se eles enriqueceram fazendo só teatro, hoje é urgente discutir porque uma peça não possa custear as próprias despesas. Alguma coisa está fora de ordem e não é o teatro.

## CAPÍTULO 2: O ARTISTA EMPREENDEDOR

Minha jornada começou há 23 anos, quando dei o primeiro passo como ator profissional e paralelamente assumi o papel de produtor. A oportunidade surgiu de forma inesperada, mas a decisão foi assertiva. Desde então, compreendi que para além do amor e da dedicação ao meu artista, era imprescindível cultivar uma visão otimizadora e pragmática para atuar no mercado. Essa trajetória teve início no já extinto Teatro Glória, no Rio de Janeiro, nos anos 2000, através de uma convocação para testes para um novo grupo que seria formado sob a direção de Antônio Abujamra. O nome do grupo e do espetáculo proposto tinham o nome “Não Se Fala Com os Muros”.

As informações sobre o teste foram descobertas por mim e outros inúmeros jovens em um cartaz afixado nas paredes e murais internos e externos da UNIRIO. Aliás, esses murais sempre foram preciosos para sabermos de acontecimentos como esses. Sempre fui frequentador assíduo do campus da Urca e, mesmo não sendo aluno, buscava me inteirar do que estava acontecendo no mercado, assistia as montagens acadêmicas e cheguei a integrar o elenco de Vestido de Noiva dirigida por Manuel Guerrero e Supervisão de Luiz Arthur Nunes. Entendi desde cedo que empreender é gerar e buscar oportunidades.

Do teste realizado no teatro Glória uma média de 20 a 30 atores foram selecionados por Abu para compor o novo grupo e partir para a montagem do espetáculo. O que pareceu uma grande vitória vestiu a capa da derrota logo em seguida. A verba destinada pela prefeitura, gestão do Prefeito César Maia, era insuficiente para a montagem da peça e a maioria foi dispensada e outros desistiram por não haver perspectivas de realização próxima. Porém, Abujamra que havia feito uma viagem para o Cariri (Ceará) e estabelecido uma relação de amizade com Patativa do Assaré, tinha guardado consigo uma extensa e preciosa pesquisa sobre o poeta.

Na época o Abu tinha como assistente de direção, Alan Castelo, um jovem que, além de acompanhar o mestre em suas viagens, também atuou no grupo Fodidos Privilegiados. Alan, por sua vez, mantinha paralelamente um coletivo chamado Resistência Cia de Theatro. O velho prontamente destinou a pequena verba para a garotada dizendo que era para montarem uma peça em homenagem ao Patativa. Eu, que ainda perambulava pelo Glória, fui capturado pela trupe resistente e convidado a integrar o elenco e fazer parte da equipe de produção. Era meu primeiro trabalho como ator

profissional e minha estreia como assistente de produção. Esse encontro foi definitivo para uma caminhada que segue firme até os dias atuais. Entendi perfeitamente o que Abujamra queria dizer quando vociferava: “Jovens: envelheçam”. Para ele o grande ato de coragem era realizar aquilo que orbita os nossos pensamentos e para isso era preciso amadurecer. Depois da experiência de sucesso com esse primeiro projeto ficou claro que o caminho para uma trajetória sólida e permanente está no ato de realizar as próprias ideias ou estar em parceria com aqueles que comunguem das mesmas ambições artísticas e empreendedoras. São mais de 20 espetáculos até hoje onde me desdubro nas funções como ator, produtor ou diretor.

Decerto ainda não entendia o real significado do verbo empreender. E, assim como milhares de artistas, a relação com o fazer foi uma descoberta gradual. No meu caso um prazer construído entre muitas inquietações, medos, erros e acertos. O risco que envolve a tentativa de levar a cena um projeto, com algum incentivo já é repleto de adrenalina, mas nada se compara ao prazer, aliado ao desespero e as expectativas em torno de um trabalho onde está depositado nele todas as suas economias. A esperança de crescimento artístico e o desejo, mesmo que inconsciente, de ter retorno de seu investimento é algo que só os loucos são capazes.

Sempre me lancei nesse precipício e tentei me equilibrar nessa onda da instabilidade que é o fazer teatral no Brasil. Ou seja, sempre atuei e produzi nos dois formatos e de forma contínua. Lancei espetáculos com recursos capitaneados através de fomento direto e indireto pelas mais diversas fontes (Municipal, Estadual, Federal ou Iniciativa Privada), mas nunca hesitei tirar do meu próprio bolso algum parco recurso para viabilizar uma peça almejada. De certo, constatei que não há uma fórmula e que dúvidas e incertezas estarão presentes em qualquer modelo de produção. Os recursos incentivados apenas nos eliminam uma das centenas de preocupações e inseguranças. Neste contexto contemporâneo, a venda de ingressos no teatro para sobrevivência, emerge como uma ação revolucionária.

Nesses desencontros é onde compreendemos um pouco da magnitude do nosso ofício e sua complexidade. Sempre fui um bom ouvinte e leitor modesto, porém atento a sublinhar e extrair as palavras, verbos, expressões, citações e aforismos que sintetizavam cada encontro, cada momento e situação. Esse apanhado formou de algum modo uma “cartilha” de apoio constante. A ausência, já mencionada, de um material substancial sobre o assunto e estudos que nos dessem algum suporte para reflexão, nos obriga até



hoje a construir modelos próprios e amadores de produção. Modos que seguem espelhados numa fórmula iniciada no século XIX.

Das poucas publicações substanciais sobre o tema encontramos em Heloisa Marina na recente obra lançada intitulada “*Atuar-Produzir: Desafios de Artistas da Cena frente à Gestão de suas Trajetórias*” (2023), um livro basilar. Resultado de uma tese (UFMG) que reflete sobre práticas de produção teatral, é sem dúvidas, uma obra importante para tentarmos desvendar os caminhos da produção no Brasil e os fazeres criativos. Marina, em que reitera em diversas passagens que praticamos comércio, é ainda mais assertiva quando indaga sobre esse valor. “Os artistas de teatro deveriam poder viver do que o público paga pelos ingressos na bilheteria, mas essa é uma característica que não existe na América Latina”<sup>32</sup>.

Se no primeiro capítulo apresento um panorama da vida profissional do ator e empresário João Caetano, para entender um pouco de sua práxis artística, aqui coloco minha produção numa perspectiva distanciada ao analisar o quanto também estou preso a esse processo que acompanha muito pouco aos avanços tecnológicos e sociais. Por imposição da pandemia criamos o que denominamos de “teatro-online” e geramos uma discussão severa sobre se o novo experimento era ou não teatro. Ora, não seria mais relevante considerarmos que em meio às adversidades é possível identificar oportunidades?

O teatro por sua especificidade do aqui e agora não tem o mesmo alcance de outros meios como a TV e o cinema. Mas, como os artistas empreendedores podem explorar a influência da cultura de massas e da mídia na construção de novos significados para o fazer teatral? Roland Barthes no livro *Mitologias* tem como uma de suas reflexões como símbolos aparentemente triviais e práticas cotidianas são permeados por significados ideológicos. Barthes destaca a necessidade de compreendermos como a chamada cultura de massas influencia a maneira como percebemos e interpretamos o mundo ao nosso redor.<sup>33</sup> Artistas empreendedores podem incorporar essa reflexão em suas práticas, considerando como a cultura de massas pode impactar e ser incorporada à sua obra de maneiras críticas e criativas.

---

<sup>32</sup> MARINA, Helena. **Atuar-Produzir: desafios de artistas da cena frente à gestão de suas trajetórias**. Campinas, SP: SIM! Edições, 2023. P.45

<sup>33</sup> BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

Ainda refletindo sobre a obra de Barthes, quando o autor faz uma crítica à naturalização de conceitos e práticas. Nesse contexto, os artistas empreendedores podem ser vistos como aqueles que questionam a naturalização de ideias sobre o papel do artista na sociedade e buscam novas abordagens, muitas vezes desafiando as normas estabelecidas. Isso dialoga diretamente com a necessidade, não somente de olhar para os exemplos do passado, de artistas que foram também empreendedores. Mas principalmente, descobrir caminhos próprios que rompam com essa naturalização de práticas artísticas que excluem o caráter empreendedor do seu cotidiano.<sup>34</sup>

## 2.1 A ausência acadêmica

Ao discutir sobre os impactos resultantes da carência dessa temática nos programas acadêmicos, nos cursos técnicos e de formação de atores, torna-se claro o efeito visível e precário nos desfechos alcançados. Temos despejado no mercado, todos anos, centenas de atores que não tem noções básicas de como enfrentar a realidade. Isso é um sério agravante para uma categoria que por sua natureza já é marginalizada pela sociedade e por sua vez pouco reconhecida com seriedade como profissão. Segundo a revista *Brasil de Fato* só em São Paulo uma média de 400 atores, por ano, recebem seu registro profissional e estima-se um total de mais de 60 mil atores no país<sup>35</sup>. Desses quantos sabem o real valor de seu trabalho? E sabendo que não há uma indústria que os absorva, como vivem de seu ofício?

A pesquisa ainda apresenta a distância do teatro da população brasileira, trazida pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)<sup>36</sup>, ressaltando ainda mais esse panorama. O IBGE relata que apenas 23,4% dos municípios do Brasil possuem teatros ou salas de espetáculos, destacando uma notável escassez de espaços culturais. No mesmo contexto os dados apontam apenas 3.422 espaços como pontos de acesso à cultura, delineando uma realidade em que o teatro enfrenta uma significativa desconexão com a

---

<sup>34</sup> BARTHES, R. op. cit., 2003.

<sup>35</sup> SEPÚLVEDA, Letícia. **Revista Brasil de Fato**. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/06/15/sem-apoio-teatro-se-afasta-cada-vez-mais-dos-brasileiros> Último acesso em 10 de dezembro de 2023.

<sup>36</sup> Ibid., 2018.

população e os artistas.<sup>37</sup> Essa realidade enfatiza uma perspectiva diletante nas mais diversas localidades do país.

A pesquisa intrigante e a entrevista realizada pela jornalista Letícia Sepúlveda, presente no mesmo artigo e veículo, reflete por meio do relato de um ator o desafio envolvido na construção de uma carreira nesse cenário. Impasse igual ao da grande maioria dos atores que só se reconhecem por seu talento artístico, mas pouco sabem o que fazer para sobreviver com suas habilidades criativas. O entrevistado, Vinnycius Lima, compartilha um histórico de migração, sendo natural da região nordeste, em específico de Pernambuco, o que me identifica na origem e nas mesmas angústias que enfrentei ao chegar ao Rio de Janeiro.

Deixar minhas origens e encarar essa realidade foi bem difícil. Além de estudar teatro, tenho que trabalhar em uma coisa que não condiz com aquilo que eu quero pra mim. O teatro é o meu trabalho, é o meu ofício, mas não é tão fácil você dizer: 'hoje eu vou viver só de teatro'. Não tem isso ainda para gente, principalmente pra quem é de fora, que não tem uma família estável, que não tem uma casa própria e precisa sobreviver de aluguel. (SEPÚLVEDA, 2018).

A necessidade de se autoproduzir, uma descoberta que se delineou de maneira quase intuitiva, foi respaldada intelectualmente ao ouvir figuras como Antonio Abujamra, Roberto Bontempo e Rogério Blat. Essa necessidade se intensificou à medida que mergulhei na leitura das biografias de João Caetano, Procópio Ferreira e outros artistas que também exerciam o papel de empresário. Todavia, ao longo da minha formação, e acredito que o mesmo tenha ocorrido com Vinnycius, a abordagem para compreender as trajetórias dos nossos predecessores sempre se concentrou na exaltação de suas habilidades como intérpretes e criadores, com pouca ênfase e nenhum aprofundamento em seus perfis empreendedores.

A perspectiva que se apresenta ao sairmos dos cursos de formação é de fato desalentadora. A confiança de que o talento por si só é suficiente revela-se tão ilusória quanto depositar todas as esperanças em uma aposta na loteria. A profissão é caracterizada pela escassez de oportunidades, uma disparidade marcante, um cenário excludente e segregador, especialmente para os que provêm de famílias sem tradição

---

<sup>37</sup> Ibid., 2018.

artística e de origem mais modestas. Vivenciei de perto esse contexto e sigo enfrentando desafios, mesmo já nutrindo de algum reconhecimento.

Quando se observa a análise que Roland Barthes faz sobre consumo e ideologia, é possível pensar em alguns caminhos para empreender no cenário demonstrado pela pesquisa citada nas páginas anteriores. Se os produtos de consumo são investidos de significados que vão além de sua utilidade prática, muito bem realizado pela cultura de massa. Como os artistas empreendedores nas artes cênicas podem criar um teatro mais engajado, atribuindo novos significados para atrair públicos hoje não alcançados? <sup>38</sup>

## 2.2 De volta ao começo

Desde que me conheço por gente que duas coisas me perseguem. A primeira delas é que nunca gostei do meu nome. Josivânio Pires da Silva. Sempre me pareceu muito esquisito. Sofri muito por ter um nome que não gostava. Meu pai se chamava João. Tão agradável ser chamado por um nome que você não precisa dar explicação. No meu caso eu era sempre a pessoa de nome diferente e que precisava repetir para entenderem. Difícil, mas meu pai adorava. Meus outros 12 irmãos não tiveram melhor sorte e seus nomes combinavam com o meu. Joseilto, Josinaldo, Josete, Josivaldo, Josineide, Josenildo, Josival e daí por diante. Até hoje me soa estranho e incomoda muito. <sup>39</sup>

Meu pai já no quarto casamento e a minha mãe no segundo. Do seu primeiro casamento, minha mãe tinha um filho chamado Alexandre. Eu o adorava e achava seu nome tão bonito. Infelizmente ele morreu afogado aos oito anos. Uma tragédia para nunca mais esquecer. Não existe um dia, mesmo depois de 40 anos, que não lembremos dele de alguma forma. A efemeridade de sua existência foi tão forte quanto inesquecível.

A segunda coisa que sempre me perseguiu foi o sonho de sair de casa, ganhar o mundo e ser artista. Nunca gostei muito da forma como minha família era organizada, achava minha cidade muito pequena, sem oportunidades e eu almejava conhecer lugares diferentes daquele que vivia. Queria construir a minha história. Queria estudar, fazer teatro e viver profissionalmente como ator.

---

<sup>38</sup> BARTHES, R. op. cit., 2003.

<sup>39</sup> LINO, Alexandre. **Nordestinos – histórias de vidas – histórias reais**. São Paulo, SP: Giostri, 2015. p.52

Desde pequeno, sentado no batente da calçada, em frente de casa, ouvia muitos desabafos de conhecidos ou amigos de meu pai ou minha mãe que tinham deixado Gravatá e partido para São Paulo ou Rio de Janeiro para ter uma vida melhor. Isso era nos anos 80. Muita coisa eu ouvia e ficava impressionado. Pessoas falando da grandiosidade dessas cidades e como era tudo muito, mas muito diferente daquele fim de mundo onde vivíamos. Alguns voltavam depois de ter conquistado seu sonho. Muitos compravam sua radiola três em um; outros, uma TV, outros juntavam o dinheiro suficiente para comprar um pedacinho de terra e construir sua casa. Mas no meio dessas diferenças uma coisa era igual para todos: a vida em São Paulo ou Rio de Janeiro não era fácil. Todos reclamavam a sorte de humilhações que tinham que sofrer pelo simples fato de serem nordestinos.

Ao atingir a maioridade aos 18 anos, contra as expectativas de meus familiares, decidi empreender sem ao menos saber o que estava fazendo. Assumindo os riscos dessa investida, partir em busca de realização de uma vida independente. Meu pai afirmou posição: “Não lhe dou um centavo”. E minha mãe de forma mais terna, expressou seu apoio à sua maneira: “Ajudarei você, meu filho, no que eu puder. Que Deus o abençoe.” E chorando nos despedimos.

Optei por estabelecer-me no Rio de Janeiro, uma decisão motivada pela presença de meu irmão Joseilto, que já residia na cidade e buscava construir sua trajetória há três anos. Ele estudava e fazia teatro, mas seguia trabalhando em outra área para sobreviver. Ele também tentou me fazer desistir. Mas, eu insisti e após uma jornada de dois dias de viagem sozinho no ônibus de Itapemirim, cheguei em março de 1993. Desembarquei com uma malinha, um travesseiro e uma caixinha de papelão. Se estava feliz eu não sei, tudo era incerto, porém havia chegado no lugar que eu escolhi para residir. Meu irmão me esperava com uma mescla de orgulho e preocupação.

Seguimos direto para a pensão da Dona Zeni, no centro da cidade, onde uma cama de beliche e uma gaveta de armário me aguardavam. Nesse ambiente viviam 12 pessoas de todos os tipos. Transformista, evangélico, pai de santo, traficantes de drogas e loucos, mas todos uns loucos. Meu irmão disse-me duas coisas: “É essa a vida aqui. Te falei que não era fácil”. E em seguida completou: “Vamos tirar esse bigode horroroso. Não vai sair comigo assim.” Chorei no barbeiro e não recordo o real motivo.

Durante o primeiro ano e meio, vivi um período desafiador, doloroso e inesquecível. Foi uma fase de intenso aprendizado, descobertas e dificuldades que foram atenuadas com um único prazer. Os primeiros cursos livres de teatro na Martins Pena eram o alento para continuar. Encontrei um trabalho no McDonald’s onde desempenhava

diversas funções com afinco. Em seis meses, fui reconhecido como funcionário do mês em duas ocasiões, contudo, minha saída do emprego ocorreu de forma conturbada.

Em um episódio no ambiente de trabalho, a supervisora, que era natural do Rio de Janeiro, me dirigiu palavras humilhantes, fazendo referências à minha origem. Utilizando-se de termos depreciativos como “paraíba”, “cabeça chata”, “McRapadura” e outras expressões que tratei de esquecer. Naquele momento, me vieram à memória todas as conversas com meus conterrâneos que desabafavam na calçada de minha casa em Gravatá. Sem hesitação, elevando a voz a encostei na parede e mirando em seus olhos vociferei para todos ouvirem. “Eu sou NORDESTINO com muito orgulho. Sou um homem de luta e inteligente e determinado a vencer. Você não é melhor que eu porque nasceu aqui. Quem você pensa que é para me tratar assim?”

Os meses seguintes, sem emprego, foram ainda mais difíceis. Sem dinheiro, a fome veio e com ela a reflexão. O que estou fazendo aqui? Frente à dificuldade, cogitei estratégias como o envolvimento em atividades ilícitas. Contudo, meus princípios éticos, alicerçados na educação recebida, na fé e nos valores morais, impediram-me de trilhar por esses caminhos. Diante do desespero e da crescente preocupação de meu irmão, decidi agir. À noite, na enseada de Botafogo, as pessoas arriam despacho. Alguidares com frutas maravilhosas em oferendas aos santos. Eu percorria o centro várias vezes a pé e voltava com as frutas dos rituais. Comemos muitas vezes as frutas da macumba sem pensar muito.

No mesmo ano, enquanto percorria a praia de Copacabana, deparei-me com uma figura que me havia impactado através da narrativa de sua história, vista em um programa televisivo enquanto estabelecido em Gravatá (PE). Essa pessoa era Lady Christiny, uma travesti, pai de dois filhos (assim se autodefinia), que se dizia conservadora e era contadora do SATED (Sindicato do Artistas e Técnicos). A abordei e ela muito simpática perguntou-me sobre minha presença. Disse que queria ser ator e ela prontamente orientou-me a procurá-la no sindicato se precisasse. Foi através de Lady Christiny que obtive o meu DRT (registro profissional de artista). Sua história foi objeto de um exitoso documentário que dirigi em 2005, seguido por uma bem-sucedida peça solo em 2015, apresentada no Rio de Janeiro e em festivais de Teatro.<sup>40</sup>

Nesse intervalo, desde 1993, decorreram mais de três décadas. Nesse período, meu pai morreu, minha mãe optou por vir morar próximo do seu único filho, e trouxe junto

---

<sup>40</sup> TEIXEIRA, Rafael. **Site Espectador Privilegiado**. Rio de Janeiro, RJ, 2016. Disponível em: <https://espectadorprivilegiado.com/2016/10/05/lady-christiny/> Último acesso em 10 de dezembro de 2023.

meu padrasto. Assim, adotei o nome artístico Alexandre Lino no mesmo ano que cheguei no Rio de Janeiro. Essa escolha me trouxe grande satisfação e uma sensação de pertencimento. A presença dele permanece em mim, tornando-me mais resiliente ao unir em um só as duas personalidades distintas. Eu represento a sensibilidade, enquanto meu irmão, Alexandre, personifica a razão. Essa dualidade persiste em uma jornada conjunta.

Essa história fez parte do texto da peça *Nordestinos*, escrita por Walter Daguerre e estreada em 2015. Vencedor do Pitching do 2º Encontro Artes Cênicas & Negócios do Tempo Festival, defendido por mim e que recebeu o patrocínio do SESI/FIRJAN. O espetáculo fez enorme sucesso de crítica e público no RJ, foi indicado a prêmios e participou da seleção oficial da 25ª edição do Festival de Teatro de Curitiba e outros festivais. O elenco da peça era formado, exclusivamente, por atores nordestinos: Alexandre Lino (PE), Rose Germano (PB), Paulo Roque (CE), Erlene Melo (PE). A direção artística assinada por Tuca Andrada (PE).<sup>41</sup>

*Nordestinos*, também foi lançado em livro, e faz parte de uma trilogia premiada de espetáculos denominada “Trilogia Nordestina” composta pelos seguintes espetáculos: *Domésticas* (2012), *Nordestinos* (2015) e *O Porteiro* (2017). Trabalhos que resultam de meu compromisso com minhas raízes, meu povo migrante aliado a uma linha de pesquisa que me acompanha desde o início da carreira com *Patativa do Assaré* (2000).

Para se estabelecer com relevância no empreendedorismo teatral, é necessário um comprometimento artístico e muito respeito ao público, mesmo diante da ausência de garantias de sucesso. Sobre o espetáculo *Nordestino*, destaco um trecho da crítica elaborada pela professora Tânia Brandão.

Numa hora de crise e de imensas dificuldades nesta imensa cena-Brasil, é um alento contar com um espetáculo desta qualidade. Em especial porque *Nordestinos* nos prova, através do riso e do encanto, que o sabor salgado da vida, pródiga em lágrimas, pode ser transmutado em humana luz. (BRANDÃO, 2015).

É sintomático que, mesmo em uma resenha crítica, a autora não deixou de pontuar o quanto a crise assolava o cenário teatral na época. Em 2015, a atividade teatral se desenvolvia, em parte, com base em uma modesta linha de fomento da Prefeitura do Rio, sem um projeto estatal efetivo, e com a Lei Rouanet se restringindo predominantemente à captação dos grandes musicais. A linha do Fomento da Prefeitura do Rio só foi

---

<sup>41</sup>CALDEIRA, João Bernardo. *Site Tempo Festival*. Rio de Janeiro, RJ, 2015. Disponível em: <https://tempofestival.com.br/programacao/nordestinos/> Último acesso em 10 de dezembro de 2023.

restabelecida em 2009.<sup>42</sup> Este espetáculo buscou alternativas viáveis, angariando recursos para sua realização num formato pouco praticado no Brasil, o qual considero uma das abordagens mais inteligentes e eficazes. Posteriormente, abordaremos com mais clareza detalhes sobre o conceito de Pitching e outras estratégias.

A compreensão de mim mesmo se desdobra em outras duas entidades: uma parte identificada como Josivânio, originária de Gravatá (PE), e a outra como Alexandre Lino, oriunda do Rio de Janeiro (RJ). Enquanto Josivânio representa a criança de Gravatá, marcada pela vocação artística, o Rio de Janeiro moldou Alexandre Lino como um homem empreendedor. Eles coexistem para que o palco nunca seja apenas um desejo, um sonho, um devaneio. Essas duas instituições coexistem para que o palco na minha existência não seja apenas um desejo efêmero como a vida do meu irmão.

### 2.3 O desaparecimento do público

Os marcos que definem nossa história, frequentemente, moldam nossas trajetórias empreendedoras, representando um DNA primordial, que na minha experiência pessoal, se reflete nos meus trabalhos e tornando-se uma marca própria e intransferível. Essa premissa é a base para a construção de uma identidade particular e artística autêntica, estabelecendo uma cumplicidade com o público que passa a reconhecer, conectando-se e estabelecendo laços que asseguram uma carreira duradoura. Não seria esse um dos principais propósitos do nosso ofício?

No final da vida, Procópio Ferreira, ainda ressoava ensinamentos que aprendeu desde cedo “O fato é que a arte é comercial. Você não deve oferecer ao público aquilo que o público não quer.”<sup>43</sup> Seguimos dialogando com referenciais da prática teatral compreendida entre os séculos XIX e XX e até aqui não encontramos qualquer progressão entre os anseios e a viabilidade. Essa afirmação ressalta a necessidade de ouvir e tentar compreender as demandas e desejo do público como um direcionamento para a criação e satisfação mútua. Por que, na contemporaneidade, prestamos tão pouca atenção no que o público tem a dizer?

---

<sup>42</sup> REZENDE, Sidney. **Site SRZD**. Rio de Janeiro, RJ, 2009. Disponível em: <https://www.srzd.com/entretenimento/prefeitura-relanca-fundo-de-apoio-ao-teatro-e-homenageia-miguel-falabella/> Último acesso em 15 de dezembro de 2023.

<sup>43</sup> PRADO, Décio de Almeida. **Procópio Ferreira**. São Paulo, SP. Ed. Brasiliense, 1984. p. 12.



Marina Helena, em *Atuar-Produzir*, apresenta provações relevantes sobre os contínuos debates em toda a dicotomia entre teatro comercial e não comercial. Sua abordagem sobre as discussões da ideia da incompatibilidade entre a criatividade artística e prática realizadora, acrescentam nova ponderação a afirmativa de Procópio. “Dizer que se está apresentando um teatro não comercial soa contraditório quando o público paga para assistir a um espetáculo, por mais popular que seja o valor da entrada e mais experimental que seja o trabalho.”<sup>44</sup>

Por infortúnio ainda estamos imersos a discussões que em nada contribuem para a expansão ou mesmo a manutenção do público nas salas de espetáculos. E não podemos, neste contexto, ignorar a diminuição do público pagante. Hoje, especialmente no Rio de Janeiro, a oferta de ingressos gratuitos com a proposta de formação de plateia, que em nada convertem em números representativos, usurpou recursos escassos dos que dependiam da arrecadação nas bilheterias. A cena teatral carioca está cada vez mais fadada a realização de projetos sem perspectiva de continuidade, obrigada a devolver em “contrapartidas” números de um público que pouco ou em nada contribui para a cena. O teatro também sofre com a corrupção contrariando a perspicácia de Cacilda Becker, “Não me peça para dar, a única coisa que tenho para vender”.<sup>45</sup>

De forma estratégica, a frase atribuída a Cacilda, usada sempre que alguém lhe pedia um convite, encontra-se estrategicamente disposta na parede da bilheteria que leva o seu nome no bairro do Catete, zona sul do Rio de Janeiro. Essa placa está afixada de maneira a ser visível para todos que se aproximam da bilheteria, seja para comprar ou trocar seus ingressos. A prática de distribuição de convites, sem qualquer critério e sem um compromisso social real, desencadeou uma das maiores crises do teatro independente no Rio de Janeiro. A questão crucial é: que tipo de público frequenta o teatro nos dias de hoje?

Se o consumidor influenciava a criação e era em parte o patrocinador dos espetáculos e da trajetória profissional dos artistas, algo inquestionavelmente demonstra uma discordância nessa dinâmica entre remetente versus destinatário, como observa Gustavo Guenzburger. “Apesar de o Teatro ser uma arte, desde seu início, quase sempre se viu às voltas com o mecenato, na contemporaneidade brasileira essa questão torna-se

---

<sup>44</sup> MARINA, *op. cit.*, p.64.

<sup>45</sup> FRAZÃO, Dilva. **Site eBiografia**. São Paulo, 2020. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/cacilda\\_becker/](https://www.ebiografia.com/cacilda_becker/) Último acesso em 15 de dezembro de 2023.

tanto mais definitiva quanto complexa”.<sup>46</sup> A análise de Guenzburger sugere que continuamos a manter laços com os modos de produção do passado, mas nos encontramos ainda mais enredados, sem saber como escapar desse cativeiro.

Certamente, historicamente, temos contado com contribuições de várias fontes para manutenção ou gerir novos projetos, garantido a permanência de grupos, cias, coletivos e artistas. Se por um lado João Caetano estabeleceu um diálogo com a coroa com esse propósito, Procópio também construiu uma relação empática com Getúlio Vargas visando o mesmo objetivo. Observa-se, no entanto, que a intensificação dessa dependência gerou uma perda significativa de público pagante, resultando na inviabilidade da sustentação dos núcleos independentes nos grandes centros que contavam com a receita das bilheterias para sua subsistência.

Cada artista, em sua respectiva época, se opõe ou se atualiza aos seus predecessores e redefine os paradigmas criativos e de realização. Porém, percebo que não tenhamos inovado substancialmente nos modos de produção. Embora as imposições tecnológicas e sociais exijam atualizações, parece que não conseguimos acompanhar devidamente essas mudanças ou manter a velocidade dos avanços. O teatro mantém traços conservadores em suas abordagens criativas e empresariais. Avanços pouco além das influências legadas por João Caetano, Procópio Ferreira, outros. Continuamos a buscar e depender substantivamente dos financiamentos públicos e demonstrando incapacidade para competir com outras formas artísticas mais autônomas e rentáveis.

Esse cenário nos deixa à mercê dos eventos, sem saber ao certo como valorar o próprio trabalho ou capitalizar as oportunidades. A aparição de produtores, sem qualquer compromisso artístico, sarrupia a maior parte dos recursos destinados aos artistas que não dominam as ferramentas e passam de protagonistas a coadjuvantes. Foucault, em *Microfísica do Poder* afirma que “Se o poder se exerce como ele se exerce, é para manter a exploração capitalista (...) Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro (...)”<sup>47</sup>

Há uma reflexão pertinente a ser feita em relação aos beneficiários dos recursos oriundos da Lei Rouanet. As escolhas de projetos são em grande proporção influenciada

---

<sup>46</sup> GUENZBURGER, Gustavo. **Rio, o Teatro em Movimentos: Estética, Política, e Modos de Produção**. Rio de Janeiro; Garamond, 2020.p.,109.

<sup>47</sup> FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder**; organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 2021. p.138.

pelos departamentos de marketing em direção a celebração, em larga escala, de suas marcas. Certamente, a estratégia comercial em si não deve ser demonizada, caso não a fosse a origem dos recursos provenientes da renúncia fiscal, bem como a inatividade dessas marcas em outras formas de produção menos ambiciosas, porém, igualmente relevantes para o cenário cultural.

A qualidade do público-consumidor nas salas de teatro representa um dos desafios mais prementes enfrentados pelo mercado teatral contemporâneo. Esse problema resulta de uma multiplicidade de fatores, sendo a incapacidade dos artistas em observar seu próprio trabalho como produto um dos aspectos cruciais. A relutância em reconhecer-se como produto ainda persiste entre a grande maioria dos atores, levando a perda da compreensão sobre como estabelecer e fidelizar uma relação com o novo público. Sim, essa relação se baseia em uma transação comercial. Enquanto essa prática for vista com algo ofensivo, haverá alguém disposto a realizá-la sem reservas. Afinal, o teatro é um negócio que pode se revelar muito lucrativo para alguns. Por que não para os próprios atores?

## **2.4 Empreender no Brasil**

Ao abordarmos a prática do empreendedorismo por necessidade, relegando a capacidade de empreender para gerar e explorar oportunidades, é notável o impacto dessa perspectiva na configuração da nossa identidade na esfera artística. É interessante lembrar que João Caetano, ao longo de sua trajetória, se autodeclarava ator e empresário, assim como Procópio jamais deixou dúvidas em assumir o papel de dono de companhia e seu tino comercial. “A primeira coisa a fazer, ao organizarmos uma companhia é saber para que público iremos representar”<sup>48</sup>, afirmou.

A prática empreendedora é um fenômeno mundial e o Brasil é apontado como um dos países mais profícuos nesse campo. Porém, se em outros setores da economia o termo soa como sinônimo de liberdade e independência financeira, na economia criativa ainda oscila, especialmente no teatro. Embora a noção do empreendedorismo teatral possa

---

<sup>48</sup> PRADO, *op. cit.*, p. 86.

parecer simplista ou estranha em primeiro momento, sua concretização demanda uma jornada intrincada que requer reflexão profunda e perspicácia.

A pesquisadora Tania Brandão destaca a importância dos atores na vitalidade do palco no Brasil, desde a era de João Caetano. Expressões como “Atores-empresários”, “atores-empresários”, “atores-produtores”, “atores-promotores” são expressões habilmente empregadas, por ela, para definir o papel multifacetado por esses profissionais.<sup>49</sup> É notável a contribuição dos estudos de Tania, sobretudo, em grupos liderados por artistas, exemplificado aqui na análise pelo Teatro dos 7. Contudo, observamos uma nova configuração emergente na qual atores assumem o papel de líderes, não mais de grupos, mas de suas próprias produtoras/empresas, representando uma mudança significativa no cenário contemporâneo do teatro. Seara em qual me conecto e atuo.

Na abordagem do Teatro dos 7, segundo exposto por Brandão, a dinâmica de compartilhamento de lucros representa um modelo presente em várias estruturas coletivas no teatro brasileiro. Embora não tenha fornecido um método eficiente para inserção no mercado, essa dinâmica ensejou momentos históricos apesar de não apresentar um modo mais eficaz de efetivação no mercado. Nesse conceito, artistas elegem a equidade salarial, dinâmica criativa escolhida em consenso, mesmo que a operacionalização de produção fique a cargo de um ou dois membros da própria companhia. Contudo, frente à ascensão do pensamento capitalista, essa configuração parece ter cedido espaço para uma estrutura mais verticalizada, relegando o ator, outrora proprietário ou sócio de seu próprio empreendimento, a uma posição de empregado. Em um mercado teatral desequilibrado entre oferta e procura, os profissionais do teatro se veem frequentemente submetidos a negociações precárias para assegurar sua própria subsistência.

Atento a essas armadilhas de um mercado estagnado e coordenando minha própria produtora, sempre desenhei projetos que abrangessem múltiplas abordagens, permanecendo conectado à essência coletiva do teatro. Durante minha atuação junto a Resistência Cia de Theatro, percebi a dimensão teatro do alternativo. Atualmente conduzo projetos incentivados através de leis, financiados através de editais ou prêmios, porém, sigo realizando espetáculos nascidos de investimentos próprios, sustentados pela arrecadação de suas bilheterias e vendas.

---

<sup>49</sup> BRANDÃO, Tânia. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas**: teatro dos sete. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2002. p.14.

Tais escolhas, não só alimentam minha pulsão artística, mas também firmaram minha cumplicidade com o público revelando-se uma experiência sustentável economicamente.

Outros fundamentos cruciais para manter uma empreitada artística próspera repousam sobre diversos pilares, alguns dos quais considero essenciais. Entre esses pilares estão: 1) as escolhas (ou ideias); 2) a formação de um repertório e a prática da itinerância; 3) a criação de oportunidades, abarcando novas abordagens de captação, estratégias de venda e estabelecimento de novas parcerias; 4) a introdução de novos produtos e serviços, incluindo subprodutos e infoprodutos; e 5) a ruptura de ciclos prejudiciais, resultando na criação de novos paradigmas. Tais elementos, já presentes nos modos de produção nos séculos XIX e XX, são fundamentais para sustentar e impulsionar avanços nas atividades artísticas e empresariais no contexto teatral contemporâneo. Diante desses elementos que envolvem planejamento, organização e atualização, qual será o motivo subjacente à estagnação ou a falta de evolução dessa dinâmica?

Claramente, a organização, o planejamento e as parcerias exercem um papel preponderante na movimentação econômica do setor cultural e, por consequência, beneficiam amplamente os praticantes da área. Compartimentados entre pequenos, médios e grandes realizadores, essa noção estratégica solidifica-se com eficácia nas empresas de maior porte. No Rio de Janeiro, a exemplo, basta observar a evolução e enriquecimento de produtoras como Aventura Entretenimento<sup>50</sup>, Sarau Agência de Cultura<sup>51</sup>, Turbilhão de Ideias e Entretenimento<sup>52</sup> que juntas arrematam milhões, via Lei Rouanet, e operam na lógica da terceirização de serviços focando no seu lucro.

A transição do campo das ideias para a realização concreta de produtos e a sustentabilidade das entidades artísticas são analisadas de formas distintas entre produtores de carreira e artistas produtores. Vivemos um cenário onde a ausência de organização e planejamento compromete a estruturação empresarial, a obtenção de apoio e a subsistência do empreendimento. É imprescindível adotar uma mentalidade empreendedora sólida, mas como fazê-lo? A maioria dos atores que empreendem ainda

---

<sup>50</sup> Site oficial <https://aventurateatros.com.br/> Último acesso em 16 de dezembro de 2023.

<sup>51</sup> Site oficial <https://www.sarauculturabrasileira.com.br/> Último acesso em 16 de dezembro de 2023.

<sup>52</sup> Site oficial <https://www.turbilhaodeideias.com.br/> Último acesso em 16 de dezembro de 2023.

estão concentrados nas pequenas organizações e ainda presos a um universo pouco ambicioso.

Independentemente do porte do projeto, a qualidade de sua execução supera em relevância o seu tamanho. A partir do primeiro projeto, delinea-se a identidade da produção apresentada ao mercado, definindo-se suas conexões com a economia criativa local, regional e nacional, além do público-alvo a ser atingido. Esse enfoque deve permanecer constante e se manifestar claramente no trabalho artístico empreendedor, influenciando sua qualificação e distinção no mercado. É nesse espaço onde opera o poder das escolhas, delineando os rumos de uma carreira.

Na produção teatral, as parcerias tornam-se elementos inalienáveis, seja com investidores, apoiadores, produtores locais ou até mesmo com profissionais estreados e empresas externas. Essas parcerias estabelecem laços e contribuem significativamente para realização e trajetória de um espetáculo, ampliando sua visibilidade e alcance. É crucial ampliar essas colaborações, aproveitando ferramentas que permitam diálogos globais e, assim, estabelecer vínculos duradouros que sejam mutuamente vantajosos.

Tal prática, ao que parece inovadora, remete às estratégias empregadas por Procópio e Caetano na circulação de suas peças pelo Brasil. A itinerância, outrora realizada em lugares remotos e em condições adversas, reflete uma tradição antiga. No atual contexto, contudo, ao mencionar o teatro no Rio de Janeiro, ainda estamos condicionados a discutir um cenário teatral limitado geograficamente entre a zona sul e central da cidade, o que revela um caráter segregador e projeta um panorama ilusório sobre o mercado. Durante uma bem-sucedida turnê pelo sul do Brasil, Procópio afirmou: “A empresa Petrelli deve estar satisfeita com os resultados colhidos”<sup>53</sup>. Iniciativa que ocorreu em 1927, quase completando um século desde então.

Em um plano de crescimento econômico para o empreendimento artístico, é fundamental considerar e validar aspectos-chave. A concepção da ideia, o desenvolvimento e manutenção do projeto são balizares, mas que se desequilibram quando não aplicada a uma visão de novas formas de captação, comercialização das obras, criação de novos produtos e a mais importante: rompimento de ciclos viciosos.

---

<sup>53</sup> FERREIRA, Procópio. **Procópio Ferreira apresenta Procópio**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000. p. 97.

Oportunizar a lucratividade é característica pouco explorada no setor é carente de iniciativas inovadoras.

O investimento próprio, geralmente comum na realidade artística brasileira de pequenos produtores ou artistas independentes, é muitas vezes a base monetária dos projetos. Todavia, a qualidade e o potencial de uma obra não estão necessariamente atrelados à magnitude dos recursos financeiros investidos. “Hoje, apesar dos muitos espetáculos de teatro em cartaz, não há plateia suficiente para o financiamento por bilheteira”<sup>54</sup>, afirma o pesquisador Gustavo Guenzburger. Considero sua observação, mas contraponho sua análise quando observamos que não havendo qualificação uniforme para o mercado, tão pouco saberemos como solidificar plateias. Elas são cada vez mais rarefeitas.

O teatro brasileiro, mesmo já tendo usufruído de prestígio, não ostenta mais o destaque de outras artes como a música e o audiovisual. Um reflexo dessa mudança é evidente nas atividades de três das mais bem-sucedidas produtoras - Aventura, Sarau e Turbilhão – que direcionaram seus esforços aos musicais e uma relação estreita com a TV. Estes se tornaram os grandes fenômenos de captação e arrecadação em bilheterias. Há nessas incorporações um estudo minucioso sobre o interesse do público, algo que outrora cultivado pelos nossos artistas-empresários, mas que parece ter se perdido.

Os nossos principais referenciais nas artes dramáticas, entre os séculos XIX e XX, carregaram consigo personalidades distintas como atores. Enquanto João Caetano exibiu uma inclinação para o trágico e o dramático, Procópio Ferreira afirmava sua veia cômica de forma absoluta pelas palavras do crítico Décio de Almeida Prado: “Se o riso é próprio do homem, Procópio é o mais humano dos atores brasileiros porque foi o que mais fez rir”.<sup>55</sup> A grandiloquência desses dois fenômenos diz muito além de seus talentos excepcionais. Suas atitudes forneceram percepções sobre como empreender teatro no Brasil.

A clara observação reside nas trajetórias pioneiras de artistas, que não ficaram à espera de eventos extraordinários para valorizar seus talentos e rentabilizar suas habilidades. Ambos encaram sua arte como produto, validaram seus méritos e atribuíram um valor financeiro correspondente. Enfrentaram o sucesso e o fracasso, experimentaram

---

<sup>54</sup> GUENZBURGER, *op. cit.*, p.110.

<sup>55</sup> PRADO, *op. cit.*, 1984. p. 81.

ascensões e quedas, vivenciaram alegrias e tragédias com igual determinação. Não é esse perfil do artista brasileiro? Essa visão ressoa com as palavras de Gustavo Guezburger, que aponta para expectativa desse mercado limitado, exigindo do aspirante a artista uma postura empreendedora, capaz de discernir as oportunidades do mercado e conceber suas obras com clareza antes de executá-las.<sup>56</sup> E sempre foi assim e sempre será.

## 2.5 O rompimento de ciclos viciosos

Em nossa sociedade, a “nobreza” de um ofício está muitas vezes na proporção inversa de sua rentabilidade. Quero dizer que os ofícios pobres os precários são, no mais das vezes, reputados como heroicos, o que, em retorno dispensa pagá-los melhor: a honra substitui o dinheiro, e a “vocação”, o m ovel de interesse. Voc es, principalmente atores, do que se queixam, visto que exercem um sacerdócio? (BARTHES, 2007)<sup>57</sup>.

A visão de empregar as próprias cria es, de fazer escolhas diretas sobre o trabalho a ser desenvolvido a partir das ideias que nos visitam quase instintivamente, transformando-as em produtos tangíveis, desperta questionamentos relevantes. O cerne dessa discussão reside na possibilidade de o artista empreendedor emergir como resultado de uma condi o quase involuntária, uma resposta às restri es impostas pelo mercado artístico. Paradoxalmente, essa abordagem pode oferecer benefícios substanciais, conferindo maior autonomia não apenas no processo criativo, mas também na gestão e na viabiliza o financeira das atividades artísticas.

O sustento por meio da expressão artística autoral representa uma realidade praticamente inimaginável para a grande maioria; no entanto,   uma possibilidade viável. A exemplo do que já discutimos, para alcançar esse patamar, dois elementos são essenciais: a crença na viabilidade desse caminho e a obstina o. A determina o obstinada de nossos predecessores desempenhou um papel decisivo no processo de realiza o ao longo das suas trajetórias artísticas. Estabelecer uma carreira sólida e consistente torna-se inviável quando essa concretiza o fica restrita a fomentos públicos, uma prática muito comum na atualidade. As limita es de estímulo e apoio presentes em

---

<sup>56</sup> GUENZBURGER, *op. cit.*, p. 113.

<sup>57</sup> BARTHES, Roland. *op. cit.*, 2007. p. 217



nosso país, sem a tenacidade necessária, não estabelecem caminhos que suportem as instabilidades.

Nossa realidade nos força a nos transformarmos em produtores ou captadores de recursos, mesmo sem capacitação adequada, para tentar acessar os recursos municipais, estaduais e federais. Muitos se autodefinem empreendedores sem ao menos ter noção clara lógica de seu papel a inclinação efetiva. A necessidade de empreendermos para sobreviver é inerente, mas será que todos possuem a capacidade para tal? Gustavo Gunzburger reflete sobre essa prática que nos faz pensar sobre esse descompasso. “De certa maneira, a visão do teatro por projetos, do artista como empreendedor e do ator multimídia e multimeios parecem fazer parte do imaginário de um espírito teatral carioca.”<sup>58</sup>

Empreender no campo artístico demanda habilidades de negociação, capacidade de vendas, e a determinação de levar adiante suas ideias, defendendo-as com categoria. Essa metodologia permitiu a mim e a outros profissionais do teatro alcançarem uma certa estabilidade financeira e profissional ao longo de anos de atuação. A aparente raridade dessa prosperidade é compreensível quando analisamos o contexto circundante e interagimos com os pares que compartilham das mesmas aspirações, mesmo em espaços menores. A obtenção do sucesso com uma peça é tão incerta quanto sua capacidade de se tornar um empreendimento lucrativo; no entanto, para que isso aconteça, é fundamental que a primeira seja recebida com empatia e não se pare de investir.

O empreendedorismo frequentemente é associado à necessidade de grandes aportes financeiros, contudo, sua essência reside intrinsecamente na qualidade das ideias desenvolvidas. A vitalidade dessa ideia, sua viabilidade no mercado e a identificação pessoal representam forças essenciais para seguir investindo. Estou me referindo a indivíduos intrépidos, que depositam tempo em suas propostas, compreendendo que a mera concepção em nada corrobora se não forem concretizadas. É crucial compreender que o êxito nem sempre está intrinsecamente vinculado ao aspecto financeiro. Diversos empreendimentos que receberam significativos aportes enfrentaram o fracasso, ao passo que outros, originados em contextos mais modestos, obtiveram sucesso significativo.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.119.

Em 2023, observou-se um retorno expressivo dos artistas aos palcos, marcado por muitas estreias, circulação de espetáculos e pela coragem de alguns em realizar temporadas sustentadas na arrecadação de bilheteria. Esse movimento representou uma possível quebra de ciclo vicioso no cenário teatral contemporâneo? Em matéria veiculada no jornal Valor Econômico<sup>59</sup>, o jornalista e crítico teatral Dirceu Alves Jr oferece uma instigante retrospectiva do ano ao evitar o comum enfoque apenas nas grandes produções subsidiadas. Em seu destaque, evidencia-se três espetáculos cariocas, capitaneados por seus próprios atores-produtores que se destacaram nesse período de retomada.

O espetáculo “Tom na Fazenda”<sup>60</sup>, lançado em 2017, obteve uma revitalização após uma bem-sucedida em Paris, impulsionada pela participação no Festival de Teatro de Avignon. Os custos dessa vigem/investimento à França foram suportados por Armando Babaioff, ator-produtor-idealizador da peça. Em suas temporadas posteriores pelo Brasil reuniram quase 50 mil pagantes num investimento de puro risco. Conforme mencionado pelo produtor associado Sérgio Saboya em matéria do jornal Valor, trata-se de um projeto cultural consumido pelo público que demanda gestão, planejamento e objetivos bem definidos.

“Tráfico”<sup>61</sup> é um espetáculo de cunho mais intimista, para pequenas plateias, mas que se mantém com os recursos advindos da venda de ingressos. O monólogo, interpretado e com produção do ator pernambucano Robson Torinni, em parceria com Taboya, ficou em cartaz no Teatro Poeirinha e Poeira por quase um ano sem apoio de patrocínio e registrou praticamente 100% das sessões lotadas. A peça ultrapassou a marca de 100 apresentações e obteve sete indicações aos principais prêmios de teatro, mas foi no boca-a-boca que se estabeleceu. Em 2024, está programada uma temporada em São Paulo. Para os realizadores a sustentabilidade não está no patrocínio, mas sim no constante investimento no trabalho.

O exemplo mais notável, contemporâneo e inovador está na trajetória do terceiro espetáculo destacado no artigo em questão. A atriz e realizadora Beth Zalcman em

---

<sup>59</sup> JR, Dirceu Alves. O Público Voltou aos Teatros. **Jornal Valor Econômico**. SP, 29/12/2023. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2023/12/24/retrospectiva-2023-publico-voltou-aos-teatros-neste-ano.ghtml> Último acesso em 10 de dezembro de 2023.

<sup>60</sup> Página oficial da peça: <https://www.instagram.com/tomnafazenda/> Último acesso em 10 de dezembro de 2023.

<sup>61</sup> DALBONI, Melina. **Peça lotada há dez, dribla a falta de patrocínio**. RJ, 2023. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/programe-se/peca-lotada-traffic-dribla-falta-patrocinio-palcos> Último acesso em 10 de dezembro de 2023.



planejamento e entendimento das estruturas sociais e dinâmicas econômicas no contexto de cada época.

Descobrimos que esses movimentos de risco desempenham um papel determinante na concretização de projetos, seguindo a tradição de nossos predecessores em seus respectivos períodos. Certamente não podemos mais posicionar o teatro como centro expressivo do interesse social, como em parte ocorreu no século XIX, quando João Caetano reinava incontestemente. No entanto, essa ventura não o protegeu de desastres, como os incêndios do Teatro em duas ocasiões e a crise resultante do esquecimento e a falta de apoio da corte de D. Pedro II, afetando seus negócios. O subsídio da sua companhia foi cortado, mesmo depois da execução de grandes êxitos. Não seria este um fato igualmente recorrente na história do teatro brasileiro? <sup>64</sup>

A célebre citação de Samuel Beckett, "Tenta. Fracassa. Não importa. Tenta outra vez. Fracassa de novo. Fracassa melhor", ecoa vigorosamente na reflexão sobre a temporalidade e os limites na trajetória profissional, sobretudo no contexto artístico. Esta frase não só ressalta a importância da persistência diante das adversidades, mas também desafia a ideia convencional do tempo como um fator determinante, destacando a capacidade contínua de renovação, aprendizado e desenvolvimento, independentemente da idade ou do momento vivido.

O ano de 2023 marca um histórico com o retorno do público ao teatro, evocando memórias semelhantes ao impacto que “*Deus lhe Pague*”, estrelado por Procópio Ferreira, teve no estudo do teatro brasileiro. A peça teve sua estreia no dia 7 de julho de 1932, no Teatro Cassino Beira-Mar, no Rio de Janeiro. “Deus lhe pague desempenhou para Procópio essa função. Interpretada por ele mais de três mil vezes, segundo seus próprios cálculos, colocou-se de tal à sua vida e à sua legenda que seria impossível, além de inútil, tentar dissociá-los”<sup>65</sup>, destaca Décio de Almeida Prado. Além de seu enriquecimento pessoal, o historiador aponta que o espetáculo também colocou Procópio diante de desafios, especialmente em sua relação com o cinema que prosperava cada vez mais.

---

<sup>64</sup> PETROBRÁS retira apoio ao galpão e ao Corpo e não renova patrocínio. 2020. Referência disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/62,355,59,44/2020/01/09/noticias-teatro,254764/petrobras-retira-apoio-ao-galpao-e-ao-corpo-e-nao-renova-patrocínio-em.shtml> Último acesso em 10 de dezembro de 2023.

<sup>65</sup> PRADO, *op. cit.*, 1984.p., 56.

Segundo a pesquisa de Décio, em 1949 Procópio Ferreira expressou o choque pela ascensão do cinema, a expansão das salas e popularização da 7ª arte, prevendo o declínio do teatro, estimando sua existência por não mais que 15 anos: “Certamente, a morte será lenta e penosa, pois ninguém se conforma com a morte de um parente amigo. Mas não adianta, está morrendo. A concorrência do cinema é mais que um fato, é uma calamidade.”<sup>66</sup> Esses alarmes sobre o fim do teatro em decorrência de novas tecnologias não são incomuns, tendo ocorrido posteriormente com advento da televisão e, mais recentemente, com o streaming. Diante disso surge a questão: qual o caminho a seguir? O teatro, muitas vezes considerado o “primo pobre” das artes, está fadado a esse destino ou há espaço para a reinvenção e ressurgimento?

Certamente, existem controvérsias em relação à declaração de Procópio, especialmente à medida que o teatro moderno, representado por “Os Comediantes” em 1943, começou a ganhar relevância e inscrever uma nova tendência. Nesse contexto, observou-se a resistência de Procópio, comum aos artistas, em atualizar seus métodos interpretativos e modos de produção. Essa resistência ao avanço também se reflete na relação com o cinema. Por essa razão, é extremamente notável e louvável a abordagem de Beth Zalzman, pois ela consegue perpassar dois momentos cruciais no teatro contemporâneo com seu espetáculo, destacando-se dos inúmeros experimentos vividos no período pandêmico que foram abandonados durante o próprio percurso.

No momento da pandemia, nos vemos diante de uma das perguntas mais desafiadoras para uma artista. “E agora?” No Brasil, os teleteatros transmitidos pelas TVs entre as décadas de 50 e 60 apresentaram ao público uma alternativa. Uma ampla gama de encenações de peças era filmada e transmitida ao vivo, contando com a participação de renomados nomes do teatro moderno. A proposta foi bem recebida pelo público e esse mecanismo contribuiu para incentivar a presença dos espectadores no teatro. Essa estratégia empreendedora (tv x teatro), que ainda é adotada por grandes nomes da teledramaturgia brasileira para promover suas peças teatrais, foi habilmente aproveitada por figuras proeminentes como Fernanda Montenegro, Nathalia Timberg e toda Companhia do Teatro dos 7, resultando em um grande negócio.

O diálogo com o audiovisual, inicialmente rejeitado por Procópio, foi estrategicamente bem explorado por seus sucessores, refletindo num esquema lucrativo

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 14.

até hoje. Antônio Fagundes, valendo-se de sua notoriedade na TV, lota teatros por todo Brasil financiando suas produções com recursos próprios, cobrindo os custos com arrecadação de bilheteria e obtendo lucros substanciais. A interação direta com o cinema, notada por parte de atores-produtores como Paulo Gustavo e Mônica Martelli, ao adaptarem seus grandes sucessos teatrais, “Minha Mãe é uma Peça” e “Os Homens são de Marte”, para as telonas, tornou-se fenômenos de bilheteria. Isso resultou em contínuo interesse do público e levou a sessões teatrais cada vez mais lotadas, em espaços de grande porte por todo país.

As trajetórias de Paulo e Mônica são inspiradoras, pois trata-se de produções independentes, realizadas sem qualquer patrocínio em suas estreias teatrais. Em minha jornada, sempre compreendi a importância dessa interação entre o teatro e o audiovisual, buscando, à minha maneira, projetos que se adequassem a essa visão e plateia. Todas as peças que produzi receberam ampla divulgação, abrangendo todos os meios de comunicação disponíveis, desde impressos, rádio, mídia digital até a televisão. Construí tudo de forma autônoma, frequentemente explorando o teatro das possibilidades. No entanto, ao estrear a comédia, “*O Porteiro*” em 7 setembro de 2017, no Teatro II do SESC Tijuca, com capacidade para 50 lugares e um investimento de apenas R\$ 30.000,00 (trinta mil reais), percebemos, nas primeiras semanas, a força e a empatia que estabelecemos com diversos tipos de público. “*O Porteiro*” realizou inúmeras temporadas no Rio de Janeiro, circulou por 7 Estados e o Distrito Federal, alcançando mais de 50 cidades e 115 mil espectadores, sem patrocínio. Diante desses resultados, em 2020, junto com o cineasta Paulo Fontenelle, decidimos que a peça também deveria ir para o cinema.

O filme *O Porteiro* estreou nos cinemas de todo Brasil em 31 de agosto de 2023, recebendo críticas elogiosas tanto do público quanto da crítica especializada. “*O Porteiro* tem humor mais do que popular. Filme dirigido por Paulo Fontenelle recorre à linguagem simples para contar a história de um porteiro de maneira divertida e crítica. A favor do jogo e com familiaridade plena junto ao universo do protagonista Waldisney, é pelo extremando carisma, com um quê de Paulo Gustavo, que o comediante Alexandre Lino conquista”<sup>67</sup>, escreveu o crítico e jornalista Ricardo Daehn para o *Correio Braziliense*. Seguido de sua temporada no circuito cinematográfico, o filme encontra-se disponível na

---

<sup>67</sup> GRACIOSO: o porteiro tem humor mais do que popular. 2023. Disponível em: [https://www.correio braziliense.com.br/divirtasemais/2023/09/5121289-gracioso-o-porteiro-tem-humor-mais-do-que-popular.html#google\\_vignette](https://www.correio braziliense.com.br/divirtasemais/2023/09/5121289-gracioso-o-porteiro-tem-humor-mais-do-que-popular.html#google_vignette) Último acesso em 12 de dezembro de 2023.

plataforma de streaming Amazon Prime Vídeo como uma das obras mais assistidas do canal.

Decerto, não pretendo que tais exemplos sejam vistos como fórmulas, pois, na realidade não se constituem como tal. Entre sucessos e fracassos, é na oscilação entre esses extremos que se encontra uma identidade singular ou um caminho que possa fornecer certa confiança, se é que essa tal segurança realmente existe numa atividade eminentemente humana. O que se torna mais plausível é a ideia de que negligenciar os avanços tecnológicos e incorporá-los em prol do teatro tem sido um erro recorrente. Durante a pandemia, com a proliferação de experimentações em plataformas digitais, uma questão ecoava incessantemente: Teatro online pode ser considerado Teatro?

Em junho de 2021, o grupo teatral Os Satyros, sediado em São Paulo, criou para a internet a peça “A Arte de Encarar o Medo” para uma audiência online, ultrapassando a marca de 30 mil espectadores pagantes e conquistando reconhecimento internacional por sua inovação. Sob a direção de Ivan Cabral, a iniciativa reuniu 19 atores dispersos pelo mundo por meio da plataforma Zoom, gerando debates com o público após as sessões. Este empreendimento revelou-se um acerto empreendedor num momento impraticável para o teatro. Em entrevista concedida ao jornal Valor Econômico, Cabral enfatizou: “Ninguém pode dizer que não estamos presentes, é tudo ao vivo, e já atingimos quase 30 mil espectadores no Brasil e em outros países, fomos além do que seria possível em nosso espaço, que comporta 70 pessoas”<sup>68</sup>. Não seria sua resposta um indicativo relevante?

O termo “teatro online” emergiu sem uma definição precisa quanto ao seu surgimento, ganhando mais destaque no contexto brasileiro durante e após a pandemia da COVID-19. Esta crise representou a maior que o teatro já enfrentou no país, forçando os artistas a buscarem meios para a manutenção de sua arte, conforme observado por Cabral. Já o encenador Gerald Thomas, no mesmo artigo, descreve a situação como “É uma condição moribunda e miserável esta em que o teatro se encontra”. Posteriormente, ele expõe sua frustração com a limitação de 25 apresentações de sua montagem de “F.E.T.O.

---

<sup>68</sup> ALVES JR, Dirceu . Linguagem em Formação. **Jornal Valor Econômico**. SP, 11/06/2021. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2021/06/11/e-uma-condicao-moribunda-e-miseravel-esta-em-que-o-teatro-se-encontra-diz-geraldo-thomas-sobre-espetaculos-on-line.ghml> Último acesso em 10 de dezembro de 2023.

– Estudos de Doroteia Nua Descendo a Escada”, mesmo tendo captado R\$ 1,4 milhão e conquistado enorme sucesso de crítica e público.

Precisa ser compreendido quem opta pela segurança de trabalhar sem a necessidade de retorno, mas claro que isso não deixa de ser um suicídio artístico porque se você faz sucesso, como foi o meu caso, morre na praia. Não houve uma renovação nos ídolos, eles são os mesmos de 30 anos atrás e isso afasta as novas gerações. (Jornal Valor Econômico, 2022).<sup>69</sup>

Essa discussão sobre as formas da criação artística no teatro, enfrenta contestações, argumentando que essa excelência não mais existe e, por vezes, é adiada em inovações devido a um conservadorismo persistente. Ao longo da história teatral, observamos tendências de negação, classificação, compartimentação e limitação de nossas capacidades de inovação e alcance. Nessa direção, negamos ser produtos comerciais, estabelecemos diferenciações entre o teatro para adultos e para crianças, relegamos a comédia a gênero inferior ao drama e as formas experimentais, e questionamos se o teatro online se enquadra como teatro genuíno. Assim, torna-se crucial indagar que espaços almejamos ocupar, indo além dos interesses puramente individuais?

Durante a pandemia, em uma live transmitida em 01/05/2020 para a APTR (Associação dos Produtores de Teatro do Rio de Janeiro), Zé Celso Martinez, um dos precursores do teatro online ou híbrido, desde 2007 com a transmissão ao vivo de “Os Sertões” para a plataforma UOL, proferiu: “Temos que fabricar agora o que queremos na volta”<sup>70</sup>. Esse chamado à reflexão, proveniente de um dos espíritos mais vanguardistas do teatro brasileiro, instiga-nos a ponderar a forma como utilizamos as experiências advindas de cada período desafiador e como seremos capazes de incorporá-las em cada ressurgimento teatral.

O atual cenário de crise no teatro, especialmente agravado pela pandemia, revela-se como um momento oportuno para novas reflexões. A arte, durante esses tempos desafiadores, desempenhou um papel significativo, mantendo-se presente e ativa, embora seja imprescindível encontrar meios de monetização eficazes. Atento ao ano de 2023 percebemos que o retorno comemorado pela classe artística e imprensa escamoteia uma

---

<sup>69</sup> ALVES JR, Dirceu Alves. Curtas Temporadas. **Jornal Valor Econômico**. SP, 04/11/2022. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2022/11/03/por-que-as-pecas-de-teatro-ficam-cada-vez-menos-tempo-em-cartaz.ghtml> Último acesso em 10 de dezembro de 2023.

<sup>70</sup> LIVE disponível em: <https://www.youtube.com/live/Y2gY0qV8s7k?si=xEbBddZ5x8rLahGq> Último acesso em 10 de dezembro de 2023.



realidade muito mais desafiadora e constrói um painel tendencioso e que em nada colabora para novos movimentos artísticos-empresendedores para além do exposto. Contemplando esses desafios como oportunidades para o fortalecimento da atividade artística, é crucial refletir sobre o papel da arte e suas possíveis transformações híbridas no futuro.



Imagem 1. Cartaz da peça. Fonte acervo pessoal, Rio de Janeiro, 2017.



Imagem 2. Cartaz do filme. Fonte acervo pessoal, Rio de Janeiro, 2023.

## 2.7 O teatro não é só o espetáculo

Em meio às resistências em associar o campo artístico ao universo mercadológico e de produtos, a consideração sobre a noção de múltiplos negócios agregados ao empreendimento principal parece um conceito ainda mais distante. É fundamental compreender que a produção está intrinsecamente ligada ao processo criativo, não havendo, portanto, uma ação artística que não contenha uma dimensão produtiva. É nesse ponto que o intangível se materializa, e os aspectos mais românticos são convertidos em números e estatísticas. No final disso tudo, encontramos a matemática. Uma pesquisa recente sobre Hábitos Culturais, realizada esse ano pelo Itaú Cultural em parceria com o Datafolha, revela uma realidade concernente ao Teatro: apenas 24% do público

entrevistado demonstrou interesse nessa forma de expressão cultural, enquanto o cinema alcançou a 42%, e o que consumo online em crescente ascensão.<sup>71</sup>

No contexto brasileiro, o número de salas teatrais equipara-se ao de salas de cinemas, totalizando um pouco mais de 3.000 locais físicos, cada, distribuídos nas cinco regiões do país, como uma concentração significativa nas regiões sul e sudeste. No entanto, a equidade em termos de infraestrutura contrasta assustadoramente quando se consideram os números de espectadores e arrecadação. Atualmente, as apresentações teatrais limitam-se, na maioria das vezes, de sexta a domingo, com temporadas cada vez mais curtas e concentradas, principalmente, nas regiões sul e central de cidades como Rio de Janeiro. O ritual associado a experiência teatral requer deslocamento físico e um certo tipo de comportamento e forma única de consumo. No cenário contemporâneo, o apelo do público é frequentemente negligenciado, enquanto as escolhas tendem a ser mais intelectualizadas e menos orientadas pela demanda afetiva do consumidor.

É intrigante notar que já, no final dos anos 70, o crítico Yan Michalski expressou, em uma de suas resenhas no *Jornal do Brasil*, reflexões que ressoam com os muitos desafios enfrentados pela cena teatral do Rio de Janeiro. Embora não tenha considerado que o cinema estivesse alcançando uma identidade brasileira, sua percepção indicava um rumo mais promissor. De maneira similar, sua visão se entrelaça com minha preocupação em relação a estagnação dos modos de produção e a falta de uma expressão artística que promova atores capazes de se estabelecerem como figuras influentes tanto afetivamente quanto socialmente.

Enquanto isso, continua existindo amplas faixas de não público, que não irão até a zona sul nem ao centro ver espetáculos consagrados. Mas que talvez, iriam ver se estivessem no seu bairro ou subúrbio, a preços acessíveis, e conseguissem criar em torno de si a imagem não de uma manifestação meramente visitante. (MICHALSKI, 2004, p. 330).

Enquanto isso, o cinema abraça o entretenimento sem maiores restrições e se esforça para cativar os mais diversos públicos. A experiência de assistir filmes, seja individualmente ou coletiva, permite uma interação mais ampla e expande as possibilidades de consumo. Com a acessibilidade das plataformas de streaming em qualquer lugar e a qualquer momento, o cinema alcança uma presença que o teatro seria

---

<sup>71</sup> GUZANSHE, Alexandre. Acesso do Público às Artes. **Estado de Minas**. MG, 27/12/2023. Disponível em: <https://www.em.com.br/cultura/2023/12/6775791-desigualdade-e-precos-dificultam-acesso-do-publico-as-artes.html> Último acesso em 10 de dezembro de 2023.

incapaz de alcançar. No entanto, durante a pandemia surgiram outras formas de conexão com o público, teatro online, híbrido, experiências em drive-ins, mas aparentemente essas abordagens foram abandonadas. Será que estamos destinados a sempre recorrer a formas antigas e desgastadas, contribuindo apenas para a crise no teatro?

Dentre vários mecanismos para manter a conexão com o público é curioso e interessante observar como a venda de pipoca e refrigerantes se tornou uma parte significativa da indústria cinematográfica, sendo uma fonte de lucro considerável, em todo mundo<sup>72</sup>. Ao longo dos anos, a comercialização de produtos nos cinemas se tornou uma prática comum e lucrativa, contribuindo para a receita das salas e sendo incorporada como parte da experiência de assistir a filmes e permitindo mais liberdade aos espectadores. Atualmente, as embalagens desses produtos são parte essencial para promoção dos próprios filmes.

Contudo, até então, seguimos explorando no teatro um modo de produção pré-pandemia sem a incorporação das novas propostas. É crucial integrar novos modos para que juntos com a circulação e repertório seja possível potencializar a atividade e criar interesses e vínculos com as novas plateias teatrais. Considero que cometemos o equívoco de concentrar exclusivamente nossos esforços na criação de um novo produto, sempre e exclusivamente, um espetáculo teatral. Isso nos leva a negligenciar a consideração de que a peça teatral não é apenas um produto isolado, mas sim um elemento central capaz de gerar diversos desdobramentos e subprodutos relevantes para o fortalecimento econômico de empreendimentos artísticos.

Não obstante, a manutenção desse enfoque no desdobramento do produto principal tem sido limitada ao pensarmos no teatro. Isso pode ser atribuído à urgência frequentemente associada à concepção e execução de projetos teatrais. Não nutrimos de espaços generosos para planejamento e um pensamento de marketing definido para novas ações e empreitadas. A escassez de editais, ou com número insuficiente para atender o setor, contribui para esse cenário, às vezes resultando em realizações de forma precária e

---

<sup>72</sup> GONÇALVES, Anderson. Pipoca, o alimento que sustenta a indústria cinematográfica. **Gazeta do Povo**. PR, 24/03/2016. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/cultura/pipoca-o-alimento-que-sustenta-a-industria-cinematografica-dpv22cx8x59wg20xtdu8gwh0j/> Último acesso em 16 de dezembro de 2023.

não permitindo sequer elucubrar a ideia de monetização extra com a criação de subprodutos.

É fundamental considerar algumas questões-chaves: Que tipos de subprodutos são viáveis para o nosso trabalho? Para qual público esse trabalho é direcionado? Qual o investimento possível para a produção? Geralmente, essa reflexão não é considerada e abandonamos uma realidade plausível, rentável, especialmente para os pequenos e médios realizadores. Em contraste, as grandes produções de musicais possuem essa visão e praticam de forma exemplar. Observa-se uma intensa exploração da marca associada aos espetáculos teatrais, o que reflete na criação de lojas para comercialização de subprodutos. Estes vão desde programas da peça a item como livros, canecas, copos, chaveiros, camisetas, adesivos, botons, partituras, entre outros. Certos equipamentos como o Teatro Riachuelo da Aventura Entretenimento, até mesmo já possibilitam o consumo de pipoca e bebidas dentro da sala.

Essa ampliação de ofertas e produtos e serviços associados à experiência teatral também gera discussões que não suscitam qualquer benefício ao teatro. Seguiremos presos a esse conservadorismo improdutivo? Até que ponto é saudável, economicamente, para o mercado teatral? Observando o teatro infantil, por exemplo, onde as crianças e jovens são um público altamente consumidor, a maioria dos espetáculos oferece apenas a peça em si como produto, negligenciando outras oportunidades. Nesta proposta também mergulhei com o próprio intuito de validar tal hipótese.

Durante uma temporada de 3 meses no Teatro das Artes, em São Paulo, com a peça infantil “As Aventuras de Pinóquio”, não contávamos com patrocínio algum. Semanalmente, viajávamos com uma equipe de 6 pessoas, custeando todas as despesas de deslocamento. O sucesso dessa empreitada se deu principalmente pelas vendas de produtos originados da peça que bancavam esses custos fixos. A arrecadação de vendas de ingressos era reservada para o pagamento do teatro, elenco, equipe e satisfatório lucro da produtora.

Se há recursos disponíveis ou não, é vital avaliar a possibilidade de criar produtos adicionais além do espetáculo, seja de forma independente ou colaborativa, tirando proveito das habilidades complementares dos membros da equipe. Atuamos dessa forma em Pinóquio e a resposta foi significativa para a temporada seguir com tranquilidade para todos os envolvidos. Essa abordagem é essencial para a monetização da atividade

artística, em especial as que envolvem grande risco como as peças sem patrocínio. Em contextos de colaboração, frequentemente presentes quando não há incentivos, equipes altamente criativas são formadas. Estar atento é uma atitude empreendedora. Muitas vezes, os envolvidos possuem competências além daquelas aplicadas no momento ou seus contatos pessoais podem contribuir para a concepção de subprodutos.

É de suma importância analisar constantemente as características do trabalho desenvolvido e os melhores produtos a serem associados a ele. Esse planejamento se estende não apenas ao produto principal, a peça, mas também ao tipo de público consumidor, gênero do espetáculo, região onde está sendo apresentado, entre outros. Nesse contexto, emergem os infoprodutos como uma ferramenta valiosa para a economia criativa no teatro, especialmente em momentos de crise. Uma citação atribuída erroneamente a Darwin diz que “não é o mais forte quem sobrevive. Nem mais o inteligente. Mas o que melhor se adapta às mudanças.”<sup>73</sup>

Refletindo sobre a citação de Leon C. Megginson, é notável que o advento tecnológico, historicamente subutilizado nas artes cênicas, ganhou recentemente uma importância marcante, especialmente na forma de infoprodutos, um conteúdo digital acessível através da internet. Essa modalidade inclui workshops, aulas e outras formas de material relacionado ao espetáculo, ou seus profissionais, como músicas disponíveis em plataformas digitais, destacando o potencial de um ou mais membros da equipe.

O infoproduto é mais do que uma simples substituição, sendo uma ferramenta que visa resolver problemas e suprir demandas específicas. Sua adoção dentro do âmbito teatral não apenas permite que o trabalho artístico aconteça em seu espaço de origem, mas também abre oportunidades de alcance global, resultando em um aumento potencial de receitas para a área das artes. Um caso exemplar nesse contexto é o espetáculo “*A Arte de Encarar o Medo*”, produzido pela Companhia de Teatro Os Satyros, de São Paulo. Essa peça conquistou o *Young-Howze Theater Awards*, premiação teatral de Nova Jersey, nos Estados Unidos, com o título de “Melhor Espetáculo Colaborativo do Ano”.

No âmbito de sua exploração no universo digital, a Cia. Os Satyros lançam em 2020, durante o pico da pandemia, um workshop intitulado “Atuação para Teatro Digital”. Sua divulgação ressaltou: “O curso se debruça sobre a pesquisa de uma linguagem

---

<sup>73</sup> A frase é de Leon C. Megginson, professor da Louisiana State University, num discurso em 1963.

pensada integralmente para o suporte digital, não se limitando a transpor ou reproduzir nas telas uma encenação nos moldes tradicionalmente concebido para o palco”<sup>74</sup>. É notável observar uma companhia teatral com mais de três décadas de atuação se renovar de maneira tão substancial e disseminar suas descobertas nesse campo.

A reflexão sobre os modos de produção utilizados, agora revigorada pela integração de ferramentas tecnológicas, é crucial para essa adaptação a um “novo teatro”. Embora a transição possa demandar tempo, ela oferece um período permanente para o diálogo e a experimentação com essas novas ferramentas como bem o fizeram Os Satyros. Além disso, a preservação e a disponibilização gradual do material pré-existente, como peças e outras atividades teatrais, permitem a proteção da memória e história do teatro contemporâneo com altíssimas qualidades.

O livro "O Mundo pós-pandemia" é recomendado como fonte valiosa de reflexões multidisciplinares sobre o momento pandêmico, apresentando contribuições de artistas, médicos, economistas e outros profissionais. Este trabalho é reconhecido como um dos mais relevantes no período, dada sua amplitude temática, abordando aspectos como humor, saúde, ciência, tecnologia e arte. Chiquinho Brandão<sup>75</sup> apresenta dados impactantes extraídos da pesquisa da *Data Reportal* revelando um país marcado pela ampla penetração da tecnologia. “Somos 210 milhões de pessoas no Brasil, portanto 206 milhões de aparelhos de telefone celular. Mais de 150 milhões têm acesso à internet e 140 milhões estão efetivamente nas redes sociais”. (BRANDÃO, 2020, p. 43) Diante desses números, emerge a questão fundamental: de que maneira o teatro se posicionará e atuará diante desse universo digital?

---

<sup>74</sup> Referência ao Curso de Teatro Digital promovido pela Companhia Os Satyros. Disponível em: <https://www.sympla.com.br/evento-online/workshop-atuacao-para-teatro-digital-os-satyros/1068769> Último acesso em 14 de dezembro de 2023.

<sup>75</sup> Francisco Soares Brandão é fundador da FSB, maior empresa de comunicação da América Latina. Disponível em: <https://chiquinhobrandao.com.br/> Último acesso em 14 de dezembro de 2023.

## **2.8 Vozes diversas, artísticas e empreendedoras**

A reflexão crítica sobre si mesmo e o entorno é fundamental para apreender elementos essenciais da vivência criativa-realizadora. Ao analisarmos o Teatro, deparamo-nos com diversas produções executadas de modo precário, embora se projete como espaço de privilégio. Este acontecimento é particularmente manifesto ao considerarmos que o Teatro não se restringe a conferir voz às pessoas, visto que todos possuem voz, mas nem sempre são ouvidos. Na sociedade contemporânea, conquistar o direito de ser escutado é um privilégio de valor inestimável. Dentro desse contexto, a autonomia na produção teatral viabiliza um modelo democrático e inclusivo. Contudo, quem são os nomes que conseguem ocupar esses espaços na atualidade?

Neste subcapítulo, compartilharei uma narrativa pessoal como um testemunho autêntico da realidade, livre de idealizações, embora possa ser interpretado como um viés poético para alguns observadores. Esses relatos são extratos oriundos de mais de duas décadas de dedicação ao teatro, como um operário, onde enfrentei uma variedade de desafios característicos daqueles que buscam subsistir nesse ofício. Mesmo operando como ator, produtor e diretor, optei por dar ênfase aos espetáculos que desempenhei funções artísticas e empreendedoras para manter fidelidade ao escopo dessa dissertação. A análise seguirá a seguinte estrutura: nome do espetáculo, ano de lançamento e local, gênero, dramaturgia, direção, elenco e produção, formato de captação ou investimento, seguido de uma síntese dos resultados obtidos.

### **1- PATATIVA DO ASSARÉ**

**Estreia:** Teatro Glória, 2000, RJ

**Dramaturgia:** Evelyn Silva

**Gênero:** Musical Infanto Juvenil

**Direção:** Alan Castelo, com supervisão de Antonio Abujamra

**Elenco:**

- Francisco Salgado
- Jacqueline Cavazzana
- Jean Bodin
- Andrea Bulcão
- Daniela Fontan
- Alexandre Lino



- Rose Dalney
- Kika Berwanger
- Bruno Oliveira

**Produção:** Rose Dalney, Cláudio Tizo e Alexandre Lino

**Forma de Investimento:** Fomento direto da Prefeitura do Rio (SMC)

**Resumo da Trajetória:** O espetáculo obteve sucesso e permaneceu em cartaz até 2004, sobrevivendo com recursos provenientes da bilheteria e vendas de apresentações para escolas e unidades do SESC. Após a montagem, financiada por incentivo público, a peça seguiu sem novos investimentos. Recebeu vários prêmios em diversos festivais de teatro pelo Brasil e foi aclamado tanto pelo público quanto pela crítica especializada.

## 2- AS AVENTURAS DE ZÉ JACK E SEU PANDEIO SOLTO NA BURAQUIERA DO PAÍS DA FEIRA (JACKSON DO PANDEIRO)

**Estreia:** Sala Baden Powell, 2005, RJ

**Gênero:** Musical Adulto

**Texto e Direção:** João Falcão

**Elenco:**

- Francisco Salgado
- Carla Martins
- Leonardo Miranda
- Daniela Fontan
- Alexandre Lino
- Rose Dalney
- Guilherme Miranda
- Juliana Betti
- Elson Thotelotte
- Leandro Muniz

**Produção:** Rose Dalney, Cláudio Tizo e Alexandre Lino

**Forma de Investimento:** Patrocinado pela Telemar através da Lei Rouanet

**Resumo da Trajetória:** O espetáculo obteve sucesso e permaneceu em cartaz até 2006. Em sua temporada de estreia ficou 6 meses em cartaz com lotação esgotada em todas as sessões. Fez turnê pelo Brasil pelas seguintes capitais: Recife, Fortaleza, João Pessoa, Goiânia e o Distrito Federal. Recebeu indicação ao prêmio Shell na categoria Direção Musical para Alexandre Elias. Foi aclamado tanto pelo público quanto pela crítica especializada.

### **3- DOMÉSTICAS**

**Estreia:** Teatro SESI Firjan Centro, 2012, RJ

**Dramaturgia:** Renata Mello

**Gênero:** Documentário Cênico

**Direção:** Bianca Byington

**Elenco:**

- Alexandre Lino
- Ana Santanna
- Cacau Protásio
- Daniela Fontan
- Hossen Minussi

**Produção:** Alexandre Lino e Ana Santanna

**Forma de Investimento:** FATE – Edital de fomento da Prefeitura do Rio (SMC)

**Resumo da Trajetória:** O espetáculo gozou de significativa rentabilidade, mantendo-se em circuito por 4 anos. Além de sua viabilidade econômica, obteve êxito em três outros editais: Distribuidora Petrobras Cultural e duas vezes selecionado no SESI Firjan São Paulo para circulação pelo Estado e capital. Participou de mostras especiais e percorreu todo o circuito SESC do Rio de Janeiro. Após a viabilização e os trajetos financiados, a peça prosseguiu sem novos aportes financeiros, empreendendo em turnê por praticamente todo o território nacional. Foi indicada ao prêmio FITA (Ítalo Rossi) na categoria Ator Revelação para Alexandre Lino.

### **4- O PASTOR**

**Estreia:** Teatro Solar de Botafogo, 2013, RJ

**Dramaturgia:** Daniel Porto

**Gênero:** Documentário Cênico

**Direção:** Carina Casuscelli

**Elenco:**

- Alexandre Lino
- Katia Camello
- Cesário Candhí

**Produção:** Alexandre Lino

**Forma de Investimento:** Recursos Próprios

**Resumo da Trajetória:** O espetáculo teve grande repercussão, fez sucesso considerável, permanecendo em cartaz até 2016. Devido a sua temática, nunca venceu editais. Todas as suas temporadas e viagens foram financiados pela produção, viabilizados por meio da venda de ingressos e livros com o texto da peça. Apresentou-se no Rio de Janeiro, São Paulo e no 24º Festival de Curitiba e 25º Festival de Inverno de Garanhuns. Recebeu indicação ao Prêmio Botequim Cultural em quatro categorias: Melhor Ator para Alexandre Lino, Melhor Texto para Daniel Porto, Melhor Direção para Carina Casuscelli e Melhor Espetáculo. Foi elencado entre os Melhores do Ano em diversas listas de especialistas.<sup>76</sup> Destaca-se o convite da atriz Fernanda Torres para uma participação especial em sua peça “A Casa dos Budas Ditosos”.<sup>77</sup>

## 5- PIQUENIQUE NO FRONT

**Estreia:** Teatro Municipal Ruth de Souza, 2013, RJ

**Dramaturgia:** Fernando Arrabal

**Gênero:** Teatro do Absurdo (comédia)

**Direção e Tradução:** Jacqueline Laurence

**Elenco:**

- Alexandre Lino
- Mariana Martins
- Léo Campo
- Tom Pires
- João Fraga
- Diogo Pivari

**Produção:** Alexandre Lino e Mariana Martins

**Forma de Investimento:** Empréstimo com a empresa NATUCLIN

---

<sup>76</sup> SCHENKER, Daniel. Destaques do Teatro em 2013. **Questão de Crítica**. RJ, 24/12/2013. Disponível em: <https://www.danielschenker.com.br/uncategorized/destaques-do-teatro-em-2013/> Último acesso em 14 de dezembro de 2023.

<sup>77</sup> Espetáculo O Pastor - vídeo de participação na peça da Fernanda Torres - **A CASA DOS BUDAS DITOSOS** <https://www.youtube.com/watch?v=NGCmmgqtrkI&feature=youtu.be> Último acesso em 14 de dezembro de 2023.

**Resumo da Trajetória:** O espetáculo, inicialmente, enfrentou uma recepção Limitada, sendo considerado um fracasso tanto em termos de público quanto de crítica em sua primeira temporada. Apesar desse desempenho, conseguiu conquistar um edital de Fomento da Prefeitura do Rio (SMC), vendeu algumas apresentações para o SESC Rio e participou do 24º Festival de Curitiba. Por fim, foi capaz de liquidar suas dívidas.

## **6- NORDESTINOS**

**Estreia:** Teatro SESI FIRJAN Centro, 2015, RJ

**Dramaturgia:** Walter Daguerre

**Gênero:** Comédia Documental

**Direção:** Tuca Andrada

**Elenco:**

- Alexandre Lino
- Rose Germano
- Paulo Roque
- Erlene Melo

**Produção:** Alexandre Lino e Daniel Porto

**Forma de Investimento:** Patrocínio SESI FIRJAN

**Resumo da Trajetória:** O espetáculo obteve repercussão considerável alcançando grande sucesso tanto de público quanto de crítica. Recebeu o prêmio como vencedor do Pitching do 2º Encontro Artes Cênicas & Negócios do Tempo Festival. Cumpriu duas temporadas no Rio de Janeiro, sendo convidado para o 25º Festival de Curitiba e da 12ª FITA em Angra. Além disso, circulou pelo interior do Estado do Rio e ficou em cartaz até 2016 com êxito.

## **7- LADY CHRISTINY**

**Estreia:** Teatro II SESC TIJUCA, 2016, RJ

**Dramaturgia:** Daniel Porto

**Gênero:** Documentário Cênico

**Direção:** Maria Maya

**Elenco:**

- Alexandre Lino

**Produção:** Alexandre Lino e Daniel Porto

**Forma de Investimento:** Apoio SESC Rio

**Resumo da Trajetória:** O espetáculo obteve ampla repercussão e foi grande sucesso de público e crítica. Contou com um pequeno aporte do SESC Rio e circulou por diversas unidades. Cumpriu 3 temporadas na cidade, incluindo o Sesc Tijuca, Teatro Café Pequeno e SESI Firjan Centro. Além disso, fez parte da Programação da IV Mostra de Teatro Tiradentes em Cena.

## **8- VOLÚPIA DA CEGUEIRA**

**Estreia:** Teatro Municipal Maria Clara Machado, 2016, RJ

**Dramaturgia:** Daniel Porto

**Gênero:** Documentário Cênico

**Direção:** Alexandre Lino

**Elenco:**

- Moira Braga
- Max Oliveira
- Aléssio Abdon
- Felipe Rodrigues

**Produção:** Alexandre Lino e Daniel Porto

**Forma de Investimento:** Patrocínio Fomento Municipal RJ

**Resumo da Trajetória:** O espetáculo recebeu ampla repercussão e alcançou sucesso tanto de público quanto de crítica. Sua proposta inclusiva uniu dois atores cegos e dois videntes em uma experiência imersiva, recebeu reconhecimento e apoio através do edital de Fomento da SMC/RJ e posteriormente pelo edital da Distribuidora Petrobras de Cultura. Circulou por várias cidades do interior do Rio de Janeiro e São Paulo, sendo destacado como um dos melhores espetáculos de 2016 pelo Metro Jornal. Simultaneamente, foi convidado pelo Itaú Cultural SP para apresentação em evento especial.

## 9- O PORTEIRO

**Estreia:** Teatro II SESC TIJUCA, 2017, RJ

**Dramaturgia:** Paulo Fontenelle

**Gênero:** Comédia

**Direção:** Paulo Fontenelle

**Elenco:**

- Alexandre Lino

**Produção:** Alexandre Lino

**Forma de Investimento:** Apoio SESC Rio

**Resumo da Trajetória:** O espetáculo obteve ampla repercussão e é um grande sucesso de público e crítica. Recebeu pequeno apoio do SESC Rio e circulou por diversas de suas unidades e cumpriu 10 temporadas na cidade. Realizou turnê por 7 Estados e pelo Distrito Federal, sem qualquer patrocínio. Participou de diversos festivais e conquistou o Prêmio FITA em sua 13ª edição, sendo indicado ao Prêmio do Humor. Em 2023 foi lançado como filme e obteve igual êxito, permanecendo entre os filmes mais assistidos na plataforma AMAZON PRIME VÍDEO.<sup>78</sup>

## 10- O SUBSTITUTO

**Estreia:** Teatro Centro Cultural Yves Alves, 2019, MG

**Dramaturgia:** Daniel Porto

**Gênero:** Documentário Cênico

**Direção:** Maria Maya

**Elenco:**

- Alexandre Lino

**Produção:** Alexandre Lino

**Forma de Investimento:** Apoio SESC Rio

**Resumo da Trajetória:** O espetáculo obteve uma significativa repercussão, conquistando sucesso tanto junto ao público quanto à crítica. Recebeu modesto apoio do

---

<sup>78</sup> **O Porteiro, o filme.** Disponível em: [https://www.primevideo.com/-/pt/detail/0HH4UOBSKEWIBKU7TM4CX4C7PO/ref=atv\\_dp\\_share\\_cu\\_r](https://www.primevideo.com/-/pt/detail/0HH4UOBSKEWIBKU7TM4CX4C7PO/ref=atv_dp_share_cu_r) Último acesso em 16 de dezembro de 2023.

SESC Rio e estreou na 7ª edição do Festival Tiradentes em Cena. Em seguida seguiu temporada no Teatro II do SESC Tijuca e no Teatro Municipal Café Pequeno. Sua continuidade foi interrompida pela pandemia, porém com o Prêmio viabilizado pela Lei Aldir Blanc, foi produzida uma versão online que foi filmada nas cidades de Niterói, Duque de Caxias e Campos dos Goytacazes.

Considerando a natureza empreendedora desses trabalhos, observa-se um direcionamento que difere da lógica de projetos pautados apenas para cumprir as exigências dos editais. Cada espetáculo trilhou sua própria trajetória, enfrentando as vicissitudes inerentes ao mercado. Também há nesse processo a construção de um repertório dedicado ao público infantil, não apenas contribuindo para a formação de novas audiências, mas também consolidando a sustentabilidade da produtora, bem como a de seus artistas e equipe. As propostas das peças voltadas para as crianças são realizadas sem aportes externos devido maior limitação de fomento. Mesmo assim, essa abordagem não apenas atende a demandas artísticas, mas também se mostra viável em termos de longevidade e relevância para o empreendimento teatral.

Atrelado a esta reflexão, propus uma indagação a diversos artistas sobre o motivo de produzir teatro. **Por que eu produzo teatro?** Mais de 20 atores-produtores foram consultados, visando criar uma perspectiva que transcende um viés exclusivo de atuação mercadológica. Procurando preservar a diversidade, considerei experiências de profissionais pertencendo a grupos diversos, como negros, periféricos, LGBTQPIAN+, mulheres, bem como ouvi aqueles que atuam em áreas mais privilegiadas. Através dessas contribuições delinee aspectos essenciais do caráter empreendedor, estabelecendo uma conexão entre a expressão artística e o anseio de inseri-la no mercado.

Após essa troca sobre as complexidades enfrentadas e o prazer descoberto na realização teatral, era preciso organizar esse pensamento obedecendo uma ordem cronológica para entender os sinais do tempo, nas vozes de alguns colegas atores-empresendedores. Esses diálogos serão apresentados sequencialmente e comentados quando oportuno. O convite foi realizado por contato telefônico, seguido de respostas individuais por escrito, formalizadas em e-mails e armazenadas em arquivos PDF para acesso em sua integralidade. Nessa exposição, destaco trechos de algumas falas consideradas mais pertinentes para a evolução da discussão até esse momento.

Muitas respostas estão relacionadas a esta pergunta. Produzir está condicionado ao fazer teatral. Toda a minha relação com este segmento artístico está intrincada com a sua própria produção, salvo raríssimas exceções. Vale apontar que minha relação com as artes cênicas se funda como ator, mas, desde o início, tornou-se necessário buscar meios para conseguir "estar em cena". Ao voltar aos tempos do colégio, foi o próprio teatro que me proporcionou ganhar uma bolsa durante meu percurso no segundo grau de um colégio particular. Lá, fundamos um grupo de teatro e começamos a rodar pelos festivais de teatro amador, chegando a nos apresentar em festivais nacionais. O teatro foi, de certa forma, um condutor para um possível futuro, para um jovem de classe média, oriundo de uma família sem nenhum lastro nesta atividade artística, onde o recado era "teatro não dá futuro" – minha resposta atual se manifesta desta forma, “mas dá um passado incomparável.”<sup>79</sup>

Na declaração de César Augusto, emergem pontos cruciais que ecoam em outras narrativas. O produtor é constantemente alinhado ao serviço do ator, mas o artista se mantém como o cerne de todo o processo. É ele que refina os sentidos, expande as perspectivas e aspirações, filtra as escolhas e instiga. No contexto particular de César, que não é um ator frequentemente envolvido em trabalhos no audiovisual, é imperativo forjar uma rede de atividades, interesses e desdobramentos dentro do campo teatral. Na sua realidade, a Companhia dos Atores, o Tempo Festival e a Sede das Cias, integram seu perfil empreendedor. Essas diversas ações exercem uma influência inspiradora, capacitando-o em competências múltiplas, seja como ator, diretor ou produtor.

Já a posição expressa por Cesário Candhí, ator, dramaturgo, produtor e fundador da Companhia de arte popular de Duque de Caxias, há um quarto de século, é uma resposta concisa e impactante à indagação sobre o porquê de produzir e empreender enquanto artista no Brasil. “Sou morador da Baixada Fluminense, região periférica com poucos equipamentos culturais. E o fazer teatral, é a maneira de me colocar no mundo, resistindo, existindo, me construindo e construindo o coletivo”.<sup>80</sup> Essa resistência transcende as dificuldades inerentes à produção teatral, pois vai além, rompendo barreiras de inviabilidade e territorialidade. Se por um lado, a família de César talvez lhe assegurasse que o teatro não lhe garantiria um futuro promissor, é instigante refletir sobre qual seria a reação da família de Cesário diante de sua audaciosa escolha.

A história do teatro brasileiro é composta não apenas por protagonistas masculinos, mas também pelas atuações definitivas das mulheres que laboram nas artes.

---

<sup>79</sup> AUGUSTO, César. Ator, produtor e diretor da Cia dos Atores e criador do Tempo Festival. Entrevista concedida ao autor via e-mail da UNIRIO. Novembro de 2023, Rio de Janeiro, RJ.

<sup>80</sup> CANDHÍ, Cesário. Ator, dramaturgo, produtor e fundador do coletivo teatral Cia. de Arte Popular de Duque de Caxias. Entrevista concedida ao autor via e-mail da UNIRIO. Novembro de 2023, RJ.



Ao recordarmos figuras emblemáticas como João Caetano, é crucial lembrar da presença constante de Estela Sezefreda, atriz e bailarina, que ao lado dele foi pioneira no teatro profissional no Brasil. Na contemporaneidade, a presença de mulheres artistas-empresendedoras é uma realidade sólida nas estruturas de diversas produtoras, companhias, grupos e coletivos teatrais pelo país. Durante as entrevistas, busquei atentamente compreender as experiências e as vivências de algumas atrizes-produtoras, evidenciando o papel significativo dessas mulheres na cena teatral atual.

No início dos anos noventa não tínhamos no Rio de Janeiro, ou em nenhum outro lugar do país, os mecanismos de patrocínio, leis de incentivo, nem uma razoável quantidade de editais como vemos hoje. Nesse momento o CCBB estava abrindo suas portas, e, seguido por outras instituições, começando a implementar um formato de edital que mudaria as perspectivas da produção teatral no Rio, em seguida em outras capitais. O Edital do CCBB nos obrigava a pensar, e a organizar nossos projetos com muita antecedência. Um ano, era o tempo que levava a avaliação dos projetos submetidos ao tão cobiçado Edital do Centro Cultural Banco do Brasil. E quando o projeto era aprovado era uma euforia. Depois se seguiam uma série de formalidades a serem cumpridas, certidões, contratos, compromissos, contrapartidas, prestação de contas. Para os artistas burocracia é muito chato mesmo. Mas, tudo tem prós e contras. Ficou lá, firme na produção, quem valorizou os "prós" da profissionalização dos "novos" meios de produção que surgiram naquela época. Eu fui uma dessas. Não sei por que tinha alguma familiaridade com o 'juridiquez', ou porque pra mim, como dramaturga e atriz, não bastava aguardar algum convite para participar do projeto de alguém. Uma inquietação sempre me levou a querer escolher os projetos que eu queria realizar. Então eu me empenhava (e me empenho até hoje) em todas as possibilidades que surgem para viabilizar uma produção.<sup>81</sup>

O levantamento reflexivo de Ana Velloso sobre a interseção entre atuar e produzir na esfera cultural ressalta a complexidade e a constante descoberta do viver de arte no Brasil. Esse percurso, poucas vezes fluído, na maioria das vezes dificultado, está intrinsecamente ligado aos contextos políticos e econômicos do país. Em uma nação que ainda enfrenta desafios profundos em todas as áreas, setores e segmentos, onde a cultura encontra espaço de legitimação? Para Velloso, a produção cultural adquire relevância ao contribuir para a geração de conteúdos relevantes, a criação de empregos, a preservação da memória coletiva, a formação de plateias e o engajamento de debates que permeiam a sociedade. Nesse contexto, o teatro, como seu território, produzir teatro é uma atividade

---

<sup>81</sup> VELLOSO, Ana. Atriz, dramaturga, produtora, professora e bacharel em Direito. Cofundadora da Lúdico Produções Artísticas. Entrevista concedida ao autor via e-mail da UNIRIO. Novembro de 2023, Rio de Janeiro, RJ.

fundamental. “Minha produtora nasceu para criar minha atriz, mas foi minha atriz que criou minha produtora”.<sup>82</sup>

De forma intrínseca à sua trajetória, a atriz e produtora Damiana Inês desvela que enxergou na produção teatral não só uma forma de sobreviver fazendo teatro, mas também uma via para vivenciar o teatro. Na década de 90, ela uma jovem negra e periférica de São João de Meriti, aos 19 anos, terminando o ensino médio, encontrou no espetáculo “Confissões de Adolescente” dirigido por Domingos de Oliveira, inspiração para iniciar sua jornada teatral. Essa experiência foi o catalisador que a levou à Escola de Teatro Martins Pena. Hoje, reconhece a produção teatral como uma espécie de “doula” que auxilia seus parceiros na concepção e realização de projetos, permitindo que estes se concretizem no mundo. Para Damiana, o teatro é um agente transformador que pode salvar vidas. Ao produzir e apresentar essa infinidade de possibilidades que o teatro oferece, acredita estar contribuindo, ainda que minimamente, para essa transformação.

Encontrar e identificar em vivências tão diversas revela profundamente a realidade teatral, evidenciando a resiliência e a coragem dos artistas-produtores da instabilidade e crises. A história do teatro brasileiro não é moldada pelo desejo e talento; é sobretudo, construída pela determinação de operários e operárias das artes, que transformam suas intuições em modos de produção. Essa habilidade é um combustível essencial para a sobrevivência dessa atividade, desafiando todas as projeções de um destino fatalista. O teatro, de forma insistente, renasce continuamente, assegurando que homens e mulheres dos palcos não percam suas vidas para além das cortinas. Sobreviva contrariando todas as projeções dessa morte anunciada, o teatro sempre há de renascer para que homens e mulheres dos palcos não percam as suas vidas. Para parafrasear João Caetano, em suas Lições Dramáticas, afirmo: Não perguntem a um homem ou uma mulher de teatro porque não escolheram outras profissões, afinal, o teatro é a própria essência da vida para aqueles que o fazem.

---

<sup>82</sup> INÊS, Damiana. Produtora, atriz e Diretora da Bloco Pi Produções. Entrevista concedida ao autor via e-mail da UNIRIO. Novembro de 2023, Rio de Janeiro, RJ.

### 3. O ARTISTA EMPREENDEDOR AMADOR

A práxis empreendedora no campo artístico sempre foi inerente ao potencial criativo e remonta aos primórdios do teatro enquanto atividade profissional. É notável que tais práticas permearam os grupos amadores, mesmo que executadas de maneira automática e muitas vezes nas ações mais inusitadas. No entanto, é oportuna a reflexão sobre os motivos que têm mantido os obstáculos para o nosso progresso, firmando o teatro, desde os dias de João Caetano, em um ciclo de crises, sem encontrar um lugar que permita transcender essa condição de uma mera arte de pura sobrevivência para os artistas.

Considerando a literalidade do termo “amador”, é pertinente aplicá-lo ao modo como muitos de nós ainda operamos na produção teatral contemporânea. Refiro-me, não aos modelos empregados por grandes produtoras, que amparadas por recursos robustos, operam de maneira verticalizada, similares a outras empresas comerciais. Nesse sentido, é relevante explorar o conceito de “amador” especialmente no contexto dos pequenos e independentes fazedores de artes, os quais, em meio a um cenário que muitas vezes não justifica sua permanência, continuam contribuindo significativamente para a cena teatral.

Segundo a percepção comum, o termo “amador” carrega uma conotação negativa, referindo-se a indivíduos que, por interesse ou curiosidade, se envolvem em atividades artísticas sem um conhecimento profundo sobre o assunto e tão pouco uma formação acadêmica. Isso muitas vezes desconsidera a lógica da entrega, do amor pela prática, que pode incluir a busca por monetização em suas atividades e, conseqüentemente, contribuir de forma ativa e significativa para a economia criativa. Esse estigma é parte de uma série de outros que a própria comunidade artística ajuda a sedimentar, enfraquecendo a cadeia produtiva. No entanto, este não é apenas um problema isolado.

Ponderemos sobre as dicotomias que persistem e se fortalecem ao longo dos anos, ainda exercendo uma influência profunda sobre a nossa visão. O teatro adulto é muitas vezes percebido como superior ao teatro para crianças, o drama é enaltecido em relação à comédia, os artistas populares são apagados frente aos eruditos, e a prática teatral reconhecida concentra-se nos grandes centros urbanos e áreas nobres das cidades, relegando ao segundo plano os artistas provenientes de áreas periféricas, e pequenos municípios no interior dos Estados. É um achatamento com a contribuição de toda a cadeia que promove a atividade: artistas, imprensa, crítica especializada, curadores de

festivais, programadores de teatro, iniciativa pública e outros. E o público, como se encaixa nesse contexto?

Alicerçados nessa segregação, movemo-nos como se fosse essa uma dinâmica comum, emprestando discursos que se contradizem completamente. As falas sobre inclusão, empoderamento, descentralização, reparação, estímulos aos talentos emergentes, são postas a escanteio frente às ameaças de perda de espaços ou territórios. É o sistema quem, de fato, consegue equilibrar os interesses, transformando ideologias, utopias e reivindicações legítimas em capital, às vezes nos relegando a meros fantoches. O setor cultural, mais uma vez, fica à mercê dessa dinâmica, com discussões que frequentemente não alcançam consensos e onde há um desalinhamento entre discurso e prática.

A persistência das disparidades reflete a convicção incômoda de que, de alguma forma, acabamos nos tornamos mercadorias, mesmo quando resistimos à noção de sermos produtos. A instabilidade recorrente do mercado está, em grande parte, a esses acontecimentos e, sistematicamente, à falta de legitimação da contribuição dos artistas-amadores-empreendedores para o crescimento econômico do setor. Existe algo na prática amadora na relação com público que influencia de maneira orgânica a estrutura do universo profissional, um aspecto que merece reflexão, tal como expressou o crítico Yan Michalski.

Enquanto isso, continua existindo amplas faixas de não público, que não irão até a zona sul nem ao centro ver espetáculos consagrados. Mas que talvez iriam ver se estes estiverem no seu bairro ou subúrbio, a preços acessíveis, e conseguissem criar em torno de si a imagem não de uma manifestação meramente visitante.<sup>83</sup>

A presença fugaz das obras teatrais profissionais em regiões com condições modestas ou vulneráveis, desprovidas de instalações modernas ou mesmo de teatros, resulta em um diálogo continuamente ocupado pelos artistas amadores. Atualmente, poucos artistas têm a disponibilidade ou a inclinação de mambembar como faziam João Caetano e Procópio em suas respectivas épocas. É bastante comum a recusa de artistas a ofertas de deslocamentos para determinadas áreas, assim como evitar a inclusão de seus projetos aportando nessas localidades. A ideia de que o artista deve ir aonde o público

---

<sup>83</sup> MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**; org. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro, Funarte, 2004. p. 330.

está soa como mera figura de retórica. As proclamadas reivindicações sociais da “classe” artística raramente passam de personagens sem propósitos reais.

No contexto competitivo e restrito do mercado teatral, é possível identificar dois polos na atuação dos artistas-empresendedores. De um lado, há aqueles que buscam corresponder às expectativas da classe “intelectual”, incluindo curadores de festivais, programadores de teatros, jurados de prêmios e críticos especializados. Por outro lado, existem aqueles que se concentram exclusivamente em satisfazer os anseios do público. Enquanto o primeiro se promove sob um discurso que o segundo exerce, este último é frequentemente excluído da esfera criada pelos primeiros, que se veem superiores. Identificar-se ou ser rotulado como artista popular é tão estigmatizado quanto ser classificado como comediante, ator de peças infantis ou artista amador.

A peça “O Mambembe”<sup>84</sup>, cuja estreia ocorreu em 1904, retrata uma companhia teatral itinerante enfrentando desafios ao percorrer o interior do Estado do Rio de Janeiro para realizar suas apresentações e conquistar o público. O enredo destaca personagens como Laudelina, uma jovem com aspirações de se tornar atriz, e Frazão, o empresário que lidera o grupo mambembe. Já em sua sinopse encontramos um extrato das figuras que reiteradas vezes seguiremos discutindo como o artista, o empresário e o amador. Além disso, a obra aborda críticas sociais pertinentes à época, que ressoam atualmente, como a desvalorização da profissão, frequentemente equiparada à de vagabundos e as dificuldades de sustento por meio da arte no Brasil.

No diálogo entre o personagem Frazão e seus atores, é perceptível e clara a sua afirmação de uma vida repleta de incertezas e desafios para os atores no Rio de Janeiro, uma realidade que não oferece quaisquer garantias. Nessa conjuntura, Frazão opta por se tornar um empresário de uma companhia ambulante ou mambembe, como antigamente. Ele destaca o prazer do imprevisto, o esforço, a luta, a vitória nesse modelo. E sentencia: “Se aqui o artista é mal-recebido, ali é carinhosamente acolhido.” Contudo, sob a perspectiva atual, seria esta uma proposta de retrocesso ou uma renovação de um olhar para a dinâmica do fazer teatral?

As análises teatrais do início do século XX escritas por Artur Azevedo e José Piza, expressas nas palavras de Frazão, evocam tanto uma inquietude constante quanto uma

---

<sup>84</sup> AZEVEDO, Artur; PIZA, José. **O Mambembe**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

inspiração apaixonada. Esses registros sugerem um direcionamento do passado que continua a influenciar o presente teatral. Em outra fala, Frazão destaca a trajetória de nossos primeiros artistas, João Caetano, Joaquim Augusto, Guilherme Aguiar, Xisto Bahia, todos eles engajados em experiências de mambembar. E mesmo imersos nesse contexto ambulante, não perderam sua proeminência e relevância como artistas. Essas referências juntam-se ao conceito de artista “amador”, e juntos se contrapõem à noção de que o popular venha a ser sinônimo de menor relevância artística.

### 3.1 O amor e o poder

Certamente, houve transformações significativas no mundo, especialmente no que diz respeito à rapidez do consumo em todos os aspectos. Os modos de produção que outrora eram mais robustos enfrentam, neste momento, um estágio de desintegração. Ao contemplar o cenário teatral, percebemos uma ausência de direcionamento claro na execução de nossas atividades. Esta conjuntura revela não apenas necessidade de mudanças estruturais, mas também um período de reconfiguração dos modelos existentes. Cabe-nos rastrear a potência dessas duas forças estruturais da economia criativa. No entanto, qual a origem do poder na atividade artística e como se manifesta?

Para Foucault “Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui”.<sup>85</sup> Essa compreensão sobre as dinâmicas de poder na sociedade contemporânea é intrincada e multifacetada, abrangendo não apenas estruturas econômicas, mas também a disseminação de ideias e a construção de discursos que moldam identidades, realidades e porque não núcleos artísticos. No contexto atual, mesmo com a metamorfose dos mecanismos de poder, é explícito onde ele se concentra e evidente onde apenas é manipulado.

A origem do poder na atividade artística é um campo complexo e que se manifesta de várias maneiras. Pode resultar do reconhecimento público, da influência e validação crítica, da concentração de recursos financeiros ou das redes de conexões e relacionamentos no mercado artístico. Esse acontecimento, onde um poder aparente ou

---

<sup>85</sup> FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**; org. introdução e revisão Roberto Machado. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 2021, p.138.

local concede uma parcela limitada de autoridade dentro de uma estrutura hierárquica mais ampla, é uma estância perigosa. Pode ser considerado uma dinâmica de “poder intermediário”, no qual há a fantasia de autonomia, mas na verdade essa autoridade é restrita e condicionada a permissões do poder supremo. No campo das artes a submissão ao Estado, leia-se editais, prêmios e leis de incentivo, e na iniciativa privada através dos patrocínios advindos dos departamentos de *marketing*.

Entender as origens do poder requer uma análise mais específica e atenção aos fatores sociais, econômicos, culturais e históricos que moldam as relações de dominação e influência em sua sociedade. No entanto, é importante analisar a relação de João Caetano com a corte e perceber como os modos de produção da época influenciaram a forma como o poder é exercido no contexto artístico. Essa herança de um “poder coadjuvante” pode estar enraizada nas estruturas de financiamento e nas relações entre artistas e instituições de apoio, onde mesmo com certa autonomia criativa, é preciso que os artistas submetam e adequem suas produções as exigências dos regulamentos e às expectativas dos financiadores, reforçando assim, uma dinâmica de submissão ao poder estabelecido.

A contemporaneidade mostra uma consolidação do sistema capitalista, muitas vezes à custa da perda de valores humanos fundamentais, em prol de conquistas econômicas. Isso resulta em uma prevalência da individualidade sobre a coletividade, um contrassenso ao âmago do teatro, baseado no coletivo e na interação humana. Esse fenômeno se reflete na maneira como nos vemos como unidades de poder, nas relações estabelecidas e na maneira como nos tornamos sujeitos de um sistema em que somos rotulados, numericamente avaliados, enfatizando a quantidade sobre a qualidade, o objetivo sobre o processo e imersos em competições por minúsculos espaços de poder e muitas vezes insuficientes. Nesse cenário artístico, o que realmente se torna legítimo?

Para Foucault, os saberes se constituem e se arquetam para satisfazer uma "vontade de poder". Seu interesse se concentra no poder em sua manifestação, ou seja, nos micropoderes que são exercidos e distribuídos de forma capilar, não tanto na identificação de quem detém esse poder. Além disso, é relevante destacar a positividade do poder, entendida como sua capacidade de produzir, realizar, empreender. Porém, no âmbito artístico, reside um outro confronto marcado pela atuação daqueles que possuem preferência, privilégios, “superioridade”, e conseqüentemente, o poder. Esses elementos

desempenham um papel na dinâmica das relações que moldam a distribuição de oportunidades que nunca se equiparam.

No final de 2023 a Câmara dos Deputados aprovou o marco regulatório do fomento à cultura. O projeto estabelece regras para o financiamento de atividades artísticas para todo o país. Pela ideia geral, o agente público pode adequar a política de cultura à sua cidade e o dinheiro chegar aonde precisa chegar. De certa maneira, essa proposta conceitualmente já foi implantada na distribuição dos recursos oriundos da *Lei Aldir Blanc e Paulo Gustavo* e gerou inúmeros entraves pelo país. No entanto, a Ministra da Cultura Margareth Menezes, celebra o que considera uma grande vitória.

A aprovação do Marco Regulatório do Fomento à Cultura é uma conquista histórica para o setor cultural brasileiro. O projeto estabelece regras claras e transparentes para o financiamento das atividades culturais do país.<sup>86</sup>

A dinâmica complexa dessas relações evidencia uma intersecção entre interesses sociais, políticos, econômicos, artísticos e uma constante disputa por poder. Intimamente entrelaçadas, as relações humanas, clamando por transformações, pouco avançam diante de aparente soluções. Em relação ao uso de verbas públicas destinadas às artes em todo país, casos de irregularidades são relatados evidenciando desorganização nos processos de execução de editais, como visto em Cabo Frio, no Rio de Janeiro, atrasos no lançamento da LPG em São Paulo por excesso de burocracia, e desvios de recursos destinados para outras finalidades em diversos muitos municípios brasileiros.

Um caso especial ocorreu em Curitiba, no Paraná, sul do Brasil, conhecida nacionalmente por sediar o maior e mais importante festival de teatro do país. Contudo, mesmo sendo celebrada pelo meio teatral, a cidade não escapou de escândalos relacionados ao uso de recursos públicos. Uma pesquisa detalhada, publicada pelo *Le Monde Diplomatique*<sup>87</sup>, apresenta dados minuciosos sobre editais lançados no período de 2019 a 2022, incluindo os mais relevantes lançados pela *Secretaria Geral de Cultura-PR* e *Fundação Cultural de Curitiba*, além dos editais com recursos da *Lei Aldir Blanc*. A denúncia comprova que os proponentes mais aprovados nos editais estaduais e municipais, são os mesmos beneficiados pela LAB. Essa concentração de patrocinadores,

---

<sup>86</sup> CÂMARA aprova Marco Regulatório de Fomento à Cultura. [www.gov.br](http://www.gov.br), 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/camara-aprova-marco-regulatorio-do-fomento-a-cultura> Acesso em: 20/12/2023

<sup>87</sup> DUARTE, Rodrigo Juste. **Editais de cultura no Paraná: campo de influência na capital controla o estadual**. Site Diplomatique, 2022. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/editais-de-cultura-no-parana-campo-de-influencia-na-capital-controla-o-estadual/> Acesso em: 25/11/2022.



de proponentes e beneficiários recebeu o título de “cercadinho de Curitiba”. Caso, que não é um fato isolado e destaca a necessidade urgente de discussões sobre essa realidade em todo Brasil, apontando as discrepâncias que envolvem o poder nesse cenário.

Diante desses acontecimentos, é pertinente colocar muitos questionamentos e expressar descrenças, principalmente quando nos sentimos vilipendiados diante dessas situações. Enquanto a Constituição, em seu Artigo 215, assegura que o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, apoiando e incentivando a valorização e a difusão das manifestações culturais, a realidade pragmática muitas vezes parece sugerir um caminho oposto. Como afirmava Sérgio Britto, “Nem o Estado, nem a dinâmica empresarial fizeram surgir um teatro que não fosse o teatro de sobrevivência que se fazia desde João Caetano.”<sup>88</sup> Diante desse cenário, surge a questão: é possível acreditar em uma reconstituição do teatro?

No papel de ator, produtor, diretor, inseri no processo de pesquisa para essa dissertação minha vivência como analista de projetos culturais para relevantes editais de fomento à cultura. Optei por vivenciar essa experiência, abstenho-me de concorrer aos recursos para realização ou circulação de meus próprios projetos. Essa escolha proporcionou-me a oportunidade de distanciar-me de meus objetivos prioritários, assumindo o papel de executor dos critérios de seleção. Essa posição concede um certo “poder parcial”, que decide pela viabilidade ou não de uma proposta, a qual além de sua relevância artística, atualmente deve apresentar ações formativas, descentralizadoras e inclusivas, assegurando a participação de pessoas LGBTI+, PcD, negros ou indígenas em posição de protagonismo.

Os critérios adotados para os editais, prêmios e captação de recursos por meio de leis de incentivo, estabelecem alguma segurança, mas também intensificam a competição entre todos os níveis de agentes culturais. No entanto, diante desse cenário, surgem questionamentos sobre a verdadeira forma “democrática” na distribuição de recursos. Até que ponto a máquina pública não estaria utilizando desses discursos para promover ações populistas? Tanto aos artistas realizadores quanto aos avaliadores de projetos culturais cabe buscar o equilíbrio entre o que é fundamental ser discutido e o que apresenta

---

<sup>88</sup> BRANDÃO, Tânia. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas**: teatro dos sete. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2002. P, 157

capacitação de realização qualificada. Esse olhar, que deve ser isento e repleto de minúcias, levanta questões que venho observando dentro dos grupos de produtores que participo no WhatsApp, como o Produtores Culturais RJ.

É comum que haja discussões acaloradas nos grupos, especialmente devido à indignação com os resultados dos editais, a condução do processo e até mesmo questionamentos sobre a o nível dos analistas envolvidos. A expressão do desejo de embargar editais, cancelar resultados e entrar com ações contra o Estado é uma ocorrência frequente. No entanto, no Rio de Janeiro, esse movimento geralmente estaciona nesse ponto, com raras ocasiões em que houve acordo para a revisão dos resultados. Um exemplo ocorreu em Curitiba, onde, devido a fortes pressões, a Secretaria de Cultura teve que cancelar o resultado do edital da Lei Paulo Gustavo.<sup>89</sup> Fica a indagação que quais os reais fatores orbitam nessas ações. Elas são motivadas por interesses coletivos ou individuais?

Considero que tais reivindicações são legítimas e necessárias para o aprimoramento e correções no modelo de distribuição dos recursos. No entanto, é fundamental a continuidade de ações que possam interagir com o sistema em todas as suas esferas. No Rio de Janeiro, a representação da APTR (*Associação dos Produtores de Teatro do Rio de Janeiro*)<sup>90</sup> e a APTI em São Paulo (*Associação dos Produtores Teatrais Independentes*)<sup>91</sup> agem de forma quase isolada e protagonizam o que em tese são os interesses coletivos. Evidentemente, suas contribuições são consideráveis, mas há um amplo espaço a ser ocupado e discutido, sobretudo para aqueles que não operam nesse modo de produção difundido por essas organizações.

Diante de diversas provocações e debates expostos no grupo, resgato o que considero pertinente ser refletido pelas vozes de diversos artistas e produtores. De quem é a culpa? Dos artistas que desistiram da arte e se inscrevem nos editais apenas para obter benefícios? Dos artistas que se autodeclaram negros ou LGBTQPIAN+ para garantir exigências dos regulamentos e ganhar pontos? Da coordenação dos processos que privilegia o proponente em vez da proposta? Da gestão que cria dificuldades nas

---

<sup>89</sup> MARQUES, Cido. **Secretaria de Cultura cancela edital da Lei Paulo Gustavo**. Site Plural, 2023. Disponível em: <https://www.plural.jor.br/noticias/cultura/secretaria-de-cultura-cancela-resultado-de-edital-de-audiovisual-da-lei-paulo-gustavo/> Acessado em: 21/12/2023

<sup>90</sup> Site oficial: <https://aptr.com.br/> Acessado em: 21/12/2023

<sup>91</sup> Site oficial: <https://www.apti.org.br/quem-somos> Acessado em: 21/12/2023

inscrições por meio de regulamentos confusos e com margem de interpretações muito diversas? Dos avaliadores pouco experientes e participação de agentes também atuando como analistas sem ter qualquer conhecimento da área? Do uso da IA (inteligência artificial) para elaborar textos como se fosse do proponente? Da política de tráfico de influência? Perante a multiplicidade de indagações e reflexões suscitadas, nos vemos às voltas com uma questão intrinsecamente inquietante: quem, de fato, detém o poder?

A consideração de adotar o *pitching* como um critério pouco explorado no mercado teatral parece uma abordagem sensata diante das complexidades discutidas. A expressão americana, cuja tradução não possui equivalência precisa para o português, refere-se a uma apresentação verbal e concisa, com duração entre 05 e 30 minutos, de uma ideia para uma peça ou filme, na qual o idealizador do projeto, diretor, ator, ou produtor, defende sua proposta para uma banca avaliadora. Essa prática busca correlacionar a potência da argumentação escrita com o domínio e a persuasão transmitidos durante a apresentação ao vivo. Em síntese, o *pitching* emerge como uma ferramenta essencial para empreendedores culturais, visando vender e viabilizar projetos, como também demonstrar conhecimento e engajamento com os conteúdos propostos.

É interessante observar que, apesar de parecer distante, o *pitching* foi adotado em algumas edições dos editais culturais da Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro a partir de 2010, por meio do FATE (Fundo de Apoio ao Teatro). Vivenciei essa experiência na defesa do projeto “Domésticas” em 2012, no qual resultou na seleção ao apresentá-lo para uma banca de 5 avaliadores. Posteriormente, em 2014, retomei a prática ao defender a proposta do espetáculo “Nordestinos” (2015) no Pitching do 2º Encontro Artes Ciências & Negócios do Tempo Festival. Ao conquistar esses dois patrocínios, por meio desse modelo, percebi uma abordagem mais eficiente para conhecer os trabalhos e seus criadores, alinhando-se de maneira significativa com a essência teatral, que é a presença.

Observa-se que, atualmente, o *pitching* é pouco utilizado no mercado teatral brasileiro o que considero uma perda. A presença desse formato de avaliação segue presente em alguns editais voltados para o audiovisual como os da *Rio Filme*, *Canal Futura* e outros. No âmbito teatral, ele figura apenas como um recurso adicional e opcional, geralmente na forma de um vídeo de curta duração para atender os itens complementares. Vale ressaltar que esse elemento não tem peso eliminatório, ao contrário da defesa ou venda presencial, característica essencial dessa prática.

Apesar de o termo “pitching” ou “pitch” talvez causar estranhamento para alguns, é válido trazer exemplos mais concretos para esclarecer esse exercício no cotidiano. A prática de defender, mesmo entre amigos, uma nova ambição artística e persuadi-lo a participar é movimento similar à de uma apresentação de venda de ideias. O ritual de defesa de uma pesquisa acadêmica em colóquios é um outro desdobramento que merece ser observado. De maneira mais simplificada quando nos encontramos com um curador de teatro, possível investidor ou apoiador cultural e falamos sobre nossa peça, também estamos igualmente exercendo essa prática. As diversas formas de exercícios do poder, que fazem parte de quaisquer outras atividades, têm presença marcante no teatro.

Ao explorar o conceito de poder e considerar sua relação com o amor, parece que estamos ultrapassando fronteiras de duas palavras dicotômicas. No universo artístico, em grande escala, são estabelecidos distanciamentos entre o que é ou não é, o que é possível ou impraticável, o que é nobre ou rasteiro, o que está apto ou inapto. Esse desequilíbrio restringe, silencia, exclui, paralisa e permite que o sistema atue impiedosamente, mantendo em privilégio aqueles que já desfrutaram dos mesmos, perpetuando um ciclo que celebra apenas os que já são celebrados. O encapsulamento e apagamento de movimentos que persistem nos quatro cantos do Brasil indicam um fenômeno que merece atenção. Independente das denominações que os atribuam, são eles uma síntese do teatro essencial.

O conceito de amor, conforme abordado por Roland Barthes em obras como “*Fragmentos de um Discurso Amoroso*” e “*Escritos sobre Teatro*”, pode ser vinculado à produção artística de diversas maneiras. Barthes sugere a reflexão de que “O ator deve ajudar ele mesmo a se desvencilhar dos mitos com que o vangloriam e que só servem para explorá-lo.”<sup>92</sup> Nesse círculo vicioso, onde residem ambição e afeto, talvez se desenrole a luta mais desgastante de toda a história do teatro brasileiro. Com o sentimento amoroso, somos transportados para mundos desejados, muitas vezes relacionados ao devaneio, que quase sempre não apresenta estabilidade. Contudo, ao analisarmos o amor como um fator propulsor que instiga a crença no extraordinário, surge a questão: por que, então, permanecemos vinculados ao ordinário?

Para Barthes o amador, na arte, é aquele que sente e ama o que faz, que está aberto a experimentar saberes e acontecimentos sem preocupações com julgamentos. No

---

<sup>92</sup> BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro** / textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière; tradução Mário Laranjeira. SP: Martins Fontes, 2007. p 222

amador, manifesta-se uma imperatividade de vivenciar e consolidar-se internamente com seus instintos. Essa perspectiva estabelece um elo com a ambiguidade do amor, que oscila entre o prazer e a angústia. É necessário incendiar, dar gosto, sem estabelecer um objetivo concreto, mas uma vontade tão intensa que varra todas as divisões. Essa definição reflete em outro pensamento barthesiano em essência e prática. “(...) o discurso amoroso, ordinariamente, é um invólucro liso que adere a imagem, uma luva suave envolvendo o ser amado. É um discurso devoto.” (BARTHES, 2007, p.21)

O desafio contemporâneo se manifesta na imperativa busca por novos significados, não apenas para o amor, mas também para todas as atividades práticas, inclusive o fazer teatral. A simples realização de uma peça independente, subir ao palco, abrir as cortinas e contar com uma audiência limitada, mesmo embasada em discurso amoroso, pode ser considerada uma contribuição efetiva para o teatro? Argumentaria que não, mesmo considerando que é o ímpeto apaixonado que frequentemente leva a criações mais orgânicas. Nesse processo, tendemos a negligenciar o ator de amar o público, deixando de vê-lo como um agente ativo e transformando-o como amante ocasional.

A abordagem amorosa também parece insuficiente, mesmo que fundamental para a comunidade artística com um todo. Urge, no entanto, a necessidade de repensar o teatro não apenas como projeção do amor romântico, mas como um modo de produção de “afetos rentáveis”. Nesse contexto, não deveria haver receio de explorar a complexidade de todos os tipos de relações. Ao relacionar o conceito de amor em Barthes com a produção artística, evidencia-se que ambas as manifestações são caracterizadas por temporalidades únicas, momentos efêmeros que transcendem o tempo e validam o real significado do “amador”.

### 3.2 A pureza do teatro

A dinâmica de hoje requer rapidez. Não acho que seja bom, mas é o que é. São os tempos do não pensar, só executar. O teatro é um artesanato muito caro. Não pode ser enlatado, não é um produto que você compra e põe para funcionar a hora que quiser (...) houve uma mudança na inquietação cultural do país. O teatro foi se afunilando ficando totalmente dependente do erário público. (MONTENEGRO, Fernanda, 2010)<sup>93</sup>

Hoje, o tempo de permanência de uma peça em cartaz tornou-se irrelevante e isso é muito sintomático. A cada nova temporada, são dezenas de espetáculos no circuito beneficiados por editais, onde, os realizadores são cobrados principalmente pelos cumprimentos dos protocolos regulamentares, muitas vezes, ignorando-se a relevância artística ou a própria vida da obra nos palcos após a estreia. Na cena teatral, especialmente do Sudeste, observa-se uma crescente efemeridade, com projetos cada vez mais episódicos e descartáveis. Estamos diante de um teatro produzido por oportunidade e não por necessidade, ao contrário do que percebemos em momentos importantes das artes cênicas no Brasil e ainda vivenciados em espaços esquecidos. Contudo, o que sobrevive atualmente nessa realidade?

Essas mudanças impuseram novas obrigações que transcendem a própria “natureza do teatro”. Ao aderir às normas da produção teatral e respeitar os modos já consolidados, enfrentamos desafios tanto na busca pelo reconhecimento como criadores quanto na construção de cumplicidade efetiva com a sociedade. Constantemente, ainda somos questionados sobre o valor intrínseco de nosso trabalho e isso não me parece despropositado. A problemática não está apenas na relação entre artistas, sociedade e instituições, mas sim no que os artistas se submetem para poder realizar suas obras.

A constatação de que grande parte dos artistas no Rio de Janeiro, a exemplo, não produz mais a arte necessária, mas sim aquela que acredita ter potencial de sucesso nos processos, contradiz parcialmente um dos significados do fazer cultural. Talvez nesse ponto encontramos algum sinal de que retrocedemos em um aspecto fundamental do artista-empresendedor-amador; a coragem. Mesmo reconhecendo a não pejoratividade ao chamar de produto o resultado de um processo criativo, é fundamental buscar outras compreensões sobre o fazer nesses tempos.

---

<sup>93</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1605201009.htm> Acessado em: 21/12/2023

As sentimentalidades que impulsionam o fazer teatral, desde sempre até a contemporaneidade, frequentemente se confundem com ideias cuja legitimidade dos afetos não é claramente definida. Irei denominar essas abordagens criativas como **projetos puros** e **projetos impuros**. O primeiro se baseia em uma lógica onde a intuição delinea a obra, a criação assume um caráter colaborativo, em contraponto com uma força de liderança, e um modo de produção mais horizontal e pautado pelo diálogo. Os projetos impuros, por vezes, absorvem características do primeiro, entregando obras de valor relativo, mas não uma criação por necessidade e sim com senso aguçado de oportunidade. Sua organização e planejamento mais verticalizados, visam o lucro concentrado, mesmo utilizado do mesmo discurso dos projetos puros.

Não se deve limitar a definição dos projetos puros apenas àqueles produzidos com recursos próprios, independentes, acadêmicos, e compostos por uma equipe de amigos que trabalham por uma remuneração simbólica, sem a preocupação com a recuperação do investimento. A saúde econômica e emocional dessa estrutura, bem como o perfil da liderança envolvida, desempenha papel decisivo na qualificação da obra. Além disso, é fundamental considerar o trato com o público, com a equipe no geral, a origem e utilização dos recursos, mesmo que modestos, e não apenas creditar que a atmosfera amadora cumpre todos os papéis e legitima a ética.

Acusar os projetos que obtêm grandes volumes de recursos através de patrocínios milionários como projetos impuros é uma prática comum no debate da classe artística. No entanto, é essencial aplicar as mesmas análises a esses casos. Investigar a origem dos recursos, o processo de captação, a estratégia adotada, a relação hierárquica entre a produção, o criativo e a equipe técnica, o manejo dos investimentos e o perfil do empresário são pontos fundamentais para uma primeira análise comparativa. Como nos casos ocorridos em Curitiba é preciso pesquisa e comprovação de quaisquer hipóteses.

No contexto brasileiro, é evidente que os escândalos de corrupção amplamente divulgados envolvam nomes detentores de grandes fortunas ou figuras influentes, como os que repercutiram relacionados a escândalos do uso irregular da *Lei Rouanet*.<sup>94</sup> Contudo, somos também marcados por práticas mais discretas de corrupção, pequenos delitos quase inofensivos, conhecidos como o “jeitinho brasileiro”, que estão enraizados

---

<sup>94</sup> PEREIRA, Néli. Três Polêmicas Sobre a Lei Rouanet. **Site BB**, 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-36364789> Acesso em: 13/01/2023

e institucionalizados no nosso cotidiano. Os princípios que regem a máquina pública e suas leis ainda operam de maneira questionável, especialmente se pensarmos na lógica democrática. A Rouanet, até hoje, é um exemplo claro de um benefício público que se tornou restrito e privado para poucos.

A questão é que essa discussão do setor artístico muitas vezes se limita a temas de conversas informais, sem ações de investigação relevantes que possam apontar reais irregularidades e denúncias que comprometam seus infratores. Essa dinâmica apenas revoltosa contribui para a manutenção do desequilíbrio e da desigualdade, o que interessa e beneficia aos grandes produtores. Essas críticas e discussões acerca do apoio a projetos rentáveis ainda resultaram na decisão do *Tribunal de Contas da União* (TCU), em fevereiro de 2016, proibindo o *Ministério da Cultura* (MinC) de aprovar subsídios para iniciativas com “forte potencial lucrativo” pela *Lei Rouanet*. No entanto, tal decisão não gerou qualquer impacto ou mudanças significativas na prática da captação de recursos.

Em suma, não se pode categorizar um projeto como puro unicamente por seus contornos, vocação ou por se autodeclarar como amador. De maneira semelhante, um projeto milionário não é necessariamente impuro. A análise dessas características exige uma avaliação minuciosa, ultrapassando pré-julgamentos e estigmas. As nuances que permeiam essas distinções demandam uma apuração rígida para determinar a existência de fraude. Para esse estudo alguns elementos a serem considerados incluem analisar:

1. Regularidade e status negativado da empresa nos órgãos públicos e se há utilização de CNPJs emprestados;
2. Frequência e volume de captação da mesma produtora ou realizadora, com a mesma empresa ou outras com uso de leis de incentivo;
3. Utilização transparente e proporcional, ao valor captado, investido na produção do espetáculo;
4. Quantidade e qualidade dos profissionais envolvidos na montagem, considerado a média de cachês praticados, e o cumprimento das tabelas sindicais, direitos e afins;
5. Acúmulo de patrocínios para um único projeto;
6. Relação de equilíbrio entre a duração da temporada, o valor captado e o custo estimado de manutenção do espetáculo;
7. Contemplação indevida em pequenos editais voltados para o fomento;
8. Tamanho da campanha de mídia paga para o espetáculo;



9. Reversão de bilheteria em prol do espetáculo ou apenas como lucro extra;
10. Relação do proponente, pessoa física ou jurídica, com a comunidade teatral e sua contribuição para o fomento do setor.

Esses critérios visam fornecer uma avaliação mais abrangente, porém não definitiva, mas indo além de simplificações que possam existir na categorização de “puros” e “impuros”. A proposta de análise deve ser embasada em dados concretos e considerar os contextos específicos de cada proposta, evitando abordagens aleatórias ou baseadas em conjecturas. Conforme Eugênio Barba, a busca por significado em nossa profissão é uma jornada que se transforma com a experiência e com o passar do tempo. No entanto, é contundente que esse sentido esteja presente se queremos, verdadeiramente, encontrar a força necessária para seguir. Essencialmente, não é isso que se espera de um artista?

### 3.3 A experiência Coletivo Cotinha

Também a arte é apenas um modo de viver, e é possível se preparar para ela sem saber, vivendo de uma maneira ou de outra.<sup>95</sup> (RILKE, Rainer Maria, 2016, p. 91)

A expressão teatral se revela como a principal manifestação cultural do município de Banabuiú, situado no sertão central do Ceará. Um lugarejo com população de apenas 18.197 habitantes (IBGE – 2019), onde emerge o *Coletivo Cotinha de Teatro*, um grupo que se engendra fervorosamente à propagação da arte, procurando seduzir uma população que, até então desconhecia a atividade teatral, sua finalidade e seu valor. Fundado pelo professor Antônio Simão Cavalcante nos anos 2000, o coletivo se estabeleceu como um dos elementos de maior orgulho dos habitantes locais, que colaboram conjuntamente para a construção do primeiro teatro da cidade e arredores.

Ao centrar-me na trajetória do *Coletivo Cotinha*, percebo como os propósitos inerentes ao fazer teatral podem convergir ainda em movimentos de resistência com desdobramentos extraordinários. Este grupo de teatro amador delineou seu amor aos palcos em ambição para edificação de uma casa de espetáculos com uma escola de artes,

---

<sup>95</sup> RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**: tradução de Pedro Sussekind. Porto Alegre, RS. L&PM, 2016. p. 91

marcando-a como a primeira desse tipo na região. A imersão nas suas histórias e aspirações desses artistas-amadores-empresendedores, revela uma jornada impulsionada pelo desejo de contribuir para a sua comunidade e transformá-la. Mais do que a formação de um grupo, trata-se de um conjunto de relações organizadas de maneira singularmente humana, permitindo ao teatro um protagonismo soberano.

O ponto de partida dessa narrativa remonta ao convite para participar de uma transmissão de uma live em 05/08/2020, no Instagram do grupo @coletivo\_cotinha, cujo título anunciava o *Coletivo Cotinha de Teatro e sua trajetória para construção de seu próprio teatro*. Esse grupo de artistas amadores, almejava chamar a atenção em busca de apoio para a realização de seu maior sonho. A partir desse primeiro contato, estabeleceu-se uma significativa conexão. Eu, migrante nordestino, radicado no Rio de Janeiro, me reconhecia naqueles sertanejos empresários.

Em novembro de 2021, depois de apresentar o espetáculo “O Cego e o Louco” em um festival, segui para Banabuiú para um mergulho de uma semana com o Cotinha. Nesse convívio com o grupo, tornou-se evidente que todos os seus integrantes enfrentaram, ao longo dos anos, ofensas, agressões e as desistências de colegas que foram retirados por seus próprios familiares. Contudo, foi possível vislumbrar entre eles reflexos da tríade metodológica, composta por criação, formação e transmissão, que permeia o projeto do *Théâtre du Soleil*. A dimensão comunitária estabelecida pelo *Soleil* na relação entre os seus membros gerou algo transformador e decisivo no papel político, artístico e social do teatro no século XX, que ecoava de maneira significativa naqueles indivíduos.

Foram muitos os desafios a serem enfrentados, o primeiro era construir a ideia de teatro como algo transformador e fazer com que as famílias dos integrantes nos aceitassem enquanto atores, outro desafio foi mostrar que o teatro podia trazer benefícios, que nossas abordagens podiam nos trazer reflexões e que o teatro também podia ser visto como um trabalho social. (SIMÃO, 2021, p. 4).

Nessa convivência diária com o coletivo, e em especial com o diretor e fundador Simão Cavalcante, discutimos sobre esse diálogo do trabalho do Cotinha com o desenvolvido pelo grupo francês. A forma horizontalizada nas relações e nas tarefas, o compromisso com o estudo, o amor e a dedicação ao ofício, mas sobretudo, o acolhimento e respeito ao público. Os integrantes, mesmo sem conhecimento aprofundado do *Théâtre du Soleil*, afirmaram sentir uma identificação com a filosofia da trupe francesa. Em seguida, procedemos à visita à obra do teatro. As palavras de Ariane Mnouchkine tornam-

se pertinentes para definir esse momento: “Se não quer sofrer, não entre aqui. Se tem medo da dor, não faça teatro.”<sup>96</sup>

Dessa pesquisa, procurei elaborar uma espécie de diário, organizando os depoimentos de forma a obter uma perspectiva da evolução do grupo desde sua origem. Deliberadamente, também me propus a compreender como aquela geografia e atmosfera influenciam as criações do grupo, registrando a paisagem da cidade em um curta documentário denominado *Brejo das Borboletas*<sup>97</sup>, uma alusão ao significado do nome Banabuiú. A partir desse encontro, emerge o compromisso de retornar para filmar um longa documentário sobre essa história, incluindo o registro da inauguração do *Teatro Clô Cavalcante*. No entanto, quem são essas pessoas que compõem o Coletivo Cotinha de Teatro?



Imagem 3: Teatro Clô Cavalcante em Construção. Fonte acervo pessoal, Banabuiú, 2021.

**A JORNADA INICIAL** O Coletivo Cotinha de Teatro tem seu surgimento nos anos 2000 como o primeiro grupo de teatro do Município de Banabuiú. Fundado pelo professor Simão Cavalcante, composto por artistas amadores locais e estimulado por sua mãe, Dona Clotilde Cavalcante (1930-2015) representa a coragem e inspiração central, apoiando incansavelmente o coletivo desde sua concepção. Ela, que confeccionou os primeiros

<sup>96</sup> PICON-VALLIN, Béatrice. *Théâtre du Soleil: Os Primeiros Cinquenta Anos*. SP: Ed. Perspectiva, 2017. p. 212.

<sup>97</sup> Brejo das Borboletas. Direção de Alexandre Lino. Ceará: Cineteatro, 2021. Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/wZAYhVbih4k?si=VTtTkt0rFCttOvji> Acessado em: 21/12/2023

figurinos do grupo, tornou-se a primeira figurinista de teatro da cidade. Produziu e executou todos os protótipos entre 2000 e 2104. Desempenhando um papel crucial, Dona Clô, foi uma espécie de mentora, acompanhando a trupe em suas jornadas e assistindo a todas as apresentações. Seu filho, Simão, juntamente com os outros integrantes, mantinham profunda devoção a ela. Dona Clô é parte essencial na história do teatro em Banabuiú, sendo uma figura marcante na vida dos artistas e da população. Em reconhecimento a sua contribuição, o teatro terá o seu nome e se chamará Teatro Clô Cavalcante.

**OS PERCALÇOS INICIAIS.** O embrião do Coletivo Cotinha enfrentou desafios significativos, especialmente devido à falta de familiaridade da população com o teatro, sua linguagem e propósito. Muitos habitantes jamais tinham presenciado uma peça teatral. Ao serem confrontados com algo tão inusitado, as reações eram marcadas por deboches, xingamentos e até tentativas de agressões. Dois eventos em particular permanecem na memória do grupo como marcos dessa dificuldade. Em 2002, ao apresentarem a peça "Um conto de Carnaval" sobre prevenção de DSTs/Aids, um tema considerado tabu, enfrentaram hostilidades durante as dez apresentações em cinco escolas municipais. No trajeto entre as apresentações, o grupo era alvo de ofensas, as meninas mantinham os rostos cobertos, os rapazes tentavam contornar, mesmo diante do temor. Outro episódio ocorreu em 2003, com a montagem de "O Diabo e o Reino de Deus". O título gerou controvérsias na cidade, resultando em boicotes. Na estreia, apenas duas pessoas compunham a plateia, uma delas sendo Dona Clô Cavalcante. Este foi o espetáculo menos compreendido, possivelmente devido à falta de maturidade do grupo para lidar com um tema tão delicado quanto o sagrado e o profano, conforme admitiu Simão Cavalcante, diretor do Cotinha.

**AS CONQUISTAS E AVANÇOS.** Gradualmente, o grupo construiu seus palcos no cotidiano da cidade, nas ruas, praças, calçadas e escolas, onde quer que o povo estivesse, sempre dedicados a realizar teatro e vivenciar a arte. Ao longo do tempo, o olhar da população passou por transformações e, após anos de resistência, o grupo percebeu que conquistara considerável respeito e reconhecimento de grande parte dos habitantes do município. No entanto, só com a peça *Pedras de Sal* (2018), uma criação autoral do *Coletivo Cotinha de Teatro*, que essa relação amistosa entre público e artistas se intensificou. A trama aborda as dificuldades de uma família nordestina durante os

períodos de seca e a esperança persistente na chegada das chuvas. O título da peça refere-se às práticas realizadas pelos sertanejos nas vésperas do dia 13 de dezembro, o dia de Santa Luzia, relacionadas à previsão de chuvas para o ano seguinte. Seis pedras de sal eram colocadas na janela durante o crepúsculo, e no dia seguinte, verificava-se qual delas estava úmida ou mesmo desfeita. Cada pedra representava um dos primeiros meses do ano, e as que estavam molhadas indicavam boas chuvas para o mês correspondente. O espetáculo apresentava o dilema de uma família decidir entre abandonar tudo e buscar novos horizontes ou permanecer e aguardar as chuvas para sobreviver. *Pedras de Sal* é considerada pelo grupo a peça mais querida da cidade. Acreditam que, por abordar uma temática compartilhada em maior ou menor grau por todos os banabuienses, essa relação de pertencimento os uniu ainda mais.

**DIVERSIDADE, PLURALIDADE E INCLUSÃO.** Uma das características marcantes do Cotinha é a diversidade em seu elenco. O fundador e diretor, Simão Cavalcante, é gay assumido, fato que, segundo ele próprio, atrai outros membros da comunidade LGBTQ+ para o grupo. No entanto, essa orientação sexual nunca foi um impedimento para que homens e mulheres cisgêneros também se interessassem pela trupe. O coletivo sempre contou com a participação de pessoas negras e abrange as mais variadas faixas etárias, desde crianças até idosos. A presença de pessoas trans também foi notável na montagem da peça *Sertão Travesti* (2021), na qual uma mulher trans, atriz e natural de Banabuiú, desempenhou um dos papéis principais. Em relação a essa produção, que apresentava corpos nus em cena, o público elogiou a peça e celebrou a importância de abordar uma questão tão relevante para a comunidade. Pessoas trans em Banabuiú ainda sofrem muitos preconceitos, agressões e assassinatos. Após as estreias dos espetáculos, é comum a realização de uma roda de conversas com a plateia, e nessa ocasião em especial, a emoção predominou. O grupo, na ocasião, completava 21 anos de atividades.



Imagem 4: Cartaz da peça. Fonte acervo pessoal. Banabuiú, 2021.



Imagem 5: Foto do encontro. Acervo pessoal. Banabuiú, 2021.

**A EDIFICAÇÃO DO TEATRO.** A concretização do sonho do *Coletivo Cotinha* teve início em agosto de 2018, quando, reunidos na residência do diretor e fundador, Simão Cavalcante, decidiram procurar um terreno adequado para a construção de um teatro. O terreno selecionado possuía 10 metros de frente por 30 metros de fundo e foi adquirido da senhora Rosinha Nogueira pelo valor de 24 mil reais, com uma entrada de 12 mil reais realizada em 31 de agosto. Desse montante inicial, 2 mil reais foram retirados da conta do grupo, enquanto os outros dez mil reais foram provenientes da conta pessoal do diretor. A conclusão da compra ocorreu em 20 de dezembro de 2018. O êxito na aquisição do primeiro terreno levou a senhora Rosinha a oferecer o terreno vizinho, com dimensões iguais e pelo mesmo valor. Assim, em 30 de dezembro de 2018, o grupo efetuou o pagamento de 2 mil reais de entrada no segundo terreno, ampliando a área destinada à construção do teatro para 20 metros de frente e 30 metros de fundo, totalizando 600 m<sup>2</sup> de terreno. O restante do pagamento foi quitado ao longo de todo o ano de 2019, além dos meses de janeiro e fevereiro de 2020.

**AÇÃO ENTRE AMIGOS.** As estratégias de angariação de fundos foram iniciadas em agosto de 2019 por meio de rifas temáticas. A primeira rifa contemplou um kit em homenagem ao Dia dos Pais, composto por 01 perfume de 100 ml, 01 desodorante corporal de 100 ml, 01 sabonete em barra de 90g e 01 caixa para presentes. O sorteio ocorreu em 11 de agosto. Em fevereiro de 2020, uma rifa carnavalesca foi realizada, oferecendo um kit composto por 01 Whisky, 01 Vodka, 01 Pingo de Ouro, 01 Energético, 01 Refrigerante, 02 Copos, 04 kits para ressaca e preservativos. O sorteio ocorreu em 21 de fevereiro de 2020. No ano de 2021, uma nova rifa foi promovida com itens semelhantes, tendo o sorteio em 12 de fevereiro de 2021, e o contemplado foi um ex-integrante do Coletivo, Marcos Sales. Em janeiro de 2022, o *Coletivo Cotinha* organizou um bingo de um garrote (boi) e um carneiro, resultando em quase 6 mil reais arrecadados. Outras modalidades de captação de recursos incluem a inclusão de nomes no mural do teatro (Parede da Memória), venda de tijolinhos (chaveiros) e “wakinha solidária”.



Imagem 6: Folder de divulgação. Fonte: Instagram do *Coletivo Cotinha*, Banabuiú, 2022.

**A INAUGURAÇÃO DO TEATRO E A ECONOMIA CRIATIVA.** A conclusão da edificação do teatro permanece como uma utopia em processo, ainda sem data definida. Após a finalização da construção, a intenção do *Coletivo Cotinha* é dotar o espaço com os equipamentos necessários e, posteriormente, inaugurá-lo com uma apresentação especial do espetáculo *Pedras de Sal*. A proposta final é transformar o empreendimento em um local que gere emprego e renda, especialmente para os membros do Coletivo, consolidando-se como um centro cultural para promover a efervescência da cultura viva no município e região. Há também a visão de, futuramente, introduzir o primeiro curso de Artes Cênicas no sertão central.





Imagem 7: Foto da construção do teatro em evolução. Fonte: Acervo *Coletivo Cotinha*, 2023.

O Coletivo Cotinha de Teatro celebrou 23 anos de atividades ininterruptas, superando as adversidades de construir arte no sertão para uma população que inicialmente ignorava e recusava sua presença. Atualmente, o grupo desfruta de um respeito incontestável por parte da comunidade local, afirmando que "não há outra plateia como a que encontramos aqui". Embora o teatro não tenha mais o mesmo destaque como centro expressivo do interesse social, superado por diversas outras formas de arte e mídia, ele persiste como uma forma artística resistente nas mãos de artistas-empresendedores-amadores que reconhecem que o maior patrimônio do teatro é o público.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: A FORÇA DO TEATRO

Uma obra de arte é boa quando surge de uma  
necessidade.<sup>98</sup>

RAINER MARIA RILKE, 1929

A produção desta dissertação é fruto de uma inquietação pessoal profunda, sendo essa pesquisa um primeiro passo simbólico nesse percurso para materialização desses questionamentos. As questões que motivaram este trabalho estão intrinsecamente ligadas à minha prática cotidiana e a pesquisa, mas sobretudo, no desejo de seguir com essa discussão e contribuir com material que possa acrescentar para uma bibliografia tão carente de conteúdos sobre o tema. Por isso, meu enfoque pragmático busca apresentar perspectivas singulares fundamentais em vivências para preencher algumas lacunas. Foi necessário voltar ao começo e visitar nossos predecessores, João Caetano, Procópio Ferreira, me colocar como objeto e distanciar-me novamente observando o mergulho do *Coletivo Cotinha de Teatro* no sertão nordestino.

Espelhando-me em três obras que considero essenciais para o estudo específico da visão do artista-produtor em seu processo, destaco o livro *Producir sem Dolor* do *Centro Dramático Nacional da Espanha*, que assume uma extrema relevância, destacando e esclarecendo a importância do papel do produtor no teatro. Na publicação da pesquisa *Rio, o Teatro em Movimentos: Estética, Políticas e Modos de Produção*, o autor Gustavo Guenzburger explora, por meio de vivências e observação histórica, os movimentos de artistas e produtores, resistindo para a permanência da atividade. Por último, em *Atuar-Produzir – Desafios de Artista da Cena frente à Gestão de suas Trajetórias*, encontro, talvez, o título mais específico que se conecta diretamente ao meu objeto de estudo. A autora Heloisa Mariana, atriz e produtora, delineia um panorama exemplar desse binômio na América Latina.

A escassez de obras específicas sobre a interseção entre o artista e o produtor ressalta a carência de material para uma análise mais direta e precisa sobre o assunto. As

---

<sup>98</sup> RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**: tradução de Pedro Sussekind. Porto Alegre, RS. L&PM, 2026. p.,26

obras selecionadas, lançadas apenas na segunda década do século XXI (2015, 2020 e 2023), começam a fornecer ferramentas conceituais para romper com os estigmas associados à produção artística. Nota-se que, historicamente, as escrituras biográficas enfatizam mais a dimensão artística do que a empreendedora. Esse descompasso destaca a necessidade de uma abordagem contemporânea que valorize a dualidade entre produzir arte e gerir o próprio trabalho no cenário artístico atual. Heloisa Marina, salienta que:

Acredito que pensar modos de produção teatral, diante de tais termos, implica tomar consciência de que as armadilhas são imensas e o sonho de um teatro crítico, não hegemônico, marginal ou engajado, não pode ser alheio às questões que envolvem uma inter-relação necessária entre as esferas de produção e pesquisa artística. (MARINA, 2023, p.77)<sup>99</sup>

Assim, a autora destaca a complexidade inerente à produção teatral ou ao artista-empendedor. Essa observação aponta para a consciência crítica necessária ao lidar com as armadilhas presentes na confluência entre as esferas produtivas. Estabelecer a importância e compreender que o papel do criativo e do executor não operam com objetivos desconexos, mas no mesmo sentido.

A compreensão do termo “artista-empendedor-amador”, que empresto em minhas reflexões, abarcam a proposta de um teatro com o conceito de arte ou de puro entretenimento. Envolve a oportunidade de criar empregos, reconhecer-se como profissão, fortalecer o desenvolvimento econômico do setor, cumprindo uma missão fundamental na vida das pessoas. “Não há teatro sem missão”, afirma Ariane Mnouchkine. A cultura é transversal, permeando diversos aspectos da sociedade, desde a educação até a saúde, meio ambiente e a religião, e seguramente, também a economia e os direitos humanos. Reconhecer que subir aos palcos é apenas uma das etapas da função do ator é crucial para compreender os movimentos da prática teatral. Desta forma, me parece que “artista-empendedor-amador”, sugere uma definição apropriada para definir as características do ator brasileiro.

A definição “artista-empendedor-amador” não visa resolver os desafios apresentados pelo teatro contemporâneo, mas parte de uma aspiração em concentrar onde reside nossas forças. Ao analisar as limitações que persistem nas relações entre o teatro e o público, veremos que pouco avanço significativo foi alcançado nos últimos anos, mantendo-nos atrelados a modos de produção que perderam parte de sua eficácia já em

---

<sup>99</sup> MARINA, Helena. **Atuar-Produzir**: desafios de artistas da cena frente à gestão de suas trajetórias. Campinas, SP: SIM! Edições, 2023. p.77

suas respectivas épocas. Mesmo querendo seguir adiante, parece que somos sempre ultrapassados. Diante disso, a reflexão necessária é: se não nos assumimos como uma potência, como podemos superar disputas internas e, ao mesmo tempo, atender aos anseios externos?

Um recente levantamento conduzido pela *Fundação Itaú* em parceria com o *Datafolha* revela que 54% dos entrevistados elegeram a cultura a atividade que mais proporciona bem-estar. Dentre as opções apresentadas, 18% preferem ir ao cinema, 15% priorizam shows e festivais de música e 12% optam pelo teatro.<sup>100</sup> Embora represente uma porcentagem modesta, é relevante considerar que, em um país onde a leitura apresenta apenas 3% da preferência e as manifestações culturais foram praticamente banidas das escolas públicas, o teatro ainda alcança valor representativo na vida da população. Entretanto, para que essa presença seja plenamente efetiva, é imperativo estabelecer uma organização mercadológica consciente, ocupando novos espaços que necessitam ser preenchidos. É vital reconhecer a necessidade de não seguir disputando os espaços recorrentes utilizando-se das mesmas práticas que, muitas vezes, se mostram ultrapassadas.

Embora a noção de empreendedorismo artístico nos pareça algo inato e até simples, ele reside num imenso desafio. Por um lado, os artistas que enfrentam a luta por equidade territorial, inclusão, diversidade, e o fomento à criatividade, em uma batalha por uma democracia cultural. Na outra ponta, o povo/público que enfrenta desafios pela sobrevivência e possui outras prioridades, mesmo que a cultura seja algo presente e necessário, ainda que não totalmente esclarecido. Em um país com precariedade e restrições de equipamentos, graves problemas na segurança pública, no transporte coletivo, na educação e desigualdade de renda, como é possível elevar a cultura a um outro patamar?

O modo de produção desenvolvido do *Coletivo Cotinha de Teatro*, em Banabuiú, sertão central do Ceará, se revela inspirador ao romper conceitos, ao mesmo tempo que dialoga com a essência do teatro. Ao preservar a tríade essencial, o texto, o ator e o público, sem abandonar a dimensão empresarial, o Cotinha desafia certos padrões

---

<sup>100</sup> GABRIEL, Ruan de Souza. Para 61% dos brasileiros, atividades culturais reduzem estresse e solidão. **Site O Globo**, 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/01/04/para-61percent-dos-brasileiros-atividades-culturais-reduzem-estresse-tristeza-e-solidao-afirma-pesquisa.ghtml> Acessado em: 04/01/2024

conservadores e, ao resistir, assume o protagonismo de seu território. Isso reflete no pensamento de Rilke sobre não perder a direção ao buscar respostas fora de si.

Não há meio pior de atrapalhar um desenvolvimento do que olhar para fora e esperar que venha de fora uma resposta para questões que apenas seu sentimento íntimo talvez possa responder, na hora mais tranquila. (RILKE, 2016, p. 28)<sup>101</sup>

O caráter amador do *Coletivo Cotinha*, mantido ao longo de 23 anos sem patrocínios, também fortalece o conceito apresentado como “projeto puro” ou “projeto impuro”, embora, neste contexto, não seja relevante buscar qualificação específica para o trabalho desenvolvido por eles dentro dessa concepção. Essa reflexão é proposta como uma espécie de guia para a análise do mercado teatral e seus agentes. Assumir a posição de espectador e analista representa ferramentas substanciais para contribuir com reparos ou modificações nos modos de produção e distribuição do erário público. É preciso atuar para além da cena.

O que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e eles o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. (FOUCAULT, 2021, p. 131)<sup>102</sup>

Na esteira da perspectiva foucaultiana, revela-se a compreensão de que as massas não carecem dos intelectuais para adquirir conhecimento; de fato, elas possuem suas vivências, saberes e entendimento claro e preciso, muitas vezes elevado. Entretanto, um sistema de poder intervém, obstruindo, proibindo e invalidando esses discursos “amadores”. Transpondo tal análise para o cenário teatral, percebemos a gravidade de diversas dicotomias no mesmo fazer. Entre elas, destacam-se as dualidades entre o erudito e o popular, o teatro direcionado para adultos e crianças, a comédia e o drama, os projetos patrocinados e os desprovidos de recursos, bem como a divisão regionais, todos esses elementos tornam-se qualificadores do saber teatral.

Permaneço, portanto, na elaboração de conceitos que embasam minha decisão de migrar do Nordeste para o Rio de Janeiro, consolidando minha trajetória como artista-empresendedor-amador em uma simbiose entre a prática e a teoria, entre objetivos claros e a intuição e entre o saber e a ignorância. O fato é que, assim como o Cotinha e diversos

---

<sup>101</sup> RILKE, Rainer Maria. op. cit., 2016. p. 28

<sup>102</sup> FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**; organização, introdução e revisão técnica Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021. p. 131

outros artistas-empresendedores, é necessário correr riscos e realizar projetos por necessidade, assim como por senso de oportunidade. Em outras palavras, é crucial realizar o que se deseja e aquilo que o público demanda no momento. O que não se mostra viável para subsistir da arte é produzir uma peça a cada cinco anos, acreditando que será possível sobre exclusivamente do teatro.

Diante desse quadro, é essencial concentrar esforços na concepção de projetos viáveis, mesmo sem garantias prévias de sucesso. Essa constatação demanda uma análise aprofundada para determinar se o investimento de tempo, recursos e empenho faz sentido para realização dessa obra nos palcos. Será que a justificativa de que a peça é destinada a poucos iniciados ou que o público não compreenderá é válida? Frente a essas indagações, é pertinente recordar o questionamento do crítico teatral e ensaísta, Yan Michalski, em uma publicação no *Jornal do Brasil* em 1979, que permanece atual e relevante nos dias de hoje.

Jogar em cena espetáculos completamente desprovidos de qualidade, interesse e novidade, como alguns dos que estão hoje em cartaz, e esperar que o público venha vê-los num momento em que tem à disposição tantas opções mais compensadoras revelam, evidentemente, uma total falta de autocrítica. (MICHALSKI, 2004, p. 330)<sup>103</sup>

Nesse contexto, atribuir uma aura extraordinária à encenação teatral revela-se simplista quando confrontado com a complexidade da relação entre artistas, público e os novos dispositivos. A grandiosidade da atividade teatral, embora inegável, não deve obscurecer a essência humana que a permeia, tanto nos desafios enfrentados pelos artistas-empresendedores-amadores quanto na participação ativa, crítica e imprescindível do público. O reconhecimento da nobreza de um ofício não pode eclipsar a compreensão da humanidade que transcende e enriquece a prática teatral.

Embora possa parecer óbvio, autodenominar-se produtor de um espetáculo não confere automaticamente habilidades empresendedoras a um ator. É de primordial importância estabelecer um diálogo regular tanto com o público quanto com o mercado em geral para corresponder às expectativas de nosso tempo. Conhecer as demandas impostas, atender ou romper com os padrões estabelecidos, interagir com produtores, artistas, instituições e o público implica em um reconhecimento que transborda em real força competitiva no setor cultural.

---

<sup>103</sup> MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Org, Fernando Peixoto. Rio de Janeiro, RJ. Ed. Funarte, 2004. p. 330

**O ARTISTA É, ANTES DE TUDO, UM FORTE.** A inspiração para essa afirmação emerge da frase contida no livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha, que proclama que o “sertanejo é, antes de tudo, um forte”. Ao analisar a trajetória do *Coletivo Cotinha de Teatro*, situado no sertão do Ceará, ao revisitar a histórias de figuras como João Caetano, Procópio Ferreira, e ouvir meus contemporâneos, César Augusto (Cia dos Atores - RJ), Daniel Dias da Silva (Lunática Cia - RJ), Henrique Gonçalves e Gustavo Bicalho (Artesanal Cia de Teatro - RJ), Ana Santana (Santana Produções - RJ), Leonardo Campos (Companhia de Teatro Autoral -PR), Eduardo Almeida (Pandorga Cia de Teatro - RJ), Ana Velloso (Lúdico Produções - RJ), Cesar Boaes (Santa Ignorância e Grupo Oito – MA), Pedro Peter (Pedro Peter Produções – MG), Damiana Inês (Bloco Pi – RJ), Eduardo Martini (Eduardo Martini Produções – SP), Maurício Machado (Manhas & Manias Eventos e Cultura – SP), Pedro Henrique Lopes (Projeto Grandes Músicos para Pequenos – RJ), Cesário Candhí (Cia de Arte Popular – RJ) e Jefferson Almeida (Definitiva Cia. De Teatro – RJ), encontrei novos significados que permitiram uma renovação no meu modo de atuar-produzir.

A saga dos artistas-empresendedores do teatro brasileiro, imortalizada na história, revela um comprometimento intrínseco com a resistência e a transformação social. Em um panorama onde a incerteza é a única constante, a pesquisa empreendida foi motivada não pela busca de respostas definitivas, mas pela ideia de pertencimento e identificação com as histórias desses protagonistas das artes cênicas. Essa análise retrospectiva não espelha apenas minha própria jornada, mas de todos esses homens e mulheres dos palcos. A resiliência do povo do teatro é ilustrada frente aos desafios enfrentados desde a Corte, até embates contra a Ditadura Militar, o governo Bolsonaro, a pandemia de COVID-19, a seca no Nordeste, e as adversidades dos estigmas. A arte teatral perpetua -se como um farol de resistência, guiando esses artistas sempre caminhos incertos.

Roland Barthes ao declarar que “Apesar das dificuldades da minha história, apesar das perturbações, das dúvidas, dos desesperos, apesar da vontade de me livrar disso, não paro de afirmar em mim mesmo o amor como um valor.”<sup>104</sup> Esse desejo ambíguo ecoa de maneira particular no universo teatral. Nesse contexto, a experiência do “amor ao outro”, entendida como o exercício mais difícil para cada um de nós, nos move em direção

---

<sup>104</sup> BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**; tradução Hortênsia dos Santos. SP: Editora Unesp, 2018. p. 33

ao público e a criação, conduzindo-nos a mergulhar no abstrato, mesmo quando a lógica se desfaz. No teatro, produzindo, ou atuando, onde a incerteza é companheira constante, a condição primordial para o artista-empreendedor-amador é ser, acima de tudo, um forte.



## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciado dia 7 de janeiro de 1977 / tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre teatro** / textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière; tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**; tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**; tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

BRANDÃO, Tania. **Amor eterno amor**. RJ, 2020. Disponível em: <http://foliasteatrais.com.br/coluna-segunda-de-teatro-113/> Acesso em: 22 set. 2020.

BRANDÃO, Tânia. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: teatro dos sete**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2002.

BRITTO, Sergio. **Memória a dois / Sergio Britto, Paulo Britto**. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2015.

\_\_\_\_\_. **O Palco dos Outros**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.

COHN, Sergio (org). **Produção Cultural, volume 1**. Rio de Janeiro: Editora Beco do Azogue, 2010.

FERREIRA, Procópio. **Procópio apresenta Procópio**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

FLORES, Ida Vicenzia. **Antônio Abujamra: calendário de pedra, uma biografia**. Manaus: Editora Reggo, 2019.

GOMPERTZ, Will. **Pense como um artista: e tenha uma vida mais produtiva e criativa**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2015.

GUENZBURGER, Gustavo. Teatro carioca sob a crise do fomento: do empreendedorismo ao ativismo cultural. **Políticas Culturais em Revista**, v. 10, n. 2, p. 148-166, 2017

GUERRA, Facundo. **Empreendedorismo para subversivos: um guia para abrir seu negócio no pós-capitalismo**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2017.

JOHNSON, Kevin D. **A mente do empreendedor**. Bauru, SP: Editora Astral Cultural, 2019.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1996.

MICHALSKI, Yan. Fernanda Peixoto (org). **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2004.

- MONTENEGRO, Fernanda. Marta Góes (colaboração). **Prólogo, ato, epílogo: memórias**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.
- MONTERO, Teresa. **Um palco e muitas vidas: 10 anos de histórias no palco da vida**. Rio de Janeiro: Editora Eldorado, 2017.
- NEVES, José Roberto de Castro (org). **O mundo pós-pandemia: reflexões sobre uma nova vida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2020.
- PEDROZA, Raul. **João Caetano: peça em um acto, em verso**. Rio de Janeiro: Empesa Brasil Editora, 1926.
- PRADO, Décio de Almeida. **Procópio Ferreira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano: o ator, o empresário, o repertório**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- PROCÓPIO Ferreira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8154/procopio-ferreira> Acesso em: 04 de mai. 2021.
- RIVAS, Miguel Cuerdo. **Producir sin Dolor**. Madrid: Ed. Centro Dramático Nacional, 2015.
- SANTOS, João Caetano dos. **Lições dramáticas**. Rio de Janeiro: Ed. Typ imprensa e Const. de J. Villeneuve & C, 1862.
- \_\_\_\_\_. **Reflexões dramáticas**. Rio de Janeiro: Ed. Typ Imparcial de Brito, 1837.
- SCHENKER, Daniel. **Teatro dos 4: a cerimônia do adeus do teatro moderno**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2018.
- SIMMONS, Gene. **Eu, S.A.** Rio de Janeiro: Editora Fábrica, 2015.
- VARUZZA, Sonia. **A culpa é da produção**. Santo André, SP: Editora Alpharrabio, 2016.

## ANEXOS

### NOTAS DE PRODUÇÃO

“O palco é um abismo, para subir nele, tem que ter asas.”

A. ABUJAMRA, 2000

Esse conteúdo extra consiste em uma tradução e adaptação livre para o português de frases, citações e aforismos em espanhol encontrados e selecionados do livro “Producir sem Dolor”<sup>105</sup> do *Centro Dramático Nacional de Madrid*, ou *Produzir sem Dor*, traduzido literalmente da obra do ator e produtor espanhol Miguel Cuervo. A publicação, denominada pelo autor, como um “Antimanual de Produção para Hedonistas” é inspiradora. A forma curiosa como ele denomina a obra dialoga com os princípios da pesquisa e da escritura desta dissertação. Em uma de suas frases mais notáveis, Cuervo afirma: “Trabalhar, com o amor, revela-se mais gratificante quando desprovido do sofrimento”. Acredito, assim como ele, na máxima de que a dor é inevitável, mas o sofrimento é opcional. O artista-empresário-amador vive a dor, mas ama incondicionalmente seu ofício.

- O teatro é o lugar onde ocorrem acontecimentos notáveis e dignos de atenção.
- Por um lado, o apoio econômico favorece a produção teatral, mas por outro é fácil perder a liberdade criadora e a ousadia artísticas.
- Como vemos ao longo da história do teatro, qualquer lugar é bom, mesmo pequeno ou pouco adequado, para realizar o ato teatral.
- Sempre existiram os influentes e atravessadores. Estes, em certo sentido, funcionam como os grandes produtores que existem hoje em dia, que são apenas homens de negócios e não de teatro.
- Há desaparecido o ator-empresário? Não, esta figura permanece e sempre permanecerá.
- Na produção teatral é muito importante levar em consideração também as histórias dos fracassos comerciais.

---

<sup>105</sup> RIVAS, Miguel Cuervo. **Producir sin Dolor**. Madrid: Ed. Centro Dramático Nacional, 2015.

- O teatro não é só um entretenimento ou um puro negócio, mas também uma arte sobre a investigação e inovação.
- O presente não é fácil, igualmente como não tenha sido fácil o passado na maioria dos casos.
- O que entendemos hoje por produção teatral?
- O produtor é uma figura desacreditada sobre quem sempre recai o papel de bode expiatório quando nossas expectativas artísticas se veem frustradas.
- Não seja espectador de sua própria vida. Represente o papel de protagonista.
- Se pode ter um talento inato e admirável, porém é necessário estudar. Nem todo mundo tem talento para produção.
- Pode ou não existir a figura do produtor explicitamente, porém sempre existirá implicitamente, alguém que se encarregará de fazer essa tarefa imprescindível.
- O êxito ou fracasso artístico ou comercial, nos buscam, aparecem ou não.
- Não há fórmulas mágicas na produção teatral, e se existem, eu não as conheço em absoluto.
- O que é mais importante para produzir um espetáculo? Chegar e fazer. O resto vem sozinho.
- O público vai interessar por um espetáculo que não os mobilize o mínimo?
- O problema não é criar um projeto mais ou menos “comercial”. Nossa obrigação é conseguir que o projeto seja viável.
- Podemos defender um discurso utópico, trabalhar de graça e sem interesses comerciais. Porém, na realidade estamos submetidos às mesmas leis e direitos trabalhistas.
- Se acreditarmos em nosso projeto de forma sólida e sabermos transmitir no papel, teremos bastante possibilidades de captar de alguma forma.
- Ser líder é uma responsabilidade, não um privilégio.
- Uma profissão muito exposta como essa, sempre estaremos dependentes do juízo e aprovação do outros: público, crítica, amigos e outros profissionais do setor.
- É preciso não perder de vista o processo da produção na sua totalidade e manter a distância necessária para que o projeto não se desvirtue.
- É primordial saber o que temos nas mãos.
- A comunicação é literalmente vital para um projeto.

- Boas críticas não garantem público.
- Não se pode ser eficaz atuando de forma espontânea e desconexa. É necessário desenvolver um plano que seja a síntese da situação inicial, do mercado que se pretende atingir e dos objetivos que se pretende alcançar. Tudo isso requer muito esforço, muito trabalho e muito tempo.

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'M. S. L.', written on a light yellow background.