

COMO SE VIVE DE TEATRO?

Heloisa Marina¹
Maria Helena Cunha²

Resumo:

Neste artigo nos propomos a refletir sobre formas e estratégias de sustentabilidade de artistas teatrais. A metodologia de pesquisa utilizada foi a realização de entrevista coletiva com representantes de seis grupos de teatro de Belo Horizonte. As categorias teatro de grupo e sustentabilidade são apresentadas a partir de revisão bibliográfica sobre o tema. A pesquisa, em fase preliminar de elaboração, revelou que as fontes de recursos para manutenção das atividades teatrais são constituídas de uma mescla e diversificação que vão de financiamentos públicos (Leis de incentivo e editais), patrocínios e /ou contratações privadas e venda direta ao público (de cursos, oficinas e ingressos de espetáculos) e, em alguns casos, o vínculo com outras atividades profissionais (afins e, por vezes, alheias ao teatro).

Palavras chave: mercado teatral; teatro de grupo; gestão e produção cultural; economia da cultura;

Como se vive de teatro? A pergunta que dá título a esse trabalho, fruto de pesquisa em fase inicial de desenvolvimento, nasce de uma preocupação central, concreta e pragmática de todas as pessoas que decidem se aventurar no campo teatral como forma de vida (profissional, inclusive). Trata-se de uma pergunta bastante vulgar e rotineira, mas sobre a qual muito pouco se tem escrito. Nosso intuito, com esse artigo, é de traçar algumas ponderações (ainda inacabadas), a respeito do cotidiano profissional

¹ Atriz, produtora e professora no Departamento de Artes Cênicas e Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes (EBA) - UFMG, na área de produção, gestão, diversidade e políticas culturais. @helomarina - heloisamarina@eba.ufmg.br

² Gestora cultural, pesquisadora, professora, Mestre em Educação, Especialista em Planejamento e Gestão Cultural. Diretora da Inspire Gestão Cultural. Doutoranda em Artes da Cena na Escola de Belas Artes - EBA/UFMG. lenacunha@inspirebr.com.br - @lenacunha.inspire

de artistas teatrais no que diz respeito à gestão das atividades que tais profissionais desenvolvem no propósito de levar adiante a empreitada teatral enquanto ofício e modo de vida.

O nosso campo de análise é, nesse primeiro momento, a cidade de Belo Horizonte, local onde residem e trabalham as autoras do presente texto. O município foi escolhido não apenas por questões de conveniência geográfica, mas por sua importante história relacionada ao teatro brasileiro, sendo celeiro de significativos e longevos grupos teatrais. Sobre este aspecto, o ator Marcos Coletta (2022), do grupo Quatroloscinco, faz a seguinte reflexão:

Acho que BH é uma cidade de grupos de teatro, talvez diferente de Rio e São Paulo, porque talvez lá exista um mercado das artes cênicas. Quem sabe lá um ator consiga sobreviver avulso, mas em Belo Horizonte é muito difícil um ator sobreviver avulso. Ou ele vai virar um grupo, ou ele vai virar outra coisa. Porque na carreira de atuação, acho muito difícil em BH sobreviver fora de grupos.

Não nos parece absurdo propor que a fala de Coletta, um dos atores por nós entrevistados, ao traçar uma observação pessoal sobre a estruturação de carreiras de artistas da cena na cidade de Belo Horizonte, reflete uma lógica de profissionalização recorrente no país. Assim, o recorte desta pesquisa é a análise feita a partir de entrevistas com atores e atrizes de **grupos** teatrais. Segundo o verbete “Teatro de Grupo” da Enciclopédia Itaú Cultural, no Brasil esta é uma “[...] forma de produção cada vez mais presente no mercado teatral após o início dos anos 1970” e que tem como característica se constituir enquanto

[...] uma categoria de organização e produção teatral em que um núcleo de atores movidos por um mesmo objetivo e ideal realiza um trabalho em continuidade e, estendendo sua atuação a outras áreas, principalmente no que diz respeito à própria concepção do projeto estético e ideológico, o grupo acaba por criar uma linguagem que o identifica (Itaú Cultural, 2022, verbete da enciclopédia).

Mesmo reconhecendo que outros arranjos organizacionais são criados e recriados para dar concretude ao fazer teatral, é inegável a importância que a formação de grupos de teatro tem na realidade do país, tanto no que diz respeito ao amadurecimento de modos de gestão coletiva e de carreiras artísticas, quanto nos aspectos ideológicos que dão suporte filosófico à função social de ações teatrais.

Por isso, neste artigo vamos nos dedicar a refletir sobre as possibilidades de mercado no campo teatral, a partir de um recorte específico relacionado ao teatro de grupo. Segundo Carreira (2012), esse termo não define especificamente um formato de trabalho ou organizações homogêneas, o pesquisador afirma que

Ainda que saibamos da importância do teatro do grupo, seria um equívoco supor que o termo ‘teatro de grupo’ nos permita definir um formato de trabalho e organização claramente definidos (...) hoje em dia a expressão define mais um lugar de autonomia do que um modo de operação que possa ser bem delimitado” (CARREIRA, 2012, p.09).

As citações até aqui mencionadas deixam claro que, para além de um modelo administrativo, o modo de produção teatral em grupo carrega a marca de criações cênicas comprometidas com o aspecto cidadão de seu fazer estético e criativo.

A metodologia empregada neste estudo foi a realização de entrevista feita de forma concomitante com seis grupos teatrais de gerações diferentes de Belo Horizonte, através de reunião virtual. Os representantes de grupos que participaram da entrevista foram: Anair Patrícia (Breve Cia), Marcos Coletta (Quatroloscinco), Cláudio Dias (Cia Luna Lunera), Neise Neves (Cia Pierrot Lunar), Gustavo Bartolozzi (Cia Candongas) e Chico Pelúcio (Grupo Galpão). Os grupos possuem aproximadamente cinco, quinze, vinte, trinta e quarenta anos de existência. Tivemos, portanto, como propósito, traçar um perfil acerca de sustentabilidade, sobrevivência e modos de atuação no campo teatral a partir de relatos de diferentes gerações de coletivos cênicos. Através das falas das atrizes e atores entrevistados pudemos perceber que as estratégias desenvolvidas tendem a se repetir, mesmo com o passar dos tempos, ainda que em formatos e modos operacionais variados. No decorrer do texto iremos apresentar e refletir sobre essas diferentes ações que propiciam a permanência de artistas teatrais nesse campo profissional. É importante frisar que as e os entrevistados são todos artistas da cena que se ocupam, também, de outras funções e ações para além das atuações nos espetáculos que criam.

Múltiplas jornadas, múltiplas funções

Investigar como se vive de teatro nos faz pensar a respeito das possíveis formas de sustentabilidade nas artes cênicas, um campo que é instável e requer capacidade de visualizar variadas estratégias de sobrevivência, como diz Anair Patrícia, da Breve Cia:

Além da companhia de teatro, por uma questão financeira mesmo, temos a Breve Cursos Livres, que é uma escola de teatro e outras linguagens. Somos três atrizes negras. A gente gostaria de sobreviver somente com Companhia. No contexto de Belo Horizonte é muito difícil sobreviver só de teatro, com um recorte social e racial. Aí tem outras questões que nos atravessam. Somos todas de periferia. (...) As três atrizes trabalham com CLT em espaços de políticas públicas de Belo Horizonte [como arte educadoras]. Então a gente continua atuando como artistas, mas nesse lugar pedagógico. Ou seja, na Breve a gente tem três turnos. E a noite a gente vai ensaiar. Então assim, a gente trabalha dez horas por dia. E desses trabalhos todos, o único que a gente tem remuneração é o trabalho de CLT, sabe? (PATRÍCIA, 2022, entrevista).

Ao pensar nas múltiplas jornadas citadas pela atriz Anair Patrícia, começamos a nos questionar sobre a existência, ou não, de um mercado consolidado para as artes da cena. Ator e gestor da Cia Candongas, Gustavo Bartolozzi, questiona se as empresas não podem ser um tipo de mercado. E ainda pergunta sobre se as iniciativas do SESC e SESI, a existência de circuitos, de editais de empresas e de festivais são um mercado: “Não sei se a gente pode chamar isso de mercado, é também uma pergunta. [...] Tem mercado teatral?” Mais adiante ele ainda diz que para além dos sistemas públicos de cultura (as leis de incentivos e editais) e das aulas:

[...] eu tenho que vender espetáculo, eu preciso fazer espetáculo, eu preciso fazer temporada para ter público. Eu preciso fazer dinheiro entrar, e aí, mesmo que a gente diga que não há mercado, na hora que a gente vai falar de sustentabilidade a gente tem que achar esse mercado, mesmo que ele não exista. A gente vai criando mercados efêmeros, muito particular talvez, dentro de cada coletivo (escolas, festivais), ele não tem estrutura óssea, ele é flácido (BARTOLOZZI, 2022, entrevista).

As falas dos artistas que seguiram também apontam para essa multiplicidade de atividades que são exercidas para dar conta de manter uma vida dedicada ao teatro. Ao relatarem suas jornadas e a diversidade de ações nas quais se engajam, as e os artistas entrevistados, vão tornando evidente o quão improvável é sobreviver exclusivamente do trabalho como atriz/ator. Para se manter ativas/os, vivas/os no campo teatral outras atividades precisam ser consideradas, como lembra Chico Pelúcio (Grupo Galpão), mencionando que há outras “atividades que nos permitem sobreviver através do teatro ou via o teatro” e cita algumas dessas atividades:

(...) são ligadas direta ou indiretamente, por exemplo, professor, oficinairo, tem gente que está fazendo mestrado, doutorado que está ligado ao teatro, está pesquisando o teatro, tem bolsa e depois vai virar professor da área. E tem o outro lado, que a gente sobrevive muito, principalmente, quando se

trata de coletivos, de atores de coletivos, que é o trabalho de produção, de gestão, de captação, de fazer editais e muitas vezes remunerados e a gente vive dando sentido a vida de ator - atuante. A gente faz isso para atuar, para criar, para encontrar com o público, para formar o público. (...) No meu caso específico, e de certa forma do Galpão, eu sou um misto de tudo isso (...). Hoje é muito difícil um ator ser só ator, principalmente, fora do eixo fechadinho de Rio e São Paulo (PELÚCIO, 2022, entrevista).

Na mesma linha de pensamento de Chico Pelúcio, Marcos Coletta (Quatroloscinco) nos conta que acumular funções administrativas é também uma estratégia para garantir que os recursos (muitas vezes escassos) sejam distribuídos aos próprios/as integrantes do grupo:

A gente sempre tentou, o máximo possível, centralizar nas cinco pessoas do grupo, que são quatro atores e uma produtora, o máximo de funções, para não diluir o dinheiro que entrava. Então, é claro que seria legal ter um assessor de imprensa, ou designer, ou alguém para fazer a contabilidade. Seria excelente se a gente pudesse ficar só com a parte artística, mas a gente entendeu que se a gente aprendesse essas funções e fizesse elas, a gente também acumulava essa remuneração, quando ela viesse. Que tinha isso também, né? A remuneração nunca sabemos quando vai vir (COLETTA, 2022, entrevista).

Mas, assim como a atriz Anair Patrícia, Marcos Coletta afirma que, mesmo acumulando funções da área da gestão e comunicação, o trabalho vinculado exclusivamente ao grupo não é capaz de remunerar seus integrantes de forma definitiva:

E a gente sempre teve trabalhos paralelos, a gente nunca viveu do Quatroloscinco vinte quatro horas por dia. Que também era uma questão pra gente. Mas a gente entendeu que o grupo era um projeto de vida, era um lugar afetivo, era um lugar que a gente tentaria priorizar de certa forma, mas a gente sabia que a gente precisava se sustentar em outros lugares. Então cada um começou a se organizar da forma que podia. Tentando se manter em atividades que fossem afins ao teatro. Quando a gente começou o grupo a Rejane trabalhava nos Correios. Então até ela sair dos Correios e começar a se dedicar mais ao teatro e tal. Em 2011 eu entrei para a equipe do Cine Horto. Um lugar que, além de ser um sustento financeiro, foi onde eu sempre tive muito intercâmbio artístico. Então eu consegui aproveitar esse espaço pessoalmente, mas também pro Quatroloscinco. Isso também foi muito importante: a gente se manter em empregos paralelos que pudessem somar ao grupo, e não atrapalhar o grupo. (idem).

Todos esses relatos nos fazem crer que, de fato, ainda que estruturadas em modos de produção grupal, as carreiras de artistas da cena implicam, quase que obrigatoriamente, num acúmulo de conhecimentos, saberes e fazeres que estão para além do trabalho de cena. Ser artista teatral, nesse contexto, exige conhecimentos de

áreas administrativas, de comunicação e pedagógicas. É também notório que a aplicação desses saberes e das atividades profissionais não fica restrita às ações desenvolvidas pelo grupo, mas que se amplia e se concretiza em outras instituições culturais, educacionais, sociais ou de comunicação, acarretando em múltiplas jornadas de trabalho.

Um certo contraponto a esta realidade de funções múltiplas é mencionado pelo ator Cláudio Dias, da Cia Luna Lunera. O artista conta que em tempos de maior estabilidade e constância das políticas culturais, foi possível se dedicar de maneira mais focada ao ofício da atuação:

Ao longo desses vinte anos a gente modificou muito a forma de produção, de captação de recursos e de manutenção do grupo. E talvez nós podemos pensar que essa variação também tem muito a ver com a construção das políticas públicas para cultura no Brasil. Em anos de governos ligados às políticas públicas e culturais conseguimos viver exclusivamente da construção de espetáculos e de suas apresentações. Em 2007 é quando se consolida isso. Dentro desse período, até 2017, podemos dizer então que durante dez anos conseguimos viver exclusivamente da apresentação e criação dos trabalhos. A partir daí as formas de conseguir se manter vão se modificando ou retornando ao passado (DIAS, 2022, entrevista).

Retornar ao passado, na fala de Cláudio Dias, significa voltar ao modo de trabalho em que precisam realizar diversas atividades: “Em momentos de ‘vacas magras’, todos os atores voltam para as funções de produção, de comunicação e de administração também. Em ‘vacas mais gordas’ a gente tenta conseguir ficar só na atuação e ter outros agentes como diretor de produção, produção executiva, administração e comunicação” (DIAS, 2022, entrevista).

As colocações de todos/as entrevistados/as revelam uma questão importante, qual seja: a de que as políticas públicas para a cultura ajudam a estruturar e profissionalizar o setor das artes cênicas. Em artigo publicado em 2019, Heloisa Marina, uma das autoras do presente estudo, já mencionava que uma das grandes questões levantadas quando se discute o tema das políticas públicas para a cultura se volta à sustentabilidade econômica. Sendo que tem prevalecido, nos últimos anos, a ideia de que artistas não deveriam precisar, ou depender, de recursos estatais. Como os próprios relatos até agora elencados nos mostram, há certa razoabilidade nesse pensamento se levarmos em conta a vulnerabilidade das políticas culturais, que ainda carecem de bases estruturais e sólidas em nosso país (desejáveis no sentido de oferecer estabilidade aos trabalhadores da cultura). No entanto, alerta Marina (2019, p. 1), o argumento de que

artistas não produzem e não realizam ações efetivas se não possuírem acesso a verbas públicas “[...] não se baseia na realidade concreta com a qual os artistas investigados neste estudo trabalham”. Aqui, vários relatos falam de espetáculos e ações produzidas sem recursos públicos, principalmente nos primeiros anos dos grupos, bem como elencam as inúmeras tarefas que artistas desenvolvem para poder gerar renda, seja para suas vidas pessoais, seja para a manutenção de espaços e criações.

Mecanismos públicos e privados de fomento: projeção, visibilidade e maturidade profissional para ações artísticas

Percebemos, portanto, que as leis de fomento à cultura, os editais públicos entre outras políticas estatais de subsídio às artes aparecem nas falas dos/das entrevistados/as como importantes recursos no caminho de solidificação de carreiras e realização de projetos artísticos, em especial como forma de viabilizar montagem e circulação de espetáculos. As fontes de recursos citadas por nossos/as entrevistados/as foram editais municipais, estaduais e alguns federais. Embora as/os artistas mencionem o desejo de sair desse formato e, até certo ponto, dessa dependência de editais e recursos públicos para concretizar espetáculos, admitem, como visto, que tais fontes têm papel importante na realização de suas obras e ações e cumprem, igualmente, parte do dever estatal de promover o direito à cultura aos cidadãos brasileiros.

Além desses recursos públicos, o ator Cláudio Dias (Luna Lunera), afirma que contratações de centros culturais importantes, como Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e Serviço Social do Comércio de São Paulo (SESC-SP), oportunizam pagamentos coerentes, de cifras monetárias mais próximos ao que seria um valor digno e justo para temporadas, por exemplo. Esse pagamento mais consistente, ao invés de garantir um salário constante e estável, permite a criação de um caixa, um fundo de reserva próprio, capaz de assegurar pagamentos aos integrantes em épocas de dificuldades financeiras:

Esses grandes patrocínios que vinham via CCBB, ou via SESC São Paulo, ou via SESC Nacional, através do Palco Giratório, são grandes projetos que conseguem fazer com que a gente se dedique a função de ator. E quando a gente está com esses grandes projetos a gente sempre tenta viabilizar a caixinha para que a gente utilize isso em momentos de crise. A Eletrobras também foi um patrocínio legal, em que a gente circulou pelo nordeste do país. E sempre com esses projetos a gente tenta fazer uma poupança grande para utilizar quando a gente estiver em crise. Então em 2017 e 2018, quando

perdemos alguns patrocínios, a gente conseguiu se manter com esse caixa (DIAS, 2022, entrevista).

Tanto nesse relato como em outros, surge a revelação de que os grupos se organizam de forma a contabilizar, na hora da divisão de cachês, sempre um integrante a mais (o próprio grupo), a quem é destinada uma parte dos valores recebidos, justamente no intuito de criar reservas financeiras ao coletivo.

Para além da importância das políticas culturais públicas de caráter mais democráticas, como um dos principais recursos de sustentação dos grupos, é preciso elucidar outras alternativas que também contribuem para a sua diversificação. Identificamos, assim, mesmo que muitas vezes de forma complementar, um conjunto de fontes que compõem as estratégias de sustentabilidade dos grupos e, conseqüentemente, estruturam uma lógica de mercado para o setor.

A atriz Anair Patrícia (Breve Cia) conta, por exemplo, que nos três primeiros anos de existência do grupo, as produções foram viabilizadas com recursos advindos de rifas, festas e presentes de aniversário. Em 2021 e 2022 o grupo começou a ter acesso a certos recursos públicos, mas não necessariamente esses recursos, segundo a atriz, dão conta de pagar com valores de mercado os profissionais envolvidos na ficha técnica.

E quando a gente ganha algum edital de Lei de Incentivo, passa em algum festival que tem cachê, a gente precisa pagar a alimentação, transporte, a iluminação, o sonoplasta. A gente paga todo mundo, aí no final, o que sobrar a gente divide entre as atrizes. Que uma lógica que a gente está tentando inverter. De pensar, ninguém aceita receber o mesmo valor que as atrizes, então vamos tentar remunerar a gente que tá aí nos ensaios, nessa função de produção, de pensar vários ‘corres’ e a gente ainda não consegue se remunerar. É um desejo, mas a gente ainda não consegue. O grupo tem cinco anos, mas eu faço teatro já tem mais de vinte anos, a Amora mais de quinze anos, e a gente não consegue se remunerar como artista, sabe (PATRÍCIA, 2022, entrevista)?

O relato de Anair Patrícia trás um dado que é, até certo ponto, novo para entendermos o escopo desse possível *mercado teatral brasileiro*. Trata-se da consolidação de valores mínimos para a prestação de serviços técnicos, administrativos e de comunicação. Nota-se, cada vez mais, que os diversos profissionais que englobam a cadeia produtiva do setor teatral têm estruturado tabelas de preços, estabelecendo quais seriam os valores aceitos para horas ou diárias de trabalho.

Sede e propostas formativas: ações teatrais e o vínculo com suas territorialidades.

Entre essas outras atividades que são viabilizadas pelos grupos na busca de uma possível sustentabilidade e uma garantia de certa continuidade dos trabalhos, destacam-se duas iniciativas: a conquista da sede própria e a criação de cursos livres ou mesmo de escolas que tenham como princípio o repasse de um modo de fazer e criar para o teatro a partir da concepção poética e pedagógica dos próprios grupos.

No caso da sede, dos seis grupos entrevistados, três têm sede alugada e um com sede própria e outros dois não têm espaço fixo para o trabalho. É perceptível a importância das sedes para os grupos com mais de vinte anos de existência, que têm o espaço como lugar de produção, de ensaio, de realização dos cursos, e para a guarda de cenário. Segundo Chico Pelúcio (Galpão)

É curioso observar os espaços de grupos de teatro e dança, que normalmente se constituem para sanar as próprias demandas internas de criação e produção, após sua implantação vão aos poucos diversificando suas atividades, ampliando seu diálogo com a comunidade e com a demanda do setor. Essa aproximação quase sempre resulta em cursos, apresentações abertas ao público, acolhimento de seus parceiros e vizinhos. Assim, dão o primeiro passo para que suas sedes se tornem um espaço cultural (PELÚCIO, 2021, p.125).

Além da importância da sede como forma de territorialização das ações, diálogo com a comunidade e “abrigo” para ações e materiais de produção, os espaços de ensaios interferem, muitas vezes, na própria estética e dramaturgia dos trabalhos, como nos conta a atriz Anair Patrícia (Breve Cia):

Na Breve a gente não tem sede. [...]. Em Carmem [o espetáculo] a gente conseguiu esse espaço da Breja das Sapas emprestado para ensaiar. Depois que todas as atividades lá acabavam, eles sediam o espaço pra gente. E é um espaço muito pequenininho. Então Renata ia pra uma sala, eu ia pra outra e Amora pra outra. Mas nosso desejo era apresentar no palco, só que isso trouxe toda uma outra dramaturgia. A gente começou a fazer um espetáculo de ocupação de casarões. E aí é um espetáculo que acontece em casa. Então mudou tudo, por causa da estrutura do local de ensaio (PATRÍCIA, 2022, entrevistas).

Anair Patrícia conta como ensaiar em diferentes espaços, cada obra, interfere na composição da mesma. É interessante notar, nas falas do ator Cláudio Dias (Luna Lunera) que, mesmo no caso deles que possuem espaço próprio, local onde ensaiam desde 2003, a arquitetura do espaço exerce, igualmente, influência na criação cênica: “A sede influencia muito em nossos trabalhos. Em todos os espetáculos a sede influencia na arquitetura do espaço cênico, na iluminação dos trabalhos. A gente ensaia à noite muitas

vezes. Então todo espetáculo tem a luz da noite que entra do lado de fora da sede” (DIAS, 2022, entrevista).

Além da Breve Cia, o grupo Quatroloscinco é outro que não possui sede. O relato do ator Marcos Coletta evidencia o processo de planejamento e de delineamento de perfil do grupo, que os levou, não sem conflitos, a tomar a decisão de não se tornarem gestores de espaços teatrais e culturais:

É claro que tem uma pressão quando a gente surgiu que é: temos que ter uma sede, temos que ser um grupo que consiga trabalhar só para o grupo, temos que nos pagar um salário mínimo base. Porque a gente mirava nos grupos que tinham dado certo. Mas aí com tempo a gente começou a pensar, será que a gente tem que ter uma sede? Será que o perfil do nosso grupo é ser um grupo que faz atividades pedagógicas? [...] E aí a gente foi entendendo o que o grupo é. Porque senão a gente iria ficar só perseguindo modelos, que talvez não fossem o nosso perfil. A gente sofreu durante alguns anos com essa coisa da sede. Que a gente não tinha. Depois a gente entendeu que a gente era um grupo que não ia ter sede. Aí o que parecia uma deficiência passou a ser uma escolha assumida. Não vamos ter sede. Não vamos esquentar a cabeça com aluguel de espaço, com gestão de espaço. Vamos esquentar a cabeça com outras coisas. Com montagem, com circulação, com oficinas, com intercâmbio com outros grupos, com publicar os livros dos espetáculos. Então a gente começou a investir em outras ações e abriu mão desse sonho da sede. E o que a gente começou a fazer como estratégia? Ocupar a sede dos amigos. Porque a gente sabe que os amigos também tinham dificuldades de pagar seus aluguéis, tinham o desafio de movimentar a sede (COLETTA, 2022, entrevista).

É muito bonito, na fala do ator, a percepção de que podiam, a partir de suas dificuldades relacionadas ao espaço de ensaio, operar de forma colaborativa com outros grupos da cidade. Isso nos revela não apenas uma forma sábia de lidar com a falta de recursos, mas demonstra que o caráter coletivo e participativo que marca a ideologia dos modos de produção em grupo se estendem para além do interior das organizações teatrais, estabelecendo redes e trocas solidárias com demais agentes e artistas da cidade. Aqui se revela uma prática profissional que se afasta da noção de competitividade, apregoada em organizações de empreendimentos tradicionais. Nesta perspectiva, ao ocuparem as sedes de parceiros na cidade, o grupo Quatroloscinco tem a convicção de que contribuem para a movimentação artística destes espaços, além de para sua sustentação financeira por meio de pagamentos de aluguéis ou outras trocas possíveis.

Essa mesma perspectiva solidária aparece nas falas da atriz Anair Patrícia (Breve Cia) quando menciona a possibilidade de utilizar um espaço chamado “Brejo das Sapas”, montado para o fortalecimento de pessoas LGBTQIA+ negras. Segundo a atriz, seu grupo utiliza essa estrutura do espaço para ministrar aulas de teatro. Voltado a um

grupo identitário específico, esse é outro vislumbre de como a ideia de Economia Solidária pode operar na prática de organizações teatrais. No perfil de redes sociais do espaço afirmam: “Este espaço vêm para garantir a resistência do povo negro e LGBTQIA+ que a muitos anos vive lutando por um lugar” (BREJO DAS SAPAS, bio, Instagram, acesso em 24 de abril de 2022).

A atriz e gestora cultural da Cia Pierrot Lunar, Neise Neves, em sua fala durante a entrevista traz a realidade vivida por quem tem sede e corrobora as falas de Dias, Coletta e Patrícia, ao afirmar que o “espaço virou um alimentador artisticamente para nós também, a gente considera que o espaço nos ajudou constantemente a nos resignificar (...). E foi uma possibilidade de sustento sim, porque foi lá que conseguimos montar nossos espetáculos e reunir as pessoas”. Ela afirma que por eles terem um perfil de produtores e o compartilhamento da sede com outros coletivos contribuiu, em parte, para uma gestão sustentável do espaço:

Nasce o espaço aberto Pierrot Lunar, em 2008, hoje estamos fazendo quase quatorze anos. Começou primeiramente como espaço de pesquisa artística, de montagem de nossos trabalhos, não era para abrir, era uma coisa interna. O negócio foi tomando uma outra proporção, há uma necessidade das pessoas terem um espaço e a gente não coloca o nome espaço aberto à toa. Estamos com o espaço aqui e é para abrir para as pessoas usufruírem e a gente começa a estruturar aos pouquinhos com o projeto do Cena Minas e um outro edital de aquisição de equipamentos, tentando estruturar o espaço para receber as produções e as pessoas para ensaiar. Aí entra o aluguel todo mês... e como sobreviver? (NEVES, 2022, entrevista)

Ainda na discussão a respeito da aquisição de espaços próprios de grupos de teatro, Gustavo Bartolozzi, ator e gestor da Cia Candongas, traz uma outra perspectiva. No caso deles o espaço não garante a sua sustentabilidade, ao contrário, é preciso fazer investimento até para o aluguel, no entanto, ao promoverem ações artísticas e formativas no espaço constroem uma relação afetiva entre o coletivo e a comunidade que passa a reivindicar a permanência do espaço aberto:

Uma das coisas que a gente sabia naquela época, é que precisaríamos de um local para os ensaios, é uma coisa tipo ‘quem casa quer casa’. Fomos atrás de um espaço que a gente queria na periferia e que a gente desse aula, inclusive pensando na questão da sobrevivência. Achamos esse espaço, que é a Casa Candongas, ela completou agora, em março, 22 anos, a Cia tem 28 anos. Essa ideia de remuneração que a Casa de Candongas traria..., ela não é sustentável, na verdade, a Cia precisa segurar a onda do espaço. Não é um lugar onde a gente cobra uma inscrição ou mensalidade que dê conta, nem do aluguel mensal, por ser na periferia. O público para nós é uma questão delicada, a gente acabou tendo uma relação muito grande na região, acabou virando uma relação afetiva, uma imensa família candongueira. São pessoas que nos defendem, quando a gente teve uma crise imensa, foram eles que defenderam a gente, foi muito emocionante (BARTOLOZZI, 2022, entrevista).

Outro aspecto que, de certa forma, está interligado com a ocupação e sobrevivências das sedes, é a criação de cursos livres e contínuos, alguns são transformados em escolas de formação em teatro e áreas de criação afins, bem como das áreas técnicas. A existência desses cursos/escolas sob a responsabilidade de atores/professores, podem ser consideradas como mais uma das fontes de recursos para a sobrevivência de artistas da cena. Tais cursos livres não formam, necessariamente, profissionais do teatro, mas certamente exercem uma importância grande na formação de público, o que impacta no próprio mercado.

Tudo isso pode evidenciar um forte senso de coletivo, conforme demonstrado pela pesquisa desenvolvida por integrantes do Grupo de Economia da Cultura (UFMG), que apresentam os resultados no artigo “Grupos de teatro e o trabalho em rede: uma análise da produção para a Região Metropolitana de Belo Horizonte”, assim sugerem que:

(...) o conhecimento tácito e o incentivo para o aprendizado são intensos na produção teatral. A troca de experiências tende a ser maior em ambientes onde os agentes se relacionam intensamente entre si. Em produções teatrais, em um determinado espaço, é comum que os grupos/coletivos convivam entre si e troquem experiências através de festivais, encontros, seminários, etc. Além disso, os trabalhadores vinculados aos grupos possuem, por vezes, certa mobilidade, transitando por outros grupos e levando, assim, experiências e saberes. (Michel, R.C; Vaz de Melo, G; Souza, N; Machado, AF, 2018)

Assim, tanto a relação com as sedes e o intercâmbio entre os grupos com as várias possibilidades de uso, quanto a realização de cursos livres e contínuos, trazem o desenho de uma rede de relacionamento estabelecida informalmente. São conexões e fluxos internos e externos que geram relações colaborativas, por meio de trocas de experiências criativas, educacionais, organizacionais e de uso comum de espaços que nos apresentam indícios de um formato de mercado.

A arte da presença em anos de isolamento: teatro, sobrevivência e Pandemia

Não seria possível dar encaminhamento a esta pesquisa que, embora profundamente relacionada a investigações anteriores das autoras, se inicia em 2022, ano em que começamos a vislumbrar o fim da pandemia causada pela COVID-19, sem falar dos desafios enfrentados e os impactos causados nos trabalhos dos coletivos nesse

período de quase dois de isolamento social e fechamento de todos os teatros no país e no mundo.

As falas das e dos entrevistados mostraram o quão difícil foi manter, tanto ações artísticas, quanto o contato com o público e o incremento às fontes de recursos nesse momento que não era possível realizar apresentações e aulas presenciais. Cláudio Dias (Luna Lunera) conta que as atividades formativas e performativas retroalimentam uma a outra, sendo o prejuízo enorme para ambas em tempos de isolamento:

Os nossos alunos do ‘Em Cena’ vinham muito à medida que assistiam os espetáculos. Com a não apresentação dos trabalhos em Belo Horizonte, esse estímulo para que as pessoas venham fazer teatro com a gente diminuiu. Então a gente acredita muito que estar em cartaz na cidade é um estímulo para ativar todas as outras atividades do grupo. É um aprendizado desse momento. Estar em cena é muito importante. E hoje em dia é o mais difícil. É a coisa que a gente mais quer fazer e não consegue fazer. Porque é muito caro estar em cena. O cachê dos técnicos, são cachês específicos hoje em dia, tem já um cachê mínimo que se cobra para fazer. E a gente preza para que eles recebam o valor que pedem. Aí tem os gastos com transporte, a montagem do cenário, a divulgação do espetáculo, que hoje é muito difícil. Não sei, a internet é um modo? Não sei se é mais. Mudou muito. Então, como fazer com que o público vá ao teatro? É um tanto de desafio agora, nesse momento de retomada (DIAS, 2022, entrevista).

Já Marcos Coletta (Quatroloscinco) conta que haviam feito um grande investimento na criação de um espetáculo novo. Com estreia realizada no final de 2019, o trabalho ficou praticamente congelado durante os anos de isolamento (foram realizados alguns eventos virtuais com a peça, mas não foi possível realizar circulação):

A pandemia destruiu o nosso planejamento de 2020 e 2021. Porque a gente vinha em um ritmo que era estrear um espetáculo num ano e circular com ele no outro. E a gente estava conseguindo manter esse ritmo de produção. E tava funcionando, a gente tava ganhando um *knowhow* nisso. E vários projetos que a gente tinha pra 2020, 2021 a gente teve que suspender ou abandonar. Agora a gente tá voltando muito devagar. Acho que o ritmo da volta vai ser muito devagar pra gente. Mas a gente está tentando fazer essa volta (COLETTA, 2022, entrevista).

Anair Patrícia conta da dificuldade que foi manter estudantes nos cursos livres que a Breve Cia ministra. Os cursos online, diz a atriz, duraram o primeiro ano, mas foi ocorrendo um cansaço, uma estafa. A verdade é que o acúmulo de horas na frente de telas, foi deixando todo mundo sem vontade. Sobre o que salvou a Cia Pierrot Lunar nesse período pandêmico, segundo a atriz e gestora Neise Neves:

Foi um convite do SESC [Palladium] para a montagem de um espetáculo em formato digital. Aliás, o formato digital foi uma saída tanto para o espaço quanto para nós na parte artística. Nesse momento, eu já não tenho mais trabalho paralelo formal, nem o Leó [Quintão], mas ele fez muita locução e comerciais e na pandemia foi o que nos segurou (...) enfim sobreviver e viver é uma expectativa a cada ano. (NEVES, 2022, entrevista)

Com relação a como foi possível, financeiramente, manter as atividades e as contas pessoais em dia, Cláudio Dias (Luna Lunera), elenca as seguintes formas

Fomos mantidos então no primeiro ano da pandemia pelo curso em Cena e por esse projeto da Lei Municipal para manter a estrutura da sede. Logo em seguida temos a Lei Aldir Blanc, justamente para manter o espaço, pagar as contas atrasadas. E tanto eu, quanto Zé tivemos aquela bolsa da municipal e da estadual para poder fazer uma ação artística. Então com a Lei Municipal, com a LAB e o curso Em Cena, conseguimos nesses dois anos manter o básico para gente conseguir sobreviver e não fechar as portas.

As expressões das atrizes e atores, ao falarem desse período, não poderia ser outra que a de tristeza e cansaço. Ainda que suas falas conservasse o brilho de contar sobre suas histórias, trajetórias que levaram a constituir mecanismo, estratégias, planos de viver, sobreviver e pulsar no teatro, a supressão das atividades presenciais acarretou não apenas em dificuldades de gerar renda, mas na angústia de não poder realizar aquilo que tão caro é ao teatro e a todas artes vivas: o encontro, seja com o público, seja com estudantes de seus cursos.

O teatro é em bando, ainda que por vezes só

Nada pode ser mais clichê que o jargão: “Teatro é uma arte coletiva”. Mas, se assim o é, de fato, percebemos aqui porque no campo teatral o modo de produção em grupo tenha se consolidado como estrutura, embora heterogênea em sua forma, no espectro daquilo que buscamos entender como *mercado teatral brasileiro*.

As falas de artistas que contribuíram ao presente estudo revelam, ainda, um outro aspecto da coletividade: aquele que se estende para além do interior de suas próprias organizações. Apontam, nesse sentido, que viver de teatro, como fazê-lo, se estrutura a partir de uma necessária troca entre pares, seja na observação dos modos de operar a gestão e produção de suas iniciativas artísticas, seja na formação compartilhada, ou na troca de serviços (na promiscuidade do intercâmbio que geram) e na colaboração de ocupação de espaços-sede.

Se é verdade que são urgentes políticas públicas estruturais e estruturantes, capazes de oportunizar outros níveis de continuidade e estabilidade das ações teatrais e modos de sobrevivência de grupos e artistas da cena, é indiscutível e admirável a pluralidade de atividades e jornadas que esses e essas artistas desenvolvem, a capacidade de gerar redes de trocas e de constantemente reinventar seus modos de produzir, fazendo pulsar na estrutura administrativa toda criatividade e força coletiva aglutinadora que existe nas cenas e obras que criam e apresentam país a fora.

O teatro no Brasil, poderíamos dizer a partir dos relatos coletados nessa entrevista, existe porque há coragem de sobra, ousadia e inconformismo nos corpos dos atores e atrizes que movimentam nossos palcos, ruas, praças e até mesmo telas de computadores e celulares. Existe porque, embora os recursos sejam escassos e o alcance aos públicos um desafio eternamente renovado, seus idealizadores e realizadoras se recusam a perpetuar uma lógica da disputa, da competitividade, do lucro pelo lucro. Suas poéticas cênicas não são vazias de significado, pois a utopia de outros mundos possíveis, a ideologia de seus discursos estéticos, é realizada na prática cotidiana dos trabalhos gerenciais que desenvolvem. Prática comunitária, solidária. Nesse sentido, são artistas que não se soltam as mãos, porque sabem, por experiência própria, que é na prática coletiva que sua arte se renova e reafirma a beleza de uma sociedade mais justa e mais capaz de atos humanos.

Referências

- CARREIRA, André. Um olhar sobre o teatro de grupo e sua diversidade. IN: YAMAMOTO, Fernando (Org.). Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012.

- MARINA, Heloisa. *Sustentabilidad económica de un teatro menor latinoamericano*. In: Corima Revista de Investigación en Gestión Cultural. Guadalajara, año 4, número 6, enero-junio 2019.

- MICHEL, R.C; Vaz de Melo, G; Souza, N; Machado, AF. Grupos de teatro e o trabalho em rede: uma análise da produção para a Região Metropolitana de Belo Horizonte, mimeo, Grupo de Economia da Cultura FACE/CNPq, 2018

- PELÚCIO, Chico. Reflexões sobre Gestão e Sustentabilidade de Pequenos e Médios Espaços Culturais. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2021