



**Universidade Estadual do Paraná**  
Credenciada pelo Decreto Estadual n. 9538, de  
05/12/2013  
***Campus de Curitiba II***



SARA DOBGINSKI DE MORAES

OLHARES ITINERANTES – O TEATRO E O PÚBLICO À MARGEM DA  
METRÓPOLE

CURITIBA  
2023

SARA DOBGINSKI DE MORAES

OLHARES ITINERANTES – O TEATRO E O PÚBLICO À MARGEM DA  
METRÓPOLE

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do título de Mestra em Artes, no Curso de Pós-graduação, Mestrado Profissional em Artes, da Universidade Estadual do Paraná. Linha de Pesquisa: Experiências e Mediações nas Relações Educacionais em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Robson Rosseto.

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Dobginski de Moraes, Sara

Olhares itinerantes - o teatro e o público à margem da metrópole / Sara Dobginski de Moraes. -- Curitiba-PR, 2023.

85 f.

Orientador: Robson Rosseto.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. teatro itinerante. 2. formação de espectadores. 3. recepção teatral. 4. mediação teatral. I - Rosseto, Robson (orient). II - Título.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

**ATA nº 16/2023 - PPGARTES**  
**BANCA DE DEFESA**

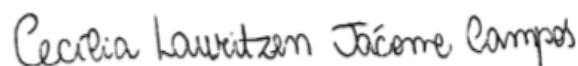
No dia vinte e nove de agosto de 2023, às quatorze horas, através de chamada de vídeo pelo aplicativo Google Meet, realizou-se a Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado Olhares itinerantes – o teatro e o público à margem da metrópole da mestranda Sara Dobginski de Moraes, que contou com a presença do professor doutor Robson Rosseto (orientador), da professora doutora Cecília Lauritzen Jácome Campos e do professor doutor Fábio Henrique Nunes Medeiros, como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela aprovação da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professor orientador e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.

Recomendações –



---

Prof. Dr. Robson Rosseto (UNESPAR) – orientador



---

Profa. Dra. Cecília Lauritzen Jácome Campos (URCA)



---

Prof. Dr. Fábio Henrique Nunes Medeiros (UNESPAR)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha irmã, Gabriela, por ter me incentivado a participar do processo seletivo para entrar neste programa de mestrado, não me deixando desistir. À minha mãe, Lisiane, por ter me criado e sempre lutado por mim e meus irmãos. Ao meu irmão, Julio, por ser uma forte inspiração de garra e perseverança. Ao meu namorado e querido amor, Carlos, que tem me apoiado dia a dia, se emocionando e torcendo por mim. Ao meu pai, pelas palavras de incentivo. E à minha tia Carla, que me possibilitou ter um ótimo lugar para morar durante a recente pandemia.

Aos gatos que me acompanham nesta vida, Dinho e Lélo, parceiros desde quando eu era criança, obrigada pela força que transmitem a mim ao longo dos dias. A Deus, ao mar e à natureza, obrigada por me possibilitarem momentos de calma. À arte, especialmente à dança, agradeço por ajudar a me distanciar do estresse e me colocar no eixo novamente. Ao teatro e ao Teatro da Praça, obrigada por terem surgido em minha vida, por terem estado ao lado de casa, dando-me uma profissão e uma grande paixão. Às escolas, aos alunos, ao público, às fundações e às produções em que trabalhei nesse período, obrigada por terem sido fonte de inspiração e por sempre me fazerem lembrar o amor que sinto pelas artes cênicas.

Agradeço imensamente aos artistas que aceitaram participar desta pesquisa, Mari Gutierrez, Aline Elingen, Isaque Conceição e Jester Furtado, pois sem vocês este estudo teria menos sentido. Obrigada também à professora Denise Bandeira, por ter sido a responsável por uma bolsa de três meses, a qual foi concedida a mim e me ajudou a permanecer nesta pós-graduação. À Universidade Estadual do Paraná, agradeço por me permitir ser formada em duas graduações e agora, também, pós-graduada. Por fim, agradeço ao meu orientador, professor Robson Rosseto, por ter mudado a minha vida, mostrando-me um novo caminho na pesquisa acadêmica, por ter me compreendido em momentos difíceis e por acreditar em mim (às vezes mais do que eu mesma acredito). Para mim, tudo o que significa ser um excelente professor, está em você. Obrigada!

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo pesquisar a relação entre o teatro itinerante e a formação de espectadores, tendo como objeto as ações de formação de espectadores realizadas pelos grupos teatrais itinerantes frente a indivíduos que nunca foram ao teatro ou frequentam pouco esse espaço cultural. Dados, como os do Plano Nacional de Cultura (2015) e Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2010), indicam a inexistência de grupos teatrais atuantes em mais da metade das cidades nacionais e o desconhecimento da maior parte da população do Brasil frente ao teatro. Diante disso, esta pesquisa investiga as ações de formação de espectadores realizadas por artistas teatrais de grupos itinerantes, com a finalidade de avaliar de que forma eles criam a possibilidade de pessoas, que nunca ou poucas vezes foram ao teatro, terem acesso a essa arte, bem como as ações culturais possíveis de serem realizadas nessas situações. Da mesma forma, o intuito é identificar se há ações culturais empreendidas, por parte de artistas e grupos teatrais ambulantes, quanto à formação de espectadores, assim como conhecer de que forma essas ações se efetivam; sobretudo em cidades que não possuem grupos teatrais profissionais fixos. A fundamentação teórica está centrada em autores como Teixeira Coelho, Elaine dos Santos, Isaura Botelho, André Carreira e Denis Guénoun, com o intuito de tratar sobre a “crise do teatro”, a formação de público e espectadores, a recepção e mediação teatral, a democratização e democracia cultural, as definições de cultura e o teatro itinerante com suas variadas terminologias. Na pesquisa de campo, foram entrevistados artistas e grupos itinerantes da cena teatral, questionando-os sobre a formação de espectadores, sendo eles: o artista Jester Furtado, de Araucária/Paraná, o grupo teatral Realejo Encena, de Guaíba/Rio Grande do Sul e o grupo teatral BuZum!, da cidade de São Paulo. As respostas dos entrevistados foram relacionadas às teorias e textos estudados, havendo, por fim, uma reflexão e conclusão em torno de toda a investigação.

**Palavras-chave:** teatro itinerante; formação de espectadores; recepção teatral; mediação teatral.

## ABSTRACT

This study aims to investigate the relationship between itinerant theatre and the formation of theatrical spectators, having as its object the actions of audience formation taken by the itinerant theater groups themselves in front of individuals who had never been to the theater or rarely attended the scenic environment. Statistical data, such as those from the National Cultural Plan (2015) and the Brazilian Institute of Geography and Statistics (2010), indicate the lack of active theater groups in more than half of the national cities and the lack of knowledge of the majority of the population of Brazil regarding the theater. Because of this, this research investigates the actions of audience formation carried out by theatrical artists from itinerant groups to evaluate how they create the possibility for people who have never or rarely been to the theater to have access to this art, as well as the cultural actions taken in these situations. Likewise, the aim is to identify the existence of cultural actions undertaken by artists and itinerant theatrical groups regarding the formation of spectators, as well as to know how these actions are taken, especially in cities that do not have fixed professional theater groups. The theoretical foundation is centered on authors such as Teixeira Coelho, Elaine dos Santos, Isaura Botelho, André Carreira, and Denis Guénoun, to deal with the “theatre crisis”, the audience formation, theatrical reception and theatrical mediation, cultural democratization and cultural democracy, definitions of culture and itinerant theater with its varied terminologies. In this field research, artists and groups from the itinerary theater scene were interviewed, questioning about the formation of spectators, namely: the artist Jester Furtado, from Araucária/Paraná, the theater group Realejo Encena, from Guaíba/Rio Grande do Sul and the theater group BuZum!, from the city of São Paulo. The interviewees' responses were related to the theories and texts studied, with, finally, a reflection and conclusion around the entire investigation.

**Keywords:** itinerant theatre; audience formation; theatrical reception; theatrical mediation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mari Gutierrez.....	50
Figura 2 - Ônibus do grupo BuZum!.....	50
Figura 3 - Isaque Conceição e Aline Helena Elingen.....	51
Figura 4 - Jester Furtado.....	52
Figura 5 - Teatro da Praça, Araucária/PR.....	53
Figura 6 - Alunos entrando no ônibus do BuZum!.....	57
Figura 7 - Apresentação da cia BuZum! dentro do ônibus.....	58
Figura 8 - BuZum! em apresentação da peça "O Grande Perigo".....	59
Figura 9 - Ônibus do grupo BuZum! estacionado.....	61
Figura 10 - Alunos com material pedagógico entregue pelo BuZum!.....	63
Figura 11 - Isaque Conceição e teatro lambe-lambe.....	65
Figura 12 - Maquete da estrutura itinerante da peça "A Grande Máquina".....	66
Figura 13 - Caixa do teatro lambe-lambe, do grupo Realejo Encena.....	68
Figura 14 – Aline Helena Elingen na atuação/manipulação da peça "Livre-se".....	69
Figura 15 - O artista e professor Jester Furtado.....	72
Figura 16 - Apresentação da peça "Heróis Naturais", em Araucária/PR.....	74
Figura 17 - Atores em preparação para ensaio aberto da peça "Trato É Trato, Não Maltrate os Animais", de Jester Furtado.....	76

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>UM ENCONTRO EFÊMERO: QUEM CONHECE O TEATRO?.....</b>	<b>14</b>
2.1	FORMAÇÃO DE ESPECTADORES, MEDIAÇÃO, RECEPÇÃO E SUAS DEFINIÇÕES .....	17
2.2	CONCEITUAÇÕES DE CULTURA .....	21
2.3	QUEM É A OBRA E QUEM É O PÚBLICO NO BRASIL.....	26
<b>3</b>	<b>O TEATRO ITINERANTE.....</b>	<b>32</b>
3.1	HISTÓRICO: TEATRO ITINERANTE <i>VERSUS</i> TEATRO DE ELITE .....	34
3.2	O PÚBLICO À MARGEM DA METRÓPOLE E A RECEPÇÃO DO TEATRO ITINERANTE .....	41
<b>4</b>	<b>ENTREVISTAS: ARTISTAS E GRUPOS PRODUCENTES DE TEATRO ITINERANTE SOBRE A FORMAÇÃO DE ESPECTADORES .....</b>	<b>49</b>
4.1	MARI GUTIERREZ - “BUZUM!” .....	53
4.2	ALINE HELENA ELINGEN E ISAQUE CONCEIÇÃO - “REALEJO ENCENA” .....	63
4.3	JESTER FURTADO .....	71
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>77</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>81</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em uma cidade à margem da capital paranaense, conheci e aprendi a fazer teatro. Apesar de nascida no interior do Paraná, em Japira, e registrada em Ibaiti, aos três anos de idade estava com minha mãe e meus dois irmãos me mudando para Araucária, onde o custo de vida era menor, mas ainda perto da capital e de suas amplas possibilidades de trabalho – por isso a escolha por essa cidade da região metropolitana. Por acaso, o teatro público da cidade, Teatro da Praça, se localizava a 180 metros do condomínio em que fomos morar e, a partir de então, a minha história com essa arte teve início. Com a escola e amigos do condomínio, fui levada para assistir a algumas peças; aos seis anos de idade, pedi para minha mãe me inscrever no curso livre de teatro oferecido gratuitamente naquele espaço.

Após permanecer por dez anos praticando teatro em Araucária, adentrei no curso superior de Bacharelado em Artes Cênicas no ano de 2011, o que me fez passar a conhecer técnicas, autores, diretores e o mercado de trabalho da minha área – estava me profissionalizando. Durante essa graduação, pude exercitar e aprimorar o meu eu enquanto artista, mas passei a me sentir distante do teatro que conhecia e que meus amigos e familiares também conheciam. Para poder estudar em Curitiba, embarcava em seis a dez ônibus, em rotas diárias de quatro horas - de um lugar a outro, de Araucária para a capital, perpassava diferentes bairros, corpos e situações. Comigo nesse caminho não vinham meus conhecidos e minha família, assim percebi que o teatro que eu fazia na faculdade não chegava ao local em que eu morava.

Foi então durante a graduação de Bacharelado, quando frequentei aulas no curso de Licenciatura em Teatro, que tive novos questionamentos quanto à prática teatral e o espaço do espectador nesse processo, passando a me perguntar quem eram as pessoas que tinham acesso ao teatro, já que não eram as mesmas com as quais eu convivia diariamente em Araucária. Na mesma época, participei de um Projeto de Iniciação Científica com o professor doutor Robson Rosseto, o qual me apresentou o estudo da recepção teatral e formação de espectadores, assim como a possibilidade de pesquisar sobre esses temas<sup>1</sup>. Essas questões foram aprofundadas

---

<sup>1</sup> DE MORAES, S. D.; ROSSETO, R. O espectador frente à nudez corporal na cena teatral Curitibana. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 11, n. 16, p. 005-017, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/6846>. Acesso em: 23 mar. 2022.

quando, ao finalizar Bacharelado em Artes Cênicas, ingressei na graduação de Licenciatura em Teatro no ano de 2015, pois passei a ter maior acesso aos estudos que tratavam da recepção, mediação teatral e formação de espectadores.

Portanto, como arte-educadora e artista pesquisadora, exponho que esta investigação, desenvolvida no curso de Mestrado Profissional em Artes, do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES), da Universidade Estadual do Paraná, *campus* de Curitiba II, Faculdade de Artes do Paraná, vinculada à linha de pesquisa “Experiências e Mediações nas Relações Educacionais em Artes”, tem como tema a relação entre o teatro itinerante e a formação de espectadores, tendo como objeto a investigação das ações de formação de espectadores realizadas por grupos teatrais itinerantes frente a indivíduos que nunca foram ao teatro ou frequentam pouco esse espaço cultural. Nesta investigação, intencionou-se identificar se há ações culturais empreendidas, por parte de artistas e grupos teatrais ambulantes, quanto ao trabalho de formação de espectadores, assim como conhecer de que forma essas ações se efetivam e como os espectadores agem frente a elas.

A concretização do tema e objeto desta pesquisa evidenciou-se nos últimos anos, quando tive acesso aos estudos sobre os hábitos culturais dos brasileiros, momento em que descobri que mais da metade da população do país nunca foi ao teatro<sup>2</sup>. Da mesma forma, em meu Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Teatro, com orientação da Prof. Dra. Roberta Ninin, pesquisei sobre ações empreendidas por artistas quanto à formação de espectadores<sup>3</sup>; durante a pesquisa de campo, em que entrevistei artistas teatrais paranaenses, conheci, a partir deles, sobre a forma como o circo-teatro pode se instalar em cidades diversas e pequenas, possibilitando que diferentes públicos conheçam o teatro, inclusive os que nunca tiveram essa oportunidade anteriormente.

A partir dessas informações e de outros dados estatísticos analisados, a hipótese inicial deste trabalho é de que uma das razões pelas quais mais da metade

---

<sup>2</sup> “O brasileiro não tem entre seus hábitos a frequência aos espetáculos culturais como dança, música e teatro. É o que aponta a pesquisa ‘Públicos de Cultura: hábitos e demandas’, realizada pelo Sesc em parceria com a Fundação Perseu Abramo. Das 2.400 pessoas entrevistadas em setembro de 2013, em 25 estados, mais da metade (61%) nunca havia assistido a uma peça teatral. O índice chega a 89% quando se trata de concertos de ópera ou música clássica; 75% em dança; e 71% em exposições de pintura e escultura em museus.” (FRANCO, 2014).

<sup>3</sup> DE MORAES, S. D.; NININ, R. C. Artistas paranaenses e seus processos de formação de espectadores. **Travessias**, Cascavel, v. 13, n. 1, p. 56–74, 2019. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/22126>. Acesso em: 23 mar. 2022

da população não conhece o teatro, se deve ao fato de essa arte não existir em um espaço territorial próximo a elas. Todavia, estudos anteriores demonstraram que possibilitar o acesso físico pode não garantir que públicos variados passem a frequentar o teatro - na verdade, o contrário pode ocorrer: pode-se ampliar o acesso a quem já o tem (o que não é ruim, mas não efetivamente estende a acessibilidade a outros públicos). Em vista disso, este trabalho procura focalizar sua investigação nas relações criadas e ampliadas entre público e arte cênica, a partir de apresentações itinerantes de teatro. Isto posto, a hipótese se amplia: não apenas o acesso físico pode ser um dos impedimentos de pessoas a conhecerem o teatro, mas também a sua distância relacional com essa arte.

Por distância relacional entre obra e público, quero dizer que procuro investigar como se dá o contato com o teatro, após o acesso físico ser superado com a chegada do teatro itinerante a uma comunidade. Pois, os grupos teatrais itinerantes, como os circo-teatro ou teatros de mambembe, podem oferecer uma possibilidade para que as pessoas, que nunca ou pouco frequentaram o teatro, tenham acesso a essa arte; junto a isso e com formação, podem ampliar a acessibilidade para além do físico. Por isso, o objetivo geral desta pesquisa é identificar possíveis ações de formação de espectadores empreendidas por artistas e grupos teatrais itinerantes.

Os objetivos específicos são: estudar o aporte teórico relacionado à recepção teatral, mediação teatral, formação de público e espectadores, democratização cultural, democracia cultural, “crise do teatro” e teatro itinerante; analisar o histórico de determinados grupos teatrais itinerantes brasileiros; reconhecer de que forma ocorre a acessibilidade teatral nas comunidades percorridas por grupos teatrais ambulantes e realizar uma pesquisa de campo com os seguintes artistas e grupos teatrais itinerantes: artista Jester Furtado, de Araucária/Paraná; grupo teatral Realejo Encena, de Guaíba/Rio Grande do Sul e grupo teatral BuZum!, da cidade de São Paulo.

Destaco poder haver diversas razões associadas ao motivo de existir um grande número de pessoas que nunca foram ao teatro, desde a acessibilidade física até questões mais relativas, como a rotina ou renda familiar. Da mesma forma, o trabalho de formação de espectadores pode ser uma obrigação atribuída a diferentes âmbitos - ao Estado, aos educadores, aos artistas ou à própria população (LACERDA, 2010). Diante dessa perspectiva, para este trabalho foi escolhido

analisar o aspecto relacionado ao papel do artista itinerante no processo de formação de espectadores, justamente por minha vivência e histórico particular como artista e professora, em que meu estudo e prática na área artística se entrelaçaram com o ambiente educacional.

Sobre a metodologia, explica-se que este estudo teve uma duração aproximada de cinco semestres e tratou-se de uma pesquisa exploratória qualitativa, pois houve familiarização com o objeto de pesquisa, pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo, análise de dados e exemplos. Para a pesquisa de campo, a técnica de investigação científica escolhida foi a entrevista semiestruturada, pois seguiu-se um roteiro pré-estabelecido, mas novos questionamentos puderam ser acrescentados durante a conversa percorrida. Cabe destacar que, apesar de ser uma pesquisa qualitativa, foi-se utilizado dados quantitativos para embasar grande parte do estudo qualitativo apresentado.

Esta pesquisa foi dividida em três capítulos e, de acordo com os objetivos estabelecidos, o primeiro capítulo foi intitulado de “Um encontro efêmero: quem conhece o teatro?”; nele, procurou-se apresentar, a partir de estudo em livros, artigos científicos e pesquisas estatísticas, questões relacionadas à “crise do teatro”, formação de espectadores, recepção e mediação teatral, democratização e democracia cultural e o conceito de cultura. Além disso, no primeiro capítulo, procurou-se detalhar e apresentar com mais clareza o intuito da investigação, elucidando termos presentes durante toda a escrita, as problematizações encontradas e as estatísticas sobre o público teatral no Brasil.

Já o segundo capítulo procurou investigar sobre o teatro itinerante em suas diversas terminologias (circo-teatro, saltimbancos e teatro de mambembe), intencionando também identificar alguns grupos teatrais itinerantes atuantes no Brasil. Além disso, o intuito foi demonstrar o campo de atuação do teatro itinerante ao longo dos anos em diferença ao campo de atuação do teatro tradicional - o título desse capítulo é “O teatro itinerante”.

O terceiro e último capítulo apresenta a pesquisa de campo, por isso, foi intitulado “Entrevistas: artistas e grupos produtores de teatro itinerante sobre a formação de espectadores”. Foram entrevistados artistas e grupos itinerantes (ou produtores de alguns espetáculos itinerantes) da cena teatral brasileira, com o intuito de questioná-los sobre a formação de espectadores. As entrevistas foram realizadas de forma *online*, nos dias 20/06/2022 (Mari Gutierrez, da companhia

teatral BuZum!), 22/06/2022 (Aline Helena Elingen e Isaque Conceição, da companhia teatral Realejo EnCena) e no dia 23/06/2022 (Jester Furtado). As respostas dos entrevistados foram relacionadas às teorias selecionadas e, por fim, foi apresentada uma reflexão e conclusão em torno de todo o estudo.

Como contribuição acadêmica, pretendo apresentar um novo viés de estudo para a formação de espectadores, visto que são escassos os estudos que tratam desse fator com o olhar direcionado para os grupos teatrais ambulantes. Ainda, pretendo demonstrar a possibilidade de utilizar dados estatísticos obtidos nos últimos anos (nesse caso, sobre os hábitos culturais dos brasileiros), para fundamentar pesquisas qualitativas direcionadas, fortalecendo a importância dessas pesquisas e obtenção de dados por institutos brasileiros, para a investigação científica e acadêmica. Intenciono, também, que essa pesquisa esclareça ações artísticas e pedagógicas possíveis de serem realizadas para que ocorra maior aproximação da população ao teatro, assim como apresente as ações culturais desenvolvidas por meio do teatro itinerante em cidades que estão à margem da metrópole e, na maioria das vezes, sem grupos teatrais profissionais fixos atuantes.

## 2 UM ENCONTRO EFÊMERO: QUEM CONHECE O TEATRO?

Para elucidar sobre a ocorrência do ato teatral, trago como base a autora Margot Berthold e seu livro “História Mundial do Teatral”, a partir do qual é possível apreender com abrangência sobre o teatro em um contexto mundial, desde o seu surgimento até o século XX. Logo no primeiro capítulo é declarado que “o teatro é tão velho quanto a humanidade” (2011, p. 1), direcionando o início dessa arte à pantomima de caça dos povos da pré-história. A partir de então, começa-se o entendimento de que o teatro pressupõe dois elementos: a elevação do artista a um patamar acima do cotidiano e a presença dos espectadores na visualização desse vislumbre dos artistas.

O papel exercido por artistas e espectadores variou com o tempo, a posição do espectador como um ser disponível apenas para a apreciação de uma peça teatral deixou de ser o ideal no drama moderno - período em que Bertolt Brecht e seu Teatro Épico, por exemplo, intencionaram um espectador crítico diante de um espetáculo. Ainda que com alterações quanto à função desempenhada por cada um na ocorrência dessa arte, constata-se que, mesmo depois de séculos, a relação ator-espectador e seu encontro único durante a representação teatral, se manteve como a essência dessa arte cênica até a atualidade.

Porém, é plausível refletir que, desde o século XX, apontamentos com relação à crise que o teatro enfrenta, vem sendo realizados. Berthold (2011) vai além e diz que, desde Sêneca, em Roma, e Lessing, em Hamburgo, questiona-se sobre o sentido e a forma do teatro, destacando:

Mas é especialmente alarmante o diagnóstico pessimista que desde os anos 50 vem sendo apresentado com crescente frequência sob os quais diversos aspectos na esfera do público, em congressos de teatro, pelos responsáveis por subvenções teatrais, por clubes de frequentadores de teatro, por críticos e dramaturgos. Arthur Miller declarou a certa altura que “o nosso teatro, medido pelos padrões vigentes, alcançou aparentemente um insolúvel fundo de poço”. E no caso não importa saber se ele se referiu apenas às condições americanas ou à situação geral (2011, p. 521).

A autora aponta ainda que, no século XX, o teatro tornou-se, ao mesmo tempo, mais culinário e mais espartano, ou seja, mais intelectual e subjetivo, posando como antiteatro, em uma tentativa de verificar até onde conseguia ir à indagação da sua própria validade: “conta com a possibilidade de servir-se de todos

os mecanismos teatrais modernos concebíveis ou de provar, ao contrário, que não necessita de absolutamente nenhum acessório cênico.” (BERTHOLD, 2011, p. 522). No entanto, se o público passou a falar de uma crise do teatro, significa que eles tratam disso sob o aspecto da “substância da representação teatral. O drama moderno parece não ter pé nem cabeça, e assim o palco surge como um espelho deformante a refletir uma imagem que o público não está preparado para aceitar” (BERTHOLD, 2011, p. 522).

Ainda de acordo com Berthold e adentrando na relação do teatro com os meios de comunicação de massa, entende-se que “um espetáculo teatral filmado é um “híbrido”, a meio caminho entre teatro e cinema” (2011, p. 526). Contudo, o teatro e o cinema baseiam-se em pressupostos artísticos diferentes, tanto que, com o surgimento da TV, “centenas de cinemas de bairro tiveram de fechar suas portas, mas dificilmente um único teatro foi afetado” (BERTHOLD, 2011, p. 527). Uma razão possível, apontada pela autora, para esse fato é que o teatro se manteve, apesar do advento da televisão, devido à sua função social.

O teatro visto como um espaço social e um lugar comunitário é também a forma mencionada pelo filósofo francês Jacques Rancière (2012), o qual acredita que o lugar comunitário do teatro não está atrelado apenas à ideia do encontro da presença física e conjunta de corpos vivos e reais, mas ao fato de ele ser comunitário por si só. Rancière enfatiza que as diversas críticas recebidas pelo teatro ao longo da história têm suas razões fundamentadas justamente em sua fórmula essencial: “Eu lhe daria o nome de paradoxo do espectador, paradoxo mais fundamental talvez que o célebre paradoxo do ator. Esse paradoxo é simples de formular: não há teatro sem espectador [...]” (2012, p. 8). E sobre o entendimento do teatro como lugar comunitário, o autor comenta:

Mas num teatro, diante duma performance, assim como num museu, numa escola ou numa rua, sempre há indivíduos a traçarem seu próprio caminho na floresta das coisas, dos atos e dos signos que estão diante deles ou os cercam. O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho próprio. O que nossas performances comprovam - quer se trate de ensinar ou de brincar, de falar, de escrever, de fazer arte ou de contemplá-la - não é

nossa participação num poder encarnado na comunidade. É a capacidade dos anônimos, a capacidade que torna cada um igual a qualquer outro. Essa capacidade é exercida através de distâncias irreduzíveis, é exercida por um jogo imprevisível de associações e dissociações (RANCIÈRE, 2012, p. 20-21).

Para abordar aspectos relacionados ao teatro ao longo da história, principalmente no que diz respeito à sua relação única entre atores e espectadores - encontro efêmero e considerado, como foi possível ver no último autor mencionado, como o seu fundamento básico – apresento como base, além de Berthold e Rancière, também os autores Denis Guénoun e Miwon Kwon. Guénoun afirma que “há uma crise declarada. O teatro convencional busca heroicamente espectadores que escasseiam [...]” (2014, p.12); e utiliza a palavra “heroísmo” como forma de demonstrar o grande desafio atual em encontrar pessoas interessadas na atividade artística, já que, uma vez existindo certa quantidade de artistas produzindo teatro, o público precisa semelhantemente coexistir para efetivar o ato teatral.

Em relação à necessidade do público para a ocorrência da ação teatral, destaco que, não à toa, a educadora Miwon Kwon (2008), ao tratar sobre as definições e implicações do conceito de arte *site-specificity* nas artes visuais no início dos anos de 1960, as relacionou exatamente com a teatralidade, dizendo:

Por sua vez, o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano. O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, *tabula rasa*, mas como espaço *real*. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal (o que Michael Fried, brincando, caracterizou como teatralidade), mais do que instantaneamente “percebido” em epifania visual por um olho sem corpo. O trabalho *site-specific* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho (2008, p. 167).

A autora corresponde os termos “aqui-e-agora”, “presença corporal de cada espectador” e “presença física do espectador” à teatralidade, justamente devido ao caráter efêmero que essa arte mantém, no contato direto e único entre atores e espectadores, desde o seu surgimento. No que concerne a essa configuração, ao falar sobre a segunda formação dos trabalhos *site-specific* nas artes visuais, com aspecto crítico-institucional, Kwon (2008) menciona um recuo no prazer visual e uma desmaterialização do trabalho artístico, indicando as obras desse período como

performances limitadas pelo tempo. Sendo assim, a garantia da relação específica entre arte e seu “site” passou a estar baseada “no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepitível e evanescente” (KWON, 2008, p. 171).

Precisamente a partir dessas características e dos referenciais apresentados até então, adentrando na especificidade da arte teatral, as discussões trazidas demonstram que, principalmente desde o século XX, tem se questionado e buscado entender qual é o papel do teatro dentro da sociedade e de que forma a relação ator-espectador tem efetivamente ocorrido ao longo dos anos.

## 2.1 FORMAÇÃO DE ESPECTADORES, MEDIAÇÃO, RECEPÇÃO E SUAS DEFINIÇÕES

O estudo da recepção, mediação e formação de espectadores tem relação com o elo entre obra teatral e público, tendo isso em vista, pretende-se neste subcapítulo apresentar um breve histórico da relação desses campos de estudos com a área teatral. É importante iniciar esclarecendo que esses conceitos passaram a ser empregados principalmente a partir de 1960, o que corresponde ao considerado fim do modernismo na arte do Brasil e início da contemporaneidade.

O teatro moderno tem como uma de suas grandes características, o incentivo à participação do espectador no processo de entendimento e construção da obra artística. Leva-se em conta a ação particular do espectador frente à arte, com suas conclusões, reflexões e percepções próprias, o espectador não mais “recebe” a obra pronta, mas sim, ajuda a compô-la. Em continuidade, como explicitado por Desgranges, “a arte teatral contemporânea, por sua vez, pretende levar ao extremo esta atitude proposta ao contemplador (2002, p. 226)”. É nesse contexto que surgem os campos de estudo da recepção, mediação e formação de espectadores.

A recepção teve como seu primeiro representante de estudo, o escritor alemão Hans Robert Jauss, no campo da literatura. Conforme aponta Coimbra (2003), Jauss centraliza a atenção no leitor - sobre a compreensão de uma obra literária - a partir de suas expectativas particulares, levando em conta também o período em que determinada literatura é criada. Posteriormente, o estudo da estética da recepção adentrou também ao campo teatral, como explicita a autora Giuliana Simões:

O diálogo entre artista e público, tal como compreendido pela estética da recepção, revela como as obras podem se sujeitar às expectativas do seu tempo ou como podem alterá-las, projetando novos comportamentos e posicionamentos artísticos e vivenciais. O confronto entre as diversas propostas permite posicionar o artista diante de sua época, esclarecendo suas opções, da mais submissa à mais revolucionária (SIMÕES, 2017, p. 40).

Na recepção, como explica Rosseto (2011), pretende-se, portanto, considerar o espectador não apenas como um simples receptor da arte, mas também como um espectador ativo no processo de construção de sentido e resultado final de uma obra artística. Procura-se ainda, compreender as diferentes maneiras com que uma mesma obra de arte pode ser recebida em momentos históricos diversos, ou seja, entender que a recepção da arte perpassa por questões para além dela mesma, como as questões históricas nas quais está inserida.

Com relação à mediação teatral, e com o apoio da pesquisa de Leonel Carneiro (2021), entende-se que seu surgimento advém do período pós-guerra, em que direcionamentos humanistas, como a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), passaram a achar importante trabalhar na aproximação entre obra de arte e público, visando a democratização do acesso cultural. Alguns anos depois, em 1959, foi criado o Ministério da Cultura na França, o que também foi um marco para o surgimento da mediação, pois foi nesse país que o termo Mediação Cultural apareceu pela primeira vez - posteriormente, esse campo de trabalho foi sendo difundido, até chegar também ao Brasil.

Segundo Pupo, entende-se que a noção de mediação teatral “diz respeito a um profissional ou instância empenhados em promover a aproximação entre as obras e os interesses do público, levando em conta o contexto e as circunstâncias” (2011, p. 114). Como exemplo, trago a explicação da autora sobre o que se trata a “preparação” dentro de um projeto de mediação teatral: a “preparação” é um tipo de intervenção como um “encontro com o público antes do espetáculo” ou uma “oficina antes do espetáculo” - essa ação procura sensibilizar o público em relação aos aspectos básicos do teatro, assim como procura abordar temas com relação “à história da companhia, à vida pessoal dos artistas, às razões de suas opções profissionais, à escolha do tema ou do texto do espetáculo e assim por diante” (PUPO, 2015, p.165-167).

Já com relação à formação de espectadores, a intenção é agir em prol da viabilização do acesso físico e linguístico do teatro às pessoas, oportunizando a ida do público ao teatro - em ações como o barateamento de ingressos e a construção de espaços culturais em regiões periféricas - e tratando do estímulo à constituição do caminho particular do espectador com a obra teatral, levando em consideração sua autonomia crítica e reflexiva frente ao objeto artístico (DESGRANGES, 2008).

“Formação de espectadores” é o termo escolhido para basear a abordagem desta investigação, mas outras expressões já mencionadas, e também possíveis de serem apontadas durante esse estudo, correspondem a: “acesso físico”, “acesso linguístico” e “formação de público”. Apresento, portanto, as explicações desses termos, a partir das pesquisas de Desgranges:

A distinção entre acesso físico e lingüístico pode facilitar a compreensão da diferença entre pensar a formação de público e a formação de espectadores. Podemos afirmar, neste sentido, que um projeto que cuide somente (o que não é pouco) da viabilização do acesso físico dos espectadores ao teatro, pode ser considerado como um projeto de formação de público teatral, considerando este em uma visada generalizante, almejando, assim, a ampliação dos freqüentadores em potencial, criando condições para o estabelecimento, em determinada parcela da população, do hábito de ir ao teatro. Por sua vez, um projeto de formação de espectadores visa não apenas a facilitação do acesso físico, mas também, e principalmente, a do acesso lingüístico, pois quer trabalhar com as individualidades, com as subjetividades, com as conquistas efetivadas por cada espectador no processo em curso (2008, p. 77).

Para fortalecer e defender a importância dos estudos de recepção, formação e mediação, utilizarei como auxílio o sociólogo Niklas Luhmann, o qual enfatiza o caráter comunicacional da obra de arte, indicando que ela parece “ser produzida especialmente para provocar processos de comunicação” (1996, p. 245) - o sociólogo entende que a fruição da obra de arte encontra sentido em si mesma, com a comunicação. Em comparação, entende-se que a mediação tem um forte desempenho nesses processos comunicacionais e, como exemplo, indico as “discussões finais”, ocorridas ao término de peças teatrais. Nesses casos, ocorre um “encontro com o público depois do espetáculo” ou “encontro visando a desdobramento de espetáculo”, em que é possível “compreender a descoberta de um universo de criação, de um encenador, um confronto com outras modalidades artísticas, reflexão sobre a temática sugerida pela obra” (PUPO, 2015, p. 166-167).

Ademais, Luhmann (1996), indica o sistema de recepção de obras de arte como um dos dois sistemas funcionais artísticos (sendo o outro, o sistema social da

produção); ao tratar sobre a autonomia da arte, adquirida na modernidade, o autor enfatiza que “a realização da operação artística precisa assumir pressupostos como toda operação em sistemas auto-referenciais, ainda que seja apenas o pressuposto da capacidade do sistema de estabelecer conexões” (1996, p. 243). A autonomia da arte tratada pelo sociólogo se dá justamente quando os campos de estudo da recepção, mediação e formação de espectadores surgem: no período final do modernismo e início do contemporâneo na arte. Para um melhor entendimento do fortalecimento do caráter comunicacional da arte, justamente quando sua autonomia é fortificada, segue citação do autor:

A autonomia da arte, adquirida na modernidade, não corresponde, portanto, a uma posição adversa à dependência da sociedade; não se trata de um gesto que empurra a arte para uma margem desesperadora. Ao contrário: a arte compartilha do destino da sociedade moderna precisamente na medida em que tenta articular-se como sistema que se tornou autônomo. A diferenciação da arte, na sociedade moderna, como sistema funcional autopoietico mostra-se com especial nitidez no destino de todas as tentativas que questionam os critérios tradicionais do belo, as funções de representações e, não por último, a qualidade simbólica de obras artísticas (LUHMANN, 1996, p. 243).

Nesse sentido comunicacional da arte, interligo o autor Teixeira Coelho (2001), para defender que compreender o estudo da recepção, mediação e formação de espectadores como ações culturais, corresponde a entendê-las como formas de conhecimentos e técnicas que buscam administrar o processo cultural, ou sua ausência, de modo a promover uma distribuição mais equitativa da cultura, buscando “revitalizar laços comunitários corroídos e interiores individuais dilacerados por um cotidiano fragmentante” (2001, p. 33-34).

Para Coelho (2001), ações culturais voltadas à fruição de peças teatrais referem-se a ações que assegurem e permitam ao público ter acesso ao significado estético, técnico, político, social ou existencial do que é apresentado, de forma que, na sequência, o espectador possa avançar sozinho nesse caminho recém-aberto. Visualiza-se que a ação cultural não corresponde a oferecer respostas prontas para o espectador ou esperar que o público seja passivo frente a uma representação artística, mas sim, condiz a procurar meios para possibilitar que o acesso à obra se efetive no âmbito linguístico, e não superficialmente ou apenas na esfera do físico.

Nessa perspectiva, algumas informações, apresentadas por Sonia Sobral (2019), são importantes de serem expostas para que seja possível uma melhor

análise em relação ao acesso do público ao teatro atualmente, especificamente no Brasil. Sobral (2019) indica que, já em 2010, estudos demonstraram haver públicos interessados nas artes, mas que se sentiam excluídos no acesso a elas. Excluídos não apenas em relação à distância ou ao valor do ingresso, mas também ao entendimento da arte, sentindo-se ignorantes e sem identificação diante do que assistiam.

Cerca de 70% da população nunca foi a museus ou a centros culturais e pouco mais da metade nunca foi a cinemas. Hoje, a maioria dos brasileiros, 78%, tem como atividade cultural ver televisão ou DVD todos os dias. Em seguida 58,8% ouvem música diariamente, contudo 51,5% nunca vão a shows de música. Apesar de a leitura ser um dos índices que mais cresceu, dois de cada três habitantes continuam a não ter o hábito de ler. A tiragem média de um romance no Brasil, de quase 190 milhões de habitantes, é de apenas três mil exemplares. A frequência é menor para as artes cênicas: teatro, circo e dança: 59,2% disseram nunca ir a um espetáculo e 25,6% vão raramente (SOBRAL, 2019, não paginado).

Sobral (2019), ao tratar sobre o público em espetáculos de dança, explicou que “o investimento no desenvolvimento cultural e de lazer, associado ao objetivo de alcançar um público popular, incide no paradigma da democratização cultural.”. Complementa ao dizer que um projeto de descentralização “fornece espaços culturais e equipamentos ao subúrbio e ao interior do país assim como a redução de preços dos ingressos” (SOBRAL, 2019, não paginado). Esses apontamentos trazidos, também estão relacionados a estudos de formação de espectadores, mediação e recepção no âmbito da área teatral, ao qual esta pesquisa de dissertação se direciona.

## 2.2 CONCEITUAÇÕES DE CULTURA

O acesso à cultura é garantido aos cidadãos brasileiros no artigo 215, da Constituição Federal (BRASIL, 1988), mas há uma contradição na relação da população com a cultura, pois, ainda que seja um direito de todos, é, ao mesmo tempo, interdito a muitos. Em princípio, é possível assumir a ideia de que a cultura não é acessível a todas as pessoas – realidade que faz com que alguns cidadãos não saibam que possuem um direito renegado, tendo em vista que, muitas vezes, nem sequer sabem da ocorrência de determinados eventos culturais e de seu direito constitucional a elas.

Ney Wendell elaborou um livreto denominado “Estratégias de mediação cultural para a formação de público” (2013), em que apresenta um guia com exemplos e explicações sobre formas de realizar mediação teatral em diferentes contextos, assim como defende alguns pontos importantes em direção ao trabalho de mediação, exatamente quando ressalta o acesso às artes como um direito constitucional:

**Toda pessoa tem direito de ser público.** Qualquer um tem direito de entrar num museu, ver um espetáculo teatral, assistir um filme no cinema, ler um livro, entre tantas outras possibilidades culturais. A população deve ter em seus bairros espaços culturais como teatros, museus, bibliotecas, cinemas etc.. A vivência cultural começa em cada bairro. São direitos que devem ser garantidos pelas políticas públicas nas diversas instâncias governamentais (WENDELL, 2013, p. 17).

Tendo como base a visão de que grande parte da população é coibida de seus direitos culturais, pode-se cogitar que essas pessoas sofrem um apagamento diante daquelas que possuem esse acesso garantido, seja pelo poder público ou socioeconômico. Nesse aspecto, faço um paralelo com as pesquisadoras Anne Kupiec, Adair Neitzel e Carla Carvalho (2014), que refletem sobre a mediação cultural e o processo de humanização, discutindo o papel do docente como mediador cultural no processo educativo, problematizando a questão da forma como a mediação cultural pode ampliar a formação estética, artística e política, sobretudo, potencializando a cultura como fator de desenvolvimento humano.

Em comparação aos estudos de Wendell, as autoras Kupiec, Neitzel e Carvalho tratam sobre o paradoxo nas relações com a cultura e o patrimônio cultural. Nesse caso, elas ressaltam o fato de a cultura ser um direito de todos, mas não ser acessível a todas as pessoas: “com isso, percebemos o paradoxo presente na relação, pois muitas pessoas sequer têm o sentimento de privação do acesso aos contextos e espaços culturais e artísticos” (KUPIEC; NEITZEL; CARVALHO, 2014, p. 172).

Porém, é necessário destacar que o termo cultura pode se referir a situações amplas e diversas, por isso, é essencial definir a qual cultura estamos nos direcionando em pesquisas específicas. A autora Isaura Botelho (2016) explica que a cultura pode ser vista do ponto de vista antropológico e do ponto de vista sociológico; no primeiro se compreende o que o ser humano produz simbólica e

materialmente, já no segundo se abrange o circuito institucional de estímulo à produção, circulação e consumo de bens simbólicos.

Para Botelho (2016), a dimensão antropológica da cultura está relacionada ao dia a dia, às vivências de trabalho, lazer, trocas, entre outros – essa visão mais regional é difícil de ser apreendida por pesquisas e estatísticas. Para uma ação política nela, por exemplo, a autora acredita que é necessário todo envolvimento social e governamental, de diferentes setores, não só do setor cultural, mencionando que a esfera municipal deveria ser a responsável primordial por essa perspectiva, pela proximidade às individualidades e pelo foco na qualidade de vida. Destaca-se também seus “perigos”:

[...] essa dimensão é, no entanto, geralmente eleita como a mais nobre, já que é aquela identificada como a mais democrática. Nela, todos são produtores de cultura [...]. De qualquer forma, como vimos, uma política cultural que defina seu universo a partir do pressuposto de que “cultura é tudo” não consegue traduzir a amplitude desse discurso em mecanismos eficazes que viabilizem sua prática. Por isso mesmo, é imprescindível alcançar clareza sobre os limites de nosso campo de atuação, de forma a não nos iludirmos e evitando que nossos projetos fiquem apenas no papel, reduzidos a boas intenções. [...] Daí advém um grande paradoxo, que devemos procurar evitar: mesmo considerando experiências de políticas culturais democráticas, a dimensão antropológica termina também por ficar, em função de suas limitações concretas, reduzida ao plano retórico. Assim, a dimensão sociológica acaba sendo sua beneficiária mais evidente (BOTELHO, 2016, p. 24-25).

Segundo Botelho (2016), a dimensão mais restrita, sociológica, é na qual a arte está inserida, sendo o lugar em que se nota uma produção desenvolvida com o intuito claro de “construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, mediante linguagens específicas, como a dança, o teatro, o cinema, a música ou as artes visuais, por exemplo” (2016, p. 42). Nesse caso, se considera um circuito organizado de estimulação a bens simbólicos, especialmente das artes, focalizando em sua produção, circulação e também o seu consumo.

Passo então a uma tentativa de compreender melhor a cultura a partir de uma delimitação específica: com base em estudos e teorias antropológicas. Mostra-se relevante tal temática, pois a cultura pode ser definida de diferentes formas em variadas disciplinas. Por exemplo: dentro do campo de estudo científico da arte ou do teatro, há autores específicos que estudam esse termo e o norteiam de diferentes formas para apresentar em suas pesquisas, como foi possível notar anteriormente com algumas colocações da autora Isaura Botelho. Para aprofundar o ponto de vista

antropológico da cultura, escolheu-se investigar textos de autores estudados dentro do campo da antropologia, como Roque de Barros Laraia, Júlio Simões e Emerson Giumbelli, apresentando assim uma breve revisão bibliográfica sobre o tema e algumas categorias de definições de cultura presentes na antropologia.

Para iniciar, tendo como base o texto “Cultura e alteridade”, de Júlio Simões e Emerson Giumbelli (2010), identifica-se que o termo cultura reflete sobre dois aspectos essenciais: a unidade da sociedade humana e seus diversos modos de existência. Nesse caso, para expressar sobre o primeiro aspecto, o qual pretende diferenciar os humanos dos outros animais devido à sua capacidade de imprimir significados, é necessário referir-se à cultura, no singular. Já para articular sobre o segundo aspecto, que idealiza identificar os diversos costumes, morais, crenças, entre outros, presentes dentro do grupo humano, deve-se referir a culturas, no plural. Os autores citam ainda que a cultura pode ter uma concepção mais comum, na qual é associada a grandes produtos artísticos e ao apuro intelectual, sendo a “pessoa com cultura” um sinônimo de um ser com morais e inteligências elevadas - esse ponto de vista tem origem iluminista.

Baseado nos mesmos autores, menciono: para os antropólogos, as diversas *culturas* representam diferentes e legítimas formas de criação, convivência, realizações e identidades humanas, sendo que essas devem ser compreendidas cada uma em seu âmbito e em suas individualidades (SIMÕES; GIUMBELLI, 2010). Esse ponto de vista tem origem no renascimento, a partir da obra “Dos Canibais”, do filósofo Michel de Montaigne - o qual foi precursor de um pensamento relativista, que procura entender diferentes sociedades a partir de suas próprias especificidades - e na expressão *kultur* do filósofo alemão Johann Gottfried von Herder, que se refere à singularidade de um povo expressada por manifestações diversas.

De ora em diante, com fundamentação no autor Roque de Barros Laraia (2009), descobre-se que o estudioso Edward Tylor sintetizou os termos *kultur* e *civilization*<sup>4</sup> e passou a marcar o caráter da cultura como uma ação de aprendizado humano e não como uma obtenção genética ou nata. John Locke, Marvin Harris, Jacques Turgot e Jean-Jacques Rousseau são alguns dos estudiosos que possuíam a ideia de cultura similar à postulada por Tylor anos depois - todos esses

---

<sup>4</sup> [...] *Kultur* era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa *Civilization* referia-se principalmente às realizações materiais de um povo. (LARAIA, 2009, p.25).

acreditavam em um processo de aprendizagem implícito à cultura. Sendo assim, Tylor foi o primeiro a definir o termo cultura dentro do âmbito das ciências naturais.

Historicamente, Tylor apresentou seu conceito de cultura juntamente com a ideia de que ela se desenvolve de forma uniforme, sendo que todas as diferentes sociedades passariam pelos mesmos estágios culturais até chegarem a um mesmo alto patamar de cultura, mas essa ideia foi contraposta por Franz Boas, o qual enfatizou um particularismo histórico-cultural. Posteriormente, em 1917, Alfred Kroeber terminou por separar a cultura do natural, enfatizando o caráter da cultura como uma aquisição durante a vida e não como algo nato, como apontado por Tylor (LARAIA, 2009).

Com relação ao surgimento da cultura, Claude Lévi-Strauss acredita que ela tenha acontecido no instante em que o ser humano ajustou a primeira regra e norma social, já Leslie White acredita que ela surgiu quando o ser humano passou a ser capaz de gerar símbolos. Cita-se também Clifford Geertz, o qual enfatizou que a cultura se desenvolveu aos poucos, juntamente com o desenvolvimento biológico do corpo humano - esse antropólogo destacou em seus estudos que qualquer criança está apta a aprender qualquer tipo de cultura, qual ela aprenderá depende do espaço em que ela for criada. Por fim, é destacado que, para Geertz, “estudar a cultura é portanto estudar um código de símbolos partilhados pelos membros dessa cultura” (LARAIA, 2009, p. 63).

Após introduzir neste subcapítulo o tema cultural, com as duas definições de Isaura Botelho (2016) – antropológica e sociológica – e esmiuçar o ponto de vista da cultura a partir de teóricos da área da antropologia, cabe definir que o presente estudo procurará delimitar sua pesquisa cultural em direcionamento à arte e, mais especificamente, ao teatro. Com base em Botelho (2016), entende-se que é importante definir o campo de estudo para o qual uma pesquisa se delineia, justamente para não cair em um discurso retórico ou amplo demais, o que poderia impossibilitar um desempenho operacional satisfatório.

O campo da cultura voltado ao viés antropológico se direciona para as práticas do cotidiano e leva em consideração os costumes e diálogos diários vivenciados pelas pessoas - nesse campo, por exemplo, além da arte, a alimentação, as festividades, os hábitos e as vestimentas são considerados elementos culturais (BOTELHO, 2016). Já a partir do ponto de vista sociológico, a cultura é tratada na perspectiva de bens simbólicos ou, como apontado pelo

sociólogo Luhmann (e mencionado neste estudo antecipadamente), em sistemas funcionais artísticos, como o de recepção e o de produção.

A partir desses entendimentos, este estudo focaliza sua atenção principalmente no viés cultural na dimensão sociológica, isso devido à sua possibilidade efetiva de dados estatísticos e para uma delimitação realista sobre o que é possível abarcar com as teorias e pesquisas de campo realizadas nesta dissertação. Salienta-se que “é preciso reiterar o quanto as duas dimensões são igualmente importantes e têm questões próprias a ser tratadas de forma articulada” (BOTELHO, 2016, p. 26). E, justamente por reconhecer a importância de ambas as dimensões, torna-se plausível definir um recorte, para dar ainda mais objetividade ao estudo que se apresenta.

Ao contrário da cultura na dimensão antropológica, na sociológica é mais “fácil” planejar uma interferência e buscar resultados relativamente previsíveis. Falamos de expressão artística em sentido estrito, para além daquelas manifestações e movimentos culturais que se institucionalizam. É nesse espaço que se inscreve tanto a produção de caráter profissional quanto a prática amadorística. É aqui também que temos todo o aparato que visa propiciar o acesso às diversas linguagens, mesmo como prática descompromissada, mas que colabora para a formação de um público consumidor de bens culturais (BOTELHO, 2016, p. 22).

No caso da cultura pelo entendimento sociológico, “a produção de sentidos é construída intencionalmente e, de modo geral, busca algum tipo de público, utilizando-se de linguagens específicas ou criando mediações também intencionais.” (BOTELHO, 2016, p. 22). Como o intuito deste estudo está em examinar a formação de espectadores a partir dos grupos teatrais itinerantes, investigando também suas ações de mediação ou recepção em relação às obras artísticas apresentadas, verifica-se que o viés sociológico é o que contempla de forma mais favorável o caminho desta pesquisa acadêmica.

## 2.3 QUEM É A OBRA E QUEM É O PÚBLICO NO BRASIL

Foi a partir de 1960 que o termo “democratização cultural” ficou forte no Brasil, com a visão de que havia uma cultura a ser difundida (erudita, clássica e legitimada) e acreditando que, havendo o contato do público com essa cultura, se daria a democratização. Essa ideia teve sua origem na França, com pesquisas

periódicas sobre práticas ou consumo cultural, estudo inaugural de Pierre Bourdieu, o qual teve seu modelo de investigação amplamente difundido (BOTELHO, 2016).

Conforme explica Botelho (2016), esse tipo de pesquisa quantitativa da cultura (aplicação de números a pessoas e à vida cultural) era tabu até o primeiro estudo realizado pelos franceses em 1970. Um dos movimentos que levaram ao início dessas pesquisas foi a reflexão sobre o lazer e preocupação com o desenvolvimento cultural da população (adentrando na ideia de democratização cultural) e o entendimento de que a falta de dados estatísticos dificultava a demonstração do valor social e econômico da cultura.

Com o início dessas pesquisas e a preocupação em democratizar o acesso, procurou-se descentralizar a arte em direção ao interior e aos subúrbios, com vista a alcançar um público popular. Porém, Botelho (2016) ressalta que a cultura difundida era apenas a erudita; além disso, acreditava-se que simplesmente promovendo um encontro dessa cultura com o público, já se garantiria o acesso. Com as pesquisas quantitativas sendo realizadas, foi possível observar com maior objetividade o setor cultural e, da mesma maneira, o público se tornou fundamental para esses estudos: “Os valores numéricos permitiriam ver que uma subvenção esporádica não remediaria determinada situação” (BOTELHO, 2016, p. 35).

Já nas primeiras pesquisas foram observados resultados que indicavam que as desigualdades de acesso à cultura tradicional correspondiam a questões sociais e demográficas, como escolaridade, renda e localização domiciliar. Ainda assim, com as pesquisas sendo feitas e observadas ao longo dos anos, notou-se que um investimento maior em cultura ou o barateamento de ingressos não promoveu efetivamente a democratização cultural, ao contrário, promoveu o acesso ampliado a pessoas que já possuíam acesso de antemão:

Até a pesquisa sobre as práticas culturais realizada em 1980, a proposta de democratização da cultura levava em conta fundamentalmente os obstáculos materiais a essas práticas, como a má distribuição ou a ausência de espaços culturais, além de preços muito altos. Esses seriam, segundo a opinião corrente, os entraves básicos a um maior consumo cultural. Os resultados da pesquisa refutaram essa suposição, mostrando que as barreiras simbólicas era o fator preponderante, impedindo que novos segmentos da população tivessem acesso à oferta da cultura “clássica”. Paradoxalmente, este é o resultado da política de democratização da cultura: ela transfere para os mais favorecidos os meios financeiros advindos dos impostos que pesam sobre o conjunto da população (BOTELHO, 2016, p. 36).

Botelho (2016) afirma que, também no teatro, acreditava-se que o barateamento dos ingressos ou, até mesmo, a gratuidades deles, possibilitaria um acesso maior de pessoas que não tinham o costume de frequentar esse espaço artístico. No entanto, as pesquisas mostraram que isso não ocorreu, na verdade, a diferença de acesso por vezes ficava até mais evidente, pois com ingressos mais acessíveis, as pessoas que já tinham o hábito cultural de ir ao teatro, o frequentavam ainda mais, enquanto aquelas que não o tinham, se mantinham ainda longe desse ambiente.

Em vista dessas constatações, o conceito de democratização cultural começou a ser questionado, foi quando o termo “democracia cultural” passou a ser considerado mais adequado:

A força dos resultados teve papel fundamental na mudança do paradigma: hoje se fala em democracia cultural, não em democratização da cultura. Contrariamente à democratização cultural, a democracia cultural tem por princípio a expressão das subculturas particulares e o fornecimento aos excluídos da cultura tradicional os meios para seu próprio desenvolvimento, segundo suas necessidades e exigências. Ela pressupõe não mais a existência de um público, mas de públicos, no plural. Se a democratização cultural havia feito emergir a noção do “não público”, ou seja, daqueles indivíduos que nunca frequentam as instituições e não participam da vida cultural subvencionada pelos poderes públicos, a percepção de que esse “não público” do teatro era público de cinema - e assim sucessivamente – transmitiu aos animadores culturais a obrigação de perceber aquilo que os especialistas de ‘marketing’ já sabem há longos anos: que há uma segmentação do público em subpúblicos, com suas necessidades, aspirações próprias e modos particulares de consumo (BOTELHO, 2016, p. 37).

Atualmente, Botelho (2016) entende que a democracia cultural gira em torno de oferecer às pessoas a possibilidade de escolher e conhecer, sendo que elas podem gostar ou não gostar do que se obteve acesso. Não se trata de forçar um encontro de arte com público ou forçar a população a fazer algo, trata-se de entender que os públicos são diversos e que a sua relação com a arte pode ser construída, ou melhor, formada. Para Lacerda (2010), por exemplo, a questão principal da democracia cultural é a formação de públicos por meio de mediações realizadas por instituições e agentes culturais.

Sobre os variados públicos existentes, cabe destacar outro aspecto relevante apontado por Ney Wendell: a necessidade de observar quem é o público ao redor de um espaço cultural: “o público do entorno onde acontece o evento cultural é

prioridade em qualquer proposta de mediação. Eles são cidadãos culturais e têm o direito de viver este contato com a obra” (WENDELL, 2013, p. 46), complementando:

**Onde está o público?** É preciso apenas rodar o olhar em 360 graus para ter certeza que o público está ao redor do lugar que se encontra o produto cultural. É um sentido de efeito de expansão do público, começando pelas pessoas que estão mais próximas à rua e à comunidade, depois parte-se para outros bairros, cidades, região, estado, país e onde mais se quiser trabalhar. É começar aqui, ao lado, na vizinhança de cada espaço, evento ou manifestação cultural. Cada pessoa, não importando sua classe social, sua formação educacional ou sua origem tem direito a vivenciar o produto cultural. A mediação deve ser democrática e inclusiva para qualquer pessoa. Vê-se que muitas vezes os moradores não conhecem o espaço cultural de seu bairro. Vivem anos ao lado e nunca entraram para assistir um espetáculo ou ver uma exposição (WENDELL, 2013, p. 14).

Botelho (2016) enfatiza o quanto a utilização de dados estatísticos por pesquisadores acadêmicos, possibilita formar críticas competentes para um refinamento qualitativo frente a informações culturais quantitativas, o que pode fornecer uma força ainda maior a essas informações e uma atuação de base para pesquisas direcionadas – como no caso desse estudo sobre a formação de espectadores e teatros itinerantes. Por isso, com o intuito de identificar quem é o público e quem é a obra no teatro do Brasil, a partir de então serão expostas pesquisas e dados estatísticos que demonstram os hábitos culturais dos brasileiros.

As pesquisas empreendidas pelo Serviço Social do Comércio - SESC (FRANCO, 2014), pela Secretaria-Geral da Presidência da República (MOURA, 2014) e pela Fecomércio-RJ (2016), indicam que mais de 60% da população nacional nunca foi ao teatro e apenas 12% da população do país frequentou essa atividade cultural em 2015. Com relação à produção teatral no país, cabe destacar a existência de 1004 municípios brasileiros com grupos teatrais atuantes (PLANO NACIONAL DE CULTURA, 2015), bem como cerca de 37 mil pessoas graduadas na área das artes cênicas (IBGE, 2010).

Tendo como base essas pesquisas e relacionando-as ao fato de o Brasil possuir um total de 5570 municípios e mais de 203 milhões de habitantes (IBGE, 2023), constata-se existir 18,02% de cidades com grupos teatrais atuantes e apenas cerca de 0,018% de artistas graduados em artes cênicas no país. Os dados mostrados revelam que mais da metade dos municípios brasileiros não possuem grupos teatrais profissionais atuantes, além disso, um dado mais recente mostra que, em 2018, apenas 20,6% dos municípios brasileiros possuíam teatro ou sala de

espetáculos em seus territórios (IBGE, 2019). Esses levantamentos podem indicar algumas das razões pelas quais 60% da população brasileira nunca teve acesso ao teatro, porém, com a concreta existência de grupos de teatro itinerante, essa informação pode ser mais extensamente avaliada, pois, nesse caso, os próprios artistas podem levar o teatro ao alcance de um público que, a princípio, não teria essa aproximação de outra maneira.

Em 2018, a pesquisa “Cultura nas Capitais” (JLEIVA COMUNICAÇÃO, 2018) avaliou os hábitos culturais dos brasileiros em 12 capitais do país; o teatro foi indicado por cerca de 31% dos entrevistados como uma das atividades frequentadas, figurando entre as quatro últimas, em um total de 12 opções culturais. Esses dados foram efetivados a partir de cidades que possuem teatros e artistas profissionais atuantes em suas localidades, no entanto, ressalto novamente que quase 80% das cidades brasileiras sequer possui um espaço teatral (IBGE, 2019), o que pode designar o porquê de 6 em cada 10 brasileiros nunca ter ido ao teatro (FRANCO, 2014).

A bailarina e professora Zélia Monteiro (*apud* SEPÚLVEDA, 2018, não paginado), do curso de Comunicação das Artes do Corpo, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, menciona que são vários os motivos pelo afastamento entre público e apresentações teatrais, sendo um deles a mobilidade:

Os teatros em sua maioria estão no centro da cidade de São Paulo, a passagem para uma família vir para um espetáculo de teatro infantil, por exemplo, com quatro pessoas é caríssimo ida e volta de ônibus e metrô, além disso tem o valor do ingresso. Então mesmo com algumas iniciativas de preços populares ou até espetáculos gratuitos, existe uma dificuldade de locomoção.

No estudo da “Cultura das Capitais” (JLEIVA COMUNICAÇÃO, 2018) é possível constatar que 72% das pessoas afirmaram participar de atividades culturais apenas quando elas são gratuitas. Sendo que a despesa monetária mensal com a atividade teatral é de 1,5% para famílias com renda de até R\$1.908, crescendo para 3,8% em famílias com renda superior a R\$23.850 (IBGE, 2019). Ainda sobre aspectos sociais, as crianças e adolescentes do Maranhão são as que têm menos acesso a teatros (30,8%) e a população preta ou parda é a que menos tem acesso a equipamentos culturais.

Ainda com esses dados demonstrando o desequilíbrio no acesso ao teatro no Brasil, cabe salientar que “os grupos de teatro populares sempre foram responsáveis

por levar cultura de qualidade a preços acessíveis para os centros das cidades e para suas regiões mais afastadas” (SEPÚLVEDA, 2018). Em acordo, as pesquisas de formação de espectadores teatrais têm, majoritariamente, o foco de seus estudos atrelados a essa relação presencial entre público e atores e à efemeridade dessa ocorrência artística. Nesta dissertação, o enfoque em pesquisar a formação de espectadores está centrado na investigação do teatro itinerante e sua possível relação na acessibilidade ao teatro em regiões afastadas dos centros culturais de grandes cidades, adentrando-se também nas problemáticas em torno dessa questão.

### 3 O TEATRO ITINERANTE

Neste capítulo, o intuito é tratar sobre a relação do teatro itinerante com a formação de espectadores, a partir de panorama histórico (principalmente brasileiro, a partir do século XIX), de bibliografia específica sobre o tema e baseado nas definições de variadas terminologias para a fundamentação de um teatro itinerante. A fim de abordar também sobre a acessibilidade possibilitada pelos teatros ambulantes e sobre o contraponto entre o teatro mambembe e o teatro tradicional, este capítulo será subdividido em itens para a exploração dessas temáticas específicas sobre o referido estilo teatral.

Durante a pesquisa de literatura para tratar sobre esse tema, tive certa dificuldade em encontrar materiais direcionados ao teatro itinerante, sendo alguns dos autores acessados para elucidar sobre esse viés: Elaine dos Santos, Neide das Graças Bortolini, Cecília Campos, André Carreira e Almeida Prado. Tais pesquisadores não tratam, necessariamente, do teatro itinerante em específico, mas percorrem investigações que estão relacionadas ao teatro que acontece na rua e ao espectador que está ao lado de fora dos edifícios teatrais tradicionais.

O anseio em investigar sobre o teatro itinerante, partiu do conhecimento de dados estatísticos que demonstravam a relação existente (ou não existente) entre o teatro e a população brasileira, os quais foram apresentados no capítulo anterior. Em seguida, ao conhecer pessoalmente artistas que participavam de teatros ambulantes e ouvir seus relatos sobre encontros com públicos que nunca haviam presenciado o teatro anteriormente, surgiu em mim uma grande vontade em entender esse fenômeno e pesquisar se o teatro mambembe consegue oportunizar o acesso teatral e como isso se concretiza na prática.

A partir de então, o projeto de investigação sobre a relação entre o teatro itinerante e a formação de espectadores começou a se delinear; junto a isso, algumas contradições e questionamentos passaram a imergir. Ao apresentar em seminários essa pesquisa em andamento, me deparei com colegas de profissão preocupados com a possibilidade de esse estudo parecer “populista” e pejorativo, como se tivesse a intenção de “levar o teatro a um povo sem cultura”. Da mesma forma, ao conhecer os estudos de Isaura Botelho, notei que os dados estatísticos demonstram realidades que não necessariamente são alteradas com políticas

públicas de acesso ao teatro – por exemplo: unicamente baratear o ingresso não é o que fará com que pessoas de poder aquisitivo menor tenham mais acesso ao teatro.

Imersa nessas controvérsias, reforcei meus ideais de que o intuito desse trabalho não é o de considerar que existam públicos “sem cultura” que precisam ter acesso a uma arte para serem igualados aos demais. O direcionamento desse estudo foi, primeiramente, pessoal, pela minha vivência como artista, residente por mais de dois terços de minha vida ao redor, e afastada, dos centros culturais da grande metrópole Curitiba. Como descrito na introdução desse trabalho, ao entrar na graduação, passei a me chatear ao perceber o quanto em desvantagem eu poderia estar em relação à maioria de meus colegas, que possuíam conhecimentos, vivências e linguagem culta relacionadas às artes, que eu não possuía.

Ao longo dos anos, entendi que eu também tinha um conhecimento próprio, uma vivência e linguagem particular, ou seja, notei que minha cultura não era menor ou maior que a deles, mas diferente. Ainda assim, não compreendia o porquê de eu, meus familiares e amigos não termos determinados acessos, eu acreditava que deveríamos ter o direito de escolher, acreditava que ao menos a possibilidade de conhecer deveria existir – essa era minha indignação pessoal e emocional, não as relacionava ainda às diversas variáveis sociais, econômicas e políticas que tentam explicar tais questões.

Atualmente, entendo que não há necessidade de teatro para aquele que nem sequer o conhece, não há falta de algo que nem se sabe que existe. Até mesmo a necessidade em oportunizar o acesso teatral pode ser colocada em questão, já que diferentes comunidades têm suas vivências culturais particulares que são valiosas por si só. Em vista disso, percebo que esta pesquisa está preocupada com uma relação entre arte e público que vai além dos números e da quantidade de pessoas que assistem ou não ao teatro, pois está direcionada aos estudos das particularidades das relações existentes nos encontros do teatro itinerante e, principalmente, na formação que se estabelece em conjunto a esse público teatral que, muitas vezes, está conhecendo o teatro pela primeira vez.

Por isso, este capítulo de teatro itinerante se encaminha para entender de que forma esse formato surgiu, quais relações foram construídas a partir de então e por qual caminho esse teatro busca se engendrar. As pesquisas quantitativas estão nesse trabalho para dar base a uma pesquisa qualitativa direcionada – a qual busca conhecer como as ações entre público e teatro itinerante constituem uma formação

que está para além da cena teatral, porque está na vivência, no encontro e na origem de seu surgimento.

### 3.1 HISTÓRICO: TEATRO ITINERANTE *VERSUS* TEATRO DE ELITE

Durante minha pesquisa bibliográfica, notei que procurar pelo termo *teatro itinerante* não gerava tantos resultados quanto eu imaginava. Por conta disso, passei a pesquisar por expressões que acreditava serem sinônimos para a linguagem que eu estava buscando: circo-teatro, saltimbancos, teatro de mambembe, teatro de rua e teatro popular. A partir disso, acessei primeiramente as definições disponíveis de alguns desses sinônimos no livro *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis (2008).

Com relação ao conceito de *mambembe*, ele é descrito como sinônimo de saltimbanco, pois se referencia às companhias que atravessavam a Europa antigamente, apresentando espetáculos populares em tablados, sendo que “esses atores mambembes - *clowns*, acrobatas, malabaristas, mas às vezes também cantores e poetas - se produziam sempre à margem dos teatros oficiais” (PAVIS, 2008, p. 231). Nota-se então, que a origem do termo advém da contraposição das ações desses artistas às apresentações que aconteciam para as classes nobres nos teatros clássicos.

Em continuidade, Pavis (2008) explica que a definição de *saltimbanco* diz respeito a um artista popular que não apenas fazia acrobacias ou improvisações, mas também vendia ao público artefatos diferenciados do âmbito cênico, como pomadas e medicamentos. A origem do termo provém da Idade Média, quando esses artistas (considerados também charlatões ou farsantes) se reuniam em ruas movimentadas e realizavam apresentações satíricas e políticas, normalmente em cima de um tablado. Nessas situações, os espetáculos gratuitos se tornavam um ponto de encontro de classes populares e eram compostos por habilidades físicas ou textos cômicos - atualmente, pode ser semelhante ao que é chamado de teatro de rua.

Já sobre o *teatro de rua*, Pavis (2008) o identifica como aquele que ocorre em lugares exteriores às estruturas teatrais tradicionais, como na rua, mercado e metrô. O autor enfatiza que o desejo em realizar o teatro de rua pode estar atrelado a algumas vontades: a de encontrar um público que não costuma ir ao teatro, a de realizar uma ação sociopolítica ou a de provocar o convívio da cidade. Todavia, esse

se diferencia do teatro político, pois algumas vezes adquire uma postura mais estética do que política. Como uma retomada dos saltimbancos medievais, entende-se que esse teatro se desenvolveu a partir dos anos de 1960, porém, contraditoriamente, passou a se institucionalizar, organizando-se em festivais e em políticas de modernização do espaço urbano.

Quanto ao *teatro popular*, esta é, segundo Pavis (2008), uma nomenclatura ainda bastante utilizada, pois está mais na esfera sociológica do que estética. Sociologicamente, corresponde a uma arte que se direciona ou advém do povo, no entanto, o autor afirma que, muitas vezes, o termo é polêmico e utilizado de forma discriminatória. Por isso, ele acredita que é importante caracterizar ao que determinada apresentação de teatro popular se opõe: seja ao teatro elitista, ao teatro literário, ao teatro de corte, ao teatro burguês ou ao teatro político. A partir disso, Pavis (2008) entende que o teatro popular é um estilo que possui grande dificuldade em encontrar uma identidade própria.

Percebe-se que há grande afinidade nas definições, sendo que uma se desdobra na outra ao mesmo tempo em que pequenos aspectos novos são inseridos em cada terminologia. Ao ler essas concepções de Pavis, nota-se que a principal semelhança entre elas está no âmbito de seu surgimento, o qual diz respeito ao teatro que pretende encontrar um público que está fora dos edifícios convencionais ou que não está habituado a estar nesses espaços. As razões pelas quais se busca esse público podem ser diversas, desde a impossibilidade em realizar apresentações nos teatros tradicionais (e então surgir a necessidade em encontrar um espaço alternativo para apresentações), até a escolha consciente por se relacionar com a cidade e seus habitantes de uma maneira diferente da padronizada.

Para tratar sobre a terminologia do *circo-teatro*, adentro nas pesquisas de Elaine dos Santos (2009), a qual constata o ano de 1834 com o primeiro registro da existência de circo no Brasil, justamente quando as grandes cidades estavam recheadas de apresentações teatrais clássicas, porém as pequenas cidades interioranas não, fazendo com que o circo passasse a difundir sua arte nesses lugares. Devido a isso, os circos e, posteriormente, os circos-teatro, passaram a criar certa rivalidade com os artistas de elite, os quais montavam peças clássicas nos centros das cidades:

Sob tal perspectiva, dá-se, pois, em território nacional, o entrecruzamento do teatro dito clássico e as companhias surgidas na esteira da organização familiar e artística denominada circo ou circo teatro, as quais, na atualidade, ainda percorrem os mais diferentes rincões deste país [...]. Ainda que enfrentando a acirrada concorrência da televisão e das modernas tecnologias de comunicação, circos e circos teatro permanecem presente nestes espaços, dando continuidade a tradições familiares, fixando costumes e transfigurando a realidade daqueles que os encontram (SANTOS, E., 2009, p. 8).

Elaine dos Santos (2009) indica que algumas companhias circenses passaram a ser chamadas de circo-teatro, pois em um primeiro momento de suas apresentações, exibiam esquetes circenses, mas, em seguida, representavam peças teatrais - fazendo, portanto, uma junção das duas linguagens. Em seu artigo, a autora pesquisou sobre duas companhias de teatro itinerante do Rio Grande do Sul, que tiveram essa origem de circo-teatro: o “Teatro do Bebê” (surgido a partir de 1980) e o “Teatro de Lona Serelepe” (surgido em 1962). Além disso, revelou algumas ações pedagógicas empreendidas por esses grupos, na maioria das vezes atreladas às ações empreendidas por professores, nas cidades em que se instalavam para suas apresentações.

Décio de Almeida Prado (1988) também explica sobre o surgimento dos teatros itinerantes no Brasil, evidenciando que, no século XIX, os espetáculos se originavam sempre no Rio de Janeiro, pois esse era o local de irradiação da atividade teatral nacional<sup>5</sup>. O autor revela que, quando ocorridas na cidade, as peças eram mais trabalhadas e bem cuidadas, também demoravam mais tempo em cartaz, mas quando se esgotava o público ou o repertório, as peças saíam em excursão. Nesse momento, quando começa a ação dos mambembes, as peças eram cortadas e diminuía-se o tempo de duração, também eram substituídos artistas consagrados por alguns “sem tanto prestígio”.

Prado (1988) indica que o foco dessas apresentações de teatro itinerante era o de divertir e fazer a maior parte da população rir, sendo que não apenas os espetáculos apresentados no interior prometiam esse feito, mas a própria publicidade realizada por jornais de companhias caras do Brasil. Essa situação demonstra justamente como a definição de saltimbancos, apresentada

---

<sup>5</sup> Apesar dessa afirmação de Prado (1988), atualmente entende-se que muitas atividades teatrais ocorriam por diversas regiões do Brasil, mas não eram registradas ou divulgadas. Sendo assim, a afirmação de que as peças sempre se iniciavam no Rio de Janeiro, pode ser relativizada.

anteriormente a partir de Pavis, está bastante relacionada ao surgimento do teatro itinerante no Brasil, com suas peças na maioria das vezes com teor cômico.

O diretor de espetáculos e pesquisador André Carreira (2019) começou a realizar projetos de criação em rua em 1986, justamente na década da redemocratização, após anos de ditadura militar. Nesse período, “predominavam os projetos relacionados com a cultura popular e com a resistência política expressada em formas claramente militantes” (CARREIRA, 2019, p. 12). Porém, em seus estudos, o autor diz querer ir além da relação entre teatro de rua e cultura popular, procurando focalizar nas diversas relações entre a cidade e o teatro:

Apesar de reconhecer as matrizes tradicionais do teatro de rua, tais como os referentes medievais, não devemos mitificar esse paradigma ancestral europeu, ou nos remeter centralmente à ideia da gênese do carro de Téspis, na hora de buscar sentidos para o teatro de rua. É necessário considerar que o modo moderno do espetáculo de rua nos indica a tarefa de ver como as performances ao ar livre dialogam com o contexto urbano, perceber as múltiplas formas híbridas, e pensar na imbricação destas com o fenômeno da cidade como campo de construção da cultura (CARREIRA, 2019, p. 15-16).

Assim como apontado por Elaine dos Santos, Carreira (2019) igualmente evidencia os elementos circenses como marcantes para o teatro de rua no Brasil, principalmente no final dos anos de 1990 - cita também como característica dessa década, a permanência de delineamentos cênicos mais tradicionais. Apesar disso, indica que anteriormente, na década de 1980, a antropologia teatral se tornou referência para diversos artistas, o que fez ocorrer um novo direcionamento para a exploração da cena teatral na rua.

Carreira (2019) acredita ser necessário tomar cuidado ao associar o teatro de rua a um teatro popular, que teria nascido apenas no intuito de apresentar o teatro a um povo que geralmente não tem esse acesso. Isso porque, entende que esse argumento faz parecer que o teatro de rua surgiu apenas como substituto ao teatro que ocorria na sala tradicional, como se aquele fosse menor que este. O autor julga que ambos os estilos de teatro são igualmente importantes, sendo que deve ser primordial oportunizar o acesso aos dois, pois cada um oferece experiências diferentes de recepção.

Apesar disso, a partir das referências trazidas anteriormente, cabe destacar que o teatro itinerante efetivamente surgiu também como uma alternativa às apresentações que ocorriam nos grandes centros e que não chegavam até a

população mais afastada desses espaços. De fato, deve-se evitar resumir essa origem a uma visão desse teatro como inferior, porém identificar o surgimento do teatro itinerante como uma alternativa ao teatro de elite não deve ser ofensivo, mas apenas uma constatação de sua história. Os estudos e os grupos atuais que se inclinam a essa atuação, buscam justamente mostrar a importância de seus trabalhos, que são igualmente dignos de valorização (o que poderá também ser observado no último capítulo dessa dissertação).

Talvez a diferença se estabeleça justamente nas datas históricas, pois ao falar do surgimento do teatro itinerante no Brasil, podemos pensar em sua origem datada a partir do século XIX, como relatado por Elaine dos Santos e Décio de Almeida Prado. No entanto, Carreira (2019) esclarece o quanto o teatro de rua, surgido a partir dos movimentos de vanguarda do teatro moderno, no século XX, não estavam atrelados às origens culturais populares, mas sim, associados à ideia de um exercício de invasão da cidade e do uso do espaço rotineiro e cotidiano.

Carreira (2019, p. 22) entende que é difícil afastar a ideia do teatro de rua a um lugar de politização, pois a ação de buscar a rua e irromper os espaços de palcos tradicionais, já podem ser vistos por si só como atos políticos: “O deslocamento da sala teatral para a rua representa uma negação de um *status quo* que já implica assumir um lugar politizado”. Complementando:

Nossa noção de representação é hoje em dia bastante complexa, mas apesar disso a força simbólica do palco, e das condições particulares da recepção da sala teatral continua funcionando de maneira dominante na conformação de modelos teatrais. Continuamos polarizados pelo potencial “mágico” do espaço fechado de tal forma que ainda fundimos o significante “teatro” tanto com a linguagem artística como com o edifício arquitetônico. Isso determina que o espaço da cidade não possa deixar de ser alternativo, isto é, que siga conformando o módulo periférico no que se refere ao acontecimento teatral (2019, p. 23).

Carreira (2019) tem em seus estudos o intuito de afastar a visão de teatro de rua atrelado apenas ao popular, ao mesmo tempo, fortifica a necessidade em diferenciar os diversos estilos de teatro que acontecem na rua. Segundo ele, tradicionalmente, ou por comodismo, habituou-se a nomear todas as ações teatrais que acontecem em espaços urbanos como teatro de rua, mas é necessário ter a ciência de que há diferentes conceituações para tratar sobre esse estilo teatral, o qual é múltiplo e pode carregar características variadas.

Justamente a partir dessa necessidade de diferenciar os estilos de teatro de rua, enfatizo que a escolha dessa dissertação é por utilizar, principalmente, a nomenclatura de *teatro itinerante*. Isso devido ao seu surgimento, que atrelado ao mambembe, estava relacionado a representações teatrais que ocorriam distantes dos centros culturais das cidades. Também, porque parece contemplar a maior parte dos relatos trazidos por diferentes autores com relação a um teatro que acontece fora dos edifícios teatrais oficiais.

Juntamente, acentuo que, em diferença ao estudo de Carreira, neste trabalho não existe a busca por, necessariamente, se afastar da relação entre teatro itinerante e teatro popular. A intenção é conhecer se essa relação acontece e de que forma ela se concretiza, seja ela mais próxima ou mais distante da cultura popular. A maneira escolhida para investigar essa e outras questões sobre o teatro itinerante e seu público, é por meio do contato direto com artistas e grupos produtores de teatro ambulante, os quais serão abordados mais à frente.

Com relação ao título desse subcapítulo, em que foi inserida a palavra *versus* para caracterizar a oposição encontrada no surgimento do teatro itinerante frente ao teatro tradicional, cabe certo aprofundamento. É notável que diversos espetáculos teatrais viajam para variadas cidades após uma temporada de apresentações em um local específico – como demonstrado com a exemplificação de Prado (1988) sobre as apresentações que ocorriam no Rio de Janeiro no século XIX e depois se encaminhavam para percorrer espaços ao redor do centro urbano. Atualmente, essa ação ainda ocorre com diversas companhias teatrais, inclusive com apoio de leis de incentivo.

No entanto, esta dissertação investiga o teatro itinerante que surge já com a ideia de estar em caminho, isto é, a sua essência é a de atuar como mambembe, não sendo apenas uma das consequências de seu trabalho. Ainda, as apresentações de um teatro dito de elite, incluem sua ocorrência, principalmente, em edifícios teatrais e espaços culturais tradicionais, como os centros das cidades. Já o teatro itinerante investigado neste estudo, escolhe justamente por espaços não convencionais, os quais estão afastados dos que são considerados como principais lugares culturais de uma metrópole.

Sobre esse aspecto, Carreira (2019) explica que o pilar das cidades é o de tratar com prioridade o que está fisicamente no centro, que é, conseqüentemente, o lugar mais visível e visitável por classes sociais dominantes. A periferia acaba por

receber um menor cuidado, justamente por não ser o espaço frequentado pela classe média: “É comum observarmos que tais espaços além de centrais são tratados pelos administradores como ‘espaços de todos’ quando de fato o cidadão dos subúrbios mais pobres dificilmente terá acesso a eles” (2019, p. 44).

Para o autor, o fato de dar menos atenção às zonas periféricas, faz com que esses espaços se tornem invisíveis e os habitantes deles passem a ser vistos como intrusos e marginais quando visitam os centros das cidades. Os bairros centrais, muitas vezes os lugares de maior cuidado por parte dos governantes, se tornam um espaço exemplar, em que o “sujeito marginal seria uma espécie de invasor, um distúrbio momentâneo da ordem” (CARREIRA, 2019, p. 44).

Ainda de acordo com Carreira (2019), nota-se que muitas vezes que ocorrem apresentações teatrais itinerantes nas cidades, sucede uma instrumentalização por parte do governo local, anunciando tais encenações como uma oferta de arte para a população e utilizando-se disso como *marketing* político. Todavia, o teatro que busca estar em viagem, se mantém aberto a invadir o espaço territorial que se instala, agregando a dramaturgia da própria cidade à sua dramaturgia encenada – esse é o ponto que visualizo como diferencial de um teatro itinerante para um teatro de elite, o qual viaja ocasionalmente.

É da natureza do teatro a viagem, e isso não pode ser diferente para uma linguagem que opta pela exploração do espaço da cidade. Mas é importante observar que a manutenção do vetor exploratório, e a busca dos limites do uso dos espaços, bem como a insistência em práticas que permitam que a cidade “perfure” o espetáculo, serão elementos fundamentais para que o trabalho se mantenha vivo como fala na cidade apesar do traslado (CARREIRA, 2019, p. 92).

Para o autor, entender a cidade como dramaturgia é entendê-la para além de um ambiente cenográfico, mas considerá-la como um local vivo e cheio de significâncias próprias, as quais são entrelaçadas à cena teatral que a invade. Em consonância, a noção de *teatro de invasão* é utilizada por Carreira (2019), por acreditar que a inserção do espetáculo teatral na cidade é uma interferência sem convite, ou seja, o espaço está sendo invadido por uma ação artística que não foi solicitada.

Vale ainda frisar, que Carreira (2019) não vê o espaço da rua como um ambiente neutro, em que as manifestações artísticas serão sempre bem recebidas ou facilmente abarcadas pelos cidadãos que as encontrarem. Para ele, a rua não é

um espaço que está pronto para receber toda e qualquer proposta de ação teatral, justamente porque ela é viva e tem suas concepções, ações, funcionamentos e hábitos particulares; precisamente por isso, ressalta a importância de uma peça teatral se relacionar com o ambiente no qual está se inserindo.

Com relação à recepção dos espetáculos que acontecem nas ruas, Carreira (2019) observa que a presença constante de apresentações pode levar à criação de hábitos comunitários, similares aos quais existem nos espaços determinados da cidade que comumente possuem um cronograma de cenas teatrais acontecendo. O pesquisador acentua que o público acaba por criar um intercâmbio comunitário, dialogando sobre arte e estética: “Ainda que se trate de algo fugaz esses acontecimentos outorgam a esses usuários uma condição cidadã evidente ao convocá-los a fruir o objeto artístico” (2019, p. 117).

Em vista disso, entendo que as relações propostas pelo teatro itinerante dentro da comunidade na qual ele se insere, podem ir além da ocorrência efêmera da apresentação teatral, se desdobrando para depois dos espetáculos ou até mesmo antecedendo a ação cênica, com ações como as de cortejo. Por isso, entender e explorar um pouco mais sobre algumas dessas ações de teatro de mambembe, realizadas na contemporaneidade brasileira, assim como suas recepções, se faz necessário para a presente investigação.

### 3.2 O PÚBLICO À MARGEM DA METRÓPOLE E A RECEPÇÃO DO TEATRO ITINERANTE

A partir das bibliografias abordadas até então, é possível inferir um breve panorama acerca da concepção entre cultura e sociedade: primeiramente, a cultura era vista como um bem que estava disponível apenas para a elite social; em um segundo momento, sobretudo na segunda metade do século XX, passou-se a prevalecer uma visão de cultura que deveria estar à disposição de todas as pessoas, dando-se início a diversas ações de políticas públicas culturais, atreladas à democratização cultural. Por fim, com uma visão mais voltada à democracia cultural, passou-se a perseverar o ponto de vista de que existem múltiplas culturas na sociedade, não apenas uma, sendo assim, o seu conceito foi ampliado, passando a valorizar e levar em conta também as práticas populares.

Especificamente em relação ao teatro, quando iniciadas as pesquisas sobre democratização e democracia cultural, assim como quando ações afirmativas passaram a ser realizadas com o intuito de possibilitar o acesso dessa arte a mais pessoas, começaram também a surgir questionamentos em torno do tipo de acesso que estava sendo ampliado e qual a real necessidade em difundir o alcance dessa arte a uma maior parcela da população. Os estudos sobre as relações entre teatro e público passaram a imergir cada vez mais e a formulação de procedimentos e conceitos sobre esse tema passaram a vigorar, como os previamente explicitados nesse trabalho: mediação, recepção e formação de espectadores – principalmente no final do século XX.

Reflexões acerca das intenções que estariam por trás de políticas públicas de acesso ao teatro, giram em torno de questionar se de fato existe a necessidade da população em relação à oferta de apresentações teatrais. Sobre esse prisma, relembro algumas considerações trazidas por Guénoun (2014):

A exigência que sustenta a reflexão aqui apresentada não é, portanto, a de preservar, conservar “o teatro” a qualquer preço: é possível conservar múmias, cadáveres. Perguntamo-nos se uma vida, e que tipo de vida, quer (eventualmente) o teatro. E como, se ele lhe faz falta, esta falta pode ser satisfeita (GUÉNOUN, 2014, p. 16).

Em resumo, Guénoun (2014) entende que, atualmente, as pessoas vão ao teatro para ver a operação da teatralização acontecendo, o jogo cênico ocorrendo e as demais construções cenográficas se instaurando. Para o autor, por exemplo, um indivíduo pode gostar de assistir à representação de um clássico no teatro justamente para compará-la a outras representações desse mesmo clássico, que possa ter sido assistido de antemão – o interesse estaria em ver a materialização de cada montagem teatral. Para o escritor, portanto, a real necessidade do teatro pode ser justamente a prática do jogo e a particularidade de suas regras e funcionamento; concluindo: “O teatro quer ser repensado, relançado, retomado. Não podemos nos satisfazer com sua letargia, nem aceitar sua extinção. Cada qual pode inventar os meios desta recuperação, que são incontáveis” (2014, p. 153).

Em combinação à ideia de Guénoun, Desgranges (2008) também cita o desvelamento dos mecanismos cênicos como uma das características de ações de formação de público, em que os aparatos utilizados para a ocorrência de uma apresentação teatral podem ser revelados à plateia (em debates entre público e

artistas, que podem ocorrer após as apresentações, por exemplo). Semelhantemente, Carreira (2019) discorre sobre esse tema, mas especificando a relação dos espectadores com a recepção de espetáculos que acontecem na rua. Para ele, o ambiente exterior possibilita que a plateia visualize situações para além da ação cênica, já que nem sempre há um pano de fundo ou coxias.

Quando os espetáculos teatrais de rua propõem ao transeunte um enfrentamento com linguagens e modos expressivos que vão além de modelos espetaculares facilmente reconhecíveis, o que se estabelece é um exercício de desorganização dos procedimentos tradicionais de recepção do teatro na rua. Assim se abre um processo de criação de um novo jogo de relações que compromete a própria audiência tanto no desvendamento das regras do espetáculo como na leitura de como o espetáculo funciona dentro da estrutura das ruas (CARREIRA, 2019, p. 121).

Um dos diferenciais em relação ao teatro de rua, apontado por Carreira (2019), diz respeito à possibilidade de o espectador visualizar não apenas os mecanismos técnicos e cênicos, mas também as reações de outros espectadores frente às apresentações teatrais. Isso porque, durante encenações que ocorrem fora de edifícios teatrais tradicionais, os espectadores podem ver mais facilmente as reações de diversas pessoas que se deparam com a ocorrência de uma encenação em andamento, a qual pode estar acontecendo de maneira estática (em algum ambiente urbano previamente definido e o público ao redor) ou dinâmica (em movimento nas ruas ou praças, em que o público caminha em conjunto à obra).

Em casos como esses, há a possibilidade de o espectador ter maior poder de leitura sobre uma encenação, em que o processo de recepção teatral é ampliado para a própria observação do indivíduo frente à recepção ocasionada em outros membros da comunidade presentes no momento. Por isso, o teatro nesse formato pode oportunizar a criação de comunidades momentâneas, as quais observam e dialogam umas com as outras durante, antes ou depois das apresentações teatrais na rua (CARREIRA, 2019). Esse estilo de recepção diferenciada e as próprias comunidades efêmeras surgidas, podem caracterizar ações de formação de espectadores oportunizadas por espetáculos itinerantes.

A formação de espectadores é um aspecto importante a ser avaliado nesse trabalho, justamente por se considerar, como pontuado por Botelho (2016, p. 167), que “o ‘desejo por cultura’ não é natural, mas cultivado. O que significa que não existem públicos *a priori*: eles se formam e são formados”. Precisamente por isso,

apenas oportunizar o encontro entre obra e público não basta para que uma real acessibilidade ao teatro se efetive. A qualidade desse encontro, que possibilitará o diálogo, a reflexão e a formação da plateia presente, pode ser considerado o ponto principal em discussão e o cerne desta investigação entre o teatro itinerante e a formação de espectadores.

Em vista disso, para um melhor aprofundamento sobre a atuação de grupos itinerantes de teatro na prática contemporânea, utilizarei duas literaturas específicas como base para a continuação desse subcapítulo, intencionando focalizar na análise da recepção e formação de espectadores em espetáculos mambembes. O primeiro texto refere-se ao livro “Recriações: a trajetória do mambembe – música e teatro itinerante”, organizado por Neide Bortolini (2009), e o segundo diz respeito ao artigo “A leitura do pedestre-espectador ou um corpo em meio à transitoriedade”, de Cecília Campos (2021).

Começando por Bortolini (2009), cabe relatar que seu livro conta a história do grupo de teatro chamado “Mambembe - Música e Teatro Itinerante”, o qual foi criado em 2003 pela autora, quando foi formado um grupo de extensão na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Essa iniciativa tinha o intuito de buscar a interação entre literatura, música e artes cênicas e era voltado para as comunidades periféricas de Ouro Preto. Bortolini (2009) explica que vê essa cidade com certo paradoxo: ao mesmo tempo em que ela é símbolo do Barroco mineiro, com ricas manifestações culturais no centro histórico, ela também está simbolicamente distante dos bairros periféricos. Por isso, houve a intenção em realizar o projeto de extensão voltado para as comunidades, em lugares afastados dos centros históricos culturais – o projeto ficou posteriormente conhecido como “Teatro de Rua da UFOP”.

A criação desse programa se deu incutido de ideais relacionados à inclusão artística e cultural, com a finalidade de atuar como uma via de acesso a produções culturais e literárias, com a “[...] esperança na realização de atividades voltadas àqueles que raramente têm acesso a esse tipo de manifestação artística” (BORTOLINI, 2009, p. 60). A autora explica que o nome do grupo Mambembe, se deu justamente pelo significado da palavra, procurando remeter a um teatro sem paredes e movediço, o qual ocorre nas itinerâncias, buscando atingir espaços limites e se encontrando com diferentes públicos, com olhares diversos sobre o mundo.

Para Bortolini (2009, p. 12), o mambembe resiste “às precariedades materiais, às políticas estranhas, aos recursos obliterados, às incongruências do discurso e da prática, resiste-se às intempéries do tempo”. Além disso:

Apoderados do seu fazer, os Mambembes reviram do avesso suas possibilidades, movem-se pelas ruas feito gigantesca serpente, sensitivos às potências produtivas do desejo da arte, da vida, sem distinção entre elas. A céu aberto, eles partem, instaurando ilhas com seus oásis pelas cidades (BORTOLINI, 2009, p.12).

Como característica de suas apresentações de rua, o grupo Mambembe as realiza nos adros das igrejas, nas praças ou próximo de escolas; executa também uma espécie de preparação com o público antes e depois dos espetáculos, quando ocorrem as montagens e desmontagens dos cenários. Além disso, Bortolini (2009) expõe que um dos principais componentes de interação com o público se dá por meio do cortejo, que é considerado por ela como uma ação de formação de espectadores. Por meio do cortejo, a plateia é convocada ao evento teatral, envolvidos por músicas e ações semelhantes às das tradições populares, como o carnaval.

A ação de cortejo é indicada como uma das que antecedem o espetáculo teatral, porém é ressaltado por Bortolini (2009) que o grupo busca por outras formas de convidar o público para assistir às encenações itinerantes, com recursos trabalhados dentro da própria cena apresentada. Dessa maneira, o Mambembe busca descobrir sua estética própria dentro do contexto de trabalho de rua, tendo como princípios despertar no público o interesse pela experiência artística e trabalhar com a formação de plateia - propriamente por isso, a companhia percebeu que o cortejo se mostrou como uma das mais efetivas formas de divulgação de suas apresentações.

O grupo também procura realizar ações após os espetáculos juntamente com a comunidade, com registros fotográficos, escritos, preenchimento de questionários abertos e realização de oficinas de trabalhos artísticos. Essas práticas se configuram como essencial para o trabalho do Mambembe, sendo uma das principais proposições do grupo de extensão. Para tanto, são programados retornos para as comunidades em que as apresentações se realizam, meses ou ano após as ocorrências, quando são levados varais com elementos da peça para encontros de cerca de duas horas com pessoas da comunidade, as quais voluntariamente

conversam ou são abordadas para diálogos com os artistas do grupo (BORTOLINI, 2009).

A formação do espectador propõe o encontro com o teatro, o entendimento lúdico, propõe a proximidade essencial com a plateia, a partir da generosidade necessária do jogo teatral e, principalmente, da troca contínua entre espectadores e artistas. O encontro entre as diversas subjetividades, as possíveis transferências, as identificações próprias de estar no evento teatral, o poder do lúdico constituem-se pela via do prazer em aspectos transformadores das plateias (BORTOLINI, 2009, p. 242).

Por fim, a autora indica alguns exemplos de ações de formações de espectadores que foram testadas pelo grupo, mas que na prática não funcionaram. O que fez com que o grupo notasse que algumas teorias não se evidenciam na prática cênica do teatro mambembe, justamente por seu caráter específico e suas relações únicas geradas em cada apresentação. Por conseguinte, muitas das ações de formação propostas por livros de autores teatrais, não foram incorporadas nas práticas do grupo, sendo que a principal intervenção passou a ser o próprio teatro: “contrariando algumas expectativas ou metodologias de interação, por vezes marcadas por uma artificialidade, como é o caso das várias modalidades de animação teatral” (BORTOLINI, 2009, p. 242).

Pareceu-me pertinente trazer os relatos expostos sobre o grupo Mambembe, pois neles há numerosos detalhes de informações e descrições sobre ações de formação de espectadores e recepção teatral do gênero itinerante. Importante notar que o grupo definiu ao longo dos anos, uma forma própria de atuação dentro da área, descobrindo, após cada apresentação e encontro com as comunidades, quais eram os melhores mecanismos de ação a serem trabalhados por eles.

A partir da análise desse projeto de extensão, é possível conhecer um pouco mais da forma como o teatro ambulante tem ocorrido na atualidade, parecendo partir de um intuito inicial em possibilitar o acesso ao teatro e ampliando esse intuito, ao notar que as relações oportunizadas entre grupo e comunidade são as mais valiosas para as práticas formativas.

Paralelamente, trago uma breve análise da pesquisa apresentada no artigo de Cecília Campos (2021), na qual há a busca por realizar uma cartografia do que a autora chama de pedestre-espectador; realizada a partir de reflexões sobre as relações entre públicos e espetáculos de rua diversos. A escritora indica que o espectador é objeto de estudo de diferentes áreas, como a semiologia e a

antropologia, sendo então um campo de investigação complexo, também por compreender a dimensão individual e a coletiva (do público como um todo).

Em uma tentativa de buscar uma nomenclatura para significar o sujeito que perpassa por uma representação teatral na rua, Campos (2021) procura tratar teoricamente sobre algumas formas de ver o espectador. Para tanto, apresenta a ideia do espectador como manipulador, como audiência, como testemunha e como participador – para cada uma dessas comparações, baseia-se em teóricos específicos, como Alice Rayner e Helio Oiticica. Sobre essa exploração, comenta:

Compreendendo que cada noção carrega consigo sutis diferenças e semelhanças que possam haver entre os termos apresentados, opto por adotar o pedestre-espectador como termo a ser investido, segundo a perspectiva de que os pedestres se constituem enquanto público de modo coletivo e não hierárquico, conformando comunidades moventes e momentâneas (CAMPOS, 2021, p. 11).

Em entrevista, Campos (2021) questiona dois grupos sobre as razões pelas quais escolhem por realizar seus espetáculos no espaço da rua: o primeiro grupo, Ronda Grupo de Dança e Teatro, representado pela coreógrafa e diretora Zilá Muniz, diz desejar sair do espaço da sala de ensaio por pretender buscar por acasos e incidentes no espaço público. Da mesma maneira, o Coletivo Mapa Xilográfico, representado por Milene Ugliara, diz escolher o espaço da rua por ser onde pode haver um diálogo com a comunidade sobre problemas da cidade, assim como por ser um ambiente coletivo fértil para a produção artística.

Chamou-me a atenção o fato de esses dois grupos não terem mencionado como intuito principal a acessibilidade ao teatro, sendo uma diferença em relação ao grupo Mambembe, exposto anteriormente. Em vista disso, suponho que alguns grupos que se intitulam como teatro itinerante ou teatro de mambembe, buscam justamente um tipo de fazer artístico com a intenção de se apresentar em lugares que não possuem, comumente, acesso ao teatro. Já alguns grupos que se intitulam como fazedores de teatro de rua, não parecem escolher espaços urbanos externos por serem movidos, necessariamente, por uma busca em oportunizar uma acessibilidade teatral.

Tal fato demonstra que as nomenclaturas escolhidas pelos grupos ou por autores, podem previamente trazer uma noção sobre qual a intenção em realizar apresentações itinerantes (ou então apresentações de rua). Não obstante, comprova

também a singularidade de cada grupo teatral, os quais possuem intenções e concepções específicas em relação à escolha por realizar as práticas teatrais da forma como executam.

Outro ponto possível de ser observado, é o de parecer que no teatro de rua a ideia de pedestre-espectador está mais sujeita a aparecer (podendo ser esse um espectador acidental, por exemplo). Já no teatro itinerante, a partir da ideia demonstrada pelo grupo Mambembe, parece que as comunidades a ser recebidas com o teatro ambulante são previamente escolhidas, de maneira que há uma intencionalidade maior do público que será visitado – parecendo ser, nesse sentido, menos acidental que no teatro de rua. Ainda, no teatro itinerante parece haver uma escolha consciente por espaços descentralizados, que não são regularmente escolhidos como lugares em que peças teatrais ocorrem, já no teatro de rua, não necessariamente essa escolha parece ser uma das primordiais para as realizações dos trabalhos.

Fundamentada nessas reflexões, entendo que, neste trabalho de dissertação, o teatro itinerante investigado não é necessariamente um teatro de rua, pois pode, por exemplo, acontecer dentro de um ônibus ou caminhão; a sua diferença é o de ser itinerante, ainda que tenha um espaço físico para se apresentar (a condição analisada é que esse espaço próprio seja móvel). Uniformemente, a intenção maior é a de investigar grupos e artistas de teatro itinerante que têm como um de seus principais intuitos, se apresentar em locais que não possuem regularmente encenações teatrais ocorrendo, tendo, possivelmente, como suas principais intenções, o acesso ao teatro por populações afastadas dos centros urbanos e a formação desses públicos.

Em busca de investigar melhor esses ideais, foi necessário para esse trabalho entrar em contato diretamente com artistas teatrais, realizando, portanto, uma pesquisa de campo direcionada, entrevistando grupos ou artistas produtores de teatro itinerante. Essa ação buscou refletir sobre as questões relacionadas ao ofício da prática teatral ambulante e, principalmente, sobre as relações existentes nessas práticas em conjunto aos públicos com os quais elas são compartilhadas. Semelhantemente, constatações e análises teóricas expostas até então podem ser aprofundadas juntamente às respostas dos entrevistados, as quais serão expostas no capítulo subsequente.

#### 4 ENTREVISTAS: ARTISTAS E GRUPOS PRODUCENTES DE TEATRO ITINERANTE SOBRE A FORMAÇÃO DE ESPECTADORES

Tendo como um dos principais intuitos desse trabalho o de conhecer a relação entre o teatro itinerante e a formação de espectadores, a partir do ponto de vista de artistas teatrais, tornou-se fundamental realizar uma pesquisa de campo para investigar tal conexão. O método utilizado para efetivar essa etapa foi a entrevista semiestruturada, isso porque um roteiro prévio de doze perguntas foi estabelecido, mas outras perguntas puderam ser realizadas ou retiradas da entrevista, dependendo da forma como ela se encaminhou.

A escolha dos artistas e grupos para esse estudo se deu por meio de reflexões, leituras e pesquisas sobre o teatro itinerante no Brasil. Como há um viés pessoal introdutório para essa dissertação, pareceu-me pertinente escolher grupos ou artistas que eu conhecia de alguma maneira. Ainda assim, também se mostrou relevante selecionar uma companhia itinerante de alcance nacional, ainda que eu não conhecesse pessoalmente, mas que tivesse um amplo aporte histórico e de realizações que contribuíssem para o estudo do teatro itinerante.

Juntando esses argumentos, foram escolhidos: os grupos BuZum!,(São Paulo/São Paulo), Realejo Encena (Guaíba/Rio Grande do Sul) e o artista Jester Furtado (Araucária/Paraná). As entrevistas foram realizadas de forma *online*, pela plataforma *google meet*, nos dias 20/06/2022, 22/06/2022 e 23/06/2022, respectivamente. Em referência ao grupo BuZum!, a entrevista foi realizada com Mari Gutierrez, diretora de produção do grupo, já com a companhia Realejo Encena, a entrevista ocorreu com os fundadores, Aline Helena Elingen e Isaque Conceição.

Primeiramente, entrei em contato com os artistas e grupos, explicando sobre a pesquisa em andamento e realizando o convite para a participação. Após o aceite por parte deles, enviei um termo de consentimento livre e esclarecido para assinarem. Nesse documento, as informações referentes ao trabalho e a permissão para a gravação da entrevista, assim como sua posterior utilização para fins acadêmicos, estavam descritas e formalizadas. O contato com Mari Gutierrez (figura 1) foi realizado por *email*, pois conheci o grupo BuZum! por meio de pesquisas e leituras, então não possuía diálogo próximo ou pessoal. Já com Jester Furtado e Aline Helena Elingen (Realejo Encena), o contato foi formalizado por meio das redes sociais e *whatsapp*, pois os conhecia previamente.

Figura 1 - Mari Gutierrez.



Fonte: Livia Simardi<sup>6</sup>, 2022.

O interesse em entrevistar o BuZum! se deu por conta da história do grupo, que tive conhecimento por meio da *internet*, das redes sociais e do site da companhia. Criado em 2010, o BuZum! é um grupo de São Paulo, considerado um dos maiores projetos itinerantes de teatro infantil do Brasil. Realiza apresentações em diversos estados do país, contando atualmente com mais de 470 mil espectadores de suas peças - a linguagem utilizada pelo grupo é a do teatro de bonecos (BUZUM, 2022). Assim que entrei em contato com o grupo via *email*, Mari Gutierrez respondeu se prontificando a fornecer a entrevista para a realização desse trabalho.

Figura 2 - Ônibus do grupo BuZum!.



Fonte: BUZUM, 2022.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://abrir.link/VovgR>>. Acesso em: 05 jul. 2023.

Com relação ao Realejo Encena, o interesse em entrevistá-los surgiu a partir da observação de seus trabalhos postados nas redes sociais, principalmente em referência à prática teatral lambe-lambe<sup>7</sup> exercitada pelo grupo. Ao perceber as apresentações realizadas por eles, notei que ocorriam em praças e locais variados a cada sessão, relacionei isso a uma forma de itinerância, a qual pode se apresentar de variadas maneiras. Ainda, uma das criadoras do grupo, Aline Helena Elingen, é uma de minhas colegas de graduação, a conheci quando cursamos juntas o primeiro ano do curso de Artes Cênicas (2011)<sup>8</sup>.

Figura 3 - Isaque Conceição e Aline Helena Elingen.



Fonte: página do Realejo Encena no *instagram*<sup>9</sup>, 2019.

O grupo Realejo Encena foi criado em 05 de outubro de 2012, por Aline Helena Elingen e Isaque Conceição (figura 3), ambos os artistas são formados pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Trabalham principalmente com o

<sup>7</sup> “Inspirado nas caixas dos antigos fotógrafos lambe-lambe, o teatro lambe-lambe surgiu em 1989 com o objetivo de apresentar dentro de uma mini caixa cênica um espetáculo em miniatura. Diversos registros apontam a baiana Denise Di Santos e a cearense Ismine Lima como suas criadoras” (COSTA; MATOS, 2022, p. 2).

<sup>8</sup> Conheci Aline quando cursei o primeiro ano da graduação na UFSC (no ano seguinte, retornei para Araucária, transferi e concluí o curso na Faculdade de Artes do Paraná, em Curitiba).

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/grupoteatralrealejoencena/>>. Acesso em: 20 maio 2022.

teatro de lambe-lambe, levando suas apresentações para praças e espaços públicos de cidades de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. O grupo foi formado em Florianópolis/SC, mas sua sede atual está em Guaíba/RS (PORTFÓLIO, 2022).

Figura 4 - Jester Furtado.



Fonte: página de Jester Furtado no *facebook*<sup>10</sup>, 2021.

Quanto ao artista Jester Furtado (figura 4), o conheci em 2015, ao iniciar um estágio não obrigatório no Teatro da Praça, em Araucária/PR (figura 5) – mesma cidade em que fui criada e mesmo local em que comecei a fazer teatro aos 6 anos de idade. Nesse ano em que nos conhecemos, cursava Licenciatura em Teatro e Jester era diretor do Teatro da Praça; posteriormente, trabalhei em duas peças teatrais como atriz, as quais foram escritas e dirigidas por ele. Uma dessas peças, *Heróis Naturais*, teve suas apresentações ocorrendo de forma itinerante em diversas escolas da cidade de Araucária, inclusive na região rural. Jester Furtado é professor e diretor teatral, graduado em Artes Cênicas (2005), pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), dirige peças, intervenções nas ruas e apresentações itinerantes, por isso houve a possibilidade em realizar o convite para que ele participasse dessa pesquisa.

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/jester.furtado>>. Acesso em: 20 maio 2022.

Figura 5 - Teatro da Praça, Araucária/PR.



Fonte: De autoria própria, 2023.

No tocante ao roteiro para as entrevistas semiestruturadas, foram elaboradas doze questões com o intuito de investigar sobre os seguintes pontos: breve histórico de formação pessoal ou de criação do grupo, a relação constituída com o teatro itinerante, o público ao qual a companhia se direciona, o contato com espectadores que nunca presenciaram o teatro anteriormente, a possível realização de espetáculos em cidades em que não há espaços teatrais ou grupos fixos teatrais atuantes, a localidade em que as peças costumam ser apresentadas, a forma de financiamento e divulgação das apresentações, as possíveis ações de formação de espectadores realizadas (estéticas ou para além da apresentação cênica em si), a recepção dessas ações e o intuito em aproximar pessoas, que nunca ou poucas vezes foram ao teatro, de apresentações cênicas.

#### 4.1 MARI GUTIERREZ - “BUZUM!”

Para iniciar a entrevista com a diretora de produção do BuZum!, Mari Gutierrez, solicitei que ela contasse um pouco sobre sua formação pessoal como artista e também sobre a criação e história do grupo. Gutierrez (2022), com 38 anos

de idade no ato da entrevista, conta ser natural de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, cidade onde começou a fazer teatro, aos 10 anos de idade. O teatro fez parte da infância e adolescência da artista, tendo sido sua paixão desde então, ela diz que não tinha muito interesse em fazer outras coisas da vida, senão o teatro.

Explica que em sua casa havia a máxima de que era necessário cursar uma graduação, com isso, por volta dos 12 anos de idade, descobriu a existência do curso de artes cênicas e perguntou aos pais se podia fazer essa faculdade. Os pais permitiram, então desde o ensino médio começou a se preparar para o vestibular nessa área. Foi assim que adentrou no curso de teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), se mudando então para esse local. Ao falar sobre esse momento de sua vida, a artista relembrou um desejo que teve na infância, de levar o teatro para lugares mais afastados, com o auxílio de uma van:

E eu me lembro que, quando eu tinha uns 15 anos, eu tinha um desejo de ter uma van, uma kombi, que levasse teatro para o interior. Para que as pessoas que nunca viram teatro, pudessem ver teatro. Era como se... Era algo tão forte para mim. Eu precisava achar algum sentido de o porquê que esse negócio é tão forte e eu só quero fazer isso na vida. E para mim fez muito sentido pensar que eu poderia, de alguma maneira, com a minha arte, transformar algumas pessoas, que nunca tivessem visto teatro. Eu comecei a ler muitas coisas a partir do teatro. Então, assim, os meus interesses de leitura, na minha adolescência, foram todos vinculados ao teatro, ou espetáculos que a gente ia fazer, ou teoria do teatro. Então, eu achava que aquilo podia despertar o interesse nas pessoas, não necessariamente para que elas fossem atrizes, atores, mas para que elas tivessem descobertas na vida. Enfim, segui com esse desejo ali e prestei o vestibular. Passei para a UNIRIO e passei na UEL, mas não quis ir para o Paraná, quis ir para o Rio. Então, fui fazer faculdade de teatro no Rio (GUTIERREZ, 2022).

Logo no início de sua graduação no Rio, Gutierrez (2022) entrou para a companhia de teatro de bonecos Pequod<sup>11</sup>, quando passou a ter contato com essa linguagem artística. Ela explica que fez toda a faculdade em conjunto ao trabalho no grupo, então foi necessário fazer acordos com a UNIRIO para poder realizar trabalhos e provas à distância, já que o grupo viajava muito. A diretora conta que nessas viagens para festivais, conheceu muitos grupos de teatro de bonecos, entre eles, o Pia Fraus<sup>12</sup>, fundado por Beto Andretta, Beto Lima e Domingos Montagner: “Eu conheci o Beto Andretta e só. Conheci, a gente conversou um pouco, e passou”. Complementando:

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.pequod.com.br/>>. Acesso em: 05 jul. 2023.

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://www.piafraus.com.br/>>. Acesso em: 05 jul. 2023.

E aí, quando me formei no Rio, entendi que eu não tinha muito como crescer artisticamente no Rio, porque eu não tinha nenhum interesse em fazer televisão ou em fazer publicidade. Eu até fiz foto, fiz book, fiz alguns testes, mas aquilo era extremamente sofrido, era muito sofrido para mim. Fazer os testes para publicidade era uma coisa muito sofrida, eu ficava muito ansiosa, detestava. Então, eu me formei e vim para São Paulo. Minha irmã morava aqui, meus pais tinham um apartamento aqui, que eles podiam disponibilizar para eu morar. Então eu tinha várias vantagens ao vir para São Paulo, porque eu já tinha pelo menos onde morar. Só que eu estava muito “dura”, de viver sempre de teatro. A minha irmã trabalhava com produção de eventos e eu sempre produzi os grupos, desde lá de criança, quando tinha alguma coisa. E na Pequod, eu era a produtora da companhia, então eu tinha uma noção de produção. Só que aí, eu caí no mercado de produção corporativo, de evento. O que foi muito bom, porque me deu um know-how de produção, planilhas, entendimento de produção (GUTIERREZ, 2022).

A artista explica que quando estava trabalhando com produção, a Pequod fez a sua primeira turnê internacional e ela foi chamada para participar - foi quando foram para a Espanha e se apresentaram em 12 cidades do país. Nesse momento, ela encontrou com Beto em Sevilha e ele a convidou para trabalhar com a companhia Pia Fraus, em São Paulo. Gutierrez (2022) conta que ficou em dúvida, pois precisava trabalhar com eventos para ganhar dinheiro, mas, ao mesmo tempo, já estava trabalhando há seis meses nessa outra área e se sentia bastante deprimida. Então, quando retornou para São Paulo, se encontrou com Beto, conversou e aceitou trabalhar como manipuladora no espetáculo Bichos do Mundo; um tempo depois, estava também fazendo produção para a companhia.

Após um período, Beto conversou novamente com a produtora, explicando que havia sido aprovado em um edital da prefeitura, da Lei de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo. Sendo que uma das ações de fomento da Pia Fraus nesse edital, seria transformar um ônibus em um teatro e fazer apresentações gratuitas em escolas públicas na cidade de São Paulo. Com essa situação, Gutierrez (2022) conta: “eu lembrei imediatamente daquele meu desejo de 15 anos e fiquei muito impactada. Falei: ‘nossa, quero fazer, quero fazer, você me coloca, você me coloca, você me coloca, você me coloca.’, contei a história para ele e pentelhei ele”.

Gutierrez entrou nesse projeto como atriz e como produtora, ligando para as escolas que receberiam a proposta e pegando os ofícios para prestar contas. Beto teve a ideia do primeiro espetáculo a ser realizado (sobre Charles Darwin e sua vinda para o Brasil), comprou o ônibus e o transformou em teatro; Gutierrez participou de todo esse processo, ajudando também na construção do roteiro da

primeira peça a ser apresentada. No entanto, a artista conta que Beto observou a necessidade em criar uma nova empresa, na qual os projetos de lei seriam feitos especificamente para esse novo projeto. Foi quando ele convidou Gutierrez e Jackson (trabalhava no financeiro da Pia Fraus) para serem sócios na criação do BuZum!. Gutierrez (2022) aceitou, fez mais algumas apresentações como atriz e em seguida passou a trabalhar apenas na produção, pois não conseguia ficar na demanda das apresentações diárias e precisava entender como era escrever projetos para a Lei Rouanet (Lei de Incentivo à Cultura)<sup>13</sup>:

Então, comecei a trabalhar e, enfim, continuava ganhando muito pouco, mas pensando: “bom, somos sócios”. Ele fez uma super jogada, assim, né? Ele foi muito inteligente naquele momento, porque ele sabia que o projeto, que o Buzum!, tinha potencial de virar uma grande companhia, mas ele não tinha como me pagar um salário pelo Buzum! para eu ser produtora. Então, se eu fosse dona, talvez eu me empenhasse ali de uma outra maneira. E foi exatamente o que aconteceu (GUTIERREZ, 2022).

Gutierrez (2022) menciona que logo receberam o patrocínio da CCR (administradora de rodovias), empresa que está com eles até os dias atuais - no primeiro projeto que a produtora escreveu para a Lei Rouanet, conseguiram captar uma parte com a CCR. Em seguida, escreveu para um edital do grupo SESC, no qual foram contemplados - tudo isso ocorreu no ano de 2010. A artista ficou responsável pela produção de um modo geral, desde a logística do projeto, equipe, parte artística, quais espetáculos seriam realizados, temas, escrever projetos para a Lei, contato com patrocinador, entre outros.

Mari Gutierrez (2022) comenta que tudo deu muito certo, pois a CCR patrocinou e gostou muito do projeto, duplicando e triplicando o patrocínio nos anos seguintes. Dessa forma, passaram de um projeto que ocorria com um ônibus em 2010, para um projeto que ocorria com três ônibus em 2015, o que fez com que chegassem a fazer 300 apresentações em um ano, com três equipes fazendo apresentações em um mesmo dia. A partir disso, explica que ganhou muita

---

<sup>13</sup> “Principal ferramenta de fomento à Cultura do Brasil, a Lei de Incentivo à Cultura contribui para que milhares de projetos culturais aconteçam, todos os anos, em todas as regiões do país. Por meio dela, empresas e pessoas físicas podem patrocinar espetáculos – exposições, shows, livros, museus, galerias e várias outras formas de expressão cultural – e abater o valor total ou parcial do apoio do Imposto de Renda. A Lei também contribui para ampliar o acesso dos cidadãos à Cultura, já que os projetos patrocinados são obrigados a oferecer uma contrapartida social, ou seja, eles têm que distribuir parte dos ingressos gratuitamente e promover ações de formação e capacitação junto às comunidades. Criado em 1991 pela Lei 8.313, o mecanismo do incentivo à cultura é um dos pilares do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que também conta com o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficarts)” (BRASIL, [2022?]).

experiência em leis de incentivo, pois escreveu muitos projetos, o que fez com que passasse a entender o que se aprova ou se reprova.

Gutierrez (2022) participou de todo o projeto no campo e acompanhou as prestações de contas, o que a fez aprender a criar planilhas que facilitam a prestação de contas e a ida do projeto ao campo. Ressalta que há “algumas dificuldades de projetos itinerantes em leis de incentivo, que você não consegue prever determinadas situações que você vai encontrar no campo”. Por isso, atualmente entende que seus projetos são muito mais bem escritos, pois consegue prever muitas coisas que poderão acontecer durante a execução das propostas.

Figura 6 - Alunos entrando no ônibus do BuZum!



Fonte: Divulgação/Buzum, 2014.

A produtora revela que, nas escolas públicas em que o projeto comparece, viu ser perguntado aos alunos se algum deles nunca havia visto teatro e todos eles levantando as mãos, indicando que nunca haviam presenciado anteriormente. Essas situações se mostraram transformadoras para Gutierrez (2022): “Me deu uma calma em algum lugar. E quando o Buzum! começou a acontecer, eu falei, ‘é isso, é para isso que eu fazia teatro, era para levar para as pessoas, era para que as pessoas pudessem ver”.

No ano seguinte da criação do grupo, começaram a viajar para o interior de São Paulo, depois para o interior do Brasil e, posteriormente, para a Bolívia. Passaram a ir para muitas cidades ou bairros que não tinham teatro, notando que a maior parte de seu público nunca havia frequentado o teatro anteriormente: “E isso, para mim, é um dos grandes motivadores para eu fazer o que eu faço”. Gutierrez (2022) considera como um dos diferenciais do BuZum!, o fato de o público entrar em uma sala de teatro ao entrar no ônibus, tendo a oportunidade de experienciar o espaço como uma caixa cênica (figura 7): “Eu acho que faz toda a diferença, porque a magia do espetáculo acontece mesmo fora do ônibus, mas entrar é muito transformador, incrível”.

Figura 7 - Apresentação da cia BuZum! dentro do ônibus.



Fonte: página do Buzum no *instagram*<sup>14</sup>, 2018.

Durante a entrevista, a diretora de produção contou a história do grupo por cerca de 20 minutos, o que foi engrandecedor, pois vários detalhes foram explicitados, assim como algumas questões, que eu iria perguntar posteriormente, foram respondidas de antemão. A artista explicou que cede muitas entrevistas, que fala bastante sobre o BuZum!, então está acostumada a explanar sobre esse projeto. Eu questionei então se o BuZum!, a partir da história contada, de fato já nasceu como uma proposta de ser teatro itinerante. Ao que Gutierrez (2022) respondeu:

Exatamente. O primeiro nome, antes de ser o Buzum, quando ele escreveu o projeto, era Teatro Sobre Rodas. Já nasceu para ir aonde o teatro não vai.

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/projetobuzum/>>. Acesso em: 16 jul. 2023.

Como o fomento é uma lei da cidade de São Paulo, as apresentações têm que acontecer na cidade de São Paulo. Então, a escolha foi a periferia. A gente fez 608 apresentações na periferia, só em escolas públicas da cidade, a gente atendeu uma quantidade muito grande de pessoas já no nascimento do projeto, já no pensamento itinerante.

Para entender melhor sobre o nascimento do BuZum!, perguntei se a criação dele se deu por conta de uma contrapartida social da Lei. Gutierrez (2022) explicou que o foco da companhia era o de apresentar para o maior número de pessoas possível, então, ainda quando com a companhia Pia Fraus, Beto havia estruturado um projeto com várias ações, sendo o BuZum! uma dessas ações: “Ele quis que uma ação fosse com foco numa contrapartida social de entrega gratuita e para periferia, ou para pessoas de baixa renda” - menciona que o grupo nasceu com esse pensamento e o segue até hoje.

Justamente por esse ideal, a companhia faz pouquíssimas apresentações contratadas por escolas particulares, o foco maior do BuZum! são os editais e as leis de incentivo, pois assim a entrega para o público é sempre gratuita. Eles seguem a ideia de ir ao encontro do público, principalmente àquele que está em lugares que há acesso restrito a bens culturais: “Quem entra no BuZum! nunca paga, essa é uma premissa, até porque a conta jamais bateria. Então, sempre quem entra, entra de graça” (GUTIERREZ, 2022). A diretora revela que o teatro itinerante se trata de um projeto de alto custo: “uma coisa é você ter 500 mil reais para fazer uma temporada em um teatro, outra coisa é você ter 500 mil reais para fazer e atender o Brasil” (GUTIERREZ, 2022).

Figura 8 - BuZum! em apresentação da peça "O Grande Perigo".



Fonte: Brandon Fieldz, disponível no *instagram* do grupo, 2022.

Questionei a artista sobre como eles ficam sabendo da informação de que o público para o qual eles estão apresentando, é um público que não conheceu o teatro anteriormente. Gutierrez (2022) responde que às vezes eles perguntam, mas que atualmente já se tornou uma máxima da companhia que os espectadores de suas peças, em sua maioria, nunca viram teatro – diz que, no início, eles se espantavam com esse fato. A artista faz uma comparação, dizendo que em alguns lugares que foram, no sertão da Bahia, havia crianças que não conheciam nem mesmo a palavra teatro. Por outro lado, quando eles apresentam em praças e parques, podem estar próximos de um público mais elitista e de pessoas que frequentam teatro. Explicando:

Mas, na grande maioria de escolas públicas que a gente atende, o que acontece? A gente fala com as secretarias. Essa pessoa da secretaria, ela vai escolher escolas que estão em áreas de difícil acesso, desde que chegue um ônibus, né? Essa é a minha única necessidade, o ônibus precisa chegar. Chegando o ônibus, então, o que ela faz? Ela escolhe, ela dificilmente vai escolher uma escola do centro, porque dentro ali dos atendimentos da cidade, do município, eles conseguem atender mais as escolas do centro. Mas, às vezes, escolas rurais, por exemplo, e escolas da periferia, eles não conseguem tirar aquelas crianças de lá, porque não tem ônibus para levar a criança, às vezes, para um passeio, para ir para qualquer lugar. Então, muitas das vezes, as secretarias já colocam a gente em lugares de difícil acesso a bens culturais. Então, acaba que é majoritariamente um público que nunca viu teatro, a gente já quase que nem precisa mais perguntar muito.

Gutierrez (2022) disserta sobre, de algum modo, ocorrer uma formação de plateia, pois as crianças que nunca foram ao teatro, não têm os signos predefinidos: “Muitas vezes, elas não batem palma no final, porque elas não sabem que tem que bater palma. Elas conversam no meio do espetáculo e, na grandíssima maioria das vezes, sobre a peça. Elas dificilmente estão ali falando sobre outra coisa.”. Por esse motivo, às vezes eles necessitam falar algumas coisas ao final do espetáculo, para que o público, as crianças e os professores entendam que estão em um outro lugar, com outras especificações.

Apesar disso, a produtora explica que, quando a peça começa, todos ficam em silêncio e é muito raro ter que parar o espetáculo para pedir silêncio ao público - afirma que, de 13 mil apresentações realizadas, se tiveram que parar 10 vezes, foi muito. Sobre a quantidade de espectadores da companhia, informa já terem atendido 700 mil crianças; quanto às localidades visitadas, estão os estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Mato Grosso do Sul, São Paulo, Rio de

Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Bahia, Ceará e Maranhão - ao participarem do Festival América do Sul, na cidade de Corumbá, no Mato Grosso do Sul, fizeram dois dias de apresentação na Bolívia, pois a fronteira é próxima desse município.

Sobre as escolhas dos espaços em que as apresentações são realizadas, responde que os patrocinadores dos projetos aprovados pelas leis de incentivo é que fazem essa seleção. Porém, quando se trata de algum edital em que tiveram a proposta aprovada, eles mesmos fazem a escolha e, nesses casos, a forma de selecionar varia: pode ser pela distância, por cidades que nunca compareceram ou as que têm os menores Índices de Desenvolvimento Humano (IDH). Gutierrez (2022) esclarece ter compreendido que as crianças da periferia de São Paulo e da periferia de Pacajus, no Ceará, por exemplo, têm quase a mesma carência artística: “Não difere tanto, assim. É claro que no dia a dia, na dinâmica, na vida. Mas a criança do extremo da Zona Sul de São Paulo também não vai ao teatro assim como a criança que mora em Imperatriz, no Maranhão. Não tem tanta diferença.”.

Nos casos em que os patrocinadores escolhem os lugares, a produtora ressalta que o BuZum! não aceita realizar apresentações em fábricas ou estacionamentos de *shopping*, elas têm que acontecer em praça pública ou em escola pública, o patrocinador escolhe entre essas duas opções. A produtora diz deixar claro sua preferência por apresentar nas escolas, pois o público já está presente, o que não faz com que se dependa de um investimento grande em mídia para divulgação. Quando ocorrem em escolas, as secretarias das cidades direcionam para quais instituições o BuZum! passará e, nesses casos, costumam ser definidas as escolas que têm menos acesso ou de lugares difíceis de se chegar, como a região rural ou comunidades.

Figura 9 - Ônibus do grupo BuZum! estacionado.



Fonte: Ale Siqueyra, disponível no *instagram* do grupo, 2018.

Gutierrez (2022) manifesta que visitam tanto escolas incríveis e bem cuidadas, quanto escolas muito sujas, assim como cidades mais ricas e outras extremamente carentes. A partir disso, conta um relato emocionante que recebeu de uma adolescente<sup>15</sup>, na cidade de Pacaju, no Ceará:

[...] uma menina me mandou uma mensagem por *instagram* dizendo que estava muito emocionada, porque o dia dela estava muito ruim, ela saiu de casa muito triste, muito deprimida e quando ela chegou na escola, quando ela viu o ônibus estacionado, colorido, ela sentiu uma alegria. E quando ela entrou e viu o espetáculo, mudou totalmente o dia dela e que ela queria muito que aquela sensação permanecesse dentro dela, para que mudasse a semana, para que mudasse o mês, mas que ela sabia que talvez isso não fosse possível. Mas que ela queria me agradecer muito, nos agradecer muito por isso. Então, para mim, essas coisas me fazem falar, “nossa, é isso”.

A diretora de produção explica que o foco do grupo é “criança, teatro de bonecos e temas que sejam voltados a questões brasileiras”, como espetáculos sobre animais que estão em extinção na fauna amazônica, cultura popular (há um espetáculo em que contam a história tupi sobre a origem da mandioca e outro sobre a cultura sertaneja), sobre os mamulengos ou sobre grandes temas de sustentabilidade (água, lixo, energia, floresta, entre outros). Gutierrez (2022) discorre também sobre o material pedagógico que fazem, junto a uma consultora que trabalha com eles desde o início, e entregam para os alunos e professores das escolas que visitam.

Esse material são livros (figura 10), em que os espetáculos viram história em quadrinhos e onde há dicas pedagógicas, aliando o conteúdo do espetáculo às matérias da escola. Há também um teatro de papel, que as crianças ganham para destacar e montar os personagens da peça, assim eles viram dedoches e elas podem brincar de teatro - a ideia do grupo é que o projeto não vá embora, que a experiência fique dentro da casa das crianças também. Esses livros são as contrapartidas dos projetos aprovados na lei e são entregues gratuitamente para as pessoas nas escolas (GUTIERREZ, 2022).

---

<sup>15</sup> “[...] porque a gente faz majoritariamente [apresentações] para criança, mas se a escola é pequena, a gente atende a escola inteira e a gente atende adolescente também” (GUTIERREZ, 2022).

Figura 10 - Alunos com material pedagógico entregue pelo BuZum!.



Fonte: Iuri - Secretaria Educação de Mafra, disponível no *instagram* do grupo, 2019.

Por fim, pergunto para Gutierrez (2022) de que forma ela descreveria o público do BuZum!, a isso ela responde ser um público ávido por ver teatro, que a maioria nunca viu teatro, teatro de bonecos e nem teatro de bonecos dentro de um ônibus. Acredita que é um público sedento por assistir a isso, pois nos 20 minutos que duram cada apresentação, a atenção dos espectadores é concentrada na peça. Eles têm uma taxa de resposta grande de que o público gosta muito dos espetáculos que assistem, finalizando: “eu acho que é um público de pouca vivência de teatro, mas de muita sede de teatro”.

#### 4.2 ALINE HELENA ELINGEN E ISAQUE CONCEIÇÃO - “REALEJO ENCENA”

Para iniciar a entrevista com o grupo Realejo Encena, me apresentei, contando um pouco de minha trajetória e do histórico da pesquisa, também ressalttei que me interessava pelo aspecto de itinerância do teatro lambe-lambe trabalhado pelo grupo, forma de teatro de animação que eu não tinha muito conhecimento. De antemão, perguntei se Elingen e Conceição (2022) gostariam de falar algo, antes de iniciar as perguntas; nesse momento, comentaram sobre o fato de perceberem que o lambe-lambe realmente não é muito conhecido, apesar de ter surgido no Brasil e ter feito 30 anos de existência em 2019.

Revelam também, que demoraram cerca de um ano para fazerem sua primeira caixinha da lambe-lambe em 2018, pois haviam recém se mudado para

Guaíba e ainda tinham outros empregos formais, não trabalhavam apenas com o teatro - nesse processo de construção, tiveram dificuldades em achar referências dessa linguagem teatral. Ambos conheceram o lambe-lambe durante a graduação de Artes Cênicas na UFSC, com a disciplina de Teatro de Animação, ministrada pela professora Sassá Moretti, e com o Festival Internacional de Teatro de Animação (FITA), que ocorre em Florianópolis. Elingen e Conceição (2022) detalham mais sobre esse início:

Aqui é minha [Isaque Conceição] cidade natal, né? Mais ou menos natal. Eu nasci em Porto Alegre, mas aqui é 28 quilômetros. Então, todo mundo nasce lá e vem para cá, mas eu vim para cá com 4, 5 anos. Fiquei aqui até uma boa parte da minha fase adulta e fui para Florianópolis trabalhar lá e fazer o curso. O curso vem depois do trabalho, inclusive. E quando eu propus para a Aline de a gente voltar para cá, eu falei para ela: “a gente está indo para um lugar onde não tem teatro, o prédio, a estrutura física, chamada teatro”. Tem pessoas que fazem, mas não existe uma estrutura. É uma cidade que precisa de formação de público, inclusive. Tinha dois grupos só na cidade. Um, em torno de, quando a gente veio para cá, eles tinham uns 8 anos, mais ou menos. E o outro estava perto de completar 20 anos e eles apresentavam muito em festivais fora da cidade, porque tudo que eles bolavam era para palco italiano. [...] A gente chegou aqui com a proposta de batalhar pela cidade e de apresentar outras maneiras de fazer teatro e aí veio a ideia do lambe-lambe.

Expressam que buscaram por praticar o teatro lambe-lambe também em uma tentativa de começar a trabalhar apenas com o teatro, tanto que um tempo depois, eles conseguiram pedir demissão de seus outros empregos formais. Com isso, o teatro lambe-lambe se tornou algo novo na cidade e um símbolo dos dois artistas naquele local, já que eles são bastante conhecidos por isso, pelo figurino e pela casinha de lambe-lambe. Conceição comenta ter se interessado pelo teatro itinerante também quando, ao voltar para Guaíba, fez um curso de gestão e arte circense, se aproximando da pesquisa sobre os circos itinerantes de lona, assim como dos próprios artistas circenses, que estão nas sinaleiras, nos ônibus ou em festivais.

Figura 11 - Isaque Conceição e teatro lambe-lambe.



Fonte: disponível no *instagram* do grupo, 2023.

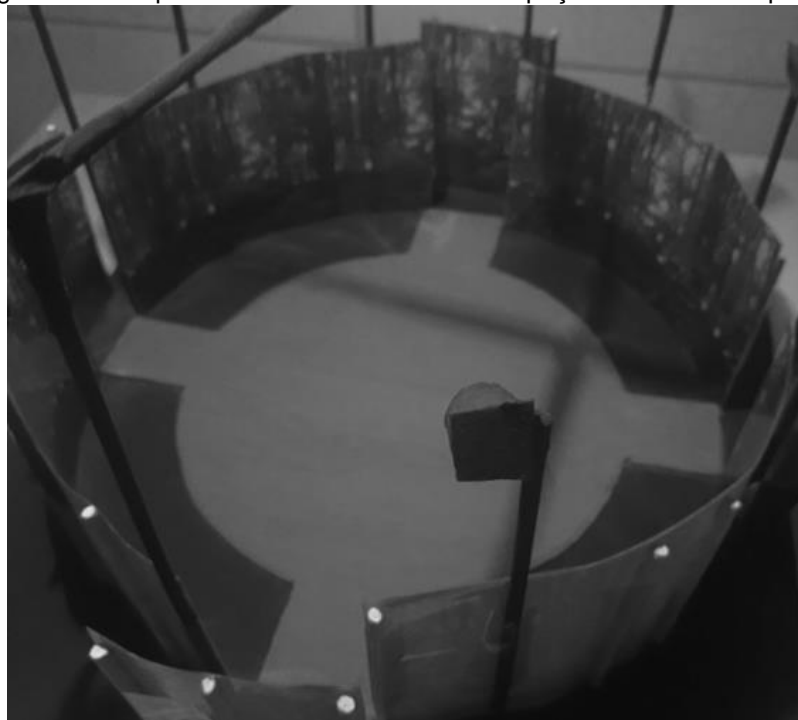
Elingen e Conceição (2022) revelam dar cursos sobre essa linguagem, inclusive em escolas públicas, por entender que ela pode até mesmo ser uma forma de complementação de renda para outros jovens: “em vez de você virar aviãozinho do tráfico, você vai e faz uma caixinha de lambe-lambe e vai para a praça, que você ainda vai conseguir se manter com dignidade e fazendo arte”. Os artistas dissertam que Guaíba é uma cidade periférica com muitos talentos, localizada na região metropolitana de Porto Alegre, com cerca de 100 mil habitantes: “É uma cidade dormitório, praticamente. As pessoas, na maioria, trabalham em Porto Alegre e vêm para cá para descansar. Então, tem uma dinâmica bem peculiar, mesmo sendo do lado de uma capital”.

Sobre suas formações enquanto artistas, Aline Helena Elingen, com 29 anos de idade no ato da entrevista, conta que teve pouco contato com teatro na infância e na adolescência, apesar de sempre ter tido interesse por essa arte, sendo assim, prestou vestibular para artes cênicas e entrou na graduação, nesse ambiente teve o primeiro contato com o fazer teatral. Isaque Conceição, com 39 anos de idade

durante a entrevista, explica ter vindo de ambiente corporativo e, em paralelo, escrevia letras ou poemas, sendo que em 2009 resolveu morar em Florianópolis e ingressou no curso de artes cênicas para aprender a escrever dramaturgia – a princípio, ele não tinha interesse em atuar ou dirigir.

Fundaram a companhia Realejo Encena em 2012, com o espetáculo Os Dias de Penélope; explicam que, até 2017, o grupo era composto apenas pelos dois, mas atualmente tem cerca de 11 integrantes. Elingen e Conceição (2022) revelaram estar trabalhando com o teatro lambe-lambe e mais dois espetáculos em processo de montagem, o Hospital-Bazar, o qual é voltado para o palco italiano, e A Grande Máquina, o qual se trata de um teatro itinerante (mostraram por vídeo a maquete da estrutura itinerante na qual essa peça irá se desenvolver, como na figura 12): “está prestes a estrear, a ideia é rodar onde ninguém vai, entrar num circuito totalmente alternativo, que só o pessoal do circo consegue chegar, e olhe lá, porque as taxas são altas, os alvarás todos são muito complicados.”.

Figura 12 - Maquete da estrutura itinerante da peça “A Grande Máquina”.



Fonte: Portfólio grupo de pesquisa teatral Realejo Encena, 2023.

Sobre o financiamento do grupo, explicam que a renda advém dos cursos e oficinas que ministram, sendo que a peça de lambe-lambe Livre-se foi totalmente feita com recursos próprios. Durante as apresentações de Livre-se, os artistas

deixam o chapéu para que os espectadores contribuam de forma espontânea ou, em escolas, colocam um valor fixo de, por exemplo, R\$2,00 por aluno. Elingen e Conceição (2022) destacam que o lambe-lambe é assistido por um espectador por vez, então não há um grande número de pessoas em um único período, diferentemente do que ocorre em peças teatrais tradicionais. Para os outros dois espetáculos que estão montando, foram contemplados com recursos da Lei Aldir Blanc<sup>16</sup>.

Outro apontamento feito por Elingen e Conceição (2022), diz respeito ao espaço para ensaios, que construíram na própria casa, justamente porque há muita dificuldade em encontrar locais com essa finalidade na cidade. Para equipar o espaço de ensaio em casa, participaram também de editais do estado, dessa maneira conseguiram comprar luzes, figurinos, maquiagem, livros, material para ministrar aula e oficinas, entre outras coisas. Revelam pretender começar a propor projetos para a Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) no ano de 2023, sinalizando que eles mesmos fazem toda a parte burocrática, administrativa e ainda prestam consultoria para outros artistas da cidade.

Em relação à mobilidade para visitar ou participar de festivais em Porto Alegre, o grupo comenta haver dificuldade, pois não há facilidade em voltar de ônibus, mesmo que seja uma cidade muito próxima e um trajeto que dura cerca de 30 minutos: “Porque não existem linhas de ônibus que consigam nos atender nos horários do espetáculo. A gente consegue ir, mas não consegue voltar, sabe?” (ELINGEN; CONCEIÇÃO, 2022). Acreditam que as cidades periféricas, metropolitanas, como Guaíba, vivem em um meio-termo entre ser interiorana e ser uma capital, então acabam ficando com algumas questões confusas para se resolver, como a situação da locomoção.

---

<sup>16</sup> “A Lei federal 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc, tem como objetivo central estabelecer ajuda emergencial para artistas, coletivos e empresas que atuam no setor cultural e atravessam dificuldades financeiras durante a pandemia. Em homenagem ao compositor e escritor Aldir Blanc, que morreu em maio, vítima da Covid-19, o projeto vem para socorrer profissionais e espaços da área que foram obrigados a suspender seus trabalhos” (LEI, 2021).

Figura 13 - Caixa do teatro lambe-lambe, do grupo Realejo Encena.



Fonte: disponível no *instagram* do grupo, 2020.

Sobre como ocorre o convite para as pessoas assistirem aos espetáculos de lambe-lambe, Elingen e Conceição (2022) explicam que chamam as pessoas de uma forma diferente da qual o teatro de rua faz, pois consideram que esse último convida de maneira mais espetaculosa e verborrágica. Para o teatro na caixinha, eles conversam com as pessoas, perguntando se conhecem o teatro de lambe-lambe, se já viram algo parecido, e então fazem o convite para a pessoa assistir. Nas escolas, também ocorre de perguntar se os alunos conhecem essa linguagem teatral e, muitas vezes, os alunos nunca viram teatro ou nunca viram o teatro de bonecos dessa forma:

Tem muito essa coisa econômica que impede o acesso e, também, a grande maioria das cidades não têm teatro, então as pessoas realmente não vão. [...] Então, realmente, ainda em 2022, me parece que está aumentando o número de pessoas que não frequentam o teatro, porque os mais velhos tinham esse hábito antes, era um lugar de ir, tinha menos cinemas e mais teatros. Hoje em dia não tem mais os cinemas de rua, esses de calçada, que estão tudo dentro dos shoppings. Os teatros, de alguma forma, também estão ficando presos em lugares assim (ELINGEN; CONCEIÇÃO, 2022).

Os locais escolhidos para as apresentações dentro de Guaíba são as praças ou à beira do rio da cidade, pois é um local em que as pessoas se concentram aos finais de semana. Os artistas dizem escolher lugares movimentados, para que

possam ter um público maior, mas também apresentam em escolas, feiras do livro e na casa da cultura. Contam que, quando apresentaram a peça de lambe-lambe em São Bento do Sul/SC, estava chovendo, por isso montaram a caixinha no *hall* de entrada do teatro da cidade. Sobre a divulgação das peças, a maior parte ocorre nas redes sociais do grupo e nos cursos que ministram, também informam que a própria estética da caixa chama a atenção, no mais “a gente chega com a caixinha e as pessoas passam e assistem” (ELINGEN; CONCEIÇÃO, 2022).

Figura 14 – Aline Helena Elingen na atuação/manipulação da peça "Livre-se".



Fonte: disponível no *instagram* do grupo, 2022.

Para além da apresentação teatral, Elingen e Conceição (2022) evidenciam realizar uma ação de desmontagem da caixinha quando a apresentação ocorre em escolas, de forma que o público possa ver como se dá o funcionamento do lambe-lambe, a manipulação e a iluminação, assim como para perceberem que também é possível fazê-la com materiais simples. Explicam que quando a criança é menor, ela acaba por não perceber que há uma pessoa manipulando o boneco dentro da caixa: “É muito interessante de a gente ver a reação deles, de mostrar como que acontece, explicar para eles. Aí tem uns que querem fazer, que querem manipular o boneco, enfim, a gente vai mostrando todos os passos do espetáculo para eles.”.

Ressaltam que nos outros dois espetáculos que estão trabalhando, foram propostas outras ações para os editais em que eles estão inscritos. Nesse caso,

escolheu-se por sugerir que ocorram dez apresentações em pontos variados e cidades diferentes do entorno de Guaíba, todas elas em lugares periféricos e com baixo IDH. Elingen e Conceição (2022) complementam: “a ideia é que a gente leve essas apresentações e sempre ao final da apresentação a gente faça uma conversa com o público que está ali, para falar do processo de montagem [...]”. Além dessas ações, comentam que, enquanto Elingen faz a atuação da peça lambe-lambe, Conceição conversa com as pessoas que estão na fila aguardando sua vez:

Eu fico chamando as pessoas e conversando, porque, assim, cada apresentação tem quatro minutos, se juntar dez pessoas na fila, são 40 minutos que o último vai ter que esperar. Então, esses 40 minutos eu uso essa minha facilidade para falar e eu conto a história do teatro lambe-lambe, da primeira caixinha, de como é que está no resto do mundo essa arte, falo sobre as apresentações na cidade, converso sobre outras caixas que tem no Rio Grande do Sul, conto um pouco sobre as dificuldades dos artistas na cidade de Guaíba, o que falta, pergunto para eles sobre isso: “já foram no teatro? Não queria que tivesse um teatro na cidade?”, porque tudo isso acaba virando argumento para a gente construir outros projetos, porque eu preciso escutar das pessoas mais do que eu achar. Eu sou morador da cidade, eu conheço todos os problemas nesse sentido aqui, mas eu vivo disso. E quem não está nem aí para isso? Onde que “o calçado aperta”? Então, aproveito esse momento de conversa para saber se as pessoas estão a fim de ter um teatro mesmo na cidade ou não. Se eu inventasse um abaixo-assinado, se ia ter gente para assinar ou não. [...] Ao mesmo tempo que já vou prospectando pessoas para fazer aula de teatro, falo de outros trabalhos de outras pessoas da cidade. Elas acabam tendo o seu momento de conversa. Alguns lugares a gente tem sorte de ter cadeiras por perto, então vira meio que uma sala de aula, as pessoas distraíndo, contando piada, sei lá, depende do tamanho da fila (ELINGEN; CONCEIÇÃO, 2022).

Ao serem perguntados se pensam na questão de aproximar as pessoas do teatro, respondem positivamente: “Porque se a gente desistir de tentar trazer as pessoas para perto da gente, o sistema vai cada vez mais desistir da importância da gente, entender que a gente é substituível por qualquer outra tecnologia [...]” (ELINGEN; CONCEIÇÃO, 2022). Declaram haver a questão da curiosidade do público sobre o lambe-lambe, pois presenciaram várias pessoas em dúvida sobre sentar ou não para assistir ao teatro na caixa, mas ao decidirem passar por essa experiência, acabam por se emocionar – acreditam que, nesses casos, uma barreira é quebrada.

Sobre os temas abordados nas peças do grupo, no espetáculo Livre-se<sup>17</sup>, é contada uma história relacionada à dificuldade das pessoas em se concentrar no dia

---

<sup>17</sup> Teaser do espetáculo Livre-se. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hHvDHjRIBmE>>. Acesso em: 10 jul. 2023.

a dia. Já nas outras duas produções em andamento, tratam sobre temas politizados, com aspecto questionador, próximo ao teatro do absurdo; também tratam sobre o quanto as ações e organizações coletivas fazem as pessoas romperem barreiras e evoluírem enquanto sociedade (ELINGEN; CONCEIÇÃO, 2022).

Para finalizar a entrevista, perguntei de que forma poderiam descrever o público deles, sobre isso, disseram ser a primeira vez que responderiam a uma pergunta assim e que a acharam intrigante. Respondem que boa parte de seu público não está acostumado a ver teatro e grande parte de seus espectadores são os do espetáculo Livre-se (já tiverem 1000 espectadores para essa peça de lambe-lambe). Elingen e Conceição (2022) acreditam que seu público é curioso, mas também cético, no sentido de alguns não acreditarem na importância que o teatro pode ter.

Os artistas dizem que Guaíba é uma cidade conservadora, mas ao mesmo tempo com moradores que têm “sede” por coisas novas, sendo um público ainda em formação - ressaltam também terem como plateia, os alunos e professores das escolas. Finalizam comentando sobre a forte identidade da cidade com a Revolução Farroupilha: “Não tem nenhum teatro, mas tem 13 centros de tradição gaúcha [...]. Então, o nosso público aqui é um público que está descobrindo o teatro. É uma cidade que vai fazer 100 anos, mas está descobrindo o teatro agora”.

### 4.3 JESTER FURTADO

A entrevista com Jester Furtado (2022) foi iniciada com ele se apresentando e contando um pouco de seu histórico pessoal e de formação: o artista menciona que sua relação com a arte tem origem nas políticas públicas, pois começou a fazer teatro em um centro cultural no bairro Boqueirão, em Araucária/PR, chamado Oficina de Arte de Araucária<sup>18</sup>. Posteriormente, conheceu a FAP e decidiu fazer a graduação de Artes Cênicas nessa faculdade e, no mesmo período (início dos anos 2000), adentrou para uma companhia de teatro em Curitiba, a Ethos Cia de Teatro, que era dirigida por Marco Zenni.

---

<sup>18</sup> Você já fez algum curso na Oficina de Arte de Araucária?. Disponível em: <<https://opopularpr.com.br/voce-ja-fez-um-curso-na-oficina-de-arte-de-araucaria/>>. Acesso em: 24 jul. 2023.

O entrevistado explica que, nessa época, Zenni fundou o Espaço Cultural Odelaire Rodrigues, em Curitiba, e ele também fez parte dessa criação. Após atuar na Cia Ethos por um período, Furtado (2022) diz ter percebido que seu lugar não era como ator, mas sim como diretor e dramaturgo: “eu me sinto muito bem como diretor teatral e a minha verdade está aí”. A partir desse momento, ele fundou um grupo de teatro com a pretensão de formar um elenco negro, assim se deu a criação da Nega Luz Companhia de Teatro - conta que panfletou nas ruas, convidando as pessoas e, após fazer testes, reuniu um elenco com mais de 20 pessoas.

Figura 15 - O artista e professor Jester Furtado.



Fonte: disponível no *instagram* do artista, 2020.

Furtado (2022) desenvolveu projetos com essa companhia, mas diz que começou a não valer a pena, financeiramente, manter a constituição desse grupo no Espaço Cultural Odelaire Rodrigues, então ele se desligou desse local e passou a fazer o seu trabalho em Araucária:

Nesse período eu lecionava no CEEBJA<sup>19</sup> pelo estado, era professor do CEEBJA, e eu criei um grupo de teatro dentro do CEEBJA, com autorização da direção. E foi aí que essa galera que eu tinha reunido em Curitiba, resolveu vir pra cá, aí eu juntei o pessoal do CEEBJA com a galera que estava em Curitiba, com o elenco afro que eu tinha lá. Aí nós montamos a

<sup>19</sup> Sigla para Centro Estadual de Educação Básica para Jovens e Adultos (CEEBJA).

Agregados Companhia de Teatro. Basicamente foi aí que eu comecei a dirigir e a produzir a maior parte dos meus textos, dos meus espetáculos, trabalhamos muito com a Paixão de Cristo também, em uma pegada não religiosa, mas enquanto espetáculo mesmo. Enfim, para não me alongar muito, basicamente foi esse meu início.

Quando perguntado sobre a relação do diretor com o teatro itinerante, explica que quem não tem um teatro ou espaço físico, é por natureza um itinerante, pois começa a buscar por lugares para ensaiar e apresentar. Elucida que sua própria origem, de fazer teatro com um grupo que estava no espaço escolar e outro fora dele, fez com que ele precisasse itinerar pela cidade, buscando espaços para produzir e ensaiar. Justamente a partir disso, diz que começaram, talvez intuitivamente, a tentar chegar nos espaços em que o teatro não chegava, alegando que esses espaços são numerosos, então não era necessário pensar muito aonde iriam, já que quase sempre a presença deles era uma presença inédita.

Explicita que ocupou muitos espaços públicos da cidade de Araucária, como as praças, pois é uma cidade com trechos urbanos muito bacanas e não muito ocupados com a arte e o teatro. Exemplifica quando fez o ensaio aberto da peça *Boi de Mamão*, no Parque Cachoeira, dizendo que essa ação virou um evento, com as pessoas no entorno dos artistas. Por tudo isso, acredita que o contato com o teatro itinerante ocorre justamente pela natureza de “artista sem-teto”, “artista sem teatro” e, dessa maneira, também há o prazer em contribuir para a formação de público, indo aonde as pessoas acabam por não ter acesso a essa arte.

Furtado (2022) conta que os próprios alunos do CEEBJA eram, em boa parte, oriundos da área rural de Araucária, local em que não há tanto acesso a bens artísticos e culturais. O primeiro espetáculo montado pelo grupo Agregados, chamado *Falando de Nós*, foi construído dentro de uma sala na escola, mas ressalta: “a gente não se contentava em montar em uma salinha, a gente criava nosso ambiente cênico, porque eu acho que você ocupar o espaço é bem legal, mas você não pode chegar desprovido da magia teatral”. A partir desse fato, esclarece que era incrível perceber o encantamento do público que nunca tinha visto o funcionamento do teatro, os quais consideravam, até mesmo, essa arte como algo elitizado.

O dramaturgo menciona que Araucária tem um público muito grande e que é fácil achar uma pessoa que nunca foi ao teatro na cidade, porque historicamente não se tem uma oferta contínua de produtos artísticos e culturais. Furtado (2022)

acrescenta: “então se você estiver no teatro amanhã, é muito possível que você tenha lá uma parte, uma pequena parte do público, que nunca tenha ido assistir um espetáculo”. Sobre os locais em que apresenta suas peças fora da cidade de Araucária, diz que nas cidades da Lapa e Campo Largo, por exemplo, ocorrem dentro de edifícios teatrais.

Figura 16 - Apresentação da peça “Heróis Naturais”, em Araucária/PR.



Fonte: Carlos Poly, 2018.

Quanto às peças que dirigiu e foram apresentadas em escolas, como Heróis Naturais, do ano de 2018, Furtado (2022) explica que elas já foram pensadas para ocorrerem nesses locais, então não se trata de uma limitação do espaço físico teatral, mas sim, de se pensar de antemão em um ambiente alternativo. As peças apresentadas nas escolas são compradas por organização não governamental (ONG), contratadas ou então fruto da participação em alguma licitação da prefeitura, como é o caso de Heróis Naturais, apresentada nas instituições de ensino de Araucária (figura 16). No mais, suas produções são bancadas com recursos próprios e dos próprios integrantes das companhias e a renda principal do artista advém de seu trabalho como professor.

O local físico em que as peças ocorrem depende muito do intuito de cada produção, diz Furtado (2022), pois se a intenção é a formação de público, a apresentação poderá ocorrer onde tem um fluxo maior de pessoas, como praças; já se a peça foi vendida, então a apresentação possivelmente ocorrerá em locais escolhidos pelo contratante. Quanto à divulgação, o artista considera que ela

sempre foi falha, pois quando se depende de fazer material gráfico, se depende de recurso, o que dificulta essa realização. Ainda assim, diz que sempre teve um público muito bacana e lotações máximas em suas apresentações, considerando que suas produções têm também um bom público espontâneo.

Perguntei ao diretor, o motivo pelo qual acredita que tem um bom número de espectadores em suas peças, mesmo ele considerando que a divulgação é falha, questionei se ele acreditava já possuir um “nome” na cidade, que por si só chamaria o público para as apresentações. Furtado (2022) diz acreditar que a razão para isso é por se preocupar em manter uma frequência de produções teatrais, pois crê que o espectador que viu um espetáculo em um dia, deve ter a oportunidade de ver outro em um período próximo. Entende que se a oferta teatral for distante uma da outra, como uma peça no início do ano e outra só ao final, o espectador pode se distanciar dessa arte e não comparecer novamente.

Além desse fator, o dramaturgo busca dialogar com a plateia por meio do conteúdo trazido em suas peças, seja para divertimento ou com ideias politizadas, pois ele mesmo vem de uma família que não consome teatro - quando cria uma peça, costuma pensar o que o pai dele falaria sobre ela. O entrevistado diz que sua intenção não é apenas contentar as pessoas, é comunicar e fazer teatro, mas a ideia é também pensar no olhar das pessoas quando assistem às suas encenações. Justamente nesse sentido, busca trazer temas que dialoguem com o público e com a realidade deles, para assim criar um laço com o espectador e se conectar com ele:

A gente não pode esquecer do público, fazer teatro e de repente cair naquele experimentalismo, teatro para artista só, mas e o público? O cara que não é artista? Então acho que a gente sempre dialogou com esse público de primeira viagem, para essa pessoa que nunca foi ao teatro, e a gente sempre tentou conquistar ela, no sentido da qualidade, do carinho que a gente imprime no trabalho, então eu acho que pode ter a ver com esse resultado positivo (FURTADO, 2022).

Quanto a possíveis ações realizadas para além da apresentação da peça teatral, Furtado (2022) explana que as apresentações contratadas para ocorrer em escolas, normalmente trazem temas que possivelmente serão explorados posteriormente na sala de aula pelos professores. Já as apresentações em outros espaços públicos, nunca possuíram outras ações para além da apresentação, diz o entrevistado. Sobre a maneira como ocorre a logística para levar o cenário nas

apresentações itinerantes, o artista explica que depende de cada situação, mas que muitas vezes seu carro funciona como um caminhão em que tudo é levado.

Figura 17 - Atores em preparação para ensaio aberto da peça “Trato É Trato, Não Maltrate os Animais”, de Jester Furtado.



Fonte: disponível no *instagram* da Cia Senhores Furtados<sup>20</sup>, 2018.

Ao final da entrevista, foi perguntado para o artista de que forma ele descreveria o público de suas peças, ele disse achar a pergunta difícil e nunca ter pensado sobre isso. Furtado (2022) responde que o público escolar é aquele para o qual ele é contratado para levar teatro, então são espectadores que necessitam aprender de formas diferentes das tradicionais, normalmente carentes de um processo educacional diferenciado. Já o público espontâneo de suas produções, talvez seja alguém do público escolar já crescido e adulto, alguém que busca novas experiências, um novo olhar sobre algum elemento ou situação específica; Furtado (2022) conclui: “a gente sempre teve a intenção de contribuir com a diversidade de olhares mesmo. O meu elenco sempre tenta ser o mais diverso possível, porque ele vai dialogar com esse público que é diverso. Então, é sempre esse reflexo”.

<sup>20</sup> Senhores Furtados é a atual companhia teatral de Jester Furtado. Disponível em: <<https://www.instagram.com/ciasenhoresfurtados/>>. Acesso em: 10 jul. 2023.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de iniciar esta pesquisa de mestrado, pensava estar buscando descobrir alguma maneira de fazer teatro que considerasse pessoas diversas como público, eu acreditava que investigar sobre o teatro itinerante me comprovaria que a dificuldade do acesso físico ao teatro é uma barreira que pode ser combatida com esse formato de praticar a arte cênica. Porém, durante o estudo teórico dessa investigação, entendi que, antes de mim, outros autores já haviam compreendido que a barreira do acesso físico não é tão simplesmente quebrada apenas por ter o teatro ocorrendo por perto, porque muitas pessoas, ainda assim, não se sentem pertencentes a um espaço teatral.

A partir disso, entendi que minha pesquisa estava interessada em compreender de que forma a barreira do acesso físico ao teatro é quebrada com o teatro itinerante, a partir das relações que se criam entre os artistas que praticam essa linguagem e o público que ele encontra. Meu interesse estava voltado à possível formação de espectadores que o teatro ambulante pode proporcionar, intencionalmente ou não. Esses pensamentos eram hipóteses para este trabalho, por isso, tive o interesse em ouvir os próprios artistas sobre esse tema, e, assim, averiguar se minhas hipóteses seriam corretas ou divergentes da realidade.

Os primeiros empecilhos para o trabalho ocorreram quando notei ser difícil encontrar materiais específicos sobre o teatro itinerante, assim como não foi fácil encontrar grupos e artistas que focassem nesse tipo de linguagem. Mas, com algum tempo de pesquisa e ideias, consegui atingir esses objetivos e, com a disponibilidade e entusiasmo dos artistas contatados, foi possível realizar as entrevistas que enriqueceram este estudo. Ao final de todo o trabalho, bibliográfico e de campo, sinto que consigo trazer alguns apontamentos, não como respostas finais, mas como conclusões em torno do que esta investigação buscou entender: a relação entre o teatro itinerante e a formação de espectadores.

Um dos pontos intrigantes, foi perceber a diferença entre o teatro de rua e o teatro itinerante, pois eles se mostraram de formas díspares na maior parte da teoria acessada e nas respostas dos entrevistados. O teatro de rua parece ser aquele que acontece no espaço urbano em busca de intervenções diferentes com a cidade e com as pessoas que por ali passam no momento da cena, mas não parece ser o primordial dessa linguagem buscar por um público que não costuma frequentar o

teatro (sendo esse fator, uma possível consequência). Já o teatro itinerante parece ter sua concepção mais relacionada ao teatro de mambembe, que, por sua própria definição e origem, busca estar em lugares mais afastados dos centros urbanos, em espaços que a arte cênica tem maior dificuldade em chegar e o público intencional costuma ser direcionado para aqueles que não têm acesso ao teatro.

Os quatro entrevistados desta dissertação relataram ter o interesse em se apresentar para um público que não tem, comumente, acesso ao teatro - o histórico pessoal dos artistas, seus anseios de infância e suas origens locais parecem ser alguns dos fatores para essa vontade existir. A prática da itinerância é comum nos quatro artistas, mas a maneira como cada um deles faz para que esse interesse descrito se concretize, varia desde convites como conversas para conquistar um espectador, como o Realejo Encena, até um ensaio aberto em um parque, como Jester Furtado, ou a escolha por uma cidade com o menor IDH do estado, como o BuZum!.

Algo também em comum nas entrevistas, diz respeito à parceria com escolas para realizar apresentações itinerantes, o que demonstra o quanto a relação entre arte e educação pode ser importante para políticas públicas de formação de espectadores e acessibilidade às artes. Esse aspecto me parece estar associado à visualização da cultura em um viés antropológico, como apontado por Isaura Botelho (2016), pois nessa visão ampla de cultura, a autora acredita que instâncias diferentes do governo devem participar, já que se trata de uma camada que não compete apenas às artes, mas a vários setores da sociedade.

Na entrevista de Furtado (2022), é mencionado que o adulto espectador de “hoje”, pode ter sido o espectador mirim de uma apresentação cênica escolar do dia de “ontem”. Por isso, se atentar a essa relação do teatro com a escola, parece ser importante para pesquisas sobre a formação de público, já que muitas vezes é o local em que as pessoas têm um primeiro contato com essa arte. Nesse aspecto, nota-se que algumas ações são empreendidas pelos artistas nesses espaços, que vão além da ação cênica, como os livros pedagógicos entregues pelo BuZum! e a desmontagem da caixinha de lambe-lambe realizada pelo Realejo Encena.

Foi intencional encerrar cada entrevista com a fala dos artistas sobre seus públicos, pois foi um questionamento que a maioria dos entrevistados achou enigmático. Me pareceu pertinente perguntar sobre a forma como eles descreveriam seus públicos, justamente por eles terem o interesse em pensar nos espectadores,

em buscar plateias específicas para algumas ou todas as suas encenações. Sendo assim, também é valioso notar que todos os artistas falaram de seus públicos como pessoas interessadas em conhecer o teatro, curiosas e, por mais que muitas vezes ainda não tenham frequência no encontro com o teatro, parecem ser pessoas que buscam por esse espaço, tendo interesse nessa troca.

Ainda, nota-se que dois grupos entrevistados, BuZum! e Realejo Encena, trabalham com o teatro de bonecos como forma de teatro ambulante, esse aspecto não havia sido antecipado no projeto de pesquisa, foi um fator surpresa para o trabalho. Sobre isso, passei a lembrar estudos sobre o teatro de mamulengo<sup>21</sup>, praticado em Pernambuco, com maior densidade pelo litoral, e questiono se a resistência dessa arte pode ser comparada à prática de teatro itinerante de bonecos realizada pelos grupos entrevistados. Obviamente, cada linguagem tem sua particularidade, no entanto, penso que seja passível de comparação, no sentido de que a origem do mamulengo se mostra como popular<sup>22</sup>, assim como o teatro itinerante, em sua essência como mambembe.

Não à toa, escrevi anteriormente que essas considerações finais não trariam respostas, como é possível constatar em minha comparação com o mamulengo, pois as entrevistas, artigos e livros acessados nesta investigação me trouxeram novos pontos de vista sobre o teatro itinerante no Brasil. Novos questionamentos surgiram, mas o mais importante é que pude constatar que a prática de teatro itinerante tem, de fato, a ver com o intuito de aproximar pessoas, que nunca foram ao teatro, dessa arte cênica. Além disso, não só como números são tratados esses espectadores, mas suas origens, ambições, questionamentos e falas são levados em consideração, sejam nos relatos que cedem aos artistas em formas de textos ou conversas, ou no contato direto antes e depois dos espetáculos nas praças, igrejas, escolas e ruas.

O público do teatro itinerante se mostrou como sendo, principalmente, aquele que está à margem, nas regiões metropolitanas, ao redor dos centros principais, afastado das capitais ou das “cidades modelo” do país. E, se dentro de uma grande

<sup>21</sup> “O mamulengo é um gênero de teatro composto por bonecos vestidos de tecido e esculpido, em geral, em uma madeira específica: o mulungu. Os artistas populares que trabalham com o mamulengo costumam se definir como brincantes. “Brincar” e “brincadeira” são categorias próprias do campo da arte e cultura popular” (FONTENELE, 2021, p. 2).

<sup>22</sup> “Cultura popular [o mamulengo] que vive hoje talvez a fase mais aguda do seu longo processo de dominação e aviltamento que a cultura oficial e seus inerentes elementos repressivos vêm lhe impondo no decorrer dos séculos, desde o início da colonização até a atualidade, quando isso acontece de maneira sutil, refinada e utilitária.”. (SANTOS, F., 1979, p.13)

cidade, é majoritariamente o público do bairro periférico. Esse público não é um só, é diverso e particular, mas de igual importância ao público do teatro tradicional. Com esse público à margem está o teatro itinerante, também à margem, se fazendo presente e vivenciando relações, contatos, olhares, práticas e mantendo viva a essência dessa arte: o encontro único do teatro e seus espectadores.

Esta pesquisa me comprovou que os artistas que praticam o teatro itinerante, de modo geral, estão interessados em se relacionar com seu público para além da ação em cena, se importam com o espectador, querem conquistá-lo ou, ao menos, querem possibilitar que ele tenha o contato com a arte cênica. A escolha em aceitar o convite fica a cargo do público, mas o artista está ali, tentando, buscando, conversando e acreditando que o encontro com o teatro é importante, que o espectador deve poder escolher estar no teatro, se quiser. Ainda, o artista itinerante quer estar depois, seja com um livro, com um dedoche, com uma caixinha ou deixando um possível sentimento dentro do espectador: o de querer estar presente em mais uma encenação teatral no dia seguinte.

## REFERÊNCIAS

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BORTOLINI, N. (Org.) **Recriações**: a trajetória do mambembe - música e teatro itinerante. 1. ed. Ouro Preto: UFOP, 2009.

BOTELHO, I. **Dimensões da cultura**: políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

BRASIL. **Constituição** (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

\_\_\_\_\_. Secretaria Especial da Cultura. **O que é a Lei de Incentivo?**. [2022?]. Disponível em: <<http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

**BUZUM**. Disponível em: <[www.buzum.com.br](http://www.buzum.com.br)>. Acesso em: 25 maio 2022.

CAMPOS, C. L. A leitura do pedestre-espectador ou um corpo em meio à transitoriedade. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19871>>. Acesso em: 20 abr. 2023.

CARNEIRO, L. Mediação cultural e teatro: história, experiências e propostas para um sistema integrado de performance de artistas e espectadores. **Textura** – Revista de Educação e Letras, Canoas/RS, v. 23, n. 54, abr./jun. 2021. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/viewFile/6232/4058>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

CARREIRA, A. **Teatro de invasão do espaço urbano**: a cidade como dramaturgia. São Paulo: Hucitec, 2019.

COELHO, T. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

COIMBRA, L. A Recepção teatral: O leitor modelo de um texto dramático e o espectador modelo de um texto espetacular. **Ao pé da letra**, Recife, v. 5, n. 1, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedalettra/article/view/231550>>. Acesso em 30 maio 2023.

COSTA, C. S; MATOS, E. Teatro lambe-lambe e prática artística: uma experiência na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 18., 2022, Salvador. **Anais eletrônicos** [...] Salvador, 2022, p. 1 – 11. Disponível em: <<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139322.pdf>>. Acesso em: 6 jul. 2023.

DESGRANGES, F. Mediação Teatral: anotações sobre o Projeto Formação de Público. **Urdimento**, Florianópolis, 2008, n. 10, pp. 75-84. Disponível em: <<https://goo.gl/xZKJzM>>. Acesso em: 19 maio 2016.

\_\_\_\_\_. O espectador e a contemporaneidade: perspectivas pedagógicas. **Sala Preta**, São Paulo, 2002, v. 2, p. 221-228. Disponível em: <<https://goo.gl/rtn1CQ>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

ELINGEN, A. H.; CONCEIÇÃO, I. Entrevista. [jun. 2022]. Entrevistadora: Sara Dobginski de Moraes, 2022. 1 arquivo mp4 (71 min.).

FECOMÉRCIO–RJ. **Cinema e teatro são as opções de lazer com maiores aumentos de frequência em oito anos**. 2016. Disponível em: <<http://goo.gl/af8B1t>>. Acesso em: 20 maio 2016.

FONTENELE, W. O lugar do mamulengo na história do teatro brasileiro: algumas considerações. *In*: XI CONGRESSO DA ABRACE - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2021. **Anais eletrônicos** [...], 2021, p. 1-9. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/123>>. Acesso em: 19 jul. 2023.

FRANCO, V. **Pesquisa do Sesc revela hábitos culturais dos brasileiros**. 2014. Disponível em: <<https://www.sescma.com.br/2014/04/11/pesquisa-do-sesc-revela-habitos-culturais-do-brasileiro/>>. Acesso em: 22 jun. 2022.

FURTADO, J. Entrevista. [jun. 2022]. Entrevistadora: Sara Dobginski de Moraes, 2022. 1 arquivo mp4 (36 min.).

GUÉNOUN, D. **O teatro é necessário?**. São Paulo: Perspectiva. 2014.

GUTIERREZ, M. Entrevista. [jun. 2022]. Entrevistadora: Sara Dobginski de Moraes, 2022. 1 arquivo mp4 (69 min.).

IBGE. **Panorama**. 2023. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/panorama>>. Acesso em 25 jul. 2023.

\_\_\_\_\_. **Pessoas com pelo menos nível superior de graduação concluído**. 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/dxYoZJ>>. Acesso em: 20 maio 2016.

\_\_\_\_\_. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais: 2007-2018 / IBGE**, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro IBGE, 2019. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101687>>. Acesso em: 28 set. 2020.

JLEIVA COMUNICAÇÃO. **Cultura nas Capitais**. 2018. Disponível em: <<http://www.culturanascapitais.com.br/>>. Acesso em 28 set. 2020.

KUPIEC, A.; NEITZEL, A.; CARVALHO, C. A mediação cultural e o processo de humanização do homem. **Antares: Letras e Humanidades**, vol.6, n.11, 2014.

KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais**, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, p. 166-187, 2008. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Miwon\\_Kwon.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf)>. Acesso em: 14 maio 2021.

LACERDA, A. P. Democratização da Cultura X Democracia Cultural: os Pontos de Cultura enquanto política cultural de formação de público. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS; TEORIAS E PRÁTICAS. 2010. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa. **Anais...** Disponível em: <<https://is.gd/K5pSKe>>. Acesso em: 20 maio 2016.

LARAIA, R. **Cultura**: um conceito antropológico. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LEI Aldir Blanc. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa – SECEC. 2021. Disponível em: <<https://www.cultura.df.gov.br/a-lei-aldir-blanc/>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

LUHMANN, N. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, H. K. **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 241-271.

MOURA, R. M. Lazer para jovem é gratuito, em casa ou ao ar livre. **Estadão** – São Paulo. 2014. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/sao-paulo/lazer-para-jovem-e-gratuito-em-casa-ou-ao-ar-livre-imp-/>>. Acesso em: 25 maio 2015.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLANO NACIONAL DE CULTURA. **Aumento em 30% no número de municípios brasileiros com grupos em atividade nas áreas de teatro, dança, circo, música, artes visuais, literatura e artesanato**. 2015. Disponível em: <<http://goo.gl/sQanoS>>. Acesso em: 20 maio 2016.

PORTFÓLIO grupo de pesquisa teatral Realejo Encena. **Sobre o grupo**. Disponível em: <<https://abrir.link/U29ll>>. Acesso em: 05 mar. 2022.

PRADO, D. de A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PUPO, M. L. Mediação Artística, uma tessitura em processo. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 17, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011113>>. Acesso em: 19 maio 2023.

\_\_\_\_\_. **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROSSETO, R. **A estética da recepção: o horizonte de expectativas para a formação do aluno espectador**. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/N28niv>>. Acesso: 18 jan. 2014.

SANTOS, E. dos. Das origens do teatro clássico à tradição mambembe: considerações sobre o teatro da família Benvenuto de Almeida. **Travessias**, Cascavel, v.3, n.2, 2009. Disponível em: <<https://is.gd/npgiRn>>. Acesso em: 04 maio 2017.

SANTOS, F. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

SEPÚLVEDA, L. Sem apoio, teatro se afasta cada vez mais dos brasileiros. **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>>. Acesso em: 28 set. 2020.

SIMÕES, G. **Veto ao modernismo no teatro brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 2017.

SIMÕES, J. A.; GIUMBELLI, E. **Cultura e Alteridade**. In: MORAES, Amaury Cesar de (Org.). Coleção Explorando o Ensino de Sociologia. Brasília: MEC, 2010, p. 187-208.

SOBRAL, S. Os públicos no plural ou os públicos no singular para a dança. **Portal MUD**. 2019. Disponível em: <<https://portalmud.com.br/portal/ler/os-publicos-no-plural-ou-os-publicos-no-singular-para-a-danca>>. Acesso em: 30 jun. 2021.

WENDELL, N. **Estratégias de mediação cultural para a formação do público**. Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2SqrTm9>. Acesso em: 20 set. 2021.