

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

RODRIGO FRANÇA SILVA

ARTE E TRABALHO EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO:
perspectivas e impressões de atores e atrizes sobre a atividade teatral

São Luís
2018

RODRIGO FRANÇA SILVA

ARTE E TRABALHO EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO:

perspectivas e impressões de atores e atrizes sobre a atividade teatral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, como requisito para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Arão Nogueira
Paranaguá de Santana

Coorientadora: Profa. Dra. Larissa Lacerda
Menendez

São Luís
2018

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Silva, Rodrigo França.

ARTE E TRABALHO EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO : Perspectivas
e impressões de atores e atrizes sobre a atividade teatral
/ Rodrigo França Silva. - 2018.

152 f.

Coorientador(a): Larissa Lacerda Menendez.

Orientador(a): Arão Nogueira Paranaguá de Santana.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão,
São Luís - MA, 2018.

1. Arte e trabalho. 2. Estética teatral. 3. Produção
cênica maranhense. I. Menendez, Larissa Lacerda. II.
Santana, Arão Nogueira Paranaguá de. III. Título.

RODRIGO FRANÇA SILVA

ARTE E TRABALHO EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO:

perspectivas e impressões de atores e atrizes sobre a atividade teatral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, como requisito para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arão Nogueira Paranaguá de Santana (Orientador)
Doutor em Artes
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Profa. Dra. Larissa Lacerda Menendez (Coorientadora)
Doutora em Ciências Sociais
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Profa. Dra. Conceição de Maria Belfort de Carvalho (membro interno)
Doutora em Linguística e Língua Portuguesa
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. Dr. Marcus Ramusyo de Almeida Brasil (membro externo)
Doutor em Ciências Sociais
Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Maranhão (IFMA)

Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa (Suplente)
Doutora em Letras
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

AGRADECIMENTOS

À Deus, sob sua inexplicável forma de agir em minha vida.

À minha Família: Nicéia (mãe), Felipe (pai), Marcelo e Fábio (irmãos), que possuem a essência do que eu sou e sempre me aconselharam (e apoiaram) em minhas decisões.

Ao meu companheiro Flaviano Menezes, por sua paciência, atenção e suporte emocional e intelectual nessa caminhada da pesquisa, orientando-me a partir de sua experiência e apaziguando o meu espírito.

Aos meus orientadores: Dr. Arão Paranaguá e Dra. Larissa Menendez, que, ao persistirem comigo nessa caminhada, me deram um exemplo concreto de como devo desenvolver minha prática acadêmica: com ética, atenção e determinação.

Aos professores e servidores que compuseram o Programa de Pós-graduação de Cultura e Sociedade, que me ajudaram a pensar de maneira interdisciplinar e assim ampliar não só meus horizontes para pesquisa, mas também os horizontes da vida.

Aos companheiros de pesquisa no PGCULT: Jamys, Maria Thereza Soares, Marília Milhomem e Asmynnie Barbosa, que, pela empatia nos processos da pesquisa, deram-me um porto seguro ao compartilharem suas experiências e incentivaram-me a persistir.

Ao Professor Dr. Rafael Gaspar, Sociólogo, que me ajudou na construção do projeto, fazendo a sua leitura e sugerindo modificações. Um exemplo de compromisso com a prática docente.

Aos entrevistados desta pesquisa: Gisele Vasconcelos, Urias Oliveira, Claudio Marconcine, Jorge Choairy, Cesar Boaes e Adeilson Santos que, através de sua generosidade, se dispuseram a compartilhar suas trajetórias artísticas e profissionais, contribuindo para novas reflexões sobre a prática teatral em São Luís do Maranhão.

Aos colaboradores: Marcelo Flecha, Lauande Aires, Ivy Faladelli, Fenanda Oliveira e Anderson Oliveira, que me auxiliaram, prestando informações e/ou serviços importantes para esta pesquisa.

Aos meus amigos: Márcia Perfetti, Igor Dias, Leonardo Rocha e Andressa Santana, por acompanharem minha trajetória de vida e sempre torcerem para que eu alcançasse a realização pessoal.

Aos amigos professores, supervisores pedagógicos, diretores, alunos e alunas das escolas em que trabalhei durante o período da minha pesquisa: CE Desembargador Sarney Costa e CE Paulo VI, que foram sensíveis a este momento e compreenderam minhas ausências quando precisei. Cito os nomes de Rosana Mendes, Ana Boguea, Claudio Frazão, Edmirton Lago, Joseíla Souza, Maria do Socorro Tavares, Fátima Saboia, Francisco Júnior Araújo, Conceição Reis, Abmael Costa e Danielly Silva.

A minha psicanalista (e companheira de mestrado) Joselle Couto, por ajudar “a me escutar” e, assim, entender melhor as minhas decisões e ansiedades.

A todos aqueles que, assim como eu, veem nesse trabalho uma oportunidade de refletir sobre a condição dos artistas e a importância de seu papel na sociedade.

Por acaso estamos sujeitos às leis do reino da banalidade? Não estamos. [...] Esse não-estar, palhaço, é justamente nosso fascínio. Nosso encantamento. Nossa magia. O mistério das nossas vidas, um constante convite para a delirante fantasia, o sonho profético, a poesia [...] Vivemos de nossos dons e até de nossos aleijões. E tudo isso, palhaço, é uma grande sabedoria. [...] Mas, um único, um único que compreenda que está na trilha para fazer sua alma, seja você, palhaço, seja lá quem for, vai compreender a necessidade de despertar o próximo e...(Ri) Vai incomodar os homens-máquinas e seus atentos maquinistas.

Plínio Marcos – Balada de um Palhaço (trecho da personagem “Cigana, a grande-mãe”)

RESUMO

A presente pesquisa visa analisar as perspectivas e impressões de atores e atrizes sobre arte e trabalho em São Luís (Maranhão) em relação a suas atividades no ramo do teatro. Propõe a discussão dessa atividade produtiva humana na perspectiva do diálogo entre distintas áreas do conhecimento, tais como arte, história e sociologia, tendo em vista o embasamento interdisciplinar da investigação. Foram consideradas as experiências de seis atores em três produções teatrais, a saber: “Pão com Ovo”, da Santa Ignorância Cia. de Artes; “Velhos Caem do Céu como Canivetes”, da Pequena Companhia de Teatro; “João do Vale – o Musical”, produção da Secretaria de Cultura e Turismo do Maranhão. Considerando as condições de trabalho e as perspectivas e impressões de atores e atrizes entrevistados, o trabalho visa compreender a dimensão socializante que a arte teatral possui e quais sentidos esta adquire na perspectiva da cultura, traçando, para tanto, um panorama teórico e histórico acerca das acepções relativas aos termos “trabalho” e “artista”, na perspectiva do teatro brasileiro e sãoluisense, objetivando ainda à reflexão acerca de conceitos sociológicos que afetam diretamente a discussão sobre o trabalho autorial.

Palavras-chave: Arte e trabalho. Estética teatral. Produção cênica maranhense.

ABSTRACT

The present investigation aims to analyse the perspectives and impressions of actors and actresses on art and work in São Luís (Maranhão), as to their activities in the theater field. It proposes to discuss such human productive activity from the angle of dialogue between different knowledge areas, such as art, history and sociology, taking into account the interdisciplinary foundation of this investigation. Were considered the experiences from six actors in three theater productions, namely: “Pão com Ovo”, from Santa Ignorância Art Co.; “Velhos Caem do Céu como Canivetes”, from Pequena Companhia de Teatro; “João do Vale - O Musical”, a production from Maranhão’s Culture and Tourism State Department. Taking into account the work conditions and the perspectives and impressions from the actors and actresses who were interviewed, this paper aims to understand the social dimension that theatrical art has and which meanings it acquires on the perspective of culture, drawing a historical and theoretical panorama regarding the meanings of the words “work” and “artist”, on the context of Brazilian’s and São Luis’ theater, also aiming to consider sociological concepts that directly affects the discussion on the actor’s work.

Keywords: Art and work. Theatrical aesthetic. Maranhão’s scenic production.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Os atores Gisele Vasconcelos e Urias de Oliveira.....	79
Figura 2 -	O pesquisador com os atores César Boaes e Adeilson Santos..	80
Figura 3 -	Os atores Cláudio Marconcine e Jorge Choairy – entrevista.....	81
Figura 4 -	Cartaz da peça “Pão com Ovo”.....	86
Figura 5 -	Cena da peça “Uma linda quase mulher”.....	89
Figura 6 -	O ator Cesar Boaes na peça “Memórias de um mau-caráter”....	95
Figura 7 -	Imagem promocional da temporada do espetáculo “Pai & Filho”..	98
Figura 8 -	Fotomontagem das propagandas venda de licores.....	99
Figura 9 -	Cartaz “Velhos caem do céu como canivetes”.....	102
Figura 10 -	O ator Jorge Choairy na peça “Velhos Caem do Céu como Canivetes”.....	107
Figura 11 -	Cartaz do musical “João do Vale – o Musical”.....	111
Figura 12 -	Cartaz da peça “As 3 fiandeiras”.....	116
Figura 13 -	Cena da peça “Hotel Medea”.....	122
Figura 14 -	Cartaz do Projeto “Caravana Pão com Ovo”.....	133
Figura 15 -	Post do diretor Marcelo Flecha.....	135

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 ARTE: uma produção humana.....	19
2.1 Da natureza do trabalho artístico e o ator	22
3 A ARTE TEATRAL NO BRASIL E NA CIDADE DE SÃO LUÍS: a questão da formação, propostas cênicas e mercado	35
3.1 Aspectos da produção teatral brasileira: um breve histórico	37
3.2 O teatro em São Luís do Maranhão: influências e novos horizontes	56
4 A PRODUÇÃO TEATRAL LUDOVICENSE ATUAL ATRAVÉS DE TRÊS EXPERIÊNCIAS CÊNICAS: arte e trabalho.....	77
4.1 Pão com Ovo.....	82
4.2 Velhos Caem do Céu como Canivetes	96
4.3 João do Vale - o musical.....	108
4.4 Das questões estéticas, políticas e institucionais das produções teatrais ludovicenses analisadas	125
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS.....	143
ENTREVISTADOS.....	148
APÊNDICE A - QUESTIONÁRIO DE PESQUISA	150
APÊNDICE B – FORMULÁRIO DE ENTREVISTA	151

1 INTRODUÇÃO

Do senso-comum, chega até nós a ideia de que existe uma oposição quase radical entre arte e trabalho, partindo-se do princípio que a primeira é regida somente pelo princípio da criatividade e o segundo pela técnica, mesmo ambos tendo por finalidade o homem e suas necessidades. O que não se percebe é que são duas esferas distintas, mas com origem comum, e que se distinguem somente na medida em que analisamos seus produtos, no qual prevalece no objeto artístico a dimensão subjetiva e espiritual, que se opõe a utilidade material dos demais objetos do trabalho. No entanto, sob o lume dos produtos culturais para consumo e do consumo do lazer vemos a arte receber o seu quinhão, o que nos faz perceber suas produções também enquanto mercadorias, atribuindo outros sentidos ao trabalho artístico. Dessa forma, é possível abordar a arte sob o prisma do trabalho, instigando-nos a investigar quem são seus sujeitos produtores e quais são as suas percepções ao encarar sua atividade como trabalho.

O tema desta dissertação surgiu do desejo de ampliar o conhecimento sobre a relação arte e trabalho e a atual situação dos profissionais das artes cênicas na cidade de São Luís, capital do Maranhão, em especial, a de atores e atrizes. Objetiva-se, portanto, a partir da construção de um panorama histórico das transformações da prática teatral e das impressões e percepções dos agentes da pesquisa, compreender a dimensão socializante que a arte teatral possui e quais sentidos esta adquire considerando as condições atuais de trabalho que estes atores vivenciam.

A partir de uma investigação interdisciplinar proposta pelo Programa de Pós-graduação do Mestrado Interdisciplinar Cultura e Sociedade (PGCult), da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), que, nesse caso inclui um diálogo profícuo entre a arte cênica, a história e a sociologia, buscou-se, das diversas encenações e profissionais existentes na cidade, três peças para discutir a relação arte e trabalho na cidade de São Luís: “Pão com Ovo” (Santa Ignorância Cia. de Artes), “Velhos Caem do Céu como Canivetes” (Pequena Companhia de Teatro) e “João do Vale – o Musical”, uma produção da Secretaria de Cultura e Turismo do Maranhão (SECTUR), e optando por entrevistar dois atores de cada produção para, através dessa amostragem, tentar problematizar os interesses, as necessidades e as oportunidades no sistema produtivo vigente do teatro maranhense.

Há muito tempo, o capitalismo vem reduzindo a produção humana à condição de mercadorias, o que acentua na arte o seu caráter subversivo, indócil ao sistema, pertencendo, como afirma o sociólogo Pierre-Michel Menger¹ (2005, p. 11), “às atividades pouco rotineiras”. Portanto, sendo a arte, por essência, livre e criadora, sua dimensão qualitativa não se reduz ao quantitativo, na medida em que não se sujeita às leis da produção a serviço do capital. Dessa forma, podemos notar seu distanciamento do ideário de trabalho quando esse se posiciona como reflexo de um modo de produção alienada, que usurpa o caráter criador dessa atividade.

Vivemos num tempo na qual a representação do artista em nossa sociedade superou uma visão exclusivamente idealizada e romântica e passou a considerar sua relação de mercado. Dessa forma, faz-se necessária a análise sociológica da arte, afastando-a de um desejo de “pureza absoluta” que camufla interesses diversos, na empreitada de “oferecer uma visão mais verdadeira e, em definitivo, mais tranquilizadora, porque menos, sobre-humana, das conquistas mais altas da ação humana”, como sugere o também sociólogo Pierre Bourdieu² (1996, p. 16).

A arte, comumente, é vista como um momento de exceção ao trabalho quando analisada sob a perspectiva puramente estetizante, enquanto algo que, através da fruição, diverte e/ou origina reflexões, o que a coloca ao lado do conhecimento filosófico e distante dos objetos ordinários e da produção destinada ao consumo, alienado ou não, excitado pelo sistema capitalista. Mas, considerando a proposta interdisciplinar, o diálogo com áreas que ultrapassam os limites teóricos da discussão estética nos propicia novos horizontes investigativos que irão atender a emergência de novos conhecimentos, tal qual a importância deste profissional na contemporaneidade, colaborando para a compreensão da articulação heterógena de

¹ Pierre-Michel Menger (1953-) nasceu em Paris e estudou Filosofia e Sociologia na École Normale Supérieure, terminando seu doutoramento na École des Hautes Études en Sciences Sociales. É diretor de pesquisas do Centro Nacional de La Recherche Scientifique (CNRS) e docente da mesma instituição, onde realizou o seu doutorado e ministra as disciplinas de Sociologia do Trabalho e Sociologia da Cultura e das Artes, dentre outras. É membro do Conselho de Estudos do Ministério da Cultura, do Conselho Científico do CREST e reconhecido por suas obras sobre a arte, mercado e cultura.

² O sociólogo francês Pierre Bourdieu, (1930-2002) contribuiu para a renovação do entendimento e importância da Sociologia e da Etnologia no século XX. Concluiu o Curso de Filosofia, na Faculdade de Letras de Paris, em 1954. E três anos depois assumiu a função de docente na Faculdade de Argel (Argélia). Em suas obras, problematiza a diversidade cultural entre os seguimentos sociais, as variedades de práticas culturais entre os grupos, a comercialização do lazer e da arte e os estilos de vida das camadas médias, operária e da burguesia. Recebeu o título “Doutor Honoris Causa” da Universidade Livre de Berlim, em 1989; da Universidade Goethe (de Frankfurt), em 1996 e da Universidade de Atenas, no ano de 1996.

conhecimentos e propondo metodologias investigativas que questionam índices quantificáveis em favor dos aspectos qualitativos e subjetivos que as ciências podem também apresentar.

Quando nos referimos à investigação científica sob o homem, que neste caso se apresenta enquanto um objeto a ser investigado, mas trazendo toda a sua complexidade, percebe-se em suas relações sociais, seu comportamento, enfim, em toda uma miríade de questões, que são suscitadas pelo processo de construção de conhecimento das áreas humanas e sociais, a inadequação da aplicação da mesma instrumentação e teorização metodológica das ciências naturais a esses campos de conhecimento.

A representação do homem, seja enquanto artista ou trabalhador é, portanto, um fenômeno que deve ser analisada pelas *ciências do homem*, quando as coisas do mundo podem ser pensadas ou representadas de forma muito particular por cada grupo social ou mesmo por cada indivíduo. Por conseguinte, não escapa ao escopo das ciências humanas os estudos da arte, haja vista a trama que pode estabelecer com as mais diversas áreas de conhecimento, o que a coloca no caminho da interdisciplinaridade.

Enquanto proposta de diálogos entre os mais diversos conhecimentos, a interdisciplinaridade é “o encontro entre o teórico e o prático, o filosófico e o científico, a ciência e a tecnologia, apresentando-se, assim, como um saber que responde aos desafios do saber complexo” (ALVARENGA, et.al, 2011, p. 24). No tocante à ação interdisciplinar no campo das artes, aquela permitirá compreender melhor os significados e a importância dos elementos dos conhecimentos que interagem com o conhecimento artístico. A ideia de integração, portanto, permite que haja conciliação, ou mesmo, reconhecimento entre as diversas áreas do conhecimento, com o propósito de promover novos saberes, o que, para a arte, não é tão complexo, principalmente quando o artista tem consciência ou precisa relacionar o seu saber com a história, a sociologia, a filosofia, a política, a pedagogia, a anatomia, a tecnologia, dentre outros. Desse modo, e observando tal coincidência entre o conhecimento científico e o artístico, na atividade cênica a interdisciplinaridade, além de ser um processo de diálogo útil e transversal³ entre as

³ Ainda segundo Alvarenga (2011, p. 63); “a interdisciplinaridade se coloca como espaço privilegiado, como decorrência de sua própria natureza transversal indicada pelo seu prefixo [como princípio geral], para avançar além das fronteiras disciplinares, articulando, transpondo e gerando conceitos,

disciplinas que irão dar suporte teórico à produção e à atuação, é também uma proposta de reflexão epistemológica sobre os privilégios que essa abordagem pode proporcionar, quando o método citado implica, essencialmente, trocas metodológicas e teóricas, entre culturas e gerações, visando compreender a natureza múltipla do fenômeno artístico.

O teatro, enquanto uma linguagem artística que gera e representa símbolos nas mais diversas formas e que são elaborados e apresentados para/pela sociedade, vem atender não apenas a necessidade da nova forma interdisciplinar de se compreender o mundo, mas também se apresenta enquanto manifestação espiritual da criatividade dos envolvidos com os acontecimentos do mundo. Reflete, portanto, sobre os caminhos da humanidade até a cultura, que se constituem num sistema simbólico que põe em movimento engrenagens que estão circunscritas, no caso da arte, não apenas ao discurso estético e na filosofia da arte, mas também a questões sociais, políticas, culturais e econômicas, o que colabora com a ideia de que “as mudanças que se estabeleceram no sistema da arte têm estreita relação com as transformações da própria sociedade” (BULHÕES, 2014, p.12).

O teatro, portanto, pode ser utilizado para compreender a sociedade e o reverso também é possível. E para exemplificar tais entendimentos e relações, trazemos, como já observado no início deste texto, as peças “Pão com Ovo”, “Velhos Caem do Céu como Canivetes” e “João do Vale – o Musical” e os seus colaboradores, para problematizarmos e entendermos tais experiências artísticas teatrais. O recorte investigativo justifica-se na medida em que tais acontecimentos teatrais recentes apresentam não apenas distinções estéticas, mas modos de produção e de interação artístico-social que nos incita à reflexão e às seguintes questões:

- Como se apresentam as formas atuais de produção teatral ludovicense, considerando fatores institucionais e político-culturais locais e nacionais?
- Quais valores e interesses estão em jogo quando os atores e atrizes de tais produções veem suas atividades artísticas como trabalho?

No entendimento *a priori* de que as formas do teatro, mesmo quando no processo criativo, buscam a originalidade – aquilo que nos traz o sentimento de

teorias e métodos, ultrapassando os limites do conhecimento disciplinar e dele se distinguindo por estabelecer pontes entre diferentes níveis de realidade [em relação a dado fenômeno complexo], diferentes lógicas e diferentes formas de conhecimento [presentes no âmbito das disciplinas

inovação e ineditismo, de algo nunca antes experimentado –, estas produções se apresentam em consonância às redes de significações e estruturas sociais que lhe são anteriores, o que nos permite perceber o acontecimento teatral como algo indicativo de processos complexos (sociais, políticos e econômicos) que associam o sentido estético a outras questões que, à primeira vista, lhe são exteriores materialmente, mas que o constituem empiricamente, deixando-nos entrever a malha complexa sob qual transita a sua realização.

Partindo dessas premissas, e levando em consideração a proposta interdisciplinar da pesquisa, optou-se por uma pesquisa de natureza qualitativa, que trabalha, preferencialmente, com as palavras oral e escrita tendo um foco na interpretação (em vez da quantificação), na flexibilidade no processo de conduzir a pesquisa e na preocupação com o contexto; “o sentido de que o comportamento das pessoas e a situação ligam-se intimamente na formação da experiência” (MOREIRA, 2004, p. 57). Nesta abordagem, das técnicas ou procedimentos ligados à pesquisa qualitativa, escolheu-se os métodos da pesquisa bibliográfica e da entrevista semiestruturada⁴, essa, quando “o entrevistador pergunta algumas questões em uma ordem predeterminada, mas dentro de cada questão é relativamente grande a liberdade do entrevistado”⁵ (MOREIRA, 2004, p. 58), o que pode levar à elaboração de novas indagações que podem ser resolvidas com perguntas mais específicas.

O tratamento das respostas dadas às entrevistas procurou investigar aspectos comuns à prática artística dos sujeitos da pesquisa a partir da comparação das respostas dadas, respeitando a singularidade das trajetórias artísticas e de trabalho desses indivíduos, mas buscando intercessões entre elas e a ilustração das teorias abordadas na pesquisa⁶. Em termos de técnicas e de instrumentos de pesquisa, foi adotado, como já observado, um roteiro de entrevista semiestruturada, mas no caso das entrevistas diretas, acrescentou-se um gravador que depois, com a devida autorização dos participantes, foram transcritas *ipsi literes*. Optou-se, num

⁴ Para uma melhor compreensão da sequência lógica dos procedimentos reais de uma entrevista semiestruturada na pesquisa qualitativa, utilizou-se a obra *A entrevista na pesquisa qualitativa: mecanismos para validação dos resultados* (Belo Horizonte: Autêntica, 2009), de Maria V. F. P. Couto Rosa e Marlene A. G. Colombo Arnoldi.

⁵ Nos elementos presentes no ato comunicativo, tais quais os códigos utilizados – sejam em seu falar sobre ou no seu agir como artistas e trabalhadores –, e os canais comunicativos pelos quais se expressam, a saber: as próprias produções artísticas, reportagens, publicidade, entrevistas, produções visuais e meios tecnológicos, tais quais mídias sociais e blogs.

⁶ A metodologia, os procedimentos e as ferramentas utilizadas durante e após as entrevistas, assim como os critérios da escolha dos entrevistados e os ambientes onde ocorreram as entrevistas, serão detalhadas no Capítulo 03.

terceiro momento, por fazer algumas devidas correções e adaptações ortográficas das entrevistas orais para uma melhor compreensão das falas, mas sem alterar o conteúdo. Entretanto, no caso de uma indesejável ambiguidade, o termo ficou no original, mas em itálico.

O processo metodológico em questão (bibliográfico e entrevistas semiestruturada), empreendendo a dinâmica da interdisciplinaridade, propiciou, através de uma amostragem, o entendimento sobre o contexto, o ambiente e o processo de trabalho dos artistas cênicos de São Luís nos dias atuais, considerando a categoria trabalho em sua interseção com a arte, que está situada enquanto sistema produtivo e que nos permite acessar não somente o sentido estético (que está implicado na produção teatral), mas o histórico e sociológico das experiências individuais.

Nesta investigação, o diálogo ocorrerá de forma mais próxima do conhecimento artístico com a história e a sociologia, em um encontro cooperativo, no qual o artista colabora com a sua própria perspectiva e o pesquisador observa-o na dinâmica social. Sendo assim, com o enfoque sobre o trabalho de artistas cênicos em São Luís do Maranhão, visa-se analisar, através das percepções e modos de produção artística destes sujeitos, as possíveis interseções entre “arte e trabalho”, considerando-se as circunstâncias em que o fazer artístico local, a partir de suas escolhas estéticas e como meio de subsistência, se desenvolve.

Nessa empreitada, no segundo capítulo (“**ARTE**: uma produção humana”) traçou-se um panorama teórico e histórico das acepções dos termos “arte”, “artista” e “trabalho” a partir do contexto da civilização ocidente. No caso da arte, localizando-a enquanto atividade produtiva humana e investigando alguns sentidos e funções que esta adquiriu ao longo do tempo; a fim de pôr em evidência o caráter mutável desta atividade, tentando apreender aquilo que ainda persiste, bem como o que mudou, e o quê colabora para a construção do termo. Evidencia-se também a dimensão socializante que a atividade do artista possui, refletindo sobre aspectos como *habitus* e a construção de um campo artístico no sentido sociológico, através das obras de Pierre Bourdieu (1996; 2010), Patrice Pavis (1999), Margot Berthold (2000) e Pierre-Michel Menger (2005). Bourdieu e Menger abordando, neste primeiro momento, questões relacionadas a estrutura do campo artístico, o mercado de trabalho e a procura por um *status*. Berthold e Pavis como aporte sobre a história do

teatro mundial, afim de vislumbrar algumas formas que implicam sobre o trabalho do ator.

No terceiro capítulo (**“A ARTE TEATRAL NO BRASIL E NA CIDADE DE SÃO LUÍS: a questão da formação, propostas cênicas e mercado”**), buscou-se, através da historiografia do teatro brasileiro, os aspectos e personagens que ajudaram a construir ou viabilizar o teatro no país, tendo como fonte para esta investigação, as obras de Décio de Almeida Prado (1972; 2012), Tânia Brandão (2002), Sebastião Milaré (2009) e João Roberto Farias (2013). Prado discorrendo sobre o início da arte cênica no Brasil; Brandão sobre o teatro brasileiro nas décadas de 50 e 60; Milaré sobre as produções teatrais nas décadas de 60 e 50; e Roberto Farias sobre figuras representativas do teatro brasileiro.

Sobre a história do teatro produzido em São Luís, na expectativa de identificar aspectos socioculturais do teatro ludovicense⁷, elegemos as obras de José Jansen (1953), Aldo Leite (2007), Ubiratan Teixeira (2007), Maria de Lourdes Lauande Lacroix (2012) e Fernando Minicuri Yamamoto (2012). Lacroix sobre o Teatro Arthur Azevedo e as companhias estrangeiras que visitaram São Luís; Jansen, Teixeira e Aldo Leite sobre o teatro maranhense do século XIX até a década de 1980; e Yamamoto com depoimentos de artistas maranhenses ou que residem em São Luís atualmente. Nesse caso, a bibliografia extensa se justifica quando a maioria dessas últimas obras apenas trazem recortes temporais da história do teatro maranhense, não tendo os pesquisadores maranhenses ainda produzido uma obra que possa se considerar “geral” sobre o teatro local.

Intitulado **“A PRODUÇÃO TEATRAL LUDOVICENSE ATUAL ATRAVÉS DE TRÊS EXPERIÊNCIAS CÊNICAS: arte e trabalho”**, o quarto capítulo analisa algumas propostas teatrais que implicaram relações diversificadas entre artistas cênicos e o público na cidade de São Luís, as impressões e percepções dos artistas cênicos nos dias atuais e suas compreensões da atividade artística enquanto trabalho. Das experiências colhidas através de entrevistas com atores de três

⁷ Elaborou-se uma breve historiografia do campo teatral ludovicense, discorrendo sobre a existência de um sistema de arte teatral em São Luís do Maranhão a partir de um panorama que se mostra tanto histórica quanto narrativa, no próprio depoimentos dos artistas e na identificação de políticas culturais que subsidia o fazer teatral na capital, e que se articula com um sistema de produção mais amplo, identificando, de forma geral, instituições fomentadoras e os agentes (indivíduos, coletivos e instituições) da produção teatral local. Empreendeu-se, assim, um panorama abreviado, mas geral, retomando ideias como entretenimento e refletindo sobre os conceitos de capital social e cultural que dinamizam as forças produtivas e justificam demandas sociais, estéticas e econômicas para a produção teatral local.

espetáculos (“Pão com Ovo”, “Velhos Caem do Céu como Canivetes” e “João do Vale - o musical”), discutiremos sobre como a forma de trabalho artístico tem cooperado para o entendimento do trabalhador na contemporaneidade, para isso, teremos novamente, as contribuições teóricas Pierre Bourdieu (1996; 2010), problematizando a autonomização do campo artístico, de Pierre-Michel Menger (2005), assim como a questão do “descortinar” de novos horizontes profissionais, que situa criatividade como ativo importante no novo sistema produtivo, para então discorrermos sobre os aspectos da apreciação e do consumo de arte que se constituem como elementos basilares da existência de uma demanda (de mercado e/ou estética) que justifica um interesse em se trabalhar com arte. Ainda buscar-se-á a compreensão da prática artística, não apenas como momento de exceção da vida cotidiana ou ação circunscrita aos momentos de ócio e de não produção, mas como uma atividade fundamental ao desenvolvimento humano e que tem sido cooptada pelo sistema econômico, sobretudo sob a forma dos produtos da indústria cultural, e operado mudanças no processo de identificação dos agentes produtores das artes que agregam ao seu fazer artístico, qualidades de empreendedores.

Importante ainda frisar que, a escolha destas três formas de espetáculos, se justifica pela quantidade de material já produzido, tais quais: críticas, matérias de jornais, entrevistas, peças publicitárias, além de se constituírem como referências (com relação a “Pão com ovo” e “Velhos caem do céu como canivetes”) da produção teatral local, haja visto o sucesso de público ou as premiações em editais locais (e nacionais) e o reconhecimento da classe artística. No caso de “João do Vale - o musical”, obra com iniciativa estatal, a relevância vem do fato da contratação de atores para a execução da obra.

Assim, as percepções e juízos estéticos, enquanto trabalho e produção artística, do envolvimento nos processos de desenvolvimento da obra destes artistas cênicos sobre as produções teatrais em questão, bem como as críticas e publicidades em mídias variadas, reportagens e produção intelectual, serão encaradas enquanto manifestações sociais de um teatro que é situado e resignificado conforme necessidades regionais. Tal investigação auxiliará, através das entrevistas concedidas pelos atores César Boaes e Adeilson Santos (da Santa Ignorância Companhia de Artes) Jorge Choairy e Cláudio Marconcine (da Pequena Companhia de Teatro), Gisele Vasconcelos e Urias de Oliveira (estes últimos ligados

ao musical “João do Vale”) a uma reflexão sobre o trabalho do ator e uma valorização com relação ao seu fazer social.

Seguem-se as “**CONSIDERAÇÕES FINAIS**”, enquanto reflexões sobre o fazer teatral local, as características do campo de trabalho dos artistas cênicos ludovicenses, apontando especificidades da sua produção local em diálogo com o imaginário geral sobre artista e trabalho, e um apêndice com as matérias jornalísticas utilizadas como fonte bibliográfica e imagens do arquivo pessoal desses artistas cênicos.

2 ARTE: uma produção humana

Muitas são as teorias que abordam a presença das artes nas sociedades, bem como seu sentido na dimensão humana. Um exemplo da existência de tal preocupação dá-se ao empreendermos um estudo sobre a produção humana, sobretudo, a material, que chega até nós desde os tempos classificados como pré-históricos; bem como as questões suscitadas ao que diz respeito às seguintes dúvidas: seria a arte uma necessidade? Uma consequência do ócio ou atenderia algum sentido prático? Seria um trabalho? Ou um brinquedo, uma ferramenta ou um luxo?

Tais questionamentos terão respostas diferenciadas, considerando-se o prisma metodológico pelo qual medra a sua busca. Afinal, sendo arte um conteúdo exclusivamente humano, que não ocorre de forma espontânea na natureza a não ser pela presença do homem, seja interferindo ou apenas atribuindo significados, a historicidade e a sociologia formarão um aporte interdisciplinar importantíssimo para compreensão desse fenômeno.

A arte, como produto humano, carrega uma das suas principais características: a mutabilidade. Conforme o tempo passa, ela reflete a sociedade: para povos pré-históricos, a pintura rupestre tinha caráter mágico ou ritualístico (no sentido de assumir a forma de um culto), aspecto que, menor ou maior grau, ainda persiste em algumas manifestações. Na Antiguidade Clássica, leva-se em consideração o sentido das formas, das proporções, da simetria e do equilíbrio; o artista é visto como um “espírito autônomo” no sentido que sua produção obedece exclusivamente aos interesses artísticos. Já na Idade Medieval, a arte passa a ser um meio de exaltação dos atos heroicos e também uma forma de comungar com o divino. Enquanto na Idade Moderna, ela será usada, principalmente na Europa, como forma de enaltecer a majestade e a nobreza, símbolo de *status* social elevado; quando no nazi-fascismo ela servia para reforçar a supremacia do Reich através da propaganda. Em analogia, podemos considerá-la como *jeu*, no sentido francês de brinquedo: como adesão espontânea, como algo que reflete os usos que se faz dela refletindo a natureza performativa desse sistema.

Numa classificação linear das transformações artísticas ao longo do tempo, sem nos ater às questões mais complexas, podemos identificar a arte como um instrumento de compreensão e apreensão do mundo – o que expõe o paradoxo da arte enquanto fuga da realidade, haja vista que, seja através da identificação ou

estranhamento, ela opera como um duplo da vida do sujeito que a produz ou a frui. Desta forma, objetivando o sentimento, podemos dizer que a arte busca a universalidade, ou seja, atingir a todos sem distinção, haja vista que a experiência do belo estético busca desfocar as diferenças (sociais, político-partidárias, de classe) na medida em que coloca os indivíduos em torno de um mesmo sentimento.

A título de ilustração, podemos identificar tal indício ao investigarmos narrativas mitológicas, bem como as histórias populares e a oralidade que se tornaram temas de inúmeras produções artísticas que compreendem as mais diversas linguagens: obras que vão desde as esculturas do paleolítico ao cinema contemporâneo e que através da empatia, explorando sentimentos como amor, raiva, vaidade, liberdade, coragem, medo, entre outros, e propõe, aos indivíduos, uma espécie de comunhão.

Tal efeito é criticado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht⁸ (1898-1956) que vê uma sociedade dividida, sujeita à ação de uma ilusão que camufla distinções sociais. Dessa forma, opta por trabalhar a dialética entre sensibilidade e razão, em oposição a tal efeito ilusório que ele denomina como sendo implicação do “teatro culinário burguês”⁹, expondo a dimensão sócio-política ao trabalhar com as contradições sociais e conceitos de classe, o que reivindica a arte um papel transformador da realidade social.

Diante de tantas mudanças paradigmáticas, quanto à classificação das funções da arte, vemos um quadro relacional entre formas, conteúdos, público fruidor e funções da arte bastante complexo. Se um dia, em sua origem, ela teve uma função específica, hoje não é mais assim. Contudo, não podemos ignorar que ela constitui uma forma de trabalho. Sendo o trabalho uma forma de transformação da natureza e, conseqüentemente, de dominação do mundo, a realidade vai adquirindo formas mais complexas, reorganizando significados na percepção do homem em concomitância a complexificação das relações humanas, tornando o pensamento mais abstrato.

A compreensão da disjunção do sentido do trabalho ao de arte dá-se em função de como o primeiro tem sido encarado na sociedade ao longo do tempo.

⁸ Bertold Brecht foi um dramaturgo alemão que, segundo Pavis (1999, p. 34), é “representante de um teatro (alternadamente denominado épico, crítico, dialético ou socialista) e de uma técnica de atuação que favorece a atividade do espectador, graças principalmente ao caráter demonstrativo do jogo do ator”.

⁹ Encontraremos a expressão em seu texto “Über der kulinarische Kritik” (*Sobre a crítica culinária*), de 1967.

Basta uma simples investigação etimológica sobre a origem da palavra “trabalho”¹⁰ para que se entenda o porquê de sua tradição e conceituação carregada de valores, na maioria das vezes, depreciativos e até penosos, pois através dos tempos, o termo veio atrelado à ideia de esforço, de sofrimento, de encargo, em geral: de valores negativos, dos quais sempre se afastavam os mais bem-nascidos e os bem-sucedidos.

Discorrer sobre o trabalho é também uma forma de caracterizar, personalizar o ser humano, quando, em suas realizações, o homem que pensa (*homo sapiens*) cria um mundo artificial, ao lado ou acima do mundo natural, através de suas ações (tornando-se um *homo faber*). Também, na vontade de satisfazer suas necessidades que se transformam de tempos em tempos, o ser humano retira da natureza a matéria-prima para se sentir confortável com o mundo, desenvolvendo e dedicando a maioria de suas atividades para satisfazer necessidades materiais que provem a sua destreza racional. De forma paralela, trabalha para sistematizar todos os conhecimentos e habilidades que desenvolveu, com o intuito de melhor estruturar e compreender a sociedade em que vive. De tal modo, é quase impossível criar um conceito “metafísico” de trabalho, como algo que tem finalidade de si mesmo ou que não tenha relação com grupos sociais, nem contextos coletivos.

O que hoje conhecemos como ciência, religião ou arte, aspectos, de alguma forma, singulares da produção humana, partem do berço comum do trabalho que, mediado pela linguagem, não apenas se tornam meios de descoberta da realidade imediata, mas também da realidade até então desconhecida. Uma realidade que se cria no trabalho e pelo trabalho, na linguagem e pela linguagem. Desse modo, a retomada, através de uma perspectiva sociológica, pela pergunta sobre a verdade da arte o do artista, além de pressupor um profícuo diálogo crítico com os fatos históricos e os preceitos estéticos modernos, também pode apontar para novas possibilidades de se pensar a esfera do “fazer” artístico. Como então

¹⁰ Dificilmente uma palavra terá mais discordância, e equívocos, sobre a sua origem, do que o termo “trabalho”. Segundo Evaristo de Moraes Filho (2014, p.39), nas primeiras obras produzidas no Brasil sobre o tema, a etimologia aceita era que o termo “trabalho” teria surgido do latim *trabs*, (*trabis*) - viga, de onde se originou, de início, um tipo *trabare*, que deu, na língua castelhana, o termo “trabar”, etimologicamente: obstruir o caminho por meio de uma viga. Logo após, outro tipo denominativo (agora diminutivo) surgiu: *trabaculare*, que teria produzido o termo “trabalhar”. No entanto, apesar das hipóteses e dos debates, a opinião atual é que “o termo se prende ao neutro latim *palum*, fonte do português ‘pau’, por meio de um adjetivo *tripalis*, ‘composto de três paus’, de que se deduziu um neutro *tripalium*, apenas atestado em variante *trepalium*, ‘ecúleo’ cavalete de três paus, usado para sujeitar os cavalos no ato de se lhes aplicar a ferradura. Dessa concepção, passou *tripaliare*, alterado por assimilação em *trapaliare*, a dizer-se toda e qualquer atividade, mesmo intelectual”.

pensar o artista num contexto de construção de sua arte-trabalho? Sendo a própria experiência artística uma experiência de mundo e que ultrapassa a questão da “gratificação” ou remuneração? Como nos diz o pesquisador Schmidt (2014), analisar a arte como expressão de “verdade” sobre o mundo é submetê-la à uma pergunta pelo sentido do *ser* artista, é pensá-la de forma ontológica e social, e sob o horizonte do modo de ser do artista e do seu trabalho. Sendo assim:

Originalidade, inovação, novidade são valores essenciais da arte hoje, e sua força exprime-se tanto na renovação interna de cada disciplina artística como na distinção entre as disciplinas. Isto leva a investigar as formas de criar e de trabalhar próprias de cada arte, e as origens da inovação que ora consolidam as diferenças entre as artes, ora estimulam associações e hibridações. As diversas artes oferecem, desde sempre, à investigação sociológica perfis instáveis, e eles podem ser classificados diferentemente conforme a análise se relacione, por exemplo, com a complexidade da divisão do trabalho, a importância da formação requerida ou possuída para desenvolver uma arte e aí ser bem-sucedido, o papel das inovações técnicas na evolução do trabalho criador, a implicação do corpo. (MENGER, 2005, p. 09).

Pensando ainda nos primórdios, a produção artística, resultante do trabalho, também atendia ao coletivo. Isso porque, nas primeiras sociedades, a ideia de grupo era muito forte e a exclusão deste tinha como consequência a morte. Entretanto, com o início da propriedade privada, a especialização da divisão de trabalho, a estratificação social, o surgimento dos Estados, entre tanto outros fatos sócio-históricos, os indivíduos vão se especializando em suas atividades, o papel social do feiticeiro vai se repartido, *a priori*, entre o artista e o sacerdote, e, posteriormente, vão surgindo outras figuras, tais quais: o médico, o cientista e o filósofo. O que não abstraiu a importância do artista, mas problematizou a questão do seu ato criador enquanto trabalho.

2.1 Da natureza do trabalho artístico e o ator

A palavra *Arte*, no sentido lato, não existia na Idade Antiga. Do latim *Ars*¹¹, o vocábulo corresponde não somente ao termo grego *tékhné* (técnica), que, por sua vez, significava uma atividade humana submetida às regras ou meios adequados em vista da produção de alguma coisa, mas também à expressão *póiesis* (poesia), que possuía significado originário semelhante ao termo anterior, porém que foi

¹¹ Que vem de *agere*, termo que indica uma “atividade de quem intenta uma ação”, agir (“*is qui agit*”).

designado em suas particularidades por Platão (no discurso socrático) e Aristóteles, no início da problemática sobre a sua origem e função.

Na obra "República", escrito por volta de 380 a.C., Platão (428/427-348/347 a.C.) narra os diálogos do seu mestre Sócrates sobre a "bela cidade" idealizada, na qual se destacariam: o governante-filósofo, que possuiria todas as qualidades e virtudes; o produtor (agricultor ou artesão), que teria a temperança e a virtude da justiça; o soldado (guardião), corajoso e ciente de suas obrigações; e uma sociedade moralmente correta. A obra, entretanto, não é clara sobre como seria esse governante-pensador e nem quais os caminhos deveriam ser trilhados pela sociedade para se tornar cada vez mais bela, justa e verdadeira, mas é categórica, no Livro X, sobre a expulsão dos poetas da cidade que não atendessem as suas propostas.

O poeta "e os outros companheiros seus", segundo Sócrates (2001), seriam um problema para a eliminação da anarquia individualista que havia tomado conta das cidades gregas. De forma inconsequente, o poeta elogiava os injustos que triunfaram na vida, e de forma sarcástica, ironizava os justos que perderam as suas guerras. Inversão moral que prejudicaria a educação formal dos guardiões e do guardião maior (o governante-filósofo) da cidade.

No discurso socrático-platônico, diante de tantas críticas e comparada a todas as outras artes, a poesia seria aquela que mais se aproximaria da "atividade teórica do espírito", por isso, enxerga, para os seus representantes, um posicionamento privilegiado, afastando-os dos *artífices*. Essa arte, enquanto um processo produtivo, seria uma *tékhné*, "um hábito de produção de acordo com a reta razão", como sentencia Aristóteles (2015) em sua *Poética*; e, enquanto uma prática que encontra, na criação de uma obra, o seu fim, uma *póiesis*. Seria então a Arte um meio de fazer, de produzir algo? Sim, mas não somente; conclui o discípulo de Platão. Pois, segundo o filósofo, o "fazer poético" possuiria uma posição até privilegiada com relação à "tarefa dos artificies" ou dos escravos, que apenas imitavam as aparências das coisas do mundo, e não extrapolavam a escala da beleza sensível que, por sua vez, era imperfeita ou deficiente, pois os gregos antigos não compreendiam o trabalho como é visto hoje, e menos ainda valorizavam a tarefa do *labor*, imposta pelas necessidades das cidades-estados.

Para Aristóteles (2015), discípulo de Platão, os "produtos" da arte eram decorrentes de uma atividade prática (*práxis*) e também do ócio, e, essencialmente,

contingente à própria percepção e abstração do ser humano. Se Sócrates problematizava o fato de que os poetas e os mitólogos (historiadores) nem sempre contavam relatos de fatos presentes, passados ou futuros de forma correta, podendo comprometer a boa formação moral dos cidadãos, o discípulo de Platão deixa em segundo plano a questão da justaposição entre o fazer poético e a questão ética para se dedicar ao modo de composição da poética (em especial da tragédia), a possibilidade de compreender a produção da *mímeses* e a formação do *ethos* artístico de uma sociedade. De forma descritiva e até normativa, Aristóteles serve-se, em sua “Poética”, de inúmeros episódios e apreciações para definir, não somente as partes de um poema mimético, os problemas que implicam a má leitura dos textos artísticos, as diferenças entre a comédia e a tragédia e a supremacia da tragédia sobre o poema épico, mas também sinalizar, de forma sutil, algumas questões sobre o comportamento dos atores nas cenas e a produção dos cenários.

Na Grécia Antiga, ao escolher as peças que seriam encenadas nas festas dionisíacas, um magistrado (arconte-epônimo) exigia que os poetas que desejassem concorrer aos concursos dramáticos encaminhassem suas peças previamente, para serem selecionados os coros e os protagonistas, que seriam coordenados pelos coregos. Nesse período, a maioria dos atores não viviam somente da arte da encenação, muitos exerciam cargos públicos ou tinha outras atividades e participavam das representações mais pela glória dos aplausos¹² no *théatron*. O arconte e o Estado dividiam as despesas relacionadas à execução do espetáculo, que incluíam os ensaiadores do coro, os músicos, os atores e o banquete que era servido após as apresentações. E assim, ao lado do corego e do próprio poeta, o ator principal recebia as honrarias, caso a peça vencesse a disputa.

Tais honrarias festivas também são evidenciadas no Império Romano (entre 27 a.C. e 476 d.C.), quando os poetas, atores, pintores e escultores faziam brilhar seus talentos das feiras livres até à Corte Imperial, mas recebendo um tratamento não muito diferente dos artesãos, que somente conseguiam sair do anonimato quando desenvolviam uma qualificação mais especializada ou de caráter excepcional; mesmo assim, um prestígio relativo que poderia ter uma duração indeterminada. Para as artes cênicas, entretanto, a questão era mais complexa, o

¹² Mais tarde, no período denominado Helênico, os atores se reunirão em associações profissionais, como a dos “Artistas de Dionísio”, e também serão usados como “correios” de assuntos diplomáticos.

anfiteatro não pertencia ao poeta, menos ainda ao ator, era o lugar dos jogos de gladiadores, dos combates. Dificuldades observadas neste início, quando:

O teatro romano cresceu sobre o tablado de madeira dos atores ambulantes da farsa popular. E durante dois séculos, o palco não foi nada mais do que uma estrutura temporária, erguido por pouco tempo para uma ocasião e desmontada de novo. Embora os dramaturgos romanos tenham alcançado rapidamente seus modelos gregos, pelo menos em termos quantitativos de sua produção, as condições externas do teatro ficavam muito atrás, obviamente não nas questões organizacionais, nas quais os romanos foram sempre mestres, mas no plano de fundo arquitetural para o espetáculo. (BERTHOLD, 2000, p.148).

Se nas cidades gregas do período socrático, a maioria dos escravos eram inimigos de guerra, na Roma Antiga, os grandes líderes políticos e comerciantes tinham escravos de diversas classes sociais, desde simples pastores até grandiosos gladiadores, assim como indivíduos considerados filósofos ou artistas. Para essa sociedade, a organização do trabalho deveria apresentar três aspectos de serviço: o trabalho considerado escravo, em que o homem era transformado em *res* (sujeito à vontade de seu proprietário); o trabalho em corporações (construções coletivas) e, finalmente, o trabalho livre (MORAES FILHO, 2014). Essa questão talvez esclareça a condição de nômade que alguns atores, quando estes não desejavam se submeter ao cidadão de posses da cidade que, por sua vez, usufruía da ideia de “arrendamento de coisa” (*locatio conductio rei*) para também aplicá-la às duas outras formas usuais de contratação do trabalhador: a livre (para a execução de determinada obra - o *locatio conductio operis*) e a que era denominada “prestação de serviços” (em favor do contratante - *locatio conductio operarum*), mas que poderia ser reconfigurado e levar ao trabalho forçado.

Já nos primeiros séculos da Era Cristã, a arte teatral é posta como imoral em Roma, quando sua própria natureza (“o Sacrário de Vênus”) e o ator emprestariam suas “almas” aos demônios. Nesse julgamento cristão, o ator se torna um indivíduo contestado, que coloca seu trabalho em favor de representações de forças malignas e não devendo ser recompensado por tal prática. Se quisesse ser reconhecido como “trabalhador”, deveria produzir um teatro apostólico, representando anjos, apóstolos ou a Trindade cristã. De tal modo, o teatro no Mundo Ocidental, adentra na Idade Média enquanto um predominante espetáculo cristão e o ator, um mero fantoche. Mesmo assim, no teatro desenvolvido neste período, a comédia e a tragédia avançaram no tempo em função da herança grega, mas suas

formas são alteradas com vistas aos interesses ideológicos da igreja que considerava os perigos que a arte poderia causar na moral cristã.

O surgimento de uma poderosa tradição dramática no seio da Igreja da Idade Média tardia parece paradoxal à luz das suspeitas que os antigos padres nutriam em relação à arte; entretanto, os pontos de vista novo e velho partilhavam uma teoria comum: a do drama como instrução. Tertuliano e Santo Agostinho insistiam nas origens, temas e preocupações pagãs do drama clássico. Mas não poderia o atrativo do drama, perigoso quando pregava tais valores, ser aproveitado para o bem se devotado a assuntos e preocupações cristãs? (CARLSON, 1997, p. 33).

De modo geral, neste momento da “história do trabalho”, o que era considerado enquanto regime da escravidão vai se transformando em um sistema feudal de servidão¹³, quando o trabalhador condicionado a um dono, pouco a pouco, trará os traços estilísticos do artista. A necessidade por um “tempo frutífero” não será mais vista da mesma forma ao longo deste período, pois o ócio passa a ser considerado condenável e a passividade diante da vida (a ociosidade), algo inútil e até imoral. O trabalho dito produtivo será visto como virtude cardinal e necessário para a purgação ou elevação. O trabalhador teria mais possibilidade em desenvolver uma potência ética e asseguraria o desenvolvimento econômico da sociedade.

Ainda dentro desse período, e estendendo-se até o início do Renascimento, encontram-se as designadas “corporações de ofício”, principalmente entre os escultores, pintores, talhadores e músicos, destacando três espécies de operários: os mestres, os companheiros e os iniciantes ou aprendizes. Com sua origem em raízes organizacionais na cultura oriental, esta divisão ajudou a designar uma identidade da profissão do artista, com o intuito de obrigar o próprio Estado a assegurar os seus direitos e benefícios, criando corporações de ofício¹⁴ específicas ou Associações de Artes e Mesteres.

Segundo Berthold (2000), apesar de um reconhecimento maior, muitos dos atores das “peças cristãs” não recebiam pagamento, faziam tudo “por amor a Deus”, sendo até indenizados (já no final da Idade Média) quando perdiam alguma

¹³ O Feudalismo foi um sistema social, econômico e político que se caracterizou pela relação de dependência entre os servos e seus senhores (estabelecendo uma hierarquia de vassalagem entre reis, senhores feudais e os camponeses). Sendo característico, principalmente, da Europa medieval, tendo o amadurecimento do seu sistema no século X, após a queda do Império Carolíngio. (MORAES FILHO, 2014).

¹⁴ Evaristo de Moraes Filho (2014) observa que a maioria das corporações de ofício deste período não passavam de uma forma mais amena de “escravidão” do trabalhador. Na época, afirmava-se que toda liberdade individual repeliaria a existência de corpos intermediários entre o Estado e o indivíduo. Ideias superadas somente com a Revolução Francesa, em 1789, quando aquelas ideias foram consideradas conflitantes com o ideal de liberdade do indivíduo.

jornada de trabalho ou faziam despesas com os figurinos, mas recebendo como pagamento, muitas vezes, apenas bebida e comida. Mais sorte tiveram os artistas denominados “ambulantes”, os bufões e os histriões, que apresentavam peças burlescas e cômicas e recebiam o reconhecimento e o pagamento do povo, que gostavam também de admirar as cenas grotescas, diabólicas e sarcásticas retiradas do cotidiano e apresentadas nas praças.

Mesmo com todas as dificuldades e certo desprestígio das artes cênicas na Idade Média, devemos admitir algumas contribuições para o teatro: novas técnicas de cenário, sonoplastia e iluminação mais trabalhadas; riqueza de maquiagem e figurino (principalmente nos autos natalinos e pascoais) e, principalmente, novas técnicas de encenações desenvolvidas pelos atores, como o intento de um maior aprimoramento e prestígio. A arte é ainda considerada, de forma bem objetiva, um ofício ou um ramo da indústria de oficina, mas uma posição social mais “elevada” do artista na sociedade já é reivindicada por alguns destes, não somente pela estima que lhe é novamente concedida pelo público, todavia também por suas influências e atitudes sociais, não queriam mais ser considerados como simples trabalhadores manuais.

Já no período da história europeia denominada Renascimento (entre fins do século XIV e o fim do século XVI) se consolidam as companhias teatrais fixas e os espaços teatrais permanentes, onde os atores tinham o seu próprio espaço, seus guarda-roupas, ambientes de leitura e os lucros sendo divididos entre todos os integrantes. Grupos como as Companhias Teatrais Shakespearianas aprimoraram seus recursos cênico e pagavam salários para os seus atores, mas ainda não havia espaço para a mulher. Nesse período, o público enxergava, nos atores, a potência do discurso humanista e o seu espaço de atuação, o teatro, o lugar do rompimento dos limites impostos na Idade Média para as belas-artes, mesmo que ainda existisse a hostilidade do clero puritano em muitas vilas.

Na corte, entretanto, sempre foram bem-vindos. Ricardo, Duque de Gloucester, tinha atores a seu serviço antes de subir ao trono como Ricardo III. O rei Henrique VIII mantinha uma companhia e, de tempos em tempos, permitia que excursionasse, o que lhe poupava a despesa de habitação e comida, e era bom para a moral pública. A rainha Elizabeth mostrou bem menos propensão para a bela arte da representação. Apesar disso, Lorde Leicester conseguiu obter dela, em 1574, para sua própria companhia de teatro, uma licença real autorizando seus próprios homens ‘a usar, exercer e ocupar-se da arte e da faculdade de encenar comédias, tragédias, interlúdios, espetáculos e similares [...] tanto dentro da nossa cidade de Londres e seus arredores, como também em todo o nosso Reino da

Inglaterra'. Mas as peças a serem representadas deviam primeiramente ser submetidas ao Mestre-de-cerimônias, *Master of the Revels*, um funcionário que supervisionava as festividades reais. Em 1581 outra carta-patente estendeu esse serviço de censura aos programas de todos os palcos públicos. O *Master of the Revels* adquiriu então o controle todo-poderoso e centralizado que governaria o destino dos teatros e seus dramaturgos por quatro séculos. [...]. (BERTHOLD, 2000, p.313).

A citação acima nos remete ao valor simbólico do teatro, da arte como um todo, que por meio de suas obras e também através da relação que os artistas estabelecem com os indivíduos dos altos extratos sociais, implicará em uma diferenciação da produção artística (popular e erudita) agindo como um meio de distinção social, como uma forma de capital cultural que, conseqüentemente, coloca em relevo o trabalho artístico e a figura do artista.

Na era elisabetana¹⁵, em alguns teatros, os lucros da bilheteria eram destinados para um fundo coletivo, do qual cada um dos atores principais ganhava sua quota contratual. Uma distribuição nem sempre realizada de forma correta, porém já introduzindo nas companhias teatrais a ideia de “sistema de participação nos lucros” que se concretizará no século seguinte. Ainda nesse período, começam a surgir peças escritas com a colaboração de uma equipe de coautores e, algumas vezes, alteradas pelos próprios atores, que costumavam improvisar nos palcos.

Enquanto na antiguidade grega o ator apenas “imitava” as palavras do poeta, no final da Idade Média ele participará ativamente na produção do espetáculo, conseguindo se afastar dos dogmas religiosos do cristianismo que tanto podou a criatividade da arte cênica. O fato é que, na medida em que o drama religioso não cabe mais no interior da igreja, ele vai para o adro externo do templo e, posteriormente, para as praças, e, conseqüentemente, perde elementos narratológicos e ganhando com dramaticidade e teatralidade¹⁶ pela mescla de elementos estéticos dos mimos e da prática artística de mambembes – saltimbancos e histriões que cruzavam a Europa realizando espetáculos populares (clowns, acrobatas, malabaristas, cantores e poetas). *A priori*, proscritos, por celebrarem desvios morais e apelarem para o gosto popular, terão o seu quinhão no

¹⁵ Também conhecido como Período Isabelino, associado ao reinado Isabel I, da Inglaterra, conhecida também como Elizabeth em inglês (1558-1603). É considerado uma “era dourada” da cultura inglesa.

¹⁶ Conceito elaborado com objetivo de apreender aquilo que na representação, ou no texto dramático, é especificamente teatral ou cênico. Segundo Pavis (1999), segue o mesmo sentido que opõe a literatura/literalidade.

desenvolvimento do teatro ocidental ao terem seu renascimento no século XV, notadamente na Itália, com a *Commedia Dell'arte*.

Nessa forma de expressão teatral, o improviso ganha destaque. Apesar de a palavra improvisação denotar o aspecto de não preparação prévia, o que implicaria em um juízo de valor negativo à arte, na *Commedia Dell'arte* esta característica será exaltada como forma de testar a habilidade do comediante, considerando que estes eram “pessoas de ofício”, ou seja, desenvolviam competências e técnicas com interesse profissional (PAVIS, 1999). Suas performances ocorriam tomando por base um roteiro sumário (com indicação de entradas e saídas e das grandes articulações das fábulas), as características de seus papéis (Arlequim, Doutor, Capitão, Isabela, etc) e, sobretudo, as reações do público que se rejubilava com a ação dos atores.

Neste teatro de ator (e de atriz, o que era novidade na época), salienta-se o domínio corporal, a arte de substituir longos discursos por alguns signos gestuais e de organizar a representação 'coreograficamente, ou seja, em função do grupo e utilizando o espaço de acordo com uma encenação renovada. A arte do ator consiste mais numa arte da variação e da adequação verbal e gestual, do que em invenção total e numa nova expressividade. [...]. Esse tipo de jogo fascina os atores de hoje por seu virtuosismo, sua finura e pela parcela de identificação e distância crítica que exige de seu executante. (PAVIS, 1999, p. 61).

A vontade de independência das propostas cênicas, a relação mais dinâmica do ator com o seu corpo e a ideia mais alinhada de uma “liberdade de expressão” previam as mudanças que estava por vim, quando, a partir de um processo de mudança da economia baseada na atividade agrária manual para a atividade industrial mecanizada, surge, na Inglaterra do começo da segunda metade século XVIII, a Revolução Industrial. Alinham-se duas classes que irão se contrapor em interesses: de um lado, aqueles que detém o capital e os meios de produção; do outro, os operários. Do outro lado do célebre Canal da Mancha, inicia-se também mais um movimento social (impulsionado pela burguesia) que contribuirá na mudança do processo econômico e, conseqüentemente, dos direitos trabalhistas: a Revolução Francesa (1789). É a vitória de uma filosofia política denominada Liberalismo¹⁷.

¹⁷ O liberalismo surgiu ao longo do século XVIII, “alimentado, filosoficamente, pelo Iluminismo e finalmente vitorioso na Revolução Francesa de 1789, limitava sobremaneira os poderes do Estado e pregava a plena autonomia do indivíduo. Na economia, com Adam Smith, os fisiocratas em geral e Bastiat, admitia-se a lei da oferta e da procura, a livre concorrência no mercado, como os padrões únicos — ou normais — dos preços e salários. Invocava-se a doutrina de Leibniz da

Na transição entre o século XVIII e o século XIX, considerado o ponto culminante do romantismo alemão, poetas, filósofos e dramaturgos usaram de suas artes para lançar um protesto duradouro da juventude contra as idiossincrasias da cultura opressora. A peça “Sturm und Drang” (Tempestade e ímpeto - publicada e encenada em 1776), do alemão Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831), dará nome ao movimento que não procurava a forma harmônica, as expressões prosaicas ou o entretenimento, mas a ruptura, a expressão crítica, a reflexão.

Essa mudança na forma de se encarar o fazer artístico repercute ainda hoje sob a forma do discurso estético que vê a arte como a mais alta produção humana, normalmente associada ao sublime e distante da realidade ordinária dos demais objetos e atividades humanas. Tal pensamento coloca em relevo o fazer artístico enquanto algo distanciado da sociedade e de seus problemas, haja vista que o artista, ao ganhar em autonomia para produzir, passa a ser encarado como uma personalidade “indócil” a sistema de regras sociais, adotando comportamentos excêntricos e ganhando liberdade para buscar ideais estéticos que mais tem a ver com direções a serem tomadas (como acontece com as vanguardas artísticas) do que a representação da realidade.

A discussão sobre a entrada progressiva do chamado “capitalismo mercantil” não apenas na esfera das artes cênicas, mas também nas demais linguagens artísticas, que tenta ocorrer há mais de dois séculos, será potencializada no século XIX. Pierre-Michel Menger (2005) ressalta que a efetivação dessa tradição se confunde com o próprio conteúdo do modelo expressivista, segundo o qual, o indivíduo atinge a sua humanidade pelo trabalho, pela ação. E será, a partir deste debate sobre entrelaces e particularidades, que o filósofo e sociólogo prussiano Karl Marx (1818-1883) construirá o pilar da sua distinção entre o trabalho alienado e o que pode vir a ser um trabalho livre.

[...] A criação artística ocupa com efeito uma posição excepcional nos primeiros escritos de Marx, em particular nos seus *Manuscripts* de 1844, onde é elaborada não uma estética específica, mas uma estética geral da prática que faz da criatividade artística o instrumento de medida de toda a crítica do trabalho assalariado. O trabalho artístico é concebido como o

“harmonia preestabelecida” pelos próprios fatores de produção e consumo sem necessidade de qualquer regulamentação externa. O liberalismo econômico refletia-se com perfeição no liberalismo político, com a vitória, pouco mais tarde, do sufrágio universal. Era o triunfo da democracia liberal, que, como é notório, fazia predominar a ideia de liberdade sobre a de igualdade, considerando somente a vontade geral dos indivíduos abstratamente considerados. Não os considerava in concreto, nas suas vidas reais, situados em suas condições sociais e econômicas” (MORAES FILHO, 2014, p.29).

modelo de trabalho não alienado através do qual o sujeito se realiza na plenitude da sua liberdade exprimindo as forças que fazem a essência da humanidade. O trabalho deveria ser para cada um o meio de desenvolver a totalidade das suas capacidades: falar de atividade criativa torna-se então num pleonasmo, pois o agir humano, numa tal concepção, não se pode exprimir plenamente a não ser com a condição de não se transformar em meio para obter outra coisa (em particular, um ganho) [...]. (MENGER, 2005, p. 49).

Já no início do século XX, podemos encontrar, por exemplo, na figura e na genialidade do poeta, ator e dramaturgo russo Vladímir Maiakóvski (1893-1930), uma inovadora proposta de combinar crítica social e arte. Defensor de uma mudança na forma de se apresentar a “obra da arte” que, em última instância, necessitaria se desprender dos arquétipos burgueses de encenação e se aproximar dos temas e da realidade dos trabalhadores, Maiakóvski¹⁸ entrou para a história do teatro mundial ao desconsiderar as fronteiras que separavam a arte e a vida real e, ao mesmo tempo, propor uma arte vanguardista (“sem forma revolucionária não há arte revolucionária”).

De forma mais ampla, o século XX será também o período da efetivação multidimensional do capitalismo, que busca aferir lucro sobre a imaterialidade e a prestação de serviços, inclusive dos artistas. De tal forma, a ideia de valor cultural estabelece relações com o valor econômico, que capitaliza aspectos culturais, segmentando-os em mercados. O que nos leva também a pensar a questão da heterogeneidade de público, quando podemos observar o desenvolvimento de criação de nichos de consumo cultural, o que nos mostra a realidade de que até mesmo o mais “anticomercial” dos espetáculos, avessos à massificação, quer seja pelo hermetismo da proposta estética ou pela proposta de público reduzido, considera o impacto monetário.

O artista de qualquer linguagem, em sua maioria e de modo geral, não detém os meios de produção, o que, assim como os demais trabalhadores, o coloca na situação de possuir apenas a sua força de trabalho. Tal característica se alinha

¹⁸ Em sua primeira peça, “Vladimir Maiakóvski” (1913), que se chamaria “Tragédia” (mas, por erro do sensor da época, saiu com o nome do autor), o dramaturgo russo já apontava para as suas futuras pesquisas formais que ficavam famosas mundo afora através das peças “Mistério-Bufo” (1918), “O Percevejo” (1928) e “Os Banhos” (1930). Muitas vezes, o experimentalismo cênico maiakovskiano teve críticas negativas, pois o teatro era visto como o lugar da distração, e as peças de Maiakóvski possuíam uma postura reflexiva, antes ainda, abria espaço tanto para a abstração, quanto para o ritmo das grandes cidades, das fábricas lotadas de empregados e para o compasso das máquinas que, assim como o coração do artista, não tinham intenção de parar. Inserido nesta dinâmica, o artista também seriam uma peça nesta engrenagem social.

com as mudanças da forma de acumulação do capital que se torna flexível e passa a capitalizar a prestação de serviço, a força de trabalho, sob forma de terceirização¹⁹. Não obstante às implicações estéticas que são alinhadas aos interesses de uma indústria cultural, o que de certa maneira afeta a autonomia do artista, o mercado passa a considerar o trabalho artístico; o quê, de algum modo, apresenta a esses indivíduos a possibilidade de sustentabilidade, no sentido de subvenção de sua arte e atendimento de suas necessidades de consumo.

No entanto, tal fenômeno não é novidade. A mercantilização da arte e a contratação do trabalho artístico é algo que sempre esteve presente na história da sociedade, tal como podemos deduzir quando analisamos a arte enquanto produção humana. Contudo, sob as novas formas do “metabolismo social do sistema capitalista” (ANTUNES, 2009), com o advento do neoliberalismo, que busca a privatização do estado e a desregulamentação dos direitos trabalhistas, a assimilação da forma do trabalho artístico acontece não sem antes atender aos interesses do capital em detrimento do bem-estar social (a redução do *welfare state*²⁰).

Dessa forma, o que aparenta ser uma abertura do mercado ao trabalho artístico, pode ser encarado como uma estratégia de reelaboração das formas de produção com vista a manutenção do poder do capital sobre as estruturas sociais. Existe uma valorização simbólica do trabalho artístico que nos faz identificar atores e atrizes nas fileiras das classes trabalhadoras, seja através da capitalização de sua força de trabalho para a realização de trabalhos artísticos, ou mesmo da monetarização (ainda que subjetiva) de seu capital cultural, mas tal valorização se torna cada vez mais evidente em função da aplicação da forma de trabalho artístico sobre as demais formas de trabalho e não o reverso.

A consolidação das leis de trabalho, bem como as políticas públicas e privadas que regulamentam a atividade laboral, tem sido encaradas como um empecilho para o avanço do capital que se recusa nos lucros ao ter que considerar aspectos, como: a garantia de estabilidade, férias remuneradas, entre outros

¹⁹ Em um sistema de produção que adota essa forma de trabalho, a terceirização compreende a alocação da força de trabalho para a consecução de uma parte da produção sob um regime de redução de benefícios trabalhistas, implicando no fenômeno de precarização do trabalho. Tal característica é sintomático da forma de acumulação flexível e da crise estrutural pela qual passa o sistema capitalista.

²⁰ Expressão em inglês que remete a ideia de “estado de bem-estar social”, caracterizado pela natureza assistencial do estado que precisa garantir direitos cidadãos como o acesso a saúde, educação, seguridade social, entre outros.

benefícios legados aos trabalhadores. O trabalho do artista tem sido encarado como um modelo de hiperflexibilização da mão-de-obra: com foco na produtividade e no enxugamento das leis trabalhistas que oneram a produção. Passa-se a considerar novas formas de trabalho como o regime de intermitência, a jornada parcial e a contratação temporária, que já são comuns aos atores e atrizes que se habituem ao risco da profissão, ao trabalho por cachês e às jornadas de trabalhos condicionados a períodos de montagem.

A arte cênica, tanto quanto as demais, será sinônimo de protótipo da produtividade humana (MENGER, 2005), mas seu ócio criativo e o ócio que dela deve surgir ainda será desvalorizado ou mal interpretado. Hoje chamamos “tempo livre” ou “tempo de diversão” o que, outrora, era denominado ócio, e se avalia de forma negativa o que as pessoas fazem com ele; generalizando as situações vividas e se houve (ou não) uma dimensão criativa ou de ludicidade experienciada. De tal forma, nas atividades profissionais coletivas, o ócio se transformou em um “desperdício de tempo”, porém, o ócio ainda é visto, principalmente no meio acadêmico, como um espaço próprio para a reflexão, para a criação e para a liberdade. Por isso, ao discorrer sobre o fazer artístico, é imprescindível uma reflexão sobre o ócio e suas duas inflexões na contemporaneidade²¹: o momento desperdiçado e o tempo livre das obrigações do trabalho.

Atualmente, mesmo com a valorização simbólica do trabalho artístico, no senso comum ainda se questiona sobre a necessidade da arte e muitas teorias e reflexões tentam dar conta dessa questão. Há também os que aludem a inutilidade da arte ao estabelecer comparações com outras áreas da ciência, com a tecnologia e a ideia de progresso à humanidade que essas trazem.

O impacto que o avanço tecnológico desenvolveu sobre as sociedades sempre moldou comportamentos e suscitou formas diferenciadas de perceber o mundo desde os primórdios da humanidade. Mas o que devemos chamar atenção é como tais mudanças passaram a ser cooptadas pelo sistema produtivo não com o intuito de auxiliar no processo civilizatório e sim como objetivo em si, sob o

²¹ Entendendo também que a problematização (e interiorização) da ideia de ócio surgiu somente no século passado. Pois, para o artista cênico atual, em uma dinâmica entre o esforço e o relaxamento, o ócio precisa ultrapassar as imposições reguladas pelas finanças e pela produção, no qual o artista estar inserido, por isso, as expressões “tempo livre”, “ociosidade”, “lazer” e “ócio” não podem se confundirem, como ocorre com a outra parte da sociedade. Nessa perspectiva, o ator não pode negar o ócio, e deve enxergar nele, assim como faziam os artistas gregos antigos, algo que adquire um peso de uma reflexão ou de uma ética, pois ele próprio se enxerga.

imperativo da geração de lucros. Essa questão nos auxilia na problematização dos processos de mudança do capitalismo na atualidade, sobretudo na forma de encarar o trabalho e as artes na contemporaneidade, haja vista que na forma que esse se apresenta não estabelece ressalvas quanto às formas de obtenção de lucro. O que nos leva a pensar a realidade do teatro brasileiro e, mais especificamente, o teatro produzido na capital do Maranhão, São Luís; lugares que, no decorrer da história, passaram por processos diversos de compreensão sobre a arte teatral e a função do ator.

As formas que o teatro brasileiro e, conseqüentemente, ludovisense apresentam ao longo de sua história, não ignorando as características locais que imprimem particularidades e tornam a atividade teatral complexa e diferente entre si, para além das questões estéticas, apresentam-nos pistas sobre a dinâmica produtiva artística, o que nos leva a refletir sobre como estes indivíduos, que produziram e/ou produzem teatro no Brasil e em São Luís do Maranhão, subsidiam sua arte com vista não apenas a realização de sua obra, mas também autossuficiência profissional²².

Utilizando a caixa cênica como alegoria de tal perspectiva, os atores e atrizes, que antes se preocupavam apenas com as suas performances no palco, precisam ressignificar o fazer teatral para além da ribalta, bastidores e das coxias; diversificando suas funções ao se ocuparem também com atividades que não são teatrais, mas são conexas ao seu trabalho, tais como a captação de recursos, a busca de locais para trabalho, *marketing* cultural, entre outras ocupações que colaboram para a realização de seu trabalho.

²² Autossuficiência profissional implica, a partir do conhecimento de seu ambiente produtivo e da otimização da gestão de recursos, em independência produtiva que garantirá uma progressão de carreira e blindagem às variações do mundo do trabalho.

3 A ARTE TEATRAL NO BRASIL E NA CIDADE DE SÃO LUÍS: a questão da formação, propostas cênicas e mercado

Ao considerarmos os elementos que colaboram para a configuração de um campo artístico teatral no Brasil e, a partir desse, em São Luís – MA, optamos por levar em consideração aspectos históricos que orientaram a produção teatral para as formas que hoje se apresentam. No entanto, em função da extensa historiografia do teatro brasileiro, mas nem tão extensa assim do teatro ludovisense, que apresenta um grande número de personalidades ilustres, que colaboraram para o desenvolvimento do teatro em nosso país, é necessário que façamos um recorte com ênfase em três aspectos que julgamos como fundamentais: a formação desses profissionais, as propostas cênicas e as configurações de um mercado teatral.

A partir desse tripé investigativo, constatamos que, na dinâmica da configuração do campo artístico, há uma valorização social do trabalho dessa natureza na medida em que ocorre um aperfeiçoamento profissional e consequente adensamento estético dos espetáculos teatrais que se abrem às propostas mais modernas. Ocorre, dessa forma, o cultivo de um público que vai, paulatinamente, ampliando seu repertório estético, influenciando sobre os valores (cultural e monetário) atribuídos aos espetáculos e desenvolvendo um *habitus* que pode ser cooptado por um mercado.

As propostas cênicas, não obstante às questões estéticas que permeiam a concepção de uma representação teatral, nos remeterá a posturas dissonantes com relação ao mercado nas quais, e em alguns momentos, farão frente à famigerância do capital, que busca transformar tudo em mercadoria, ou empreendedora como forma de conseguir a autossuficiência, ou ainda assumem sua natureza comercial integrando-se hall dos produtos da indústria cultural, ratificando a ideia de que “cada representação aciona uma cultura e uma sociedade – sociedade fictícia (no palco) e sociedade real (na sala, nas coxias, após o espetáculo).” (CHARLE, 2012, p. 23).

Ainda sobre a formação de artistas, o percurso de sua carreira é um elemento importante a ser considerado. Atores e atrizes encontram em sua trajetória artística a possibilidade de reinvenção, que lhe possibilita trabalhar com propostas estéticas diferenciadas o que torna esses indivíduos versáteis e assim os habilitam a trabalhar em produções teatrais diferentes entre si. Mas, além da experiência que os capacita, é necessário considerar o papel das instituições nesse processo, que

concedem certificações de qualificação profissional que, no mundo do trabalho, é um componente importante no processo de diferenciação, colocando o trabalho artístico na arena da competitividade e legitimando diferenciação de valores monetários no pagamento de cachês.

Como já visto no primeiro capítulo deste trabalho, ao fazermos uma breve abordagem sobre a história mundial do teatro ocidental, a natureza do trabalho artístico é uma realidade alinhada aos meios de sua produção. Tal percepção só é possível graças à abordagem historiográfica, que coloca em perspectiva as formas espetaculares e nos permite vislumbrar as condições histórico-sociais em que estas se desenvolvem.

Há quase uma unanimidade dentre os historiadores e estudiosos do teatro brasileiro em afirmar que este nasceu cedo demais. O teatro no Brasil se desenvolveu com a própria ideia de “Brasil”, de nova nação, e por ter nascido entre intenções catequéticas, comerciais e revolucionárias, se arrastou durante mais de quatrocentos anos até ter, ou tentar estabelecer, a sua própria linguagem e características.

Hoje, o reconhecimento de uma “historiografia do teatro nacional” e sua diversidade, auxilia não a sentenciar ou menosprezar a arte cênica de outrora, mas compreender que os estágios pelos quais passou o teatro brasileiro traduz o pluralismo cultural que vemos hoje no país. Desse modo, a busca por uma gênese do teatro nacional, também deve levar em consideração os moldes pré-estabelecidos que as companhias estrangeiras trouxeram para cá, as motivações que fizeram surgir os grupos teatrais no país e o olhar do crítico sobre o que foi e é produzido enquanto arte cênica no Brasil. Mas se deve ir além.

Ao examinar o fenômeno teatral no Brasil, tanto os aspectos cênicos, isto é, os espetáculos teatrais propriamente ditos, quando as recepções destas obras, ou seja, o público que a recebe, devem ser analisadas de forma cuidadosa e de forma dialógica. Com isto, pode-se identificar informações que não se concentram somente no dinamismo ou no jogo de experiências registradas nas companhias, mas também as expectativas depositadas no teatro brasileiro, quando, no âmbito social e cultural, a arte teatral também se apresenta como uma forma de se estabelecer sintonia com as mudanças políticas, éticas e econômicas no país. Em meio as dificuldades de se compreender o “estado das coisas” no país onde ocorreu ditaduras e revoluções, o teatro foi, em diversos momentos, o lugar da explicação, da tradução e da revolta.

Tais particularidades implicam numa atitude criativa que exigirá de atores e atrizes uma constante reflexão sobre as suas práticas que, conforme o percurso profissional, atualizam questões como talento e fama a partir de um processo de socialização que deriva do reconhecimento de seus pares (colegas e concorrentes), da crítica especializada e do público.

Dessa forma, ocorre uma valorização simbólica do fazer teatral que dará suporte às mudanças do lugar social destes artistas, de amadores a profissionais, atribuindo-lhes uma aura que refletirá em suas preferências estéticas, políticas, ideológicas e os coloca numa posição de notoriedade, que facilitará a visibilidade de seu trabalho e, dessa maneira, a possível capitalização de sua atividade profissional para fins de sua subsistência; que também lhe permite manter sua produção artística sem as preocupações da falta de recursos.

Sob este prisma, entender as iniciativas estéticas, a formação, a relação do artista com seus pares e o público, e como se constituiu o trabalho do ator nestes mais de quinhentos anos de colonização, serve para examinar e problematizar o que impulsiona a experiência teatral no Brasil. Não para encerrar toda e qualquer dúvida sobre ações e ideias no campo artístico-cênico, mas confrontar obras concretas e/ou simbólicas que evidenciam a atuação do profissional do teatro na construção de uma arte nacional.

3.1 Aspectos da produção teatral brasileira: um breve histórico

A abordagem histórica da produção teatral brasileira, a que serviu de base para análise deste trabalho e que compõe (em sua maioria) o acervo oficial da historiografia teatral brasileira, passa pela história social do teatro, pela crítica dos espetáculos e ensaística dramatúrgica. É importante fazer essa consideração, pois, mesmo não sendo um dos objetivos de nossa pesquisa, não encontramos uma produção historiográfica que aborde a história dos atores e atrizes brasileiros de um modo geral. Sendo assim, não ignorando a existência de publicações bibliográficas que construam a historiografia da vida de ilustres atores e atrizes brasileiros que contribuíram, a sua maneira, para a renovação da cena brasileira tais como João Caetano (1808-1863), Cacilda Becker (1921-1969) ou Maria Della Costa (1926-2015), observa-se, sobre os estudos teatrais brasileiros, uma publicação (ou coleção) que reúna estas informações para a construção de uma historiografia social dos atores e atrizes.

Dada a natureza efêmera da arte teatral como um acontecimento situado em seu espaço e tempo, irrepetível, os intérpretes dessa arte tem seu trabalho sujeitos ao embotamento do tempo, quiçá ao esquecimento, haja vista que o trabalho desenvolvido quando da realização de um espetáculo só será acessível, de maneira incompleta, a partir do testemunho, sobre consulta da memória, daqueles que os assistiram e da crítica teatral publicada.

No Brasil, assim como as cartas de reconhecimento dos navegantes portugueses sobre a “nova terra” são consideradas os “textos inaugurais” da nossa literatura, o teatro tem suas raízes com as improvisadas representações de catequização realizadas por padres e indígenas. Estas peças eram produzidas com intenções didático-cristãs, buscando sempre descobrir meios de explanar tal crença na civilização indígena. Temos assim, a origem teatral de uma nação desenvolvida por uma comunidade religiosa: a Companhia de Jesus, ordem que se incumbiu da expansão da fé católica pelos países de colonização portuguesa, no século XVI.

Nesse período, autores como o Padre Antonio Vieira (1608-1697), que viveu por algum tempo em São Luís do Maranhão, e o Padre José de Anchieta (1534-1597) realizavam obras com intensa carga dramática, com alguns efeitos cênicos e a proposta de maior afabilidade com os antigos donos das terras conquistadas, este que se prestavam a divulgar ensinamentos em forma de diálogos e gestos que nem eram compreendidos em sua essência. Elemento vital deste aparato catequético-pedagógico, o índio era visto apenas como um instrumento de um projeto de conquista espiritual, perdendo, muitas vezes, o que podemos chamar de “identidade religiosa” (ou mística) em favor de um intercâmbio cultural, com ampla vantagem para os visitantes.

Qualquer leitura da história do Brasil, que leve em consideração as primeiras produções teatrais idealizadas pelos catequistas, abrangerá a questão da função ideológica da arte realizada no primeiro século de colonização, quando a conversão religiosa veio acompanhada do castigo e do extermínio.

Porém, por mais que se classifique tais produções enquanto espetáculos amadores com fins religiosos ou comemorativos, não se pode negar que a Companhia de Jesus, que também manteve escolas para alfabetizar os nativos e os novos colonos, conseguiu desenvolver um pequeno acervo dramático que possuía, além dos mártires religiosos, novas figuras alegóricas, como o “bom governante” e o “servo devotado”; e temas, como a imobilidade social e o triunfo de uma religião

diante de entidades mitológicas. No caso do índio, a vocação para estar no palco sempre surgia como algo didático e imposto, pois mesmo sensíveis à arte musical, à cenografia e à dança, os sermões distribuídos em diálogos e gestos eram menos agradáveis do que a própria atividade de construção de uma colônia, enquanto a Companhia de Jesus:

[...] tomou todas as precauções para que os seus espetáculos não degenerassem em arte profana, apresentando-os em latim (com exceção concedida ao Brasil), proibindo o tema do amor humano, excluindo a mulher do palco. Em consequência, assim como floresceu, extingue-se sem deixar descendência o teatro jesuítico em terras brasileiras. Não tendo havido outro santo, outro candidato à beatificação, desapareceram com o tempo os textos dramáticos porventura escritos por membros da Companhia, antes e depois da morte de Anchieta. (PRADO, 2012, p. 37).

Segundo ainda o crítico de teatro Décio de Almeida Prado (2012), o teatro brasileiro se desenvolveu tão cedo (ou mesmo, tão tarde) quanto se desejou na época. E se por teatro entendemos aquelas produções enquanto espetáculos amadores, o seu surgimento, entretanto, coincide com a procura pelas características e pelos traços próprios de um indivíduo brasileiro, exigindo que houvesse um diálogo entre as nações que se encontravam na plateia e no palco, mesmo que em peças como “Auto de São Lourenço” (1586) – uma das mais famosas de Anchieta – utilizasse, em seu processo alegórico, a figura do “índio-demônio”, que simbolizava as depravações mundanas (ebriedades, sexo livre e antropofagia), mas era conduzido à salvação. O resultado foi devastador para os nativos, se concluirmos que, na condição de escravos e sujeito à disciplina e ao sistema de comportamento dos religiosos, o teatro era mais um estímulo para a sua aculturação.

Desses primeiros “atores” brasileiros, podemos deduzir que a sua prática artística estava associada ao processo de aprendizagem, possuindo um fim em si mesmo, pois não visava outros objetivos pelos quais o teatro praticado no velho Continente Europeu na mesma época almejava, tais como o sucesso ou a especialização e aperfeiçoamento que a construção de uma carreira artística a longo prazo pode proporcionar. Não podemos ignorar, entretanto, que seus tutores não tinham a intenção de formar atores e atrizes, mas sim atender aos interesses de dominação de um povo não “civilizado”²³.

²³ É preciso considerar que civilização aqui está sendo aplicada no sentido dos colonizadores que se viam como civilizados e possuíam a função, às vezes divina, de ajudar os povos chamados de

No século XVII, com a formação das cidades, que, precariamente substituíram as vilas do primeiro século de colonização, a arte teatral terá outros ares. Com uma economia extrativista já substituindo a agricultura, o crescimento populacional e a organização política local das pequenas cidades, surge também um teatro social, menos representativo do que as encenações religiosas, porém, valorizando o “homem da terra” e as questões administrativas. Muitas chegaram a valorizar outras línguas (como a espanhola) e termos linguísticos (para se distanciar do latim), divulgando obras dramáticas dos espanhóis Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686), dentre outros representantes de uma cultura não-portuguesa. Surge também os espetáculos cívicos comemorativos e até comédias de costumes, que foram censuradas por representar, de forma “inadequada”, os costumes da monarquia. Mas o teatro brasileiro só começa a despontar no transcorrer do século XVIII, sendo:

[...] de início mais ao norte, tendo como centro Salvador, na Bahia, sede do Vice-Reinado do Brasil. Depois, caminhando para o sul, rumo ao Rio de Janeiro, seguindo o fluxo político e econômico. As duas cidades eram importantes portos de mar. Em direção ao interior a atividade dramática só se deslocava naquela capitania, Minas Gerais, Mato Grosso, onde a descoberta do ouro ou de pedras preciosas gerara riqueza e improvisará núcleos urbanos da noite para o dia. (PRADO, 2012, p. 41).

A Igreja Católica ainda continuará a desempenhar um papel relevante na divulgação da arte teatral. No Maranhão, no Pará e em Salvador, os espetáculos jesuítcos ainda predominavam, mas os pressupostos dogmáticos e o amadorismo cênico já eram criticados e combatidos.

Nesse caso, não será apenas a religião que definirá o padrão de vida em sociedade e nem o quê o ator deverá representar; as disputas de poder, a miséria nos centros urbanos, as pestes e a discriminação contra o próprio indivíduo brasileiro (mistura das três raças) sinalizarão para uma nova proposta artística. O contexto social começa a determinar alguns padrões da vida coletiva e o ator torna-se um instrumento para anunciar estes novos paradigmas.

Ainda no século XVIII, os círculos de companhias de teatro amador no Brasil começam a amadurecer. As grandes festas promovidas nas cidades exigiam também que se contasse a história de suas fundações. E mesmo com a influência europeia, no modo de se encenar, os temas começam ser pintados com cores

nacionais, ainda que um dos principais fatores para esta “independência” tenha sido a ascensão ao trono português de D. José I, em 1750, quando este exigiu que tornasse seu país um grande centro cultural europeu, o que refletiu na cultura brasileira, quando, em 1760, foram edificadas as primeiras casas de ópera na colônia e as cidades de Recife e Rio de Janeiro ganharam belos teatros que tinham capacidade para mais de 400 pessoas (MARQUES; REIS, 2012).

Já no século XIX, ainda em suas primeiras décadas, houve uma acentuada transformação no cenário cultural brasileiro. Em 1808, por exemplo, ao fugir da cólera napoleônica, depois de terem ajudado os aliados contra as intervenções bélicas francesas, a família real portuguesa, tendo como figura central D. João VI, cortam o Atlântico e se instalam no Brasil. Na tentativa de transformar e adequar o espaço urbano para um maior conforto da realeza, abriram portos para importação, criaram jardins botânicos, tribunais de justiça, escolas para os filhos dos súditos e casas de espetáculos.

De tal forma, no ano de 1813, o regente português inaugura, no Rio de Janeiro, o primeiro teatro de grande porte do Brasil, oferecendo aos brasileiros a impressão de uma sociedade tão moderna quanto a europeia. As peças oferecidas são, na maioria, vestígio do teatro romântico do século anterior. O famoso Real Teatro de São João recebeu, em sua primeira apresentação, o talento da atriz portuguesa Mariana Torres, e depois de uma concorrida estreia, o templo das artes recebeu várias peças, na maioria, de companhias europeias.

Até aqui, vemos que a história do teatro brasileiro está diretamente relacionada aos interesses políticos e culturais que alinhasssem a colônia ao desenvolvimento artístico europeu. Com os seus palcos ocupados em sua maioria por atores e atrizes estrangeiros, além de ser um hábito cultural ainda restrito à corte e aos mais abastados, é possível de se deduzir que os atores, atrizes e as companhias teatrais brasileiras dessa época buscassem na forma de produção teatral europeu o seu modelo.

Infelizmente, o retorno da família real para Portugal, no ano de 1821, pois fim a um próspero ciclo de atividades artísticas que incluía óperas, peças teatrais, exposições de arte plásticas e música produzida no Brasil. O sentimento de brasilidade, que se tornava cada vez mais presente na sociedade e também no interior dos teatros, precisou encontrar outros meios para se ampliar e aos poucos o

teatro brasileiro foi criando seu próprio estilo e personagens, mas, paralelamente, substituindo a incômoda tutela portuguesa por outra: a francesa.

Surgem, nesse período, alguns dos primeiros grandes dramaturgos brasileiros, como o carioca Gonçalves de Magalhães (1811-1882), o também carioca Martins Pena (1815-1848) e o maranhense Gonçalves Dias (1823-1864), apesar da pouca produção na área; e atores e empresários, como o carioca João Caetano dos Santos considerado, por muitos, o maior ator nacional; a atriz (de origem portuguesa) Eugénia Infante da Câmara (1837-1874); e Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos (1808-1860), que inaugurou, em 1855, o Teatro Ginásio Dramático.

A vasta produção dramatúrgica nos permite deduzir a existência de uma cena brasileira com atores e atrizes desempenhando estes papéis. Em uma abordagem metodológica que visasse vislumbrar a produção teatral dessa época é possível acessar documentos históricos como críticas em jornais que abordam o sucesso (ou fracasso) das estréias, assim como comentários sobre a atuação de atores e atrizes.

No entanto, com vistas aos objetivos da pesquisa e a extensão de tal empreitada, optamos por utilizar as publicações existentes, no qual encontramos na figura de João Caetano um emblema para o processo de profissionalização de atores e atrizes brasileiros.

À frente do belo Imperial Teatro São Pedro de Alcântara, João Caetano elevou o nível das encenações e da arte da interpretação no Brasil como os novos tempos pediam. Dirigiu, atuou, empreendeu e registrou o teatro no Brasil e o apresentou ao mundo. Em 1862, escreveu uma obra importante para se compreender a relação entre arte teatral e os “bons costumes” da época, “Lições dramáticas”, onde as técnicas cênicas foram didaticamente enumeradas para os jovens atores, guiadas nas experiências e no repertório apresentado pela sua equipe, que eram essencialmente dramas românticos e tragédias clássicas. Questões referentes ao teatro e a sua função social, enquanto um importante instrumento transformador da sociedade, também foram problematizadas, mesmo que de forma sutil.

Para Santos (1956, p. 07), “o teatro, bem organizado e bem dirigido, deve ser um verdadeiro modelo de educação, capaz de inspirar na mocidade, o

patriotismo, a moralidade, os bons costumes"²⁴. Contudo, no decorrer da obra, mesmo o autor associando a arte cênica com um padrão de moralidade vigente da época, podemos observar um discurso a favor do fortalecimento da cultura nacional, representado na base de uma argumentação em defesa do melhoramento da arte teatral brasileira e da valoração do ator profissional.

No Brasil, as relações de produção artísticas foram construídas pelas condições ideológicas e pela economia, algo muito próximo às produções europeias, pois, na Idade da Indústria, a mentalidade artística e o gosto dos espectadores eram aspectos levados em consideração nas escolhas das peças e para o sucesso da encenação. Pensar, entretanto, no teatro como uma produção criativa e não somente produtiva era uma forma de se *re-criar* o trabalho do cenógrafo, do iluminador, do assistente de palco, do diretor e, principalmente, do ator.

De forma inversa a proposta de João Caetano, no Teatro Ginásio Dramático (RJ), os atores apresentavam peças consideradas realistas, muitas, originárias do teatro francês e na apoteose das situações representadas, podiam chegar ao improviso, o que poderia agradar ou não ao público. Talvez por esse motivo, Joaquim Heliodoro seja considerado um vanguardista, ao propor uma inevitável ruptura com o teatro romanesco, apresentando a renovação do palco brasileiro na descrição dos costumes nacionais, a exemplo da comédia com feições realista “O demônio familiar”, escrita pelo romancista José de Alencar (1829-1877), encenada em 1857 no Ginásio Dramático e considerada a primeira nos moldes franceses.

Importante observar que, a partir destas propostas temáticas, por vezes divergentes; das experiências estéticas, ainda buscando uma identidade nacional, e a importância dada ao profissional que atua, promovia-se, de forma ainda sutil, discussões e reflexões sobre “formação” e “profissionalização” do trabalho do ator, quando já se percebia que o exercício da profissão dependia também de uma boa formação técnica, mas nem sempre posta em prática no funcionamento das organizações artísticas.

Essa aprendizagem formal poderia trazer, portanto, uma oportunidade de emprego, sendo importante para a socialização e integração no meio profissional artístico ou, segundo Bourdieu (2011) - ao que se refere as “condições de

²⁴ O livro foi publicado em 1867 pelo “Jornal do Comércio”. O autor também publicou “Reflexões Dramáticas”, em 1837.

produção”, a possibilidade da construção de um *habitus*²⁵, quando a participação ativa em um grupo social provocaria a incorporação de um mundo de senso comum, moldando atitudes e pensamentos.

Prado (1972) ressalva que, antecedendo alguns anos o surgimento do método para atores proposto pelo diretor e ator russo Constantin Stanislávski (1863-1938), aqui no Brasil, através desta nova dramaturgia realista inspirada no teatro francês e que aqui receberá o nome de "dramas de casaca" (pela vestimenta dos atores em cena), já se buscava uma maior naturalidade no desenvolver nas cenas.

Teremos, então, uma nova forma de se fazer teatro, que exigia também uma linguagem interpretativa menos afetada e mais psicológica. Entretanto, se uma parte da mocidade intelectual brasileira e os críticos receberam as propostas inovadoras da companhia de Joaquim Heliodoro de forma positiva, o público em geral, afeito a um repertório de dramalhões e tragédias clássicas, não viram com bons olhos tais novidades. E como se não fosse o bastante, imigraram para o Brasil, as operetas e as peças de estrutura dramática, ajustando-se nas óperas, mas com diálogos falados e cantados. Nesse caso, a evolução das relações de trabalho tanto dos grupos que apresentavam dramas e comédias, quanto os que se especializaram em óperas, operetas e musicais, passaram por um contexto similar ao das ações trabalhistas dos operários fabris. Todavia, não se deve esquecer que:

[...] a ópera também nasceu como uma empresa multinacional, por meio do monopólio do mercado internacional dos espetáculos exercido pelas companhias italianas. A ópera italiana (e suas variantes) difundiu-se em todo o mundo como uma forma de espetáculo e entretenimento lucrativo para os empresários dos séculos XVIII e XIX. Mas não apenas isso. Estimulava, ainda, o comércio, o turismo e a circulação da moeda; propiciava trabalho não apenas ao pessoal dos teatros (só em Milão, em 1899, estima-se que foram empregadas cerca de 3 mil pessoas), mas também aos dependentes das indústrias subsidiárias como aquelas de tecido (roupa), calçados, ornamentos e estética, maquinaria de palco, iluminação, cenário, etc. (COLI, 2006, p. 298).

Juntamente com as operetas, nas quais se destacaram os atores Francisco Vasques (1839-1892), Machado Pinheiro e Costa (1850-1920) - conhecido como Machado Careca - e José Augusto Soares Brandão (1845-1921), surgiram as mágicas, as burletas e as revistas de ano, estas, proporcionando ao público uma retrospectiva, de forma cômica e popular, dos principais acontecimentos ocorridos nos últimos meses.

²⁵ O tema será mais amplamente abordado no próximo capítulo.

Surge também a figura carismática e talentosa do teatrólogo e jornalista maranhense Arthur Azevedo (1855-1908), que produziu algumas comédias de costumes (“A Filha de Maria Angu”, 1876; “O Badejo”, 1898; “O Retrato a Óleo”, 1902; “O Dote”, 1907; e “O Oráculo”, 1907) e episódios para aquelas revistas. Criou também várias colunas de crônicas em jornais importantes do país (a exemplo da coluna *O Teatro*, no jornal “A Notícia”; e uma seção no jornal “Diário de Notícias”, com a rubrica “De palanque”).

Considerado o primeiro escritor brasileiro a receber boas gratificações por conta de sua dramaturgia, que pode ser interpretado como “viver somente da arte”, o também colecionador de artes Artur Azevedo dependia, assim como os empresários da época, da boa renda obtida com a apresentação das peças para manter seu faustoso padrão de vida. Porém, possuindo também um cargo público e com a popularidade das revistas e das “peças ligeiras”, não passou pelas agruras que os atores e cenógrafos tiveram que se submeter.

A tristeza diante de um “fracasso”, como foi o caso das peças “A Fonte Castália” e “O Badejo”, levou-o a evidenciar, no jornal “O País” (1904, p.04), a dependência extrema dos atores com o fracasso ou sucesso das peças, que poderiam levá-los ao desemprego e a miséria, quando interroga: “eu fico de bom partido, unanimemente elogiado pela imprensa, mas a empresa? Essa paga com alguns contos de réis o nobre desejo de ser agradável a um comediógrafo!” (ARAÚJO, 1983).

Numa crônica mais antiga, Azevedo já ressaltava a vida instável do interprete de teatro e a sua dependência à uma renda financeira, e até à juventude e à beleza física, lembrando do ator português Furtado Coelho (1831-1900), que rivalizou com João Caetano o posto de “melhor ator do Brasil”, mas que, na época da publicação da crônica, e já idoso, vivia em total pobreza, o que leva a um lamento já tardio da situação, quando declara: “os nossos atores por via de regra morrem duas vezes, a primeira quando se retiram do teatro, a segunda quando se retiram da vida; e quando se dá esta última retirada, muita gente se admira de que a primeira não tivesse sido para o cemitério” (ARAÚJO, 1983, p.45).

A passagem para o século XX é caracterizada exatamente por esta desvalorização pelo teatro produzido no Brasil e, conseqüentemente, pelo ator nacional, e uma receptividade excessiva às grandes companhias europeias, que trouxeram, por exemplo, a atriz italiana Eleonora Duse (1858-1924) e a francesa

Sarah Bernhardt (1844-1923). A questão, todavia, não era uma suposta rivalidade entre nacionais e estrangeiros, mas o fato do público não vê surgir grandes intérpretes para o drama nacional nas últimas décadas do século XIX. A consequência desta concorrência, como observa Prado (2012), era devastadora para o teatro brasileiro, principalmente para os que sobreviviam do “teatro dramático”. Situação exemplificada pela pesquisadora e professora de teatro Alessandra Vannucci (2012, p. 295):

[...] Quando os artistas europeus chegavam ao Rio de Janeiro, as companhias dramáticas que não tinham o seu próprio teatro eram obrigadas a viajar para o interior à procura de outras praças, ou porque ficavam sem espaço para atuar, ou porque, caso conseguissem algum, não tinham público suficiente para o pagamento das despesas. Rigorosamente, só permaneciam no Rio de Janeiro as companhias dramáticas especializadas no chamado teatro ligeiro – operetas, mágicas e revistas do ano – que sempre teve o seu público fiel. Assim, outra consequência perversa deu-se no terreno do repertório. Enquanto os artistas europeus representavam comédias julgadas refinadas, tragédias de Shakespeare e dramas modernos de Dumas Filho ou Sudermann, os artistas brasileiros encenavam peças ligeiras de produção nacional ou portuguesa – sem contar as traduções do repertório julgado de segunda categoria – dirigidas ao grande público que queria se emocionar com o dramalhão ou se divertir com a farsa e o teatro musicado.

Ainda nesse período, algumas mudanças na atividade teatral dos grandes centros urbanos brasileiros, principalmente no Rio de Janeiro, estarão ligadas às reformas urbanísticas propostas por governantes que queriam aproximar a imagem daquelas cidades ao modelo elegante das *urbs* europeias. Nas modificações do traçado urbano, a cidade foi dividida, a população de baixa renda foi “gentilmente” empurrada para os morros e para os terrenos mais afastado do centro das cidades e a elite brasileira, mais industrial e mais rica, exigiu que o centro da capital concentrasse mais bares, cafés, casas de espetáculos. Dentre tantas tentativas em agradar um público mais exigente, os espetáculos começaram a ser considerados lucrativos e os empresários a investir neste atraente mercado.

Entre o reconhecimento do público e da crítica e o lucro financeiro, os atores brasileiros desejavam um espaço no qual pudessem se tornar especialistas em suas áreas e exercitar a sua arte, sem precisar ter outra atividade paralela para isto; a exemplo dos profissionais que participaram na Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José (1911-1926), no qual os artistas tinham a oportunidade de experimentar novas técnicas de interpretação, criar figurinos, produzir cenários,

escrever cenas e cantar. Isto, ao mesmo tempo em que a quantidade de sessões alimentava e a exigência do domínio do fazer cênico era maior.

A consolidação do sistema de espetáculo por sessões fortaleceu ainda mais um certo perfil de indústria cultural já presente no teatro popular musicado do período, levando assim a uma crescente especialização dos profissionais envolvidos em sua produção. Não apenas os atores, mas também autores, compositores, cenógrafos, músicos e bailarinos que se dedicaram aos gêneros populares tornaram-se especialistas em suas áreas, valendo-se de acervos técnicos codificados, colhidos na tradição cômica e popular, continuamente reelaborados por meio do contato direto com o público, em uma aprendizagem substancialmente de palco. (MARQUES; REIS, 2012, p. 331).

Já na segunda década do século XX, as primeiras experiências artísticas modernistas começam a ser reconhecidas nas grandes capitais brasileiras. Em um momento em que a Europa vivenciava a Primeira Guerra Mundial e o Brasil sentia suas consequências no aumento de imigrantes e em suas revoluções particulares, como o levante do Forte de Copacabana, iniciado em 1918.

Discorrer sobre “uma história do trabalho do ator” é localizar, nas trajetórias individuais, intercessões que nos levem a pensar a prática teatral como todo. Mas o teatro brasileiro que legamos estrutura-se com força e notoriedade, após o início do século XX, sob a forma de grupos, coletivos e companhias que, em sua maioria, também tinham interesses empresariais.

Entre a década de 30 e 40 surge, o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), grupos fundamentais para a implantação das pospostas modernistas ou “revolucionárias” da época, com aparato cênico por vezes amador, mas que exigia um novo olhar do artista e a vontade em levar um novo público para o teatro. As peças “O rei da vela” (1937), de Oswald de Andrade (1890-1954), “Vestido de noiva” (1943), de Nelson Rodrigues (1912-1980), são os melhores exemplos de obras que causaram assombro nas plateias diante da originalidade dos cenários e textos, e embates entre os grupos teatrais, trazendo uma agitação criativa e uma renovação para os palcos jamais vista antes.

Entretanto, deve-se evidenciar, nesta busca do artista cênico brasileiro por um estilo dramático próprio, o seu entrelaçamento com as propostas modernistas internacionais. O próprio Oswald de Andrade morou por algum tempo em Paris, a atriz Maria Della Costa estudou em Lisboa e na sua volta ao Brasil fundou um teatro e a Companhia Maria Della Costa que, com o seu repertório teatral que contava com dramaturgias estrangeiras, realizou excursões pela Europa e

Bueno Aires (BRANDÃO, 2009). O ator e dramaturgo Renato Vianna (1894-1953) se vangloriava em ter conhecido o diretor russo Constantin Stanislávski (1863-1938).

Renato Vianna, ressalva o crítico de teatro Sebastião Milaré (2009), foi um dos poucos que conseguiu ultrapassar as referências, ou melhor, prever as propostas modernistas. Em “A última encarnação do Fausto”, de 1922, para a qual criou o grupo Batalha da Quimera, propõe uma renovação técnica e de processo criativo na qual teve como principais parceiros o poeta Ronald de Carvalho (1893-1935) e o maestro Heitor Villa-Lobos (1887-1959). A obra causou espanto e críticas, principalmente por conta da cenografia e a disposição dos atores: a proposta era deixar parte do palco às escuras, hora todo iluminado ou banhando-o por uma outra, que se aproximava do luar; os atores se apresentavam de costas para uma plateia, que se sentia desrespeitada; e a música, por vezes, não respeitava a voz do ator.

Numa atitude que visava levar essa moderna forma de fazer teatro e uma consciência artística, Renato Viana também viajou por todo o Brasil (esteve em quase todas as capitais do Norte e do Nordeste, entre a década de 1930 e 40, com a sua “missão dramática”; inclusive em São Luís), promovendo espetáculos e eventos didáticos e reconhecendo a importância da renovação pedagógica na atividade artística, firmando-a enquanto um dos mais expressivos agentes propulsores nas transformações adotadas na consciência político-cultural brasileira. Seu discurso na inauguração da Escola Dramática, no qual deixa claro que a sua advertência não era para os profissionais do teatro, mas contra o “teatro dos profissionais”, no qual o empresário explorava seus colaboradores, ainda esclarecendo:

Há quinze anos venho sofrendo pela consolidação de um teatro de arte nacional [...]. O duelo travado tem sido tremendo e desigual: de um lado, eu e meus ideais de cultura popular por intermédio de um teatro de arte ao nível da dignidade humana; do outro, os negociastas inescrupulosos, os histriões, os açougueiros da arte, os cafetens dos intelectuais invertidos e políticos ignorantes que eles conseguem hipnotizar, respectiva ou simultaneamente, à sua bolsa e à sua lábia para exploração dos instintos baixos da turba, transformando o teatro numa feira de corrupções e imbecilidades. (VIANNA apud MILARÉ, 2009, p.198).

Com relação a formação de atores, é importante ressaltar que Vianna dirigiu a antiga Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro transformando-a na Escola Dramática Martins Pena. Esta escola teve sua primeira turma iniciada em 1911, e teve como primeiro diretor o escritor maranhense, natural da cidade de Caxias, Coelho Neto (1864-1934), sendo aquela considerada a primeira escola de teatro do Brasil e que ainda se mantém ativa. Quando de sua inauguração, contava

no currículo com disciplinas como Prosódia, Arte de Dizer, Fisiologia das Paixões, além de História do Teatro e da Literatura Dramática e Arte de Representar. Seu corpo docente era formado em sua maioria pelos imortais da Academia Brasileira de Letras, como forma de despertar o interesse burguês, haja vista que tal iniciativa visava “dar credibilidade à escola e, de atrair jovens da classe burguesa, que certamente, se sentiriam mais bem orientados por um corpo docente tão ilustre” (ANDRADE, 2009, p. 07).

Entre as décadas de 1950 e 1970, o teatro brasileiro foi aperfeiçoando temas que envolvia o nacionalismo crítico e a modernização cultural, além do conteúdo politizado que culminou no embate com a ditadura militar. O palco exigia um realismo crítico, que pudesse externalizar a dimensão psicológica das personagens que, naturalmente, representavam, naquele momento, lascas significativas de uma sociedade acuada ou revoltada. Nelson Rodrigues torna-se o dramaturgo brasileiro mais relevante – muitos dirão, de todos os tempos – trazendo uma arte dramática ousada e pulsante, e que colocava na boca dos atores a fala das ruas e dos lugares escusos. Sobre a vocação do ator e o perfil de intérprete que suas peças necessitavam, Nelson Rodrigues (1993, p.63) ironiza:

A verdadeira vocação dramática não é o grande ator ou a grande atriz. É, ao contrário, o canastrão, e quanto mais límpido, líquido, ululante, melhor. O grande ator ou atriz é recente. Até poucos anos atrás, representava-se cinema e teatro aos uivos e às patadas. Era hediondo e sublime. Ao passo que o grande ator nada tem de truculento, nem berra. É inteligente demais, consciente demais, técnico demais; e tem uma lucidez crítica, que o exaure. O canastrão, não. Está em cena como um búfalo da ilha de Marajó. É capaz de tudo. Sobe pelas paredes, pendura-se no lustre e, se duvidarem, é capaz de comer o cenário. Por isso mesmo, chega mais depressa ao coração do povo, deslumbra e fanatiza a plateia.

O TBC (inaugurado em 1948, na cidade de São Paulo), o Tablado, no Rio de Janeiro (fundado em 1951 e dirigido por Maria Clara Machado) e o Teatro de Arena de São Paulo (inaugura do em 1953) abriram caminho para as peças consideradas modernas, tanto para o público adulto quanto infantil, e novas reflexões do que deveria ser considerado um teatro amador ou profissional, quando ambos começam a ser organizados de forma mais sistemática no Brasil. De sua passagem pelo TBC, a atriz Fernanda Montenegro (apud BRANDÃO, 2002) explana:

[...] O TBC era um espaço industrializado de teatro. E isso eu acho que é uma glória, eu não acho isso ruim. Porque no TBC os atores passavam realmente a ter uma condição de empregados, quer dizer, tinham todas as vantagens sociais de uma empresa, tinham a mais, um cachê a mais, o TBC deu ao ator brasileiro essa condição... que dizer, isso já existia. Mas

não era uma norma, eu trabalhava com Morineau²⁶ assim. Os empresários de Morineau já me contrataram dentro de todas as normas das leis trabalhistas que regiam o comércio. Nós éramos filiados ao INPS dos comerciários, tinha uma sigla lá qualquer, os atores eram encostados no sistema de atendimento social dos comerciários. Isto o TBC oficializou.

Mas é com a dramaturgia de Nelson Rodrigues que o teatro brasileiro será rebatizado, remodelado. Quase todos os grandes atores da época, como Cleyde Yáconis (1923-2013), Tereza Rachel (1934-2016), Carlos Alberto (1925-2007), Fernando Torres (1927-2008), Sérgio Britto (1923-2011) e a própria Fernanda Montenegro (1929-), tentaram encontrar, através dos textos rodrigueanos, um reconhecimento de público e crítica há muito desejado, algo que nem sempre ocorreu.

Na primeira montagem de “O beijo no asfalto” (produzido em 1961, pelo Grupo dos Sete, e dirigido pelo ator Fernando Torres) a opinião de críticos e público não manteve um consenso esperado e os atores da Companhia tiveram a oportunidade de perceber que nas próximas décadas, nem um grande dramaturgo, nem um talentoso ator conseguiam tornar obsoleto a necessidade de estar no palco por sobrevivência. A questão foi problematizada pelo ator Sérgio Brito (apud BRANDÃO, 2002), quando este recorda que:

[...] a encenação [da peça ‘O beijo no asfalto’] marcou para o Teatro dos Setes a percepção de que era impossível estruturar e manter uma companhia permanente, moderna, com o sentido sonhado, em virtude dos problemas internos. O grupo possibilitava até a existência de cálculos didáticos de formação de novos talentos, com a promoção de cursos, no teatro ocupado, que eram orientados por Gianni Ratto²⁷, sem qualquer participação do elenco a não ser a eventual integração de bancas ou comissões. [...] Mas ainda assim, o final da peça no Teatro Ginástico esteve longe de ser luminoso. Os tempos mudavam céleres, o rumo dos acontecimentos surpreendia até mesmo as sensibilidades mais acuradas. [...].

As mudanças conclamadas por Sérgio Brito nos remete ao quadro social, cultural e político da época do fim da Segunda Guerra Mundial. No Brasil, no período de 1946 a 1960, há um crescimento urbano e industrial e um rápido processo de consolidação dos meios de comunicação de massa, tendo o rádio, a televisão e o cinema um papel importante no processo de transformação das relações sociais e práticas de consumo, que vão gerar “novas expectativas sobre a possibilidade de

²⁶ Henriette Fernande Zoé Morineau (1908-1990), atriz e empresária que nasceu na França e, em 1946, fundou a Companhia dos Artistas Unidos no Rio de Janeiro.

²⁷ Gianni Ratto (1916-2005) diretor, cenógrafo escritor e ator italiano, que veio para o Brasil em 1954, a convite da atriz Maria Della Costa para dirigir uma peça e aqui ficou.

desenvolvimento do mercado de consumo para as produções artístico-culturais nas mais diversas áreas” (CALABRE, 2009, p. 45).

É notória a diversificação da atividade laboral de atrizes e atores, que espriam sua atividade artística para além do palco, encontrado nos meios de comunicação de massa uma “vitrine” e uma forma de buscar reconhecimento de uma quantidade incontável de espectadores e ouvintes, agora não apenas dos centros urbanos.

Contudo, mesmo que fique mais no campo da regulamentação do que no da efetivação, tal como ressalva Calabre (2009), o teatro consegue atenção das políticas culturais da época, das quais damos destaque para uma preocupação com a organização e o financiamento do aprimoramento teatral no país a partir da instituição, por meio do Decreto nº 43.928 de 26 de junho de 1958, da Companhia Nacional de Teatro no âmbito do Sistema Nacional de Teatro²⁸.

Entre as décadas de 1950 e 1960, o teatro chega à televisão. Emissoras, como a Tupi e a TV Paulista, realizavam teleteatros semanais e contratavam importantes atores, principalmente paulistas, que passaram a frequentar os bastidores da televisão com tanta assiduidade quanto as coxias dos teatros. Alguns ainda relutaram tal emigração, afirmando que muito se perdia enquanto arte nesse novo meio de entretenimento e a polêmica se instalou no meio artístico quando foi transmitida, pela TV, uma peça (“Professor de Astúcia”, de Vicente Catalano) que ainda estava em cartaz no Teatro de Cultura Artística. Entretanto, e independente da qualidade das encenações, o que ocorreu foi um fenômeno inverso do que se esperava. O Grande Teatro Tupi, da TV Tupi, que apresentava importantes peças adaptadas da dramaturgia clássica e espetáculos teatrais escritas por autores nacionais, e os programas Teatro Cacilda Becker e o Teatro Nicete Bruno, da TV Paulista, levaram mais público para o teatro.

Para o ator, observa Farias (2013), essa nova atividade era antes de tudo um lugar de projeção, um veículo para ser reconhecido como artista e uma abertura de mercado, já que o público também se interessava em vê os “galãs” de perto. Se para o ator e o diretor a TV se torna uma vitrine da arte cênica, no contexto de um meio de comunicação criador de uma arte remodelada ou de “uma arte no lar”, o

²⁸ Conhecido pela sigla SNT, foi criado em 21 de dezembro de 1937 (por decreto de nº 97) durante o Governo de Getúlio Vargas. Tinha entre seus objetivos o estímulo à construção de teatros, conceder orientação e auxílio a grupos amadores e profissionais, a promoção do ensino teatral, entre outros.

ator era considerado mais um funcionário, podendo estar, em uma semana, desempenhando um papel principal, e na seguinte, somente um coadjuvante ou mesmo uma ponta.

É na década de 1960 que surgem também as primeiras diretrizes relativas ao ensino superior de teatro no Brasil, sendo sua formação profissional regulamentada em 1965²⁹, logo após a criação legal das carreiras profissionais de ator, diretor, cenógrafo e crítico teatral. No entanto, desde o ano de 1939, o Conservatório Brasileiro de Teatro (ligado ao Ministério da Educação e Cultura) já oferecia cursos práticos de teatro no Rio de Janeiro.

A historiografia do teatro brasileiro entre a década de 1970 e 1980 foi construída também por estas questões que envolviam reconhecimento e sobrevivência, mas também por um agravante: a censura. As posturas dos diretores e atores diante dos desmandos dos militares da época, que exigiam cortes nos diálogos e a extradição de “artistas subversivos”, transformaram a arte de atuar em arte para reformar, compreendida enquanto ação revolucionária, colocando em cena um repertório de obras em sintonia com as questões políticas do momento.

É a partir desse período, se estendendo para a década de 1980, que alguns autores e atores das regiões Norte e Nordeste começam a ter um maior reconhecimento nos palcos do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, não por delinearem temas universais, mas assumirem assuntos regionais com grande carga existencialista ou cômica.

O paraibano Ariano Suassuna (1927-2014), que junto ao teatrólogo pernambucano Hermilo Borba Filho (1917-1976) criaram o Teatro Popular do Nordeste, é um dos mais significativos exemplos desta contribuição regional para o teatro nacional, caracterizado pelo aproveitamento da linguagem popular e por uma poesia carregada de entusiasmo ou angustia, quando o interesse pela cultura popular de sua região o levou a produzir “peças alimentadas pelo diálogo entre a sua formação erudita e a tradição dos espetáculos populares como o pastoril, o mamulengo e, principalmente, o bumba-meu-boi, que ele reconhece como fonte inesgotável de inspiração” (GUZIK, 2013, p. 137).

²⁹ Contudo, advertem os pesquisadores Ingrid Dormien Koudela e Arão Paranaguá de Santana (2013, p. 449); “entre a legislação de 1965 e a implantação dos cursos superiores nas várias regiões brasileiras há um hiato considerável, pois inicialmente foram criados cursos superiores apenas em Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo; com as reformas da educação superior (1968) e do ensino de 1º e 2º graus (1971) é que as artes cênicas passaram a firmar nos estabelecimentos escolares”.

Em Recife, a exemplo de “Sobrados e mucambos” (baseada na obra de Gilberto Freyre), misturavam o épico grego com temas regionais. Mas, ao contrário de um teatro produzido por grupos como o Asdrúbal Trouxe o Trombone, ou mesmo o Teatro Oficina, dirigido por Zé Celso Martinez (1937), que eram formados, sobretudo, por jovens de classe-média, no teatro recifense encontraremos universitários, intelectuais, professores, travestis e profissionais informais no palco e na plateia (FARIA, 2013). Dramaturgos, diretores, cenógrafos e atores tinham a mesma importância para a realização da obra, quando a arte do diretor é, diante do ator, uma arte de sugestão e vice-versa.

Outra consequência do destaque do teatro realizado nestas regiões, na década de 1970³⁰, é a necessidade de diversos profissionais migrarem para a região central do país, por não terem incentivo financeiro dos governos locais ou projetos culturais financiados. Em São Paulo, atores, de várias capitais nordestinas, assumem seus lugares nas apresentações de obras teatrais que exigiam uma linguagem característica do Brasil “de cima”, tornando-se uma ponte entre o espectador e uma realidade que este só imaginava existir.

O reconhecimento do valor de uma dramaturgia produzida no norte e nordeste do país, assim como o êxodo de artistas para sudeste (condensadores dos polos artísticos oficiais do Brasil: Rio de Janeiro e São Paulo), é sintomático da existência de um campo teatral nessas regiões e da necessidade de incentivá-lo. Tal situação nos remete a criação em 1975, por meio da lei nº 6.312, da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) que terá por finalidade promover o incentivo e amparo em todo território nacional das atividades artísticas.

A FUNARTE atuará em várias frentes necessárias ao desenvolvimento artístico nacional, a partir da concessão de premiações ou bolsas, na capacitação artística, na formação de público e também no desenvolvimento de pesquisas na área das artes. Desempenhará uma função importante na área teatral, pois, a partir dos recursos destinados aos seus editais, garantirá acesso aos recursos federais e garantirá, a profissionais, grupos, companhias e coletivos teatrais, a possibilidade de produção, circulação e sustentação (em menor ou maior grau) de suas produções

³⁰ Segundo J. Guinsburg e Mariangela A. de Lima (2009, p. 166): “o diálogo história/estética à luz da Resistência democrática da década de 1970, revelava determinadas concepções de fazer teatral que carregam consigo olhares específicos para o saber histórico, uma vez que as suas cenas foram confeccionadas em sintonia com os debates propostos pela conjuntura e com momentos de reafirmação da nação, tanto no que se refere à emergência de um Estado-Nação, quanto no que diz respeito à ideia de brasilidade na cultura”.

artísticas, salvo as críticas e discussões quanto a democratização da distribuição dos recursos pelas regiões geográficas.(BRASIL, 1975)

A profissionalização dos artistas e as questões de incentivo promovidas através dos recursos financeiros das esferas municipais, estaduais e/ou federais públicas, graças ao desenvolvimento de políticas culturais, operarão mudanças significativas na prática artística nacional permitindo o desenvolvimento artístico mais, sobretudo, que artistas subsidiem sua prática e que garantam, ao menos metade, de sua subsistência.

Na década de 1980, os financiamentos à cultura, através de patrocinadores e incentivos fiscais, tornam-se grandes viabilizadores de projetos cênicos. Além da velha e boa bilheteria, os fundos públicos, os empréstimos pessoais e outros custeios de produção amparados por empresas privadas serão alguns dos principais fomentadores da arte brasileira. Desse contexto, em 2 de julho de 1986, surge a primeira lei de Incentivo Fiscal à Cultura no Brasil (Lei 7.505, conhecida com o Lei Sarney) que, após reformulações, torna-se a Lei Rouanet³¹.(BRASIL,1991). Importante frisar que os benefícios fiscais federais da Lei Rouanet podem ser desfrutados também por pessoas físicas, mas essa deve transferir uma parte para o projeto cultural que deve ser previamente aprovado pelo Ministério da Cultural.

No Diário Oficial da União, de 30 de novembro de 2017 (BRASIL, 2017), o Ministro de Estado da Cultura, Sérgio Sá Leitão, ratificou que o incentivo e o fomento abrangidos pelo Pronac - implementado pela Lei Rouanet - priorizariam as seguintes áreas culturais: “Artes Cênicas, Audiovisual, Música, Artes Visuais, Patrimônio Cultural Material e Imaterial, Museus e Memória e Humanidades”, mas não haverá mais o chamado “teto por projeto”, que se encontrava em R\$ 10 milhões – desta forma, um proponente poderá solicitar R\$ 60 milhões para apenas um projeto, desde que a estimativa seja compatível.

Contudo, a leis de renúncia fiscal encontram-se numa encruzilhada de críticas na atualidade, como o excesso de “concentração de recursos” para a região Sudeste (que acumula também a maior parte de incentivadores) e o elevado

³¹ Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, institui o chamado Programam Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). O nome da Lei remete a seu criador, o então secretário Nacional de Cultura, o diplomata já aposentado Sérgio Paulo Rouanet (1934-) e tem por objetivo o fomento e a promoção da produção cultural brasileira em suas mais diferentes áreas e prevê a renúncia fiscal de empresas que assumam seu patrocínio.

incentivo em projetos de grande apelo comercial, deixando os grupos pequenos com poucas possibilidades de incentivo.

Em função dos acontecimentos políticos dos últimos anos, damos destaque ao processo de impeachment da presidenta eleita Dilma Rousseff, em agosto de 2016, que concede a centralização do poder a um segmento político que traz em sua agenda política o mote da redução do Estado em vários setores como forma de beneficiar a economia. A adoção de tal agenda constituirão ameaças a vários setores governamentais, sobretudo aqueles ligados aos benefícios sociais.

O Ministério da Cultura é um dos primeiros a sentir o impacto, sendo extinto pela medida provisória nº 726 de 12 de maio de 2016, adotada pelo então presidente interino, Michel Temer, sob o pretexto de uma reforma ministerial na qual a pasta da Cultura seria associada à da Educação. Em função de uma grande comoção de artistas e demais indivíduos relacionados ao setor cultural, que viram na atitude um retrocesso e uma desvalorização do segmento, ocorre em maio do mesmo ano a ocupação por militantes dos prédios ligados ao Ministério em todo país. Além de reacenderem o debate no papel do Estado no fomento da cultura, ocorre a revogação da medida provisória que extinguiu o Minc, onze dias após o seu anúncio.(BRASIL, 2016).

A abordagem dessas questões políticas que envolvem os recursos destinados ao fomento cultural não é um dos objetivos de nossa pesquisa. No entanto, mencioná-los é imprescindível para que se ative a reflexão sobre as possibilidades e riscos pelas quais atores e atrizes estão submetidos quando encontram nas referidas políticas um caminho para produção e uma relativa segurança em termos de sustentabilidade de sua atividade profissional. No entanto, a discussão sobre esta sustentabilidade a partir dos recursos públicos não passa incólume das críticas quanto a dependência dos artistas do sistema estatal.

Na última década, o que é chamado de atitude “pires na mão” dos artistas pelos recursos públicos (acessados de forma direta ou indiretamente), tem sido uma crítica mordaz da forma como o Estado tem gerido a cultura e a repercussão dessa atitude na prática artística brasileira, tal como podemos notar na crítica de Carvalho (2014) que declara, em linhas gerais, que o Estado, no que se trata de ações concretas para o fomento cultural, transformou-se em um gestor de recursos:

Apesar da variedade de tendências e da desigualdade da luta, o interesse é o mesmo: dinheiro público. E é curioso que haja um sentimento geral de que a arte do país depende dessa suposta 'política' estatal das verbas: a manifestação sentimental de carência está hoje na boca de todos, inclusive dos artistas que produzem espetáculos de mercado.

[...]

O Estado, em todos os níveis, deixou de cuidar de sua estrutura física e pessoal na área cultural: teatro abandonados, casas de cultura sem equipe, museus e bibliotecas mal cuidados. No todo, um desinteresse e uma incapacidade de formulação de um projeto cultural minimamente socializante. Contrária a qualquer dirigismo cultural, em nome da democracia, a transferência de controle viabilizada pela única fonte legal de recursos permitiu à parte já endinheirada da sociedade civil descobrir uma renda adicional no negócio da cultura, a ponto de desistir do ideal do mercado como lugar de autonomia. (CARVALHO, 2014, p.86;89).

Das leis de incentivo por renúncia fiscal federais, entre 1995 e 2005, alguns Estados nordestinos começam a dispor, de forma mais efetiva, de leis estatais que promoverão, a partir também da isenção fiscal, a produção artística regional. Pará, Pernambuco e Bahia receberam apoio destas leis e não precisavam esperar o lucro das apresentações para ressarcir suas dívidas de produção. Menos expressivo foram os apoios recebidos, até agora, pelos estados do Amazonas, Rondônia, Alagoas, Roraima e Maranhão, este último, ainda envolvido em um sistema de investimento cultural suspeito e mal distribuído, que funciona na própria estrutura da administração ligada aos incentivos do orçamento estadual e mediante editais pouco expressivos, algo que se mostra com um reflexo do atual cenário teatral do estado, mas não da sua história.

3.2 O teatro em São Luís do Maranhão: influências e novos horizontes

O campo macrossocial, político e cultural nacional, que foi construído ao longo da história do teatro brasileiro, é um influenciador importante dos contextos locais. Apesar de haver um impulso analítico que nos leva a pensar o local enquanto lugar da tradição e, assim, às vezes associado ao sentido negativo de atraso quando relacionado à perspectiva global, é importante frisar que o que ocorre é uma articulação entre estas duas características (HALL, 2015) que, em sua maioria, exaltarão o local como estratégia de dominação.

Ao buscarmos elementos históricos que nos ajudem no entendimento do desenvolvimento da prática artística de atores e atrizes em sua associação com o mundo do trabalho, o teatro em São Luís do Maranhão apresentará, no início de sua história, características comuns à história das regiões que, atualmente, são consideradas eixo da produção artística brasileira.

A capital maranhense teve momentos áureos no que diz respeito à produção cultural, sobretudo no campo da literatura, recebendo o título de Atenas Maranhense³², um título que, ainda hoje, repercute no imaginário local e nos dá pista da existência de certa autonomia do campo artístico local, não obstante a abertura para as influências nacionais e globais (bem como os problemas de ordem econômica e social). No entanto, sobre a perspectiva local, podemos falar que o trabalho de atores e atrizes em São Luís do Maranhão desenvolve-se sobre os auspícios dos grupos e coletivos teatrais, uma característica forte da prática teatral contemporânea que também foi responsável pela renovação da cena brasileira ao buscar uma relativa autonomia criativa ao questionar os modelos de produção teatral que tinham como objetivo principal os apelos de consumo da indústria cultural (CARREIRA, 2007). Mas antes de localizarmos na história do teatro maranhense essa característica forte que constitui o campo teatral ludovicense, e que constitui o âmago do trabalho teatral maranhense, é necessário um recuo histórico estratégico que nos permitam vê como trabalhavam os atores e atrizes.

O maior teatro da capital maranhense, foi inaugurado em 1817 e chamou-se, nas primeiras décadas, Teatro União (alusão à união Brasil-Portugal), depois Teatro São Luís e é considerado um dos três teatros mais antigos do Brasil, construídos ainda no período colonial³³.

No ano de 1854 acontece um fato dos mais curiosos que se possa pensar ocorrer em um teatro. Uma atriz portuguesa, grávida e participando da encenação da peça “O tributo das cem donzelas”, começou a sentir, entre o segundo e o terceiro ato da peça, as primeiras dores que antecedem ao parto. Não tendo tempo de se deslocar para uma casa de saúde da cidade, a atriz deu à luz a uma menina em um dos camarins do Teatro Arthur Azevedo (ainda Teatro São Luís). Nascia Apolônia Pinto (1854-1937), que, segundo o pesquisador José Jansen (1954), estreou como atriz, aos 12 anos de idade, na peça “A Cigana de Paris”, no próprio

³² Além do dramaturgo Artur Azevedo e do seu irmão, o romancista Aluísio Azevedo, são maranhenses os escritores: Gonçalves Dias, Coelho Neto, Graça Aranha, Odorico Mendes, Sotero dos Reis, Sousândrade, Henriques Leal, João Lisboa, Ferreira Gullar e Josué Montello. A maioria, também incursionando na dramaturgia. O termo está relacionado, mais especialmente, ao chamado Grupo Maranhense, que produziu obras literárias e periódicos no século XIX e foi salgado pela crítica literária brasileira como um dos grupos mais produtivos dentre os que existiram no país.

³³ Os principais teatros do Norte e Nordeste do Brasil só surgirão na segunda metade da década de 1850: Teatro Santa Isabel, em Recife (1850); Teatro da Paz, em Belém (1878); o Teatro Amazonas, Manaus, (1896); o Teatro Carlos Gomes (denominado, posteriormente, de Alberto Maranhão) em Natal (1898); Teatro 4 de Setembro, em Teresina (1909) e o Teatro José de Alencar, em Fortaleza (1910).

palco do teatro onde nascera, e aos dezesseis anos, apresentou-se no Rio de Janeiro, ao lado do ator português Furtado Coelho, na peça “Morgadinha de Val Flor”, do português Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895).

Rosa Adelaide Marchezy Pinto, mãe de Apolônia Pinto, foi uma das muitas atrizes portuguesas que desembarcaram no Brasil em busca de reconhecimento e estabilidade. O que houve, quase que de imediato. O apressado pelos artistas estrangeiros na capital maranhense pode ser observado em um outro episódio famoso na cidade, quando “a solidariedade da população foi demonstrada quando piratas assaltaram o navio que trazia uma companhia de teatro, deixando os artistas com a roupa do corpo e uma subscrição a cargo do tesoureiro do Teatro supriu o prejuízo dos figurantes” (LACROIX, 2012, p. 260). Mas esta emigração de artistas denota de um período anterior:

É na terceira década do século XIX que começa a haver produção teatral consistente no Brasil. Até então, a regra era virem juntos da Europa tanto as peças como os artistas e os empresários. De Portugal, principalmente, chagavam companhias inteiras. [...]. As facilidades operacionais eram óbvias. Dada a aproximação linguística e cultural, era possível encenar aqui, sem maiores adaptações, o mesmo repertório apresentado em Lisboa; por isso o retorno compensador ensejava a repetição do processo. [...]. As canseiras da viagem transatlântica tinham de encontrar compensação à altura. Não admira, portanto, que as companhias escolhessem o repertório de aceitação mais imediata e com essa iniciativa acabassem influenciando a sedimentação de valores estéticos. (PRADO, 2012, p. 75; 76).

Constatamos, assim, que a criação do campo teatral maranhense não se diferencia do nacional em função da influência europeia, a partir das excursões das companhias teatrais portuguesas em terras brasileiras. Em seu início, ele vai se construindo sobre as ideias dessa prática teatral de companhia e da *expertise* de atores e atrizes que aqui fizeram residência, tal como foi o caso da mãe de Apolônia Pinto.

Casada com o ator e empresário Feliciano da Silva Pinto, que tinha sua própria companhia de teatro e apresentou uma série de espetáculos em São Luís, Rosa Adelaide é um exemplo da representação identitária de raízes portuguesas no vindouro teatro brasileiro, quando aquela interage com a sociedade local³⁴ (sua filha

³⁴ Ainda segundo a historiadora Maria de Lourdes Lauande Lacroix (2012, p. 160), os vínculos entre os atores e cantores estrangeiros e os moradores de São Luís, por vezes, ultrapassava o profissional: “a cantora lírica Margarida Ponchielli casou com comediógrafo Sabas da Costa e ministrou aulas de canto e duas gerações de jovens maranhenses. O maestro João Pedro Ziegler, *spalla* do Teatro Dom Carlos, em Lisboa, ensinou violino na Capital. O professor Guignard, organista na França atuou depois na Catedral de São Luís”.

tem, como madrinha, a *socialite* maranhense Apolônia Fragoso, que prestará solidariedade nos cuidados maternos), apresenta um certo padrão artístico ainda se desenvolvendo na região Norte do país e valoriza a cultura local (prestigiando recitais e bailes oferecidos pelos ludovicenses).

Apolônia Pinto contracenará com os maiores atores da época e representará personagens importantes, como a Margarida do “Fausto” e Antígona, na peça homônima. No ano de 1878, protagonizou a peça “Os Lazaristas”, de José Enes (1848-1901); e “O Primo Basílio”, adaptação do romance de Eça de Queiroz (1845-1900); nesta última, e ainda muito jovem, fez o papel de Luísa e, apesar do fracasso da peça, foi bastante elogiada pela crítica da época (JANSEN, 1953). Conhecida como uma das maiores intérpretes do país, arrebatando multidões para as suas apresentações, numa época em que o teatro dispunha de pouca mídia para divulgar as peças, não havia patrocinadores e o cachê ainda eram muito baixos, Apolônia resolve excursionar pela Europa (ao mesmo tempo em que tentava curar uma surdez irreversível) e, ao voltar para o Brasil, em 1897, cria um cinematógrafo, classificando-o como “o primeiro da América do Sul” (JANSEN, 1953).

Em São Luís, os ciclos de cinematógrafos ambulantes se deram em diversas décadas, o primeiro entre 1890 e 1909. Nesse período, a capital maranhense foi visitada dezenas de vezes, de forma quase sistemática, por quatorze aparelhos diferentes, entre estes, o de Apolônia Pinto, que não parou de atuar e incentivar a sua Companhia de teatro. Entretanto, a expansão da arte cinematográfica na cidade parecia ser o sinal da decadência de uma outra mais antiga: a teatral. Mas a sociedade ludovicense já estava acostumada com estes altos e baixos relaciona à arte de Sófocles.

Excluindo as primeiras práticas teatrais no Estado, iniciadas a partir da representação de “Diálogos” - escrita pelo Padre Jesuíta Luís Figueira (1574-1643), o teatro maranhense sempre esteve dependente, de forma paralela, às transformações político-econômicas locais e europeias, principalmente a partir do século XVIII, quando ocorre uma expressiva transformação na economia maranhense com a instalação da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão³⁵, pelo Marques de Pombal (Sebastião José de Carvalho); a monocultura

³⁵ Quando o centro político-econômico de todo o território norte passa a ser não mais o Maranhão, mas o Estado do Pará (em 1753), devido ao progresso da região de Belém, substituindo a antiga denominação Estado do Maranhão e Grão-Pará, criada em 1654.

algodoeira, de 1780 a 1820; e a açucareira, entre as décadas de 1850 e 1870, com a implantação de diversos engenhos. Dessa forma, a região se desenvolve, surge um dos mais belos conjuntos arquitetônicos do Brasil e a cidade assume a forma de capital (LACROIX, 2012). Entretanto, tal riqueza ficou concentrada nas classes já privilegiadas de comerciantes e proprietários de terra, ao mesmo tempo em que se multiplicava o número de negros africanos na condição de escravos e pobres que vinham de outros estados ou países. Com relação ao acesso ao teatro, somente os “abastados” tinham a vantagem de ver as apresentações das companhias.

Com o fim de cada ciclo de prosperidade, que inclui também o lucrativo cultivo de arroz na região (1836-1874); a criação dos portos de exportação; a instalação de fábricas têxteis (1883-1950/60); e revoltas, como: a Setembrada (1831), que exigiu a expulsão de portugueses e frades franciscanos por causa da exploração destes; e a Balaiada (1838-1841), um movimento popular que contrariava os grandes proprietários agrários da região, ocorria também, na cidade de São Luís, uma estagnação artística. Poucas, ou nenhuma, companhia se atreveram vir para o nordeste brasileiro nestes períodos, o que impulsionou os artistas locais, principalmente os atores, a desenvolverem seus potenciais criativos.

Em 1841, atendendo a aspiração geral, foi organizada a Sociedade de Recreação Maranhense, promotora de bailes, festas em casas de família e outras distrações associativas, animando o convívio social. Várias vocações foram reveladas depois da publicação de peças teatrais e a vida teatral de São Luís aguçada com a criação da Sociedade Dramática Maranhense, também em 1841. [...]. A Sociedade Dramática de Recreação Maranhense conseguiu alugar o Teatro União, entre 1841 e 1845, cedendo a artistas visitantes. As famílias voltavam a se distrair e a cidade ganhou renovada animação.

[...]Em datas especiais – adesão do Maranhão à Independência, Sete de Setembro, por exemplo – a programação apresentava desde a exibição da efígie de S. M., hino cívico, sinfonia executada pela orquestra, drama, duetos, comédias, espelho de uma plateia de gosto diversificado. O 11º Presidente da Província convidou as famílias da cidade para os festejos da Sagração e Coroação do Imperador. As cinco e às dezoito horas queimaram girândolas de foguetes e às vinte horas, o presidente foi recebido no Teatro por uma comissão da Sociedade Dramática com vivas e flores jogadas da varanda. **O espetáculo constou de três peças com pratos da casa** e a noite de gala foi encerrada com dois meninos oferecendo caixinhas com flores ao presidente e sua esposa. O Teatro bem ornamentado, iluminado por luzes de espermacete, cintilava ao reflexo de ilustres e globos de vidros. [...]. (LACROIX, 2012, p. 261;162, grifo nosso).

Nesse período, grupos amadores começaram a surgir, principalmente, para as encenações de autos e dramas religiosos, e jovens escritores começavam a arriscar a produção de textos dramatúrgicos, enquanto que no teatro mais famoso

da cidade, as peças românticas disputavam espaço com os melodramas que, no Maranhão e não muito diferente dos outros Estados, eram caracterizados por uma faceta moralizante, quando os diretores e atores locais “usavam e abusavam de recursos violentos, recorria-se aos grandes lances dramáticos que a cena comportasse como o punhal, o veneno, o rapto de criações, o falso testemunho, tudo em maquinação tenebrosa. (JANSEN, 1974, p. 53).

Também nesse período, políticos e comerciantes mais abastados construíram pequenos teatros em suas residências, a exemplo do major e fazendeiro Inácio José Gomes de Sousa (1789-1869), pai do famoso matemático Joaquim Gomes de Sousa (1829-1864), que mandou edificar um dos mais encantadores da cidade, localizado na mesma rua do Teatro Arthur Azevedo e que, em 1998, quando o espaçoso casarão foi transformado no Museu Histórico e Artístico do Maranhão³⁶, recebeu o nome de Teatro Apolônia Pinto. Segundo o teatrólogo e pesquisador maranhense Aldo Leite (2007, p. 26; 27):

[...] Eram sobretudo, provas de *status* social as apresentações caseiras, até mesmo durante muitos anos depois, que as festas de aniversário, datas significativas, fossem culminadas, entre compoteiras de doces, refrescos e licores, com uma *hora de arte*. Era *chic* que as crianças soubessem declamar, cantar, tocar um instrumento qualquer. Se a família tinha posses, havia o teatrinho participar, se não, improvisava-se um palco nas varandas ou até mesmo no fundo dos quintais para estas apresentações. O gosto pelas artes, portanto, nascia bem cedo, ainda estimulado pelos pais e professores, pois via de regra, também nas escolas, as atividades artísticas tinham o seu destaque. Em quase todos os prédios escolares, deste período, havia um espaço destinado a um teatro, como ainda hoje se pode observar. Comumente nas festas de fim de ano aconteciam, igualmente, as *horas de arte*.

Se a arte cênica, no Maranhão do século XIX, compreendia um “teatro de estrangeiro”, que existia por temporada e a maioria dos atores eram contratados por período de poucos meses (deslocando-se, logo ao término das temporadas, para outras regiões à procura de trabalho), no século XX, do que se pode classificar enquanto um “teatro maranhense”, distante do amadorismo e do caricato, identificamos uma prática teatral de grupo que é mais notória a partir da década de 1950.

Na configuração da linguagem teatral das tendências de encenação da época, o que se produzia em São Luís ainda não estava bem delineado, grupos

³⁶ O pequeno teatro, que possui setenta lugares e até camarins, também entrou para os anais da dramaturgia nacional por ter recebido Artur Azevedo e Aluísio Azevedo (1857-1913) quando estes teriam, ainda muito jovens, utilizado o espaço para leitura e ensaios das primeiras peças do primeiro.

como o Grupo Athenas Brasileira, o Artur Azevedo e o Movimento Moderno de Teatro (este, dirigido pelo médico e padre João Mohana, na década de 1960) e a AMAI – Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais, dirigida por Jamil Jorge (1916-2002), já possuíam certo compromisso com a cenografia e o figurino, mas não havia uma preocupação mais profissional com a formação do ator. Segundo o diretor e ator Cecílio Sá (apud LEITE, 2007, p. 50):

Cada ator levava seu papel para casa para decorar. Depois de decorar a gente ia arrumando os lugares de cada um no palco, durante os ensaios. Quando alguém esquecia o texto, o ponto estava ali mesmo para cumprir sua função. Tinha muita gente boa que não precisava de muito ensaio. Mas tinham outros que só ficavam até o último dia de apresentação, porque não tinha quem substituísse.

Cecílio Sá (1913-2005) é um dos melhores exemplos de diretores maranhenses que contribuiu para que alguns jovens aspirantes a atores tivessem a oportunidade de trabalhar em um grupo semiprofissional. Criou o Grupo Ateniense, junto com Bibi Geraldino, no ano de 1931; em 1953, tornou-se diretor-geral do Grupo Teatral Arthur Azevedo; dirigiu o Grupo Teatral Renascença e o Grupo Teatro Recreativo Amador do Maranhão (GRUTRAM).

Na década de 1950, criticou a decisão de transformar o Teatro Arthur Azevedo em cinema e, juntamente com outros artistas, foi à imprensa denunciar a falta de espaço que os grupos de teatro tinham em São Luís. Em sua grande maioria, produziu e dirigiu peças sacras ou de temática religiosa, e trabalhou com importantes atores do cenário teatral maranhense da década de 1960, 70 e 80, como: Lucy Mary, Lobo Monteiro, Iran Tavares, Tácito Borralho, Wilson Barros, Célia Leite, Domingos Tourinho e Leônidas Andrade.

Outros dois grupos se destacaram neste período: Os Amigos de Apolônia e o Teatrinho dos Novos. O primeiro, adulto, com um teatro engajado; e o segundo, infanto-juvenil e, tecnicamente, bem realizado:

Na década de 50, 'Os amigos de Apolônia' atingiu seu ponto alto montando *Deus lhe pague* de Joracy Camargo, que foi uma exposição de talento e bom gosto para que ninguém, dos que estavam na plateia, pudesse se esquecer tão cedo; feito numa época em que o teatro aqui praticado era na base do 'ouvi dizer' e do 'deve ser assim'. O grupo se dissolveu quando José Brasil, seu fundador e animador, ousou "ousar" montando o musical *São Luís em revista*, uma sátira contundente contra o coronelismo que imperava na política maranhense e o caudilhismo reminescente do estado Novo.

Existiam outros grupos cometendo o teatro tradicional segundo a velha *mise-en-scène* quando surgiu o "Teatrinho dos Novos", criado pelo pintor J. Figueiredo, um lírico e idílico movimento onde adolescentes fizeram um teatro para crianças com visão e linguagem nova, montando ora textos

adaptados das tradicionais histórias infantis, ora peças escritas especialmente para o grupo. *O Reino das Fadas*, estreia do grupo, um conto de Jerônimo Monteiro adaptado por Kleber Fernandes, *Quem beija o Leão*, de Lucy Teixeira, *Macaquinho Fantasma*, de José Brasil (que por causa do ressentimento ainda vivo da milicada assinou Otaciano Otto), *Revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira, foram alguns dos títulos montados. (TEIXEIRA, 2012, p. 46;47).

Vemos uma prática teatral ludovicense que se delinea sobre impulsos mais voltados para a realização estética e artísticas dos envolvidos do que um meio de subsistência dos atores e atrizes, enquanto manifestação cultural legítima daqueles que viam no teatro um instrumento de crítica política e social, mas também um benefício cultural do qual a cidade não podia abrir mão e que, para isso, buscavam os meios possíveis para sua realização.

Em entrevista concedida a Leite (2007, p. 147), Ubiratan Teixeira (1931-2014), que participou do Teatrinho dos Novos, lembra que a equipe se concentrava na casa da família do artista plástico J. Figueiredo, na Rua Viana Vaz. O casarão funcionava como ateliê, gabinete de leitura e centro de pesquisa para o grupo (formado em sua maioria pela família Figueiredo: Gracinha Figueiredo, Claudio Figueiredo e Dona Nair) e, como uma grande família, “comia-se, dormia-se, lia-se, estudava-se, discutia-se teatro, além do endereço servir de referência para uma infinidade de outras coisas”, curiosamente, o grupo era “sustentado exclusivamente com o salário de funcionário municipal de J. Figueiredo³⁷” e, por isso, sua dinâmica de “investimento” era diferente dos outros grupos, quando estes entravam em concordância com algumas empresas da cidade, onde cada um providenciava seu próprio guarda-roupa, a madeira para o cenário era “fornecida a crédito pela serraria Rayol, a tinta idem por Romão dos Santos e os panos necessários para tapadeiras e trainéis pelo mesmo sistema pela Rianil ou Pernambucana, para receberem com a renda da bilheteria”.

Ainda no final da década de 1950, o intérprete começa a ter uma atenção maior da direção. O ator, diretor e coreógrafo maranhense Reynaldo Faray (1931-2005) cria, depois de uma breve passagem pelo Teatro Escola do SESC-MA, o Teatro de Equipe do Maranhão (chamado também de Teatro de Adolescente), depois a primeira escola de ballet do Maranhão e, em 1960, o Teatro Experimental do Maranhão – TEMA, com espetáculos com maior apuro técnico.

³⁷ Além de artista plástico, J. Figueiredo (João Lázaro de Figueiredo) foi cenógrafo, diretor do Teatro Universitário e coordenador do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará, no final da década de 1960.

No TEMA, Faray propôs aos atores uma forma mais profissional de encarar o público; este estava comprando um “produto” (a peça) e os profissionais do teatro, por esta razão, deveriam se preocupar com um cenário mais enriquecido de detalhes, com uma dramaturgia mais social (ou voltada para a realidade maranhense) e dedicarem um tempo maior aos ensaios.

Com esse grupo, podemos destacar uma associação ao governo federal que pode ser interpretada como um processo de difusão cultural, haja vista que se realizou um convênio com o Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização), no qual o elenco de algumas produções do grupo pôde se apresentar aos finais de semana em pequenos municípios maranhenses. Entretanto, a estratégia de marketing da utilização da linguagem artística na promoção da campanha de alfabetização massificada realizada pelo governo não teve o efeito esperado e o projeto logo foi extinto.

Leite (2017) também observa que Faray inaugurou, no teatro maranhense, os espetáculos com cenários móveis, algo que era visto apenas nas produções estrangeiras, assim como aperfeiçoou a forma de interpretação dos atores locais, tornando-as mais realistas e menos exageradas. No que se refere a divulgação da arte teatral maranhense, o TEMA também proporcionou aos atores a oportunidade de se apresentarem em outros Estados, foi o caso das peças “Beijo no asfalto” (1970), “O TEMA conta Zumbi” (1971) e “O castigo do santo” (1981), dentre outras peças. Contudo, ressalva Leite (2005, p. 67), o TEMA, assim como os grupos teatrais surgidos na década anterior, tinha preponderante “a figura do diretor como única referência”.

Na história oficial do teatro maranhense, que em sua essência é a história do teatro em São Luís do Maranhão, são poucas as informações que possam nos propiciar a construção de um panorama histórico do trabalho de atores e atrizes em São Luís, a não ser quando estes indivíduos acumulam outras funções no trabalho teatral. Dessa forma, chegam até nós os nomes, sobretudo de homens, que também desempenham a função de dramaturgos e de diretores. Tal fenômeno, excluindo as questões de gênero, como já apontado, deve-se pela efemeridade do acontecimento teatral, mas também ao privilégio que se dá às fontes primárias³⁸ de pesquisa, haja

³⁸ Também conhecido como “fonte original”, este termo é comum às áreas de conhecimento da História e Biblioteconomia. Corresponde aos registros de natureza concreta tais como os documentos escritos e gravações de áudio ou audiovisuais.

vista a valoração científica de registros dessa natureza considerando que, diferente das performances de atores e atrizes, um texto dramático pode ser consultado séculos após a sua montagem. Dessa forma, considerando a dimensão da empreitada bibliográfica que a construção de tal quadro historiográfico demandaria, optamos por manter nosso foco sobre os dados, fatos e análises já tratados em publicações que abordem a história do teatro no Maranhão, mas deixamos registrado que ainda há muito o que se pesquisar e produzir sobre esta área de conhecimento.

Localizaremos os atores e atrizes, assim como sua forma de trabalho, a partir da figura dos diretores e dramaturgos. A exemplo do próprio Leite (1941-2016), que antes de fundar o Mutirão e o Gangorra, que produziram peça que congregava universitários e pessoas das comunidades próximas das UFMA (com uma trajetória também pedagógica que perdurou quinze anos), atuou e dirigiu alguns espetáculos dramáticos no TEMA e outros grupos, e foi reconhecido nacionalmente, como já sinalizado, com a peça “Tempo de Espera”, produzida em 1975 e pela qual Aldo Leite, que a escreveu e dirigiu, recebeu os mais importantes prêmios nacionais, com apresentações na Europa (França, Holanda e Alemanha).

Realizada por um dos grupos mais importantes de São Luís, o Mutirão³⁹, a peça deu aos atores Cosme Júnior (1953-1990) e Leda Nascimento as indicações para o Prêmio MEC/Troféu Mambembe de atores revelação⁴⁰. Bacharel em Teatro pela USP, Aldo Leite, juntamente com Nelson Brito (1953-2009), Cosme Junior, Tácito Borralho e Nonato Pudim, também participou da criação da Federação de Teatro Amador no Maranhão (FETAMA), movimento que uniu vários grupos (Gangorra, Mutirão, GRITA, LABORARTE) com o intuito de legalizar e promover o teatro amador e profissional na capital maranhense, realidade que já se percebia

³⁹ O grupo também realizou as seguintes peças: “Os Saltimbancos” (em 1978), de Chico Buarque de Holanda; “Os Perseguidos” (1981), de João Mohana; Aves de Arribação (1981), de Aldo Leite; “A Casa de Bernarda Alba de García Lorca” (1987), com direção de Aldo Leite e em parceria com o Grupo Gangorra; “Arca de Noé”, de Aldo Leite (1989) e com direção de Tácito Borralho; dentre outras. Além de Leda Nascimento e Cosme Júnior, destacavam-se no grupo os atores: José Inácio Moraes Rego, Lizete Ribeiro e Fátima Moraes. Neste período, segundo Aldo Leite (2007), tanto o grupo Mutirão como os participantes do Grupo Gangorra, participavam também do Grupo LABORARTE e do TEMA.

⁴⁰ A peça ficou dois anos em cartaz: primeiro em São Luís (no Teatro Arthur Azevedo), depois, uma temporada por Fortaleza, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Após uma temporada internacional (Paris, Roterdã e Munique), voltaram a se apresentar em São Luís e no interior do Estado. Nas temporadas, houve mudanças no elenco, no geral, participaram: Lola Maia, Waldete Canatarelli, Ana Tereza (Estrelinha), Zezé Lisboa e Lauro Victor, José Inácio Moraes Rego, Lizete Ribeiro e Fátima Moraes e os já citados, Leda Nascimento e Cosme Junior.

nas capitais brasileiras mais próximas. O ator e diretor Nelson Brito (apud LEITE, 2007, p. 243;244) ressalta a importância da Federação:

Na verdade, terminamos assumindo compromissos que eram dever do Estado. Então, o que acontecia? Você fazia uma Mostra Estadual de Teatro. Ora, uma Mostra Estadual de Teatro é função da Secretária de Estado da Cultura fazer. Ela tem pessoas, tem verba para esse tipo de evento. Mas como a Secretaria de Cultura não fazia, e para o Movimento, naquele momento, interessava crescer, então, ele realizava a Mostra. E o INACEN percebeu, em determinado momento, que ele conseguiria ter uma amplitude nacional apoiando o movimento amador. E isso foi conseguido usando a mão-de-obra barata das Federações de teatro, pois na verdade quem fazia o movimento eram as federações. Para se ter uma ideia, nós fizemos aqui, em um determinado momento, curso chamado Capacitação de Ator. Era mais uma inversão: quem tem que garantir o estudo, o crescimento disso não é a Federação, é o Estado. Como é que nós íamos garantir isso, se não tínhamos receita? Ninguém que trabalhava recebia. Como é que íamos manter um curso funcionando com uma carga horária de 1.000 horas?

Tácito Borralho (1948) foi outro artista cênico que sempre esteve envolvido no movimento de divulgação e constante amadurecimento e profissionalização do teatro maranhense. Criou, em 1972, o Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE, e escreveu “O cavaleiro do destino” (1976), obra também premiada no Brasil e na Europa. O LABORARTE, desde a sua fundação, agregou jovens atores envolvidos com os grêmios estudantis e os movimentos de ação católica, resultando em encontros no qual não somente os ensaios das peças eram importantes, mas também os debates e as reflexões sobre a situação política da época.

A peça “Uma meia para um par de homens”, produzida em 1971 e escrita por Borralho para o grupo TEFEMA – Teatro de Férias do Maranhão (mas com a participação dos fundadores do grupo LABORARTE), era, antes de tudo, uma “denúncia contra o incêndio do bairro do Goiabal, em São Luís, uma denúncia sobre todos os aspectos: a corrupção, o crime, a prostituição, a droga, enfim, era aquela a forma de protesto do grupo e isso em plena ditadura” (LEITE, 2007, p. 88). Borralho (2005, p.42) fornecem mais algumas informações importantes sobre o LABORARTE:

O LABORARTE nascia construindo um projeto de trabalho que ocupou bastante as discussões do grupo recém-instalado no casarão da Rua Jansen Müller, 42. Prédio alugado pelo grupo ainda sem caixa e que teve as despesas de aluguel mantidas por um longo espaço de tempo com as contribuições advindas das quotas de sócios efetivos e dos sócios especiais, sendo que num período de 6 meses recebeu a ajuda financeira de 50% do valor do aluguel, da FUNDAÇÃO CULTURAL DO MARANHÃO, que a retirou ao completar este tempo.

Para a maioria dos atores e atrizes que participaram do período de modernização do teatro em São Luís no final do século XX, as conquistas realizadas pelo Grupo de Teatro Experimental do Maranhão (TEMA) e, sobretudo, pelo Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE), a partir da década de 1960, foram de fundamental importância para a valorização do mercado de trabalho na área teatral. No LABORARTE, como já referido, desde as suas primeiras propostas artísticas, houve a intenção de explorar as novas técnicas de interpretação e até mesmo de composição de cenas. Mesmo com recursos financeiros limitados, havia a preocupação em promover o diálogo entre as linguagens artísticas, por isso, dividiu-se o espaço físico e foram criados departamentos para que todas fossem apreciadas. Nas citações seguintes, Borralho (apud LEITE, 2007, p. 222 e 223) explica a dinâmica nos primeiros anos de produção.

[...]. No LABORARTE havia muito claro uma pesquisa de forma e linguagem cênica/dramática que se norteava pelo entendimento das formas de expressões populares e a tentativa de um engajamento político não-partidária. Filosófica e ideologicamente, a proposta do LABORARTE era reler, investigar as formas populares de arte, reelaborá-las em laboratórios e torná-las públicas nos resultados, tanto em espetáculos ou outras formas de exibição e registro nas Artes Cênicas (Teatro, Dança, Teatro de Bonecos), Música, Artes Plásticas, Literatura e Imprensa, Fotografia e Cinema. Nessa interação é que cada espetáculo estivesse ligado ao resultado de um estudo de arte integrada (inclusive). [...]. Na peça *O cavaleiro do destino*, por exemplo, estudou-se o imaginário maranhense através do banco de memória afetiva e cultural de cada ator do grupo e desencadeou um projeto de revisão ontológica, apropriando-se de cada mito apresentado para formular um roteiro heroico-épico-popular. [...].

A peça “O cavaleiro do destino” (1976) também é um bom exemplo de produção com um apuro mais técnico e uma atenção mais profissional sobre os custos e lucros dentro dos grupos teatrais em São Luís. Com um elenco que contava com a atriz Soraya Alhadeff e os atores Nelson Brito, João Ewerton e João Otávio, escrita por Josias Sobrinho e Tácito Borralho (que também a dirigiu), a peça participou de um dos principais projetos desse período, o Projeto Mambembão, com a possibilidade de se apresentarem no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, dentre outras capitais.

O Projeto Mambembão, juntamente com o Projeto Pixinguinha (lançado em 1977 e direcionado para a música), foi produzido pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) e bastante festejado nas décadas de 1970 e 80, quando deu a oportunidade de espetáculos das regiões Norte e Nordeste, ou mesmo fora do eixo

Rio-São Paulo, de se apresentarem no Sudeste. Além disso, o Projeto tentou configurar as linguagens teatrais que se exercitavam no país adentro e que, por vezes, eram ignoradas pelos críticos.

Confirmou-se, nas quase duas décadas de razoável incentivo, a urgência de uma política cultural às produções cênicas de cidades mais afastadas das grandes capitais brasileiras e, em São Luís, a importância da pesquisa sobre a linguagem popular e questões sociais, exercícios dramáticos e de engajamento político que, para Tácito Borralho (apud LEITE, 2007) já era notado no LABORARTE, em espetáculos como “Maré Memória” (1974), baseado na obra poética do escritor José Chagas, e que também sintetizada a situação dos atores na cidade: sobrevivência de renda e subsídios irrisórios advindos do poder público para as produções dos espetáculos.

O ator e diretor Nelson Brito ressalta a importância dos temas políticos e os projetos que fizeram do LABOARTE um sinalizador de mudanças para a profissionalização dos atores em São Luís e encorajou o surgimento de novos grupos teatrais.

Em 79, após a montagem da peça ‘Uma incelência por Nosso Senhor’, realizamos um curso básico, com abertura para todas áreas, pois avaliamos que o número de pessoas que participavam do grupo era pequeno e precisava fundamentar seus conhecimentos para contribuir mais na criação do produto artístico. No final do ano remontamos “A Festa da Clareira Maior” e montamos uma experiência com dança popular: Exercício 4. Como a procura foi grande, em 80 abrimos outra turma de básico. Montamos “Passos”, um trabalho com ritmo e dança maranhense que permitiu aos participantes do básico um estudo vivencial da nossa arte popular. Com “Passos” e “A Festa de Clareira Maior”, viajamos a vários municípios do Maranhão. Desde 79 discutíamos muito os nossos textos e sentimos que a censura nos obriga a falar sempre numa linguagem analógica. E, como em 81 já havia condições, decidimos ser mais diretos e montamos ‘Era uma vez uma Ilha ou O Chocalho da Cascavel’, para comentar criticamente a instalação da ALCOA/ALUMAR em São Luís. [...]. (BRITO apud LEITE, 2007, p. 95; 96).

Vemos, dessa forma, um processo de capacitação de atores e atrizes com o intuito de atender as demandas criativas dos espetáculos, mas, sobretudo, a dinamização da vida teatral em São Luís, na qual os grupos teatrais assumem um lugar importante para formação desses artistas e configuram o campo artístico teatral.

Com a oferta de cursos e oficinas, a abertura para comunidade e interessados em fazer teatro, os grupos adquirem um valor simbólico importante no

processo de formação de artistas, configurando um modelo de produção teatral que repercutirá nas décadas seguintes. Contudo, os grupos teatrais desenvolvem a produção teatral maranhense de forma amadora, no sentido de não se preocuparem com interesses mercadológicos, não obstante a questões econômicas relativas à manutenção do grupo, tal como é possível identificar em companhias e grupos no Brasil e fora.

Sendo assim, os atores e atrizes são capacitados através de cursos e oficinas mais para corresponder aos interesses estéticos, aliado à crítica política e social, mas sem as pretensões de uma formação profissional, haja vista que muitos dos colaboradores e participantes das montagens, cursos e oficinas, já desempenhavam outras atividades profissionais e/ou ocupacionais. Afinal, o interesse em fazer teatro de grupo atende a uma vontade de autonomia:

O desejo de realizar um trabalho criativo autônomo. É uma força que impulsiona grande parte daqueles que se reconhecem como praticantes de um teatro de grupo, e esse sentimento é a base do imaginário desse teatro que se faz em grupo e com projetos de longo prazo. (CARREIRA, 2007, p. 09).

Outros grupos importantes para o teatro maranhense, que também surgem na transição destas décadas, foram o GRUTAM (de Cecílio Sá), o Upaun-Açú (dirigida por Cosme Jr.), o Ganzola (de Lio Ribeiro), o Teatro Experimental do Anil (TEA) - (dirigido por Domingos Tourinho), o Grupo Maranhense de Teatro (GRUMATE) - (dirigido por Bill de Jesus) e o Grupo de teatro dos moradores do Bairro do Monte Castelo. Mas foi o (GRITA), Grupo Independente de Teatro Amador, o que mais se destacou nos anos seguintes, não somente por profissionalizar um “teatro religioso” realizado na Ilha do Maranhão desde a fundação da cidade, mas também por perceber que havia teatro sendo realizado nos demais municípios do Estado (como em São João dos Patos, Itapecuru-Mirim e Imperatriz) e contactar estes grupos para a troca de experiências. Sobre a produção mais importante do grupo, “Via Sacra”, e sua relação com a comunidade do Bairro do Anjo da Guarda e adjacências, o ator e diretor Silva (apud LEITE, 2007, p. 259; 260), comenta:

Então montamos a primeira ‘Via Sacra’ em 1981. Quando andávamos pelas ruas, algumas pessoas diziam: “Por que não chamam a gente para trabalhar no teatro? E isso nós discutíamos no grupo. Para essa primeira experiência com a ‘Via Sacra’, nos preocupamos em aproveitar todos os voluntários. Tanto fazia ser bem comportadinho, como chamar aquele que é grosseiro, aquele que tem fama de brigador. E fizemos a montagem com 60

peças. Nos nossos primeiros ensaios conseguimos tirar deles quase 20 facas. Vieram inclusive participar das oficinas para confecção dos cenários, figurinos, adereços. E mesmo quem não estava no espetáculo, vinha contribuir: costureiras, carpinteiros, todos do bairro.

Atualmente, a “Via Sagra” possui mais de 1.500 pessoas envolvidas com a produção; entre elenco, equipe técnica e administração. Com apoio do Estado, da Companhia Vale do Rio Doce e da Prefeitura de São Luís, a encenação já teve a participação dos atores, cantores e diretores: Aldo Leite, Guilherme Teles, Rosa Reis e Domingos Tourinho. A apresentação é ao ar livre e gratuita.

Nesse período, Reynaldo Faray, Tácito Borralho e Aldo Leite continuam tentando produzir um teatro com temas sociais que retratem, de forma mais realista, a situação político-econômica do Maranhão, e outros atores e dramaturgos surgem para colaborar nesta tarefa; a exemplo do ator, diretor e professor de artes cênicas Domingos Tourinho, que durante o ano de 1974 participa do grupo LABORARTE, depois integra o Grupo de Teatro Livre (GETEL) - (onde dirige e participa do elenco das peças “Os Dez Mandamentos” e “Fome”, com texto de sua autoria) e cria, com outros artistas⁴¹, a Companhia Oficina de Teatro (COTEATRO) no ano de 1989, na tentativa de mudar o cenário teatral através das experiências de artistas mais experientes, que se desligaram do LABORARTE.

Inicialmente, trabalhando de forma simultânea com o teatro infantil e o teatro adulto, com características de uma cooperativa e propostas iniciais de ser uma “associação sem fins lucrativos”, ao agregar professores de artes e atores profissionais e em formação, a COTEATRO criou um Estatuto⁴², no qual se comprometia em desenvolver diversas atividades relacionadas a expressão artística, criando cursos e priorizando o “talento” do alunado nas produções. Trouxe, portanto, mais espaço para os docentes de arte⁴³, uma relação mais estreita entre o ator

⁴¹ Dos quais podemos destacar: Tácito Borralho (idealizador), Maria Raimunda Fonseca Freire, Maria Lúcia Gato de Jesus (Lúcia Gato), Joel Tavares de Abreu, Eliza Costa Furtado, Ivoni Araújo Silva, Gilson Antonio Sousa Leite; Sérgio Fontenelle, Marcone Sousa Pinheiro; Wilson José Martins, James Maxwell Fernandes Araújo, Helen Regina Gomes Santos, Geraldo S. Gago e Sebastião Pinheiro Rocha.

⁴² Ainda como cooperativa, teve sua oficialização realizada em cartório no dia 10 de julho de 1992.

⁴³ Também no final da década de 1980, efetiva-se a tão esperada Habilitação em Artes Cênicas, implementada no curso de Licenciatura em Educação Artística, da Universidade Federal do Maranhão, quando algumas peças e experimentos cênicos já consolidavam um momento de renovação artística no Estado. Não somente na capital, mas nos municípios maranhenses (como em Timon e Pinheiro) a configuração do teatro se dava de forma mais expressiva e independente dos moldes do Centro-Sul do país. Especialmente na região mais ao sul do Estado, onde grupos de teatro, ainda experimentais, se coligavam, criavam festivais de teatro e convidavam atores da capital. O projeto político-pedagógico e as atividades de extensão do Curso de Artes (depois denominado, Curso de Licenciatura em Teatro) da Universidade Federal do Maranhão serão

profissional e o iniciante, e novas indagações sobre o retorno financeiro. Tourinho (apud LEITE, 2007, p. 284) aponta as propostas e as dificuldades:

Não havia retorno financeiro. Na verdade, se houve em alguma época retorno, era sempre para cobrir as despesas da próxima montagem. Nunca para dizer assim: chupa um picolé com esse dinheiro, porque não tinha dinheiro para chupar este picolé. Quando íamos apresentar em lugares mais distantes, e devíamos chegar mais cedo para montar o cenário, levávamos uma farofa, ou então conseguíamos nas redondezas alguém que trazia café, bolacha... O que nós queríamos mesmo era que o povo fosse ver o nosso trabalho. Cobrávamos sempre um preço simbólico e a plateia estava sempre cheia. Nossos espetáculos eram sempre depois da missa das seis horas. Apresentávamos no salão paroquial. Lotava do próprio pessoal que ia para a missa e que, ou já conhecia nosso trabalho, ou ficava sabendo através das faixas que as cervejarias nos davam para a divulgação. A satisfação emocional é o que conta. Inclusive até hoje sinto essa alegria de estar diante do público, representando. Esse é o grande retorno que o ator tem.

Em 1991, a COTEATRO estréia em São Luís seu espetáculo mais famoso, “Édipo Rei”, baseado na obra do dramaturgo grego Sófocles (escrita por volta do século V a. C). Considerada uma superprodução, a peça contava com mais de 30 atores (profissionais e amadores), participação especial do Coral São João (da Universidade Federal do Maranhão) e trazia uma novidade: na aquisição do ingresso, o público também tinha direito ao transporte, já que a encenação ocorria nas ruínas históricas do Sítio do Físico, localizado no Parque Estadual do Bacanga. Segundo Borralho (apud LEITE, 2005, p. 223), que dirigiu a peça, o “megaespetáculo” poderia ser considerado “um evento artístico-turístico-cultural”, uma dramaturgia secular em um sítio arqueológico, no qual também possibilitava que os próprios moradores do local, que residiam próximo dos mangues e chegavam no local de canoa, pudessem também usufruir, de graça, desta experiência artística.

Temos, portanto, uma peça que, a partir das definições de espacialidade dos espetáculos proposto por Pavis (2005), surge em função de um determinado local e que, em si, é carregado de narrativas ou mesmo impregnado de forte atmosfera onírica, mas que no caso da adaptação maranhense, acarretou algumas dificuldades na produção que ainda não tinha sido enfrentadas no teatro maranhense, principalmente na autorização e incentivo financeiro inicial de transformar um espaço natural em um espaço cênico.

apresentados no capítulo seguinte, a partir da entrevista da professora e atriz Gisele Vasconcelos, que atualmente exerce a função de docente na área e na Instituição citadas.

O grupo, então, buscou apoio junto à SECTUR e sugeriu um “projeto turismo-cultural” em parceria com a Empresa Maranhense de Turismo (MARATUR), que foi enviado para a prefeitura da cidade, para a Companhia de Saneamento Ambiental do Maranhão (CAEMA) e para a Companhia Energética do Maranhão S.A. (CEMAR), mas apenas esta última apoiou as primeiras apresentações. Entretanto, com o sucesso do espetáculo, a peça sofocliana se tornou presença garantida nas programações culturais da cidade durante sete anos (de 1991 a 1997), recebeu apoio do Consórcio de Alumínio do Maranhão (ALUMAR) e o teatro ludovicense começou a perceber a relação muito estreita das práticas teatrais com a política local e dar crédito a uma lógica equivocada do neoliberalismo que se efetivava na década de 1990, quando se colocou “o amadorismo em xeque, forjando um profissionalismo obrigatório para que o movimento teatral estivesse alinhado com a nova ordem mundial”, como bem resume o diretor teatral Marcelo Flecha (apud YAMAMOTO, 2012, p. 24) ao discorrer sobre este período.

Dessa forma, não somente os atores principais da peça “Édipo Rei”, a exemplo de Domingos Tourinho, Glória Correia, Lêda Nascimento e Laís Pereira, Jonathas Tavares, Miguel Veiga e Wilson Martins, mas o elenco coadjuvante e a equipe técnica do espetáculo procuraram se profissionalizar ou atualizar suas técnicas através de cursos de formação ou nas graduações oferecidas pela UFMA. É nesse período que a COTEATRO firma parceria com as Secretarias de Educação e Cultura (recebendo destas, em 1995, o valor de R\$ 4.500); surgem os cursos oferecidos pelo Instituto Nacional das Artes Cênicas (INACEN), antes FUNARTE; ocorre o Encontro de Teatro em São Luís, com sua primeira edição em 1991 (como projeto de extensão do DEART- UFMA); e também é fundando o Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM).

Criado no ano de 1997, para promover cursos livres, o CACEM logo foi regularizado no Conselho Estadual de Educação do Maranhão e se transformou em uma escola de formação para atores e técnicos no Ensino Básico, dando continuidade a algumas oficinas já oferecidas na Companhia Oficina de Teatro. Ainda no início de suas atividades, recebeu da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão (SEDUC) o valor de R\$ 22.588,20, que foi dividido em 10 parcelas de R\$ 2.258,82. (BORRALHO, 2005; LEITE, 2005; SANTANA, 2013).

Dos grupos que surgem na década de 1990, poucos ainda serão subsidiados por editais de incentivo à cultura, tanto do Governo Federal quanto do

Estado, mas já se percebe um acentuado crescimento nas pesquisas que marcam a busca por uma estética contemporânea e novas dinâmicas em cena, assim como trabalhos em grupo realizados de forma mais espontânea e projeto de formação de plateia (quando os artistas divulgam suas peças em outros meios de comunicação).

Fazendo um apanhado de algumas peças realizadas nesse período, podemos ter uma ideia dos principais grupos que estavam produzindo na última década do século XX em São Luís, destacando: Grupo Gangorra (“Um Raio de Luar”, 1990), Gripo Grita (“Folia dos 3 Bois”, de 1990 a 1996; “Preto Fugido”, de 1991 a 1993; “Via Sacra”, 1998), COTEATRO (“Édipo Rei”, de 1991 a 1997; “A Paixão segundo nós”, 1994; “Viva El Rei D. Sebastião, 1999), TRAMA – Grupo Amador da Alumar (“Chico Rei, 1992), LABORARTE (“Te gruda no meu fofão”, 1992; “A saga de Casemiro Coco”, 1997, “Navio Negreiro”, 1998); Santa Ignorância Companhia de Arte (“Vieira em Sermão”, 1997); e Companhia Teatral Deixa de Bobagem (“Uma linda quase mulher”, 1999).

É importante registrar que a acentuação do processo de profissionalização do teatro maranhense acontecerá devido à possibilidade de subsistência que estes indivíduos passam a ver em sua prática artística, frente à necessidade de especialização em função das oportunidades que o mercado de arte começa apresentar. De tal modo, não podemos deixar de citar que, na década de 1990 surge, aliado à reforma do Teatro Arthur Azevedo, uma oportunidade para profissionais das artes cênicas (bailarinos, diretores, cenógrafos, iluminadores, atores e atrizes) de trabalhar sob os moldes das companhias artísticas do Sudeste: o projeto de produção, do que foi denominado como ópera-boi, do espetáculo “Catirina”. Esse espetáculo pode ser encarado como um marco ao que se refere ao trabalho teatral no Maranhão.

Com um total de 225 integrantes (atores e atrizes, músicos, bailarinos e técnicos) e recursos captado através de patrocínios, incentivo estatal e com apoio federal do Ministério da Cultura, que somaram algo na ordem dos R\$500.000,00; uma quantia vultosa se levarmos em consideração a valorização do real nos seus primeiros anos e os recursos que demais projetos de montagem teatral no Maranhão dispuseram para a sua execução. Os artistas desempenhavam jornadas de trabalho com ensaios, cursos e oficinas e eram remunerados de forma assalariada, uma novidade para aqueles que viam na sua atividade artística o risco e precisavam trabalhar em outras ocupações para sobreviver.

Sob a direção e produção de Fernando Bicudo, também diretor do teatro, “Catirina” tem sua montagem preparada ao longo do ano 1995, e estreia em 1996, sendo um sucesso de público, estabelecendo temporadas regulares em São Luís e excursionando pelo país ao longo de cinco anos. Foi um momento importante que levou os artistas locais a refletirem sobre a profissionalização de sua prática artística e também sobre a autossuficiência dos grupos locais, haja vista que durante esse período, conforme declaram alguns dos entrevistados da pesquisa (que fizeram parte do “Catirina”), houve um hiato produtivo nos grupos teatrais locais, pois quase todos os artistas migraram para este espetáculo, sobretudo em função da ‘segurança salarial’, e deixaram os seus projetos para outro momento.

Contudo, o espetáculo “Catirina” é um exemplo não só de um espetáculo empresarial, mas das novas formas de produção teatral que os artistas começam a dar mais atenção. As articulações com as secretarias estaduais, a procura por patrocínios (dentro e fora do Estado) e profissionalizações, começam a ser praticadas aos poucos, mas para alguns diretores da cidade, as produções dessa época ainda eram “semiprofissionais”. A crítica de Ubiratan Teixeira sobre a peça “A Gata Borralheira”, produzido pela COTEATRO, nos dar uma ideia do teatro realizado em São Luís já no limiar do século XXI e a vontade destes artistas de produzir espetáculos mais técnicos na capital maranhense.

[...] no começo de outubro [2000] aconteceu A gata Borralheira encenada pela COTEATRO, com direção de Domingos Tourinho. Dizer que ficou um espetáculo deslumbrante seria derrapar em todos os artigos de falso testemunho catalogados pelo Código Penal brasileiro e todos os itens que fazem das sagradas leis de deus e de Santa Madre o mais severo catálogo de pecados, erros e desacertos da civilização racional, orientada pelas severas leis de comportamento religioso. O espetáculo não tropeça no equívoco tão apropriadamente apontado por Dyl Pires num de seus últimos ensaios sobre o teatro maranhense – “Decorei, já sou ator” -; mas padece da mais cruel carência que faz do teatro maranhense o mais indigente do planeta, mesmo para mestre Grotowsky ou esses artistas inventivos que são os da COTEATRO. O trio de maldade formado por Lilian Cutrim, Karina Ferreira e Eliana Lopes está excepcional – e faço esse tipo de registro sem medo de estar inflacionando a arte de representar. Rodrigo França e Aglivan Farias, Rei e Grão Duque, respectivamente, dão um banho E Maria Machado, pouco à vontade na Cinderela, consegue convencer com sua ternura natural, ser meiga e suave sem afetação até mesmo no *happy end*, quando encerra o espetáculo tascando um beijo cinematográfico no *príncipe* Luciano Martins. (TEIXEIRA, 2012, p. 163; 164).

No ano de 2001, o diretor Tácito Borralho convocou os principais grupos de teatro local, que conseguiram atravessar a década de 1990, para um “ato litúrgico”. A intenção era encenar uma pastoral no dia 25 de dezembro do mesmo

ano, no CEPRAMA. Na lista dos grupos de teatro, diretores e atores listados por Teixeira (2012, p. 174) podemos ter noção de uma expressiva parte dos grupos artísticos ludovicenses do início deste século, representados, no projeto intitulado “Oficina de Criatividade Cênica”, por atores, músicos, animadores culturais e cantores ligados “ao LABORARTE, a OTAN, ao Ensaio Geral, a COTEATRO, a Companhia Circense, ao TEMA, a Cartágenes Produções Artística, ao Coral da UFMA, ao GRITA e ao Teatro Universitário”; onde se destacam: Domingos Tourinho, as irmãs Leda, Leila e Lúcia Nascimento, Ana Teresa Desterro (Estrelinha), Ivoni Araújo, Nelson Brito, Gilberto Goiabeira, João Bentivi, Aldo Leite, Sandra Cordeiro, Lio Ribeiro, Gil Sodré, Mundinha Freitas, Mariano Costa, Aldivia Sodré, Silvana Cartágenes, Lúcia Gato, Laís Pereira, Genilson Maciel, dentre outros.

A vinculação às políticas públicas e leis de incentivo à arte cênica no Estado durante as duas primeiras décadas que abrem este século, tem como exemplo de busca de incentivo financeiro e autonomia estética, o Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta, que também surgiu no ano de 2001. Fundado e dirigido pelo ator, diretor e professor paulista Luiz Roberto de Souza, ou Luiz Pazzini (1953-), o grupo nasce vinculado ao Curso de Habilitação em Artes Cênicas da UFMA e propõe um teatro *in process*, ainda pouco visto nos grupos maranhenses.

Residindo a mais de 20 anos em São Luís, Pazzini não somente incitou um teatro transgressor (a exemplo de suas primeiras peças na cidade), mas também um teatro histórico (nas peças “Imperador Jones”, de 2005/2007; e “Negro Cosme”, de 2012), contribuindo para um “teatro da memória” na capital. Outras características do grupo são as apresentações em diversas cidades do Estado e a oferta de oficinas estético-pedagógicas. Sobre as principais fontes de financiamentos, Pazzini (apud YAMAMOTO, 2012, p. 31), esclarece que, “a primeira foi o edital do MEC, que foi o projeto que realmente firmou o grupo. Outra forma que eu poderia destacar são as participações nos eventos aqui da cidade de São Luís, juntamente com oficinas”. Posterior a esta experiência de investimento, a maioria dos projetos do Grupo Cena Aberta foram aprovados nos editais da FUNARTE, SESC e do MEC.

Luiz Pazzini também faz parte de uma geração de diretores e atores que privilegiam (ou até preferem) outros espaços criados (ou não) para a arte cênica, e pouco explorados na cidade, como o Teatro Alcione Nazaré (no Centro de Criatividade Odylo Costa, filho), o Teatro João do Vale, o Teatro de Bolso (na

Universidade Federal do Maranhão), o Teatro da Cidade de São Luís (antigo Cine Roxy) e os espaços abertos da cidade (a Ágora do Centro de Ciências Humanas da UFMA, a Praça Nauro Machado, etc.), sobretudo, quando os grupos não conseguem o incentivo financeiro do governo ou das empresas privadas. Realidade sentida nas duas últimas décadas pelos grupos: Companhia do Imaginário, Grupo Abluir de Teatro, Núcleo Atmosfera (de dança), Drão – Teatro da (in)constância, Cordão de Teatro, dentre outros que ainda estão buscando o seu espaço na cena teatral ludovicense e que encontram somente na Semana do Teatro no Maranhão, Semana de Dança do Maranhão, na Mostra SESC Guajajaras de Artes ou na Feira do Livro de São Luís a oportunidade de apresentarem suas artes, as vezes, sem ganhar o devido cachê.

Aos poucos, em São Luís, as entidades governamentais e corporações se tornaram grandes investidoras das pesquisas e das encenações dos grupos maranhenses, mas com um número ainda muito reduzido de editais e um processo de aprovação mais lento ainda, atrelado a uma burocracia que, por vezes, impede que os projetos sigam adiante. Queixas também vindas da Companhia Tapete Criações Cênicas, da Xama Teatro, da Pequena Companhia de Teatro e da Santa Ignorância Companhia de Artes⁴⁴, quando a arte do ator não é reconhecida como trabalho e a maior preocupação daquele é não ter como viver somente do seu ofício ou mesmo terminar seus dias dependendo da ajuda de familiares ou de estranhos, como no caso da atriz Apolônia Pinto, que morreu em 1937⁴⁵, no Retiro dos Artistas (Rio de Janeiro).

⁴⁴ Companhias que explanaremos melhor no próximo capítulo.

⁴⁵ Em 1966, os restos mortais de Apolônia Pinto foram trazidos para São Luís e depositados no pátio do Teatro Arthur Azevedo, onde também foi afixado um busto em sua homenagem.

4 A PRODUÇÃO TEATRAL LUDOVICENSE ATUAL ATRAVÉS DE TRÊS

EXPERIÊNCIAS CÊNICAS: arte e trabalho

O artista cênico da cidade de São Luís, neste ainda inrotulável século XXI, é, como em outras capitais brasileiras, um profissional que ao tentar conciliar sua prática artística às necessidades de um mercado, atualiza e assimila valores e discursos que são reveladores de sua função social e política, o que nos coloca diante da complexa dinâmica do campo artístico que, de universal, apresenta aos indivíduos novas técnicas e estéticas que o ajudem a aperfeiçoar a sua arte e dialogar com seus pares e, de particular, habitar na cidade que outrora fora denominada “Atenas brasileira”, mas que hoje apresenta um campo artístico que não oferece segurança à sua prática artística.

O campo artístico, segundo Bourdieu (1996) designa, alegoricamente, uma “arena de combate”, como um terreno de duelos em torno de formas, de autoridades e legitimações do fazer artístico que possibilita o artista a criar e modificar o sentido de sua produção operando, de forma simultânea, com espaços de forças objetivas, claramente identificáveis, tal quais as instituições e editais, e também subjetivas como o talento. Mas, para compreender esse campo artístico, é preciso entender o que leva um indivíduo a seguir o caminho das artes enquanto ofício, quais as dificuldades surgidas, as técnicas utilizadas, os possíveis fracassos e o almejado reconhecimento profissional.

Os indícios da história oficial apontam para um campo teatral herdeiro de uma prática de grupo que, na história recente do teatro maranhense, tem se aliado às políticas públicas como apoio ideológico de uma atividade artística que, para além da garantia de sua sustentabilidade, não seja refém do mercado.

Num contexto local, no qual o consumo cultural sofre forte influência dos interesses da indústria do entretenimento, com forte apelo comercial por vezes negligenciando a importância da dimensão humanizadora do lazer, os artistas, que buscam em sua arte as vias de sua subsistência, são impelidos a assumirem posições que os colocam em estado de precariedade laboral: a intermitência (caracterizada pela contratação para prestação de serviço, com subordinação, por um período de tempo definido) e a negociação com os interesses mercadológicos atribuídos a sua atividade artística.

Não obstante a dinâmica das forças sociais, políticas e estéticas que atravessam atualmente o campo das artes cênicas em São Luís do Maranhão,

realizamos uma abordagem interdisciplinar (arte, história e sociologia) sobre três produções teatrais ludovicenses deste ainda recente século XXI: “Pão com Ovo” (da Santa Ignorância Companhia de Artes), “Velhos Caem do Céu como Canivetes” (da Pequena Companhia de Teatro) e “João do Vale – o Musical” (produzido pela SECTUR), com a intenção de discutir a arte como trabalho e profissão, problematizando questões, como: interesses coletivos, gestão de carreiras, mercados das artes, políticas públicas e oportunidades no sistema produtivo vigente do teatro maranhense.

Para alcançar esse objetivo, como já exposto na Introdução deste trabalho, optou-se nesta fase da investigação pela pesquisa qualitativa (intercalando a validação das experiências particulares com um esforço teórico), utilizando a entrevista semiestruturada como técnica de coleta de informações, metodologia e procedimento que deram condições para compreender não somente a relação de atores profissionais com o seu ofício em São Luís nos dias atuais, através do que podemos definir uma “amostragem relevante”, mas também questões mais individualizadas (planos e desafios pessoais).

Na escolha dos atores a serem entrevistados, priorizou-se por selecionar profissionais que possuíam mais de vinte anos de carreira, experiência em outros grupos de teatro (ou que tivessem exercido outras funções relacionadas às artes cênicas), experiência de vínculo com editais ou outros incentivos públicos (ou privados) e que estivessem delineando novos projetos. Assim, as trajetórias artísticas dos atores César Boaes e Adeilson Santos, da Santa Ignorância Companhia de Artes; Jorge Choairy e Cláudio Marconcine, da Pequena Companhia de Teatro; Gisele Vasconcelos, da Companhia Xama Teatro; e Urias de Oliveira, da Casa do Sol Cia de Artes, (estes dois últimos atores, vinculados contratualmente com o musical “João do Vale”), foram as que mais chamaram a nossa atenção dentro dos grupos selecionados, por apresentarem ainda as seguintes características individuais: empregos assalariados permanentes em outra área, empregos independentes remunerados ou contratos de emprego intermitente, que podem conferir ao artista uma condição próxima dos trabalhadores autônomos e que questionam a sustentabilidade exclusiva através do trabalho artístico.

As entrevistas ocorreram nos meses de outubro e novembro de 2017, mediante assinatura da autorização para reprodução das mesmas, em sessões individuais e coletivas, com gravação do áudio e transcrição simultânea de algumas

respostas, caso houvesse a oportunidade de solucionar dúvidas na mesma sessão. Também como já referido na Introdução, para compreender e efetivar de forma mais científica os procedimentos de uma entrevista semiestrutura na pesquisa qualitativa, utilizou-se a obra “A entrevista na pesquisa qualitativa: mecanismos para validação dos resultados” (2009), de Maria V. F. P. Couto Rosa e Marlene A. G. Colombo Arnoldi, para definir: a técnica de coletas de dados; os aspectos éticos nas entrevistas; e a delimitação das técnicas viáveis para a avaliação dos resultados.

Com a atriz Gisele Vasconcelos e o ator Urias de Oliveira realizou-se entrevistas individuais, gravadas com a devida autorização dos profissionais, o que criou um vínculo de confiabilidade. Vasconcelos foi entrevistada no espaço Angellus Novos, prédio extensão do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão, enquanto Urias de Oliveira respondeu as questões no Convento das Mercês, em sala de ensaio do musical “João do Vale”, cedida ao Teatro Arthur Azevedo, que estava em reforma na ocasião. Antes dos encontros individuais, o diretor-assistente do musical “João do Vale”, Ivy Faladeli, fez o convite para acompanhar alguns ensaios, o que possibilitou o contato com o universo produtivo artístico em que os entrevistados estavam envolvidos.

Figura 1 - Atores Gisele Vasconcelos e Urias de Oliveira⁴⁶



Fonte: Próprio autor

⁴⁶ Urias Oliveira, ao fundo, na função de preparador de elenco. Ensaio de “João do Vale: o Musical”.

Em ambos os casos, o contexto externo (o local) influenciou de forma positiva para a coleta dos dados, além de agregar aspectos simbólicos que estão diretamente relacionados a prática artística, como foi o caso dos atores entrevistados que participam do musical, quanto do ambiente particular (nas residências de César Boaes e Cláudio Marconcine).

Com os atores da Companhia Santa Ignorância de Artes e da Pequena Companhia de Teatro, as entrevistas foram coletivas (em dupla). Nos dois casos, a confiabilidade se deu através de um diálogo mais espontâneo, nas lembranças compartilhadas e nas respostas, por vezes, complementadas. Interação que não prejudicou o resultado das entrevistas, quando as subjetividades entre os entrevistados foram transformadas em informações relevantes para os objetivos e resultados a serem alcançados.

A entrevista com os atores da Santa Ignorância Companhia de Artes ocorreu na residência do ator Cesar Boaes com a presença de seu companheiro de cena, Adeilson Santos. Por ser uma entrevista semiestruturada, a técnica adotada, assim como nas demais entrevistas, atendeu o procedimento metodológico na qual houve uma preocupação de manter o foco nas temáticas primárias, mas dando liberdade para que surgissem outros assuntos relacionados, haja vista que no procedimento de tratamento das informações reunimos as respostas dadas por aproximação de conteúdo, mas com uma atenção à coerência e a ética.

Figura 2 - O pesquisador com os atores César Boaes e Adeilson Santos



Fonte: Próprio autor

Os atores da Pequena Companhia de Teatro concederam entrevista na residência do ator Cláudio Marconcine, na qual foi feita uma sessão conjunta com o ator Jorge Choairy. A escolha do local foi um pedido de Marconcine que, ao ser questionado se poderíamos realizar a entrevista na sede da Pequena Companhia de teatro, sugeriu o local de sua residência, o que atendeu a comodidade, mas também atendeu a um “espaço de neutralidade”, garantindo a espontaneidade e imparcialidade das respostas.

Figura 3 - Os atores Cláudio Marconcine e Jorge Choairy



Fonte: Próprio autor

Novamente, utilizou-se o mesmo hall de perguntas semiestruturadas que, assim como com os demais entrevistados, favoreceram o surgimento de outras indagações, por vezes, na própria reflexão dos atores. Em alguns casos, o tema relacionado as políticas de fomento às artes cênicas em São Luís foram mais discutidas, pelos exemplos dados pelos próprios entrevistados; em outros, a análise da dimensão arte-educação da cena maranhense contemporânea foi teoricamente mais bem apresentadas, apesar deste tema não ser o foco principal desta investigação, mas que apresenta a questão da remuneração paralela do artista. Em todas, problematizou-se os principais interesses, necessidades e oportunidades que surgem ou são omitidos no sistema produtivo vigente no teatro maranhense nos dias atuais, atendendo, desta forma, aos seguintes propósitos desta pesquisa:

- a) Analisar, através de uma amostragem, as formas de produção teatral profissional ludovicense atual, considerando os recursos próprios do artista, os fatores institucionais e político-culturais locais e nacionais;
- b) Compreender os valores e interesses que estão em jogo quando os atores e atrizes da cidade de São Luís participam de produções que podem valorizar o seu trabalho.

A etapa seguinte foi a transcrição do áudio das entrevistas em texto, que foi realizado por um profissional da área, e, em seguida, a análise do material: respostas mais relevantes, divisão dos temas abordados e análise das respostas.

Dessa forma, foi possível compreender, diante desta significativa amostragem do profissional das artes cênicas ludovicense, como o recente movimento do teatro profissional realizado em São Luís tenta buscar o devido reconhecimento enquanto profissão, sob uma ótica que acentua o artista enquanto trabalhador, seguindo as interrogações de Pierre-Michel Menger (2005) e Pierre Bourdieu (1996, 2015 e 2010), que realizaram análises sociológica da arte cênica na perspectiva da categoria trabalho.

4.1 Pão com Ovo

A Santa Ignorância Companhia de Artes surge no cenário cultural maranhense no ano de 1997 e incluía, entre os seus principais integrantes, os atores: Adélson Santos, César Boaes, Charles Júnior, Ellem Correia e Lauande Aires. Com a finalidade de “criar” e pesquisar a arte do ator e do dançarino para a cena local, o grupo tinha como um dos seus principais objetivos a socialização dos resultados obtidos em suas encenações através de oficinas e de parcerias com outros grupos da cidade e de outros estados. Num *post* (de 26 de junho de 2011) no blog oficial da Companhia, encontramos um convite para uma programação que incluía apresentações de peças e oficinas, na Casa Arte das Bicas, localizada próximo a residência do ator Lauande Aires:

A Casa Arte das Bicas é um espaço cultural anexo da Santa Ignorância Cia. de Artes, localizado no bairro do Coroadinho. O espaço já foi palco de alguns encontros musicais, oficinas de teatro com os membros da Santa Ignorância e da Pequena Companhia de Teatro, sob a orientação de Marcelo Flecha, e sala de montagem do espetáculo *O Miolo da Estória*. A partir deste ano a Santa Ignorância irá realizar atividades mensais incluindo oficinas, espetáculos solos, espetáculos de rua, contadores de histórias e

cessão do espaço para atividades culturais de grupos da comunidade. Situada em uma rua com extrema dificuldade de acesso e graves problemas de infraestrutura, a Casa Arte das Bicas pretende ser um sopro de poesia em meio à brutalidade, apontando novos caminhos de desenvolvimento cultural e exercício de cidadania.

Entre os anos de 2007 e 2009, a Santa Ignorância, desenvolveu uma parceria com a Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, realizando o Laboratório de Iniciação Artística no Coroadinho - LIAC, com diversos cursos para jovens e crianças, socializando os resultados em circuito nacional de teatro, nas apresentações nos bairros próximos ou nos teatros João do Vale e Alcione Nazaré. O “Projeto Santa Oficina de Teatro no Coroadinho”, buscava desenvolver uma linguagem teatral que atendesse as necessidades do público-alvo: jovens com escolaridade precária. A partir dessa iniciativa, a Companhia se consolidou e produziu as seguintes peças:

Quadro 1 - Santa Ignorância Companhia de Artes

ANO	OBRA	AUTOR(ES)	ATORES	DIRETOR
1997	“O Achamento do Brasil”	Adaptação coletiva	César Boaes	César Boaes
1997	“Vieira em Sermão”	Adaptação coletiva a partir dos Sermões do Pe. Antonio Vieira	César Boaes	César Boaes
1998	“Roberto Freire: a obra”	A partir da Jorge Luís Borges.	César Boaes;	César Boaes
1999	“A Escrita do Deus” ⁴⁷ ;	- Da obra de Jorge Luís Borges	- Urias de Oliveira;	Rosa Ewerton/ Marcelo Flecha
1999	“Ramanda e Rudá”	- Chico Pereira	- Vera Leite e César Boaes.	Marcelo Flecha
2001	“O Boi e o Burro no caminho de Belém”	De Maria Clara Machado	Adeilson Santos, Cesar Boaes	Direção Colaborativa
2004	“Memórias de um	Marcelo Flecha	César Boaes	Urias de

⁴⁷ Prêmio de melhor espetáculo, melhor ator e melhor direção no Festival Nacional de Monólogos Wolf Maia – Goiânia-GO.

	Mau-Caráter			Oliveira
2004	“O Besouro e o Gafanhoto”	Lauande Aires	Lauande Aires	Urias de Oliveira
2005	“A Mulher Distante”	Dias Miranda	Rosa Ewerton	Urias de Oliveira
2006	“A Morte do Boi Desmiolado”	César Teixeira	Rosa Ewerton, César Boaes, Erivelto Viana e Lauande Aires	Direção Colaborativa
2007	“Balacobaco”	Lauande Aires	Lauande aires, Urias de Oliveira, Rosa Ewerton, Jorge Choary, Raquel Franco, Heyde Ataídes, Erivelto Viana, Irlane Rocha	Lauande Aires
2007	“O Cavalo Transparente”	Sylvia Orthof	Adeilson Santos, Cesar Boaes, Lauande Aires e Rosa Ewerton.	Erivelto Viana
2011	“Pão com ovo”	Adeilson Santos e César Boaes)	Adeilson Santos, César Boaes e Charles Jr.	César Boaes
2010	“O miolo da Estória” ⁴⁸	Lauande Aires	Lauande Aires	Lauande Aires
2017	“Atenas: mutucas, boi e body” ⁴⁹	Lauande Aires e Igor Nascimento	Dênia Correia, Lauande Aires e Nuno Lilah Lisboa	Lauande Aires

Fonte: SANTA IGNORÂNCIA COMPANHIA DE ARTES, adaptado pelo autor

⁴⁸ Trajetória de Miolo da História: 2011 -Participação no XVIII Festival de Monólogos Ana Maria Rêgo (PI) com premiação de melhor espetáculo, melhor cenário, melhor iluminação e melhor sonoplastia. 2011 – Circulação em seis capitais do norte através do prêmio funarte de teatro myrian muniz. 2012 – Premio sated-MA nas categorias melhor ator e melhor espetáculo. 2013 – Circulação em 20 capitais brasileiras através do circuito Palco Giratório.

⁴⁹ Trajetória de Atenas: mutucas, boi e body: 2017- montagem e estreia realizada através do Prêmio funarte de Teatro 2014. 2018 – Contratado a partir de seleção curatorial para realizar circuito SESC Amazônia das artes 2018.

No processo de criação e desenvolvimento das peças, o grupo usou o processo de direção colaborativa, convidando diretores de outros grupos para a criação dos espetáculos, como foi o caso do diretor Marcelo Flecha, da Pequena Companhia de Teatro, que contribuiu em algumas produções. Desta forma, o percurso estético dos espetáculos desenvolvidos pela companhia ajuda-nos a refletir sobre sua produção artística, que se apresenta bem diversificada atendendo a gêneros diversificados com a preocupação com público infanto-juvenil e adulto.

Outra característica reveladora do campo de trabalho desses atores é que, além das afinidades artísticas que aproximam determinados atores a trabalharem juntos, existe uma forma de trânsito artístico entre grupos que se configura em uma espécie de intercâmbio criativo entre atores, atrizes e diretores das companhias, revelador da situação colaborativa do campo teatral e que molda a prática teatral dos grupos, a partir das relações sociais (estéticas, de trabalho, ideológicas) dos seus pares na experiência do trabalho em conjunto.

Dessa trajetória criativa, atores e atrizes em contato mútuo com os elementos derivados da produção de um espetáculo, tais como ensaios, captação de recursos, apresentações, divisões de cachês, entre outros, vão estruturando o campo teatral a partir da dimensão socializante de sua prática artística e laboral (atualizando-as, retificando-as e/ou ratificando-as), o que será revelador do *habitus* na medida em que, conforme teoriza Bourdieu (2010), ele se apresenta não como uma força inexorável, mas como um sistema de práticas e representações importantes para a socialização, mas que é mutável a partir da razão entre as condições de produção e de funcionamento das estruturas sociais que sustenta.

Dessa forma, não é incorreto afirmar que as práticas artísticas e as condições de produção artística são elementos estruturantes do *habitus* e vice-versa. A comédia Pão com Ovo surgiu destes contextos.

Figura 4 - Cartaz da peça “Pão com Ovo”.



Fonte: X SEMANA..., 2015

Dos monólogos dramáticos e peças intimistas, o grupo diversificou seu repertório de gênero com o espetáculo “Pão com Ovo”, que além de atender a uma demanda de um público para espetáculos desse gênero, também corresponderá aos interesses dos atores envolvidos com relação a sustentabilidade. Desde a sua estreia, a peça vem acumulando elogios do público, com mais 400 apresentações, a maioria, em São Luís, mas também em outros estados brasileiros. Sendo a crítica também um dos sistemas legitimadores da atividade artística, o professor e historiador Henrique Borralho (2014, p.173), assim sintetiza este sucesso:

Acabo de assistir ao excelente espetáculo teatral ‘Pão com Ovo’, encenado pelos excelentíssimos atores Cesar Boas, Adeilson Santos e Charles Júnior, integrantes da Cia. Santa Ignorância, logo ali, no maior cenário da representação teatral maranhense, o Teatro Arthur Azevedo, [...]. O teatro, palco e símbolo da opulência aristocrática maranhense, serviu para a ambientação da sátira sobre as sociabilidades ludovicenses, nesta peça de tirar o fôlego de tanto rir, exatamente porque é fruto de uma excelente pesquisa de tipos sociais existentes nessa cidade.

Comédia de humor escrachado, satirizando estereótipos humanos, a montagem gira em torno de duas amigas de infância, que se encontram em um ambiente de trabalho e expõe as suas condições sociais. Clarisse, uma *socialite* emergente, que reside em um bairro nobre da cidade, e Dijé, moradora da periferia,

que é contratada como estagiária na empresa em que a primeira trabalha. Paralelo a este encontro, também surgem outros personagens, como o esposo e a afilhada da personagem Dijé, uma amiga desta afilhada e um jovem paraense por quem aquela se enamora.

Com linguagem popular, referências ao linguajar da baixada maranhense, a montagem retrata, de forma irônica, mas bastante realista, os problemas da sociedade ludovicense, trazendo questões como preconceito racial, de gênero, aborto, problemas de transporte, desemprego e acontecimentos que foram inspirados na própria experiência dos atores, que escolheram a profissão seguindo caminhos diversos.

Segundo o ator Adeilson Santos, maranhense e que viveu a infância e a juventude no bairro popular da Madre Deus (situado no centro da cidade), a decisão por atuar nos palcos surgiu de forma casual e sem muitos empecilhos. Comunicativo e dinâmico, logo após um período de experiência na bilheteria do Teatro Arthur Azevedo, fez alguns cursos na área das artes cênicas.

Eu sempre fui muito moleque. Eu sempre fui um pobre que nunca teve bloqueios, nunca tive esses complexos de inferioridade, que geralmente a pessoa que é de uma classe pobre, tem. Ser negro, ser viado e ser pobre, então, são três coisas que tu *precisa* trabalhar muito bem na tua cabeça. Sabe eu sempre gostei de *tá* fazendo dublagem, de *tá* fantasiando, de *tá* imitando um mundo que não era meu.

[...]

Eu não fui atrás do teatro, esta questão de 'ser ator'. Estava sem perspectiva em casa, adolescente da Madre Deus. Sem nada para fazer e surge o convite do ator e bailarino Mano Braga e do Jorginho, que hoje é empresário, irmão dele, e me disseram: '- Ah, negão, *bora* lá no teatro *tá* tendo uma porção de curso, tem uma porção de coisa lá'. E eu respondi: '- Ah, o quê que eu vou fazer lá? Não tem nada pra mim ali', "não! tem uma porção de curso, *bora* lá, você não *tá* fazendo nada'. Aí eu lembro que terminou o jornal da Mirante, primeira edição, e a gente foi depois do almoço para o teatro e aí eu fiz a inscrição pro curso, concluí e apareceu uma vaga na bilheteria do Teatro Arthur Azevedo, passei seis meses trabalhando lá. Isso em noventa e seis, de junho até dezembro eu fiquei na bilheteria. E aí, em janeiro, o diretor Fernando Bicudo me deu um cargo comissionado porque a gente tinha um contrato, aqueles velhos contratos, *né*? Que você faz por tempo determinado. Aí, ele me deu um cargo, um cargo comissionado pra ser chefe da limpeza do teatro. Fui trabalhar nos bastidores depois, porque como eu tinha o curso de cerimonial além de chefiar a limpeza, quando faltava alguém na recepção ou nas visitas guiadas, eu fazia para fazer um trocado. Eu lembro que quando eu entrei no Teatro a primeira vez, para fazer o teste do cerimonial do Arthur Azevedo, porque eu fui lá pra isso. Eu já entrei no palco. Nunca tinha entrado no Teatro Arthur Azevedo, apesar de morar no centro da cidade. Quando eu entrei no palco, eu já tive a visão da plateia, mesmo com o Teatro vazio, aquela coisa linda, aquilo me emocionou muito. Três, quatro anos lá dentro, eu não sabia nem o que diabo que eu estava fazendo ali, só sabia que eu precisava de grana e precisava trabalhar. (SANTOS, 2017).

Para o futuro ator, aquele momento representou uma base sólida para que viesse a compreender como funcionava a dinâmica dos bastidores de um grande teatro. Observando os ensaios das companhias, tanto os grupos locais quanto de outros estados, a prática dos técnicos de cena e a organização dos produtores, Adeilson Santos (2017) foi se interessando ainda mais pelo palco e pela profissão de ator.

Em noventa e nove, por conta das minhas brincadeiras, pois sempre gostei de *tá* imitando um, imitando outro, fazendo de conta que estava 'pegando' *cabôco*, não sei o quê. Meu amigo Denilton me mostrou o texto da peça 'Uma Linda Quase Mulher' e me convidou para fazer apenas a mãe-de-santo Lenara. Mas eu fui também como uma brincadeira, quando terminava o expediente da bilheteria do Teatro, e também aproveitava para assistir as peças de teatro. Foi quando eu conheci Cesar Boaes. Foi em 'Ramanda e Rudá', que era com Vera Leite, Cesar Boaes e direção de Marcelo Flecha.

A experiência como ator não teve início no Circo da Cidade, onde era encenada a peça "Uma linda quase mulher", mas bem antes, começou com o teatro de rua do Grupo de Dona Joana Bittencourt que, por algum tempo, usou o nome do artista Beto Bittencourt⁵⁰ (Companhia Beto Bittencourt de Bonecos) e levava teatro para os bairros e praças da cidade. Adeilson (2017) lembra que começou a participar da peça "Uma linda quase mulher", da Companhia Deixa de Bobagem, em 1999, e no ano de 2000, do musical "Catirina", da Companhia Ópera Brasil, com direção geral de Fernando Bicudo.

Nesse período, fez parte de três companhias: a Deixa de Bobagem, a Santa Ignorância e ainda fazia trabalhos com o grupo de Joana Bittencourt. Trabalhou em peças infantis (como "O Boi e o Burro a caminho de Belém" e "o Cavalo Transparente", esta última, da Santa Ignorância) e começou a ficar conhecido no meio artístico e pelo público, mas lembra que em sua primeira peça infantil, o primeiro cachê foram seis reais e o único patrocínio que a equipe teve foi do Souza, famoso pelo cachorro-quente que é comercializado no Bairro da Praia Grande.

Mas a sua atenção, talvez pelo sucesso da peça, era direcionada com mais entusiasmo para a Companhia Deixa de Bobagem, que teve direção de Denilton Neves e, depois, de Guilherme Telles (1965-2016), que também participou

⁵⁰ Beto Bittencourt (1962-1999) foi ator, circense e bonequeiro, inciou sua trajetória artística no LABORARTE. Fundou com os atores Gilson Cesar, Sandra Cordeiro e Silvana Cartágenes a Cia Circence de Teatro e Bonecos, sendo uma referência do teatro de animação em São Luís do Maranhão.

como ator na produção do espetáculo “Uma Linda Quase Mulher”. A peça foi encenada entre os anos de 1999 a 2009 e teve a participação de diversos atores, que foram sendo substitutos durante as temporadas, e uma grande repercussão de público.

Figura 5 - Cena da peça “Uma linda quase mulher”⁵¹



Fonte: UMA LINDA..., 2011.

Em 2011, a Companhia Santa Ignorância encenou “Uma linda quase mulher, parte II” e, posteriormente, “Meninas da noite” (2012), com algumas personagens da primeira peça: Júlia Roberta (Denilton Neves), Mia Cara de Gato (Arlson Ferreira) e Aurijane Eliglantine (Guilherme Telles, também na função de diretor). Além de produzirem um programa humorístico de televisão “A Tarde é Nossa”, apenas com três atores do elenco (os intérpretes das personagens Julia Roberta , Aurijane Eleglatine e Mia Cara-de-gato), exibido nas tardes de sábado na TV Cidade (repetidora da Rede Record de televisão em São Luís-MA), durante no período de 2005 à 2015. Ainda sobre o início das apresentações da peça “Uma Linda Quase Mulher”, Adeilson Santos (2017) ressalta:

A Companhia Deixa de Bobagem nunca foi registrada e tal, como grupo de teatro. E a Santa Ignorância, não. Quando eu entrei em dois mil e quatro, foi o ano que ela foi ‘legalizada’, pelo menos a abertura de conta, que eu sei, foi pelo Banco do Brasil, que é de dois mil e quatro *pra cá*. Aí eles me convidaram para fazer parte da Companhia.
[...].

⁵¹ Atores Erivelto Viana, Arilson Ferreira e Adeilson Santos (ao fundo a esquerda).

No tempo de 'Uma Linda Quase Mulher', nós ganhamos um certo dinheiro, mas era muita gente, era bem dividido, mas nós gastávamos muito. Porque eram oito, eram nove pessoas na verdade, eram sete no elenco, mais o maquiador, que entrou no primeiro momento sem um centavo, então virou sócio da gente também, que era Marcelo Nascimento; que agora mora na Europa. E tinha o Abelardo Teles, que também fazia o som, então, *tipo assim*, eram sete pessoas no elenco, muita gente, e eu precisava de grana mesmo e eu disse: 'não, e se a 'Linda' acabar e eu, o que eu vou fazer da minha vida agora?'. E foi o tempo também que eu saí do teatro, porque além da 'Linda' eu fui funcionário do Teatro por oito anos, como cargo comissionado.

Peguei o dinheiro que economizei e fui montar uma Academia de ginástica. Mas, com o tempo, eu vi que aquilo não estava dando certo. Eu não estava feliz. Eu acordar cedo para estar em uma academia e não sei o quê... e alunos... e aqueles problemas todos que academia, aquilo não dava pra mim. Foi quando a gente recebeu o convite para fazermos a Dijé e a Clarisse, para apresentarmos em empresas. Como deu certo, o Cesar me convidou para fazermos o "Pão com Ovo".

No Brasil, segundo João Roberto Brandão (2013), a dramaturgia do *besteirol* nasce em São Paulo (com a montagem de "Quem tem medo de Itália Fausto", em 1979) e se sustenta até hoje na *histrionice* dos atores, geralmente em dupla, que pode se valer de improvisações, situações de *nonsense* e uma comunicação fácil com o público. Temos também a dupla função de diretor/ator exercida por alguns profissionais, quanto o roteiro dar a liberdade para mudanças e inserção de diálogos ou falas.

O apelo popular, entretanto, fez com que esse gênero fosse visto pelos críticos de teatro como uma "arte menor", de menor importância, se comparado, por exemplo, ao teatro dramático, e tendo o agravante de sempre ter o intuito de somente ganhar dinheiro, sem se preocupar com a "estética" da peça. Ideias que aos pouco estão sendo postas de lado, quando se percebe que o fenômeno do gênero *besteirol*, em sua dimensão paródica-satírica, é importante para o dinamismo da linguagem brasileira, assim como foram as paródias dos autos religiosos portugueses. Ainda sobre o surgimento desse "teatro de entreatos" no Brasil, como definiu o crítico teatral brasileiro Gerd Bornheim (1929-2002), afirma-se que:

[...]. As peças se articulam em torno do ator, apelando para sua capacidade de improvisar (ou, mais que isso, dar a impressão de). Utiliza-se bastante o travestimento feminino, esboçando-se, até mesmo, ligeiras críticas sociais. De certa maneira, o *besteirol* se origina das "cortinas" do antigo *teatro de revista*. Seu sucesso, principalmente com o público carioca, e a projeção de seus intérpretes nos meios televisivos fizeram sua fortuna e o surgimento de grupos análogos em outros centros [...]. O gênero, sem dúvida, exige dos intérpretes extrema flexibilidade interpretativa e capacidade de improvisação que lhes permita, de certa forma, perceber o 'clima' do público para que possa manipulá-lo e conduzi-lo. (BORNHEIM apud GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 64).

A peça “Pão com Ovo” é um bom exemplo desse gênero. Composta de pequenas esquetes (algumas trazendo personagens de outras cenas), tudo se torna pretexto para as sátiras, desde a linguagem da baixada maranhense (ou do personagem paraense), os modismos verbais atuais, as vestimentas dos maranhenses até o preconceito com relação aos bairros periféricos da cidade.

A peça surgiu em decorrência de uma série de acontecimentos, mas dois, segundo os participantes, destacam-se: a desistência, no ano de 2011, de encenar a peça “Chá das Quintas”, do teatrólogo maranhense Aldo Leite e que seria dirigida pelo paulista Maurício Aboud (convidado pela Companhia Santa Ignorância para ministrar cursos em São Luís); e o convite da empresa de seguro de saúde AMIL, para que os atores Adeilson Santos e Cesar Boaes se apresentassem em convenções e comemorações. Nas encenações, os atores representavam o dia-a-dia de duas secretárias que trabalhavam na empresa e surgem as personagens Clarisse e Dijé.

Segundo os atores, estas apresentações duraram cerca de dois anos. Em 2011, os atores se apresentam na Feira do Livro de São Luís, período no qual amadurece a ideia de um espetáculo com as duas personagens. Portanto, o espetáculo tem seu embrião criativo, segundo os atores, em uma posposta empresarial e se efetiva através de apresentação ao público em um contexto de política pública municipal. O primeiro ator a fazer a personagem Zé Maria, esposo de Dijé, foi o ator Lauande Aires, que depois desistiu de continuar na peça. O episódio é lembrado pelo ator Cesar Boaes (2017), que interpreta a personagem Clarice:

[...] ele fazia as esquetes com a gente. E disse ‘Cesar [Boaes], não é minha linha, porque eu fico muito assistindo vocês, e vocês tem um tempo de comédia que eu não tenho ainda, eu fico muito meio que assistindo vocês, meio perdido, vocês são uns loucos em cena’. A gente já tinha um entrosamento, né? Aí ele não topou e eu chamei o Charles Jr., que já tinha feito uma dessas esquetes com a gente também *pra* essas empresas. Ele topou fazer. A gente não tinha grana, a gente tinha dois mil reais na conta da Santa Ignorância, a gente pegou os dois mil reais para comprar figurino e Chico Coimbra emprestou um para Adeílson Santos. Lembrando que Charles nunca tinha feito teatro até esta experiência.

Ainda segundo Boaes (2017), a ideia não surgiu apenas como prática e satisfação artística, mas de empreendedorismo, quando os atores envolvidos no projeto perceberam uma conveniência artística e financeira para um público que já gostava daquele estilo de peça teatral na cidade de São Luís. Neste período Boaes ministrava aulas na Universidade Estadual do Vale do Acaraú – UVA, e percebeu na

sala reservada para palestras e apresentações (mas que se encontrava desativada ainda), a oportunidade de encenar a peça sem grandes custos.

[...] Ele ficou feliz, porque as pessoas foram visitar o espaço, saber que ali existia uma Faculdade. A imprensa foi lá *pra* dentro, a gente fez inauguração do Teatro... fez uma história... inauguração, a gente dizia nas entrevistas onde era o Teatro. Era *pra* gente fazer um final de semana, a gente fez dois, depois três... ficamos três meses em cartaz naquele espaço completamente desconhecido.

[...]

A gente distribuía muito ingresso *pras* pessoas nas primeiras apresentações, porque ali não era uma visão de lucro, era uma visão de exposição. Era muito barato, a gente fazia muitas promoções em rádio, muita promoção em jornal. No final de tudo, a gente conseguiu pagar todas as despesas e sobrou uma grana *pra* gente gastar no carnaval. Mas dentro dessa temporada da UVA, eu comecei a convidar pessoas que eu sabia que eram formadoras de opinião, que eram jornalistas, produtores, convidei Moraes Junior *pra* assistir, dentre outros (BOAES, 2017).

Com pouco mais de três meses de apresentação, a peça “Pão com Ovo” foi para o Teatro Arthur Azevedo, com produção de Moraes Júnior. A peça também se apresentou no Teatro Alcione Nazaré, pois a política do Teatro Arthur Azevedo não aceitava uma produção ficar por mais de dois ou três meses em cartaz. Segundo os atores, o sucesso da peça se deu mesmo através do “boca-a-boca” do público, o que os possibilitou a levar a comédia para os municípios maranhenses mais distantes. Tal experiência só foi possível, segundo Boaes (2017), porque se tratava de uma produção que não tinha cenário pesado, e quando este observou ao longo de seu percurso profissional que “quantas viagens e apresentações as Companhias de São Luís ficaram impossibilitadas de sair daqui, porque criavam coisas mirabolantes, pesadas, grandes”.

Pelo relato dos atores, identificamos que suas práticas artísticas se alinham a interesse empreendedores, fazendo-os vislumbrar, no campo teatral, a oportunidade de uma produção artística mais afinada ao interesse de mercado e a possibilidade de subsistência dos atores. Além do gosto popular para o gênero teatral da peça “Pão com Ovo”, que podemos associar a ideia de um *habitus* de consumo cultural, a exposição de seu produto a um público que realizasse a mídia espontânea (a propaganda boca-a-boca) e o apoio institucional, nos revelam atributos importantes do aspecto estruturante do campo teatral local.

Sendo assim, as trajetórias artísticas, individuais e coletivas, desenvolvem-se sob a orientação de um *habitus* existente, quando cruzamos a categoria trabalho à atividade artística é perceptível, a partir dos interesses e

necessidades dos agentes envolvidos, a contigência mercadológica do trabalho artístico, que pode ser deduzida a partir do apoio e patrocínio institucional, que buscam o *branding*⁵² como forma de marketing cultural a partir da associação de uma marca a um produto cultural de grande exposição.

Ainda sobre as trajetórias individuais, ao contrário do ator Adeilson Santos, o também ludovicense César Boaes, desde muito cedo sabia que queria “fazer teatro”. Viveu uma infância tranquila na cidade de Pedreiras, depois, por causa da profissão do pai, mudou-se para várias outras cidades maranhenses e, por fim, Teresina (PI), voltando, já maduro, à capital maranhense para realizar o sonho de menino.

[...] Desde que eu me entendo por gente, como diz o maranhense, eu sempre disse assim: ‘papai eu quero fazer teatro... eu sou ator, quero fazer teatro’. Só que a gente morava em interiores até hoje são pobres né? E eu sempre dizia “eu quero fazer teatro, eu quero fazer teatro, eu quero ser ator”. Sempre tive muita flexibilidade, eu queria ser ginasta. Quando eu via na televisão e via não sei o quê de cabeça *pra* baixo, eu fazia, fazia minhas carambelas. E o meu pai sempre me apoiou, minha família toda. Fui pra igreja, pra ser coroinha porque aquele era um momento de eu *tá* na frente e ter plateia. Eu sempre botava roupa em casa, bata, essas coisas que todo mundo faz, que muita gente faz. E quando eu vi Renata Sorrah pela primeira em uma novela, ela fazendo uma novela, vi lá em Pedreiras, eu nunca sei o nome dessa novela, vou pesquisar um dia. Ela fazia uma atriz de teatro em uma novela, e apareceu em uma cena lá do espetáculo dela e eu disse, ‘papai eu quero ser isso bem daí, é isso que eu quero fazer’. (BOAES, 2017).

Aos treze anos de idade, César Boaes participou de sua primeira oficina de teatro, com o diretor Roberto Murtinho (irmão da atriz Rosamaria Murtinho) e logo foi chamado para trabalhar em uma companhia de teatro. No mesmo ano, já estava em dois espetáculos em Teresina, e já com algumas experiências no palco, volta para a capital maranhense.

Quando cheguei em São Luís, lembro que fui assistir ‘A Casa de Bernarda Alba’, com Rosa Nascimento e direção de Aldo Leite. Assisti e gostei.

Da época que eu via teatrão, que a gente chamava “teatrão”. Conheci o Jorge Choairy, que hoje *tá* na Companhia de Marcelo Flecha. E eu disse Jorge, por que tu não *faz* teatro? É tão bom e tal. O Teatro vai ter um curso que eu vi, vou te inscrever, aí inscrevi Jorge na oficina de Jorge Milton. E de vez enquanto eu ia buscar Jorge na oficina, mas já no intuito de me aproximar das pessoas. E ele disse ‘César, vai ter uma oficina de teatro com o Urias [de Oliveira]’. E aí eu disse: ‘ah, eu quero fazer’. Foi quando depois da oficina ele já me chamou *pra* trabalhar na peça infantil ‘Menino Invisível’. (BOAES, 2017).

⁵² Estratégia de gestão empresarial que busca tornar uma marca mais conhecida a partir de uma associação positiva, neste caso, agregando valor simbólico ao apoiar realizações culturais.

Em seguida, Boaes participa do musical “Catirina” interpretando, depois de dar corpo e voz a personagens menores, o Pai Francisco. O ator integrou durante seis anos o espetáculo, trabalhou, segundo o mesmo, com “os melhores diretores da cidade”; conheceu o futuro parceiro de cena, Adeilson Santos; e tentou realizar o desejo de ter uma graduação, entrando para o Curso de Artes da Universidade Federal do Maranhão e, depois, no de Turismo. Questionado sobre a atividade teatral que encontra em São Luís, o ator acentua:

Porque quando eu cheguei, todos diziam: ‘Ah, porque aqui era ótimo, porque tinha muita coisa’. Eu fiquei muito chocado porque em Teresina tinha uma produção altíssima de teatro. Tinha o Festival de Teresina, eu conheci e convivi com Zé Celso Martinez, convivi com Oduvaldo Vianna Filho, conheci Lélia Abramo. E aí, quando eu chego aqui, pra mim aquilo foi um baque, um baque porque não tinha isso, não tinha aquela efervescência. E ficou uma lacuna, só tinha praticamente a gente fazendo teatro com o Urias, que era “O Menino Invisível”, da Pedra de Toque. (BOAES, 2017).

No depoimento de Boaes verificamos que sua percepção do campo teatral ludovicense é mediado por sua experiência formativa, sobretudo por suas vivências com nomes importantes da cena nacional, o que lhe dá uma perspectiva do campo teatral local e lhe exigirá uma atitude que o situará enquanto agente ativo da produção teatral local, colocando-o em contato com outros atores e atrizes, agentes dinamizadores da produção teatral local. Ou seja, a sua formação artística e profissional desenvolver-se-á *paripassu* aos dos seus pares e a necessidade atualização do campo teatral ludovicense.

Junto com Urias de Oliveira e outros atores, cria a Companhia Borderô Zero, com a proposta de encenar algumas obras já famosas, como “O rapto das cebolinhas”, de Maria Clara Machado, no qual Boaes interpretou o camaleão Alface. Já na Companhia Santa Ignorância, participou de peças infantis (“O Boi e o Burro a caminho de Belém”, “A Morte do boi desmiolado” e “O cavalo transparente”) e adultas como “Vieira em Sermões”, “Ramanda e Rudá” e “Memórias de um mau caráter”, com esta última, de autoria de Marcelo Flecha e encenada pela primeira vez em dezembro de 2004, sob a direção de Urias de Oliveira, Boaes teve a oportunidade de se apresentar no 2º Festival Maranhense de Teatro em 2005 no Teatro Arthur Azevedo, na 3ª Semana Imperatrizense de Teatro (2006) e no Festival de Monólogo Ana Maria Rego em Teresina (Piauí).

Figura 6 - O ator Cesar Boaes na peça “Memórias de um mau-caráter”



Fonte: CRUZ, 2011

Mais tarde, com o fim do projeto da peça “Chá das Quintas”, surgiu a ideia da peça “Pão com Ovo”, que até o presente momento, já se apresentou em Portugal, fez temporada no Rio de Janeiro e São Paulo (em 2016 e 2017) e ganhou incentivo pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura que, através do patrocínio da Cemar (Companhia energética do Maranhão), realizaram a circulação “Caravana Pão com Ovo” em 11 cidades maranhenses.

Orgulhosos dos caminhos traçados até chegarem aos palcos, os atores Adeilson Santos e Cesar Boaes possibilitam, através das narrativas de seus percursos profissionais, compreendermos de quais maneiras podem se organizar as trajetórias dos artistas cênicos em São Luís, que ocorrem de forma muito similar em qualquer lugar do mundo, seja na escolha prematura ou nas chances aproveitadas depois de várias outras experiências profissionais acumuladas.

Segundo o sociólogo francês Menger (2005), descrever, de forma universal, a diversidade e as incertezas que caracterizam as carreiras individuais dos atores, assinalando tanto a experiência de acúmulo de funções (até chegar a escolha da profissão), quanto a certeza antecipada da carreira a seguir, permite compreender a própria configuração do mercado artístico.

Daí o caráter compositório do trabalho do artista, que é feito de desafios e de invenções, mas também de apoios em soluções já experimentadas anteriormente, e daí também a diversidade dos comportamentos que pode

resultar segundo a dosagem que é feita, deliberadamente ou não, entre os elementos já experimentados e as descobertas novas. A multiplicidade de estilos de um artista, ou a variedade das fases do seu trabalho, que o conduzem a alternar obras exploratórias e obras mais esperadas e mais conformes à sua imagem pública, ou a mudança brusca e durável, ou mesmo o desdobramento do artista em múltiplas identidades revestidas de nomes e de pseudônimos diferentes, constituem tanto formas de individualização situadas ao longo de um eixo cujas duas extremidades seriam a pura exploração de uma fórmula de criação inteiramente analisável e reproduzível de uma obra para outra e, no outro polo, a mudança constante, rebelde perante toda a estabilização reconhecível de um modo de fazer pessoal e por isso toda a identificação de um estilo individual. (MENGER, 2005, p 14).

Essas formas de individualização também podem acarretar riscos, incertezas e, conforme o campo artístico, criam barreiras para o desenvolvimento de propostas estéticas mais variadas, dispostas a se arriscar na coletividade, dedicando uma parte do tempo dos ensaios para compreender as propostas cênicas do outro, pesquisar linguagens e criando ações para que o conhecimento cênico desça do palco e se desdobre para outros ambientes da cidade, como pode ser observado nas ações da Pequena Companhia de Teatro.

4.2 Velhos Caem do Céu como Canivetes

Em 2011, a peça “Pai & Filho” (baseada na obra “Carta ao Pai”, do escritor alemão Franz Kafka), conseguiu o feito de ser o primeiro espetáculo maranhense a integrar o Palco Giratório, projeto, como já comentado no capítulo anterior, que faz circular produções cênicas dos mais variados gêneros, em todos os estados brasileiros, desde 1998. Uma conquista da Pequena Companhia de Teatro, que iniciou suas atividades com a leitura de “O Acompanhamento”, do dramaturgo argentino Carlos Gorostiza, em 2005.

Formada pelo diretor Marcelo Flecha, pelos atores Jorge Choairy e Cláudio Marconcine e pela produtora Kátia Lopes, a Companhia já teve a contribuição do ator César Boaes (hoje, da Santa Ignorância Cia. de Artes) e Lio Ribeiro (na peça “Entre laços, Entre-laços, Entre(laços), Entrelaços”); e atualmente colabora com o espetáculo “Atenas: mutucas, boi e body”, 2017, com os atores Dênia Correia, Nuno Lilah Lisboa e Lauande Aires (também da Santa Ignorância Cia. de Artes). O diretor Marcelo Flecha e o ator, também *disco-jóquei*, Jorge Choairy narram, para o diretor e pesquisador Yamamoto (2012, p. 39 e 40), as primeiras dificuldades da Companhia:

Quando resolvemos fazer a companhia, foi um processo também desgastante, e eu criticava, acho que eu emperrava muito na questão burocrática. Tinha essa história de imposto, paga isso e tira licença daquilo, e eu ficava perguntando: “meu deus do céu, e o teatro?” Queria partir para algo informal, ser clandestino. (CHOAIRY, 2017).

[...]

Tem um detalhe, que é que *O Acompanhamento* surge com essa proposta de ser um espetáculo clandestino. Não pagamos direitos autorais, não pagamos corpo de bombeiros, nada autorizado! (*risos*). Quando fizemos a temporada regular, que passamos seis meses em cartaz toda terça-feira, começamos a mandar material para festivais, tivemos que entrar na burocracia. A gente montou a companhia toda formal, legalizada, e conseguimos autorização do espetáculo. Paguei 500 dólares na época. Gastamos essa fortuna para poder, oficialmente, receber os mesmos ‘nãos’ de antes. Nos formalizamos para contribuir essa luta diária. (FLECHA, 2017).

Na constituição do *habitus* do grupo é verificável um interesse de fazer teatral que ultrapassa as burocracias a que, na atualidade, estão submetidas as questões de profissionalização do grupo. Contudo, a garantia de perpetuação de sua produção artística precisa atender a essas necessidades emergentes. Mesmo que essas não lhes deem a garantia de continuidade do grupo, tal prática é sintomática de um campo artístico que vê na regulamentação profissional a possibilidade de acesso às políticas públicas e privadas de incentivo à cultura, mecanismos que subsidiaram a produção desse grupo nestes últimos anos e tem operado mudanças importantes na prática artística, com finalidade de trabalho, de atores e atrizes.

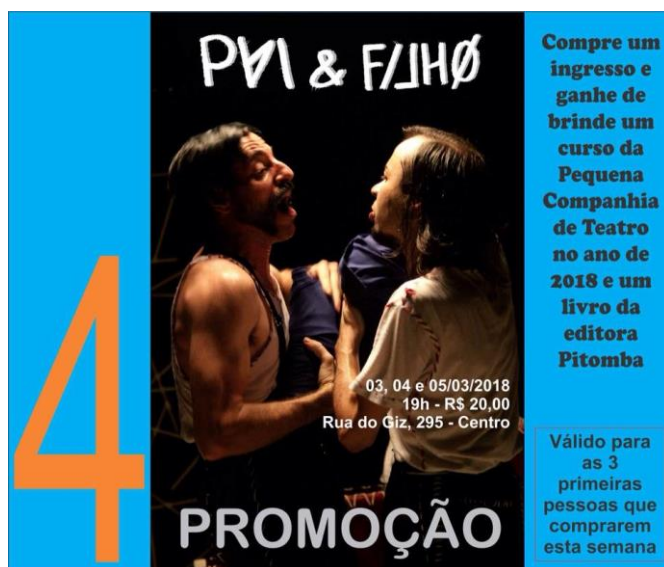
Na trajetória do grupo consta premiações e participações em editais que apresentam ao campo de teatro ludovicense uma oportunidade de prática laboral que pode ser encarada como uma saída à famigerância do mercado cultural que, majoritariamente, apela para o consumo de massa comum à indústria cultural. Contudo, os editais e premiações, mesmo que na elaboração do projeto prevejam a remuneração dos atores e atrizes envolvidos na montagem e/ou circulação, constituem mais como estratégia de manutenção da produção artística da Companhia. Uma característica do espetáculo “Velhos Caem do Céu como Canivetes”, também comum a outras produções da Companhia, tal como “Pai e Filho”, é a de espetáculos para público reduzido (de cinquenta a cem pessoas). o que vem atender a princípios ideológicos e estéticos que visam uma comunicação mais intimista com a plateia e passa ao largo da massificação cultural.

De forma geral, os atores tem sua prática artística orientada para a pesquisa da linguagem teatral e trabalham uma temática humanista que será

importante para sua formação e processo de profissionalização. Contudo, mesmo havendo nichos de mercado para produtos culturais dessa natureza, a demanda de um público consumidor para estes espetáculos ainda é incipiente em São Luís, haja vista que o *habitus* de consumo cultural local tem influência da indústria cultural de massa, influenciando o gosto popular para gêneros mais palatáveis, e o valor dos ingressos é praticado a preço popular de vinte reais, com direito à meia entrada e desconto promocional para ingressos comprados em dupla.

A forma como operacionalizam a prática mercadológica de suas produções a partir da bilheteria denota que o foco principal da companhia não é aferir lucro por este meio. Mesmo que fosse possível especular uma aproximação do valor simbólico (artístico) do espetáculo ao valor monetário do ingresso, a característica estética de espetáculo para público reduzido inviabilizaria sua comercialização no mesmo circuito que os espetáculos destinados a grandes espaços (tal como acontece com o espetáculo Pão com Ovo), no qual, não obstante aos riscos que a bilheteria apresenta, o valor total do espetáculo (ao menos em sua maior parte) é diluído obedecendo a razão entre a quantidade de ingressos que podem ser vendidos e a quantidade de apresentações.

Figura 7 -: imagem promocional da temporada do espetáculo Pai & Filho.



Fonte: Acervo particular do grupo Pequena Companhia de Teatro

Dessa forma, os atores desse grupo reportam a necessidade de sobrevivência como algo importante para a sua prática artística, o que os colocam em situação de trabalhos paralelos, ainda que relacionados a arte, tal como como é

o trabalho de DJ do Choairy ou a oficinas de xilogravura e fabricação de licores artesanais de Marconcine.

Figura 8 - Fotomontagem das propagandas venda de licores⁵³



Fonte: Acervo pessoal dos atores.

Com as últimas produções subsidiadas por editais de incentivo à cultura do Governo Federal (somando 4 Prêmios FUNARTE de Teatro Myriam Muniz ganhos em 2010, 2011, 2013 e 2014), o grupo consegue montar espetáculo e circular pelo interior do estado e por outras regiões do país⁵⁴. De 2005 para 2017, a Pequena Companhia de Teatro produziu as seguintes peças.

⁵³ Ator Claudio Marconcine (a esquerda) e da atuação como *disco-jôquei* do ator Jorge Choairy (a direita).

⁵⁴ Pequena Companhia de Teatro em programas, projetos e editais: 2010 – Myriam Muniz de Teatro (montagem) “Pai & Filho”, Programa BNB de Cultura (manutenção de grupos teatrais); 2011 – Myriam Muniz de Teatro (circulação) “Pai & Filho”; 2012 – SESC Palco Giratório “Pai & Filho”; 2013 – Myriam Muniz de Teatro (montagem) “Velhos Caem do Céu como Canivetes”, Viagem teatral Sesi (circulação) “Pai & Filho”, 2014 – Myriam Muniz de teatro (manutenção de grupos teatrais), Programa BNB de Cultura (manutenção de grupos teatrais); 2015 – Ocupação CCBNB Souza/PB “Pai & Filho”; 2016 – Programa Petrobras de Cultura “Pai & Filho”, SESC Amazônia das artes “Velhos Caem do Céu como Canivetes”; 2017 – Ocupação CCBNB Fortaleza/CE “Velhos Caem do Céu como Canivetes”, SESC Dramaturgias (Marcelo Flecha); 2018 – Programa Petrobrás de Cultura “Velhos Caem do Céu como Canivetes”.

Quadro 2 - Pequena Companhia de Teatro

ANO	OBRA	AUTOR(ES)	ATORES	DIRETOR
2005	“O acompanhamento”	Carlos Gorostiza	César Boaes e Jorge Choairy	Marcelo Flecha
2005	"Medeia, um Fragmento"	Texto de Eurípides.	Em parceria com a Cia. Máscara de Teatro (Mossoró).	Marcelo Flecha
2007	“Deus danado”	João Denys	Com a Cia. Máscara de Teatro (Mossoró)	Marcelo Flecha
2009	“Entre laços, Entre-laços, Entre(laços), Entrelaços”	Gilberto Freire	Cláudio Marconcine e Lio Ribeiro.	Marcelo Flecha
2010	“Pai & Filho”	Adaptação de "Carta ao Pai", de Franz Kafka	Jorge Choairy e Cláudio Marconcine	Marcelo Flecha
2013	“Velhos caem do céu como canivetes	Adaptação de Marcelo Flecha	Jorge Choairy e Cláudio Marconcine	Marcelo Flecha

Fonte: PEQUENA COMPANHIA DE TEATRO, adaptado pelo autor

Baseado no conto “Um senhor muito velho com suas asas enormes”, do colombiano Gabriel Garcia Márquez, “Velhos Caem do Céu como Canivetes” centra-se no encontro de um ser alado, que cai em um terreno, e um catador de lixo. Dos diálogos, surgem questões e conflitos existenciais que o público, progressivamente, vai se identificando. Segundo o dramaturgo maranhense Igor Nascimento (2017):

[...] tem-se ‘uma montagem que vai de encontro a todo esse sistema coercitivo que é denunciado por Augusto Boal em Teatro do Oprimido. A Tragédia é posta ao avesso. O que sim vemos é um drama com ares trágicos, ou, uma “antitragédia”. O ‘Ser Alado’ (Jorge Choairy) desce na Terra e encontra o “Ser Humano” (Cláudio Marconcine). Quando as luzes acendem, o cenário é um ambiente caótico, onde tudo parece desconexo. A unidade desses objetos em desordem se dá na movimentação do Ser Humano: sua rotina, aparentemente, é pôr tudo em ordem para, depois, tudo desfazer. Aquele terreno é um produto de suas ações sob a natureza. Não temos uma ligação com a ação-texto. Não se opta por um texto dito com nuances bem definidas. Parece que tudo que se fala é amortizado por esta natureza solidificada pelos elementos dispostos em cena e pelas ações-físicas que fazem com que os personagens interajam com os objetos e entre si. Seus corpos são anormais. O andar, a postura e a voz fogem do corpo cotidiano. O contraponto é este: um corpo fora do padrão executando

ações que revelam um determinado padrão (determinado): o Extracotidiano vs Cotidiano vivendo num espaço mínimo. [...].

No elenco, os atores Jorge Choairy e Cláudio Marconcine dividem o palco, assim como fizeram na peça anterior do grupo, “Pai e Filho”. O reconhecimento do público e os prêmios recebidos para montagem e circulação do espetáculo trouxe um pouco mais de expectativa ao grupo. Com sua prática artística legitimada pelas premiações, as produções do grupo são assim alçadas a um contexto nacional – uma visibilidade que, até aquele momento, não tinha sido alcançada por outros grupos teatrais locais na última década. Por isso, a escolha, novamente, por uma temática que discorresse sobre o conflito entre dois indivíduos com ideias divergentes e elementos cênicos tão “orgânicos” e inventivos quanto o primeiro, com ênfase na pesquisa da linguagem teatral, foi feita sem muitos questionamentos pelo grupo que manteve sua intenção em fazer um espetáculo fora do circuito comercial.

Dessa forma, diferente do espetáculo “Pão com Ovo” que encontra no circuito comercial (na bilheteria) uma estratégia de subsistência, a sustentabilidade da Pequena Companhia e de seus colaboradores pretende passar ao largo dos imperativos de mercado, tal como afirma o diretor Marcelo Flecha que, em publicação no blog da Companhia, ao celebrar os dez mil espectadores que já assistiram a peça “Pai & Filho”, considera a “nacionalização” da Companhia, que pode ser encarada como um processo estabelecer conexões com outros grupos de teatro do âmbito nacional, uma estratégia importante para a sustentabilidade dessa forma teatral, auto-classificada como teatro de grupo:

Não fosse o entendimento da necessidade de nacionalização da Pequena Companhia de Teatro, seria impossível chegar a essa plateia, pois a demanda local por um teatro focado em uma pesquisa de linguagem com menor diálogo com o mercado não possibilitaria atingir esse número de espectadores. Sempre trabalhamos com esse propósito, e durante toda a nossa existência como grupo, procuramos estabelecer o maior diálogo possível com o país, independentemente de projetos custeados, como no caso recente da nossa ida a Mossoró e Natal com o espetáculo ‘Velhos caem do céu como canivetes’. É o diálogo com os grupos de teatro do Brasil que assegura a nossa sobrevivência. (FLECHA, 2018).

Figura 9 - Cartaz da peça “Velhos caem do céu como canivetes”⁵⁵



Fonte: FLECHA, 2017.

Tal perspectiva de produção teatral vem dialogar com os interesses e necessidades dos atores envolvidos, propondo-lhes a reflexão sobre seu trabalho e a possibilidade de sua subsistência.

Segundo o ator Claudio Marconcine, que interpreta o homem que é visitado por um anjo, a profissão de ator não foi, para ele, exatamente uma “opção”. Antes dos próprios pré-requisitos técnicos iniciais para a profissão, que são indispensáveis para quem deseja seguir carreira, encontram-se, segundo o ator, as próprias disposições que o artista manifesta e que motivam a sua escolha:

Não foi uma escolha, eu acho que não foi escolha. No caso da profissão, no processo de formação mesmo de trabalhos teatrais com a família, a coisa como foi sendo conduzida. Minhas irmãs faziam teatro, e a única forma de eu sair de casa era com elas, e elas iam *pro* Teatro e eu ia com elas. A experiência que eu tive na escola, era muito mais interessante, assim ... as coisas me convergiam pra isso. É como se meu pai fosse ator e eu tivesse sido parido pela minha mãe num teatro, e acompanhasse os ensaios e tal, a probabilidade de eu ser ator seria enorme. Mas, não é uma escolha neste caso, parece que alguém escolheu por mim, me convenceu a isso. Eu acho que não tenho cem por cento de escolha, eu fui convencido, as coisas se configuraram dessa maneira. Se as minhas irmãs não tivessem feito teatro, e eu saísse com elas *pra* fazer uma outra coisa, talvez eu estivesse, eu

⁵⁵ Apresentação realizada com apoio do Grupo de Teatro Clows de Shakespeare – Natal - RN.

fizesse outra coisa. Né? Mas lembrando que minha formação mesmo, é em Letras. Licenciatura. É claro que quando eu fiz, eu morava em Imperatriz na época, era a coisa que mais se aproximava do teatro, falava ‘ah, então eu vou ver dramaturgia pelo menos nessa disciplina’. Né? Mas só. E é claro também que eu fazia com a intenção de ter o título, que a partir do título eu poderia fazer o mestrado na área que eu quisesse. Se tivesse teatro naquela época lá em Imperatriz, eu teria feito. (MARCONCINE, 2017).

E foi na cidade maranhense de Imperatriz que Marconcine teve suas primeiras experiências teatrais. Em 1985, participando, inicialmente nos bastidores, dos recitais de poesia organizados pelas irmãs, depois convidado a participar de um grupo de teatro e, por fim, a primeira peça infantil, “A formiga fofqueira”, dirigida por Graça Ferraz. Aos 48 anos de idade, o ator lembra que, com esta peça, viajou a São Luís para participar de uma Mostra de Teatro Amador, e teve a oportunidade de conhecer um teatro mais “profissional” e alguns artistas que também estavam iniciando na carreira. Nesse período, recorda Marconcine (2017), os atores de outros municípios ficavam no prédio do LABOARTE, que funcionava, nos períodos dos festivais, como alojamento ou “albergue”. Foi neste período que ele conheceu o ator Urias de Oliveira e o futuro diretor da Pequena Companhia de Teatro, Marcelo Flecha (que residia em Balsas e organizava festivais entre os municípios maranhenses). Lembra ainda que, apesar de considerar que todo teatro que acontecia na década de oitenta em São Luís era amador, percebeu que a dinâmica entre os grupos e a dedicação ao teatro na capital era diferente da vivenciada nos municípios:

Lá [nos municípios] as pessoas faziam qualquer outra coisa e atuavam, entendeu? Mas, como elas tinham um meio de renda, um emprego específico, então os ensaios eram sempre à noite. Era muita gente, então não tinha essa obrigatoriedade de você tá permanentemente em cartaz, em função de várias coisas. Então, o Marcelo Flecha já não conseguia mais produzir como ele gostava de produzir, então ele achou que vindo pra cá [São Luís] ele conseguiria fazer teatro.

[...]

Tínhamos a FETEMA, que era a Federação de Teatro Amador do Maranhão, e a CONFENATA, que era a Confederação de Teatro Amador, teatro das Confederações. Então tinha reuniões, e quando aconteciam os encontros iam políticos também. Tinha Festivais, onde a gente montava espetáculo *pra* apresentar na Amostra. Questionávamos: a gente vai apresentar *pra* quê? Para apresentar na Mostra! Como se fosse um estímulo. A produção inicial era sempre muito semelhante, as pessoas catavam as coisas que tinham e construía cenário, figurino... essas coisas, e tinha a história do patrocínio também: - ‘Ah eu preciso de cinco metros de tecido, então vai no Armazém Paraíba !!’. (MARCONCINE, 2017).

Depois de uma experiência com o teatro baiano (especificamente o de Salvador), Marconcine volta para o Maranhão e começa a perceber que, mesmo os

atores não tendo uma formação acadêmica, esses se autodefiniam “profissionais”, pelo fato de já começarem a cobrar ingresso, como faziam as companhias que vinham se apresentar na cidade. E, inverso a essa atitude, quem não cobrava, estaria produzindo um “teatro amador”. Mas também percebe um teatro mais voltado para a transgressão estética, para o experimentalismo e com uma atitude investigativa, como a que ele próprio ajudará a se estabelecer na Pequena Companhia de Teatro, quando já trazia em suas primeiras propostas cênicas, um teatro que compreendia a dramaturgia não como algo exclusivo de uma literatura pronta, mas enquanto uma construção textual lida e revisava em equipe. Para Marconcine, peças “feitas por etapas”, depois de muito diálogos e pesquisa de linguagem, como foi o caso de “Entre laços” (2009), possibilitou compreender melhor o que é um teatro participativo, que foi evoluindo até a peça “Velhos caem do céu como canivetes”.

Esta forma de trabalho que consiste na investigação da linguagem teatral na medida em que se dá forma ao espetáculo, utilizando as contribuições dos atores, comum ao teatro de grupo, não dispensa a figura central do encenador, mas se aproxima do que se denominou de “teatro coletivo”, que dominou o cenário nacional nos anos oitenta, no qual os espetáculos são desenvolvidos de ideias, de diálogos e de adaptações de outros materiais primários.

Consagra, portanto, uma arte autoral do ator. Segundo nos esclarece a pesquisadora Berthold (2000, p. 521), com a chegada do grupo teatral norte-americano Living Theatre no Brasil, convidado pelo diretor paulista José Celso Martinez, no ano de 1970, os processos criativos de alguns grupos foram repensados e deu espaço para novos padrões da criação cênica em vigor em outros países. O Living Theatre propunha, desde a década anterior, a implantação de uma configuração diferenciada de concepção teatral. E foi nessa ocasião “que o grupo desenvolveu um novo conceito de teatro, no qual o dramaturgo como tal parecia ser abandonado, e a obra apresentada surgia a partir da colaboração e da inovação de parte dos vários membros da companhia na criação coletiva”.

Na Pequena Companhia de Teatro, o trabalho é visto como um processo contínuo de construção de uma identidade dramática em que cada componente pode expressar suas opiniões e o público precisa ter mais atenção nas cenas. Por isso, na dinâmica do grupo, não há um modo “certo” de construção de texto, mesmo sendo “prática recorrente na Companhia, o Marcelo [Flecha] assinar boa parte das

dramaturgias, tanto no planejamento quanto na execução, e aos atores, caber a dramaturgia atoral.” (MARCONCINE, 2018). Entretanto, não se presencia a improvisação, as cenas são sempre planejadas, tudo parece andar nas trilhas da técnica. Nesse sentido, admite-se mudanças nos gestos ou na entonação da fala, caso haja um consenso, mas, segundo ainda Marconcine (2018), não necessariamente teríamos um exemplo de “teatro colaborativo”:

Atuamos, mas na perspectiva da representação. Nossa participação nas possíveis alterações ou escolhas do encenador não se mede de forma objetiva, direta. Assim, não compreendo como processo colaborativo da companhia em todas as dramaturgias. A sala de ensaio se estabelece como espaço privilegiado de construção da dramaturgia atoral e na percepção do encenador em suas escolhas. Haja visto que o coletivo, nesta peça [‘Velhos caem do céu como canivetes’], apresenta um acento estético-ideológico no treinamento físico do ator, em sua corporeidade e no desenvolvimento da habilidade em comunicar com o espectador o sustentáculo de seu fazer teatral. (MARCOCINE, 2017).

Para o ator Jorge Choairy, que dá vida ao “ser alado” na peça, a vida, desde o início da carreira até os dias atuais, e tudo que envolve não somente a sua profissão, mas as outras atividades artísticas que exerceu e exerce, origina-se de uma inquietação que o direcionou, não a escolhas, mas vivências. Formado em jornalismo, hoje, além de integrar a Pequena Companhia de Teatro, Choairy também é DJ, mas tanto a primeira, quanto a segunda atividade artística, iniciou-se sem muitas expectativas:

Na verdade foi uma espécie de ‘brincadeira’, até uma coincidência. Porque o César Boaes estava vindo morar em São Luís, e César já fazia teatro. E eu meio que estava encarregado onde é que César ia se enquadrar quando chegasse aqui em São Luís. Então, eu sondei para ele alguns cursos ou oficinas que estariam começando no período que ele viesse morar aqui. Ele estava aterrorizado, ele estava meio saindo de um centro onde ele produzia muito e estava vindo pra São Luís, onde ele não conhecia ninguém e a perspectiva dele é que ele ia parar de fazer teatro. Eu digo ‘não César, não te preocupa porque eu vou providenciar’. Isso era mil novecentos e oitenta e nove. Foi o ano que eu entrei na Faculdade. Aí, era uma oficina que ia começar no LABORARTE, peguei todas as informações da oficina e mandei pra ele. Quando ele foi pra fazer a inscrição dele na oficina, quando ele viu o calendário de horário da oficina, ele não poderia fazer, porque estava coincidindo com o colégio, essas coisas tudo dele, né? Que ele ainda estava cursando. Eu sou um ano mais velho que ele. Aí o quê que ele fez, ele mudou o nome na inscrição e colocou o meu. E ele me ligou pra dizer: ‘- Jorge eu não vou poder fazer a oficina, mas tu tá inscrito’. Aí eu estava entrando na Faculdade, então, era aquela coisa assim: ‘Ah deve ser bacana fazer uma oficina de teatro no momento que eu tô entrando pra Faculdade’. Eu estava entrando pra fazer Comunicação Social. E foi o período que eu acabei conhecendo - por mais que eu fazia Comunicação Social, eu acabei tendo contado com muita gente que fazia Educação Artística na UFMA. (CHOAIRY, 2017).

Choairy ainda relembra que naquela época, os atores e professores Inaldo Lisboa e Jorge Milton eram quem ministravam alguns desses cursos e dirigiam um núcleo teatral chamado Caricaretta⁵⁶. Além desses, registra a contribuição das irmãs Ivone e Ione Coelho, a parceria (nas oficinas) com o ator Urias de Oliveira e as apresentações, no Teatro Alcione Nazaré (no Centro de Criatividade Odylo Costa, filho); que eram quase obrigatórias ao final das oficinas. E mesmo sendo amadoras, aquelas peças, aos poucos, foram se tornando mais técnicas, até a apresentação da peça “Cabaré de Judite” e depois do “Cabaré Valentin”, dirigida por Urias de Oliveira. Nessas peças, que foram encenadas na década de 90, haviam várias esquetes e Choairy (2017) participou de algumas.

Porque a gente também fazia as coisas muito alternativa, por quê? Nós não tínhamos remuneração, a gente nem cogitava, não passava nem pela cabeça da gente ser remunerado um dia fazendo teatro. Nós só queríamos saber da bilheteria, mas a bilheteria da gente era quase toda distribuída em ingressos *pros* amigos, colegas de Faculdade, colega de colégio e famílias, né? Mas, era uma vontade que a gente tinha de fazer. Quando termina o ‘Cabaré Valentin’, a gente já quer pensar num próximo trabalho, aí a gente não tem onde ensaiar, tem que pagar *pra* usar o Odylo Costa, filho. Conseguiram ceder uma sala no setor lá de cima, a gente conseguiu ainda fazer algum tipo de atividade por lá, mas aí depois não podíamos mais usar. Mas aí a gente procurava outras alternativas, que eu acho que hoje em dia talvez, ninguém tem mais essa predisposição, né? Alguém lembrou que a UFMA ficava desocupada durante o fim de semana. E a UFMA não fechava porque ela não tinha portão, então você chegava na UFMA na hora que bem entendesse. Então o quê que a gente fazia no fim de semana? A gente ia *pros* prédios que a gente já conhecia, entrava numa sala, arrastava todas as cadeiras da sala e usava a sala como local pra gente ensaiar.

E foi a partir das propostas cênicas do grupo Caricaretta, que já possuía atores fixos, que Jorge Choairy e os outros integrantes da Companhia começaram também a ter um interesse pela pesquisa teórica, tanto sobre os tipos de encenações, a biografia dos dramaturgos e o período histórico em que viviam as personagens que iriam interpretar, quanto as próprias condições materiais de suas realizações cênicas. Experiência teórica, que se deu, segundo o mesmo, através de muita pesquisa, e que o ajudará bastante quando ingressa na Pequena Companhia de Teatro e compõe personagens tão complexos quanto o anjo da peça “Velhos caem do céu como canivetes”.

⁵⁶ Fundado por Jaime Soares Furtado, o Grupo tinha, a participação de professores e alunos do Colégio Gonçalves Dias e encenou, dentre outras, a peça “O Circo Rataplan” na década de 1980. Com a saída do Furtado, o grupo foi coordenado pelos professores Jorge Milton e Inaldo Lisboa.

Figura 10 - O ator Jorge Choairy na peça “Velhos Caem do Céu como Canivetes”.



Fonte: NASCIMENTO, 2013.

Segundo Menger (2005), uma preocupação com a pesquisa, que incide sobre um esforço teórico em embrenhar-se na complexidade dos sentidos da atividade artística, traduz uma tentativa de compreender e de se fazer entender a atividade artística enquanto trabalho, quando o processo de investigação do trabalho artístico incide também em encontrar as particularidades ou as ambiguidades na valorização, intensificação e hibridação dessa atividade, no próprio contexto do capitalismo atual. Esse esforço também pode ter um outro intento, a atualização de um *habitus*, enquanto proposta de criação de interações ou vínculos entre os indivíduos, como também observa Pierre Bourdieu (2011, p.87):

Os condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência que produzem *habitus*, sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para alcançá-los, objetivamente “reguladas” e “regulares” sem em nada ser o produto da obediência a algumas regras e, sendo tudo isso, coletivamente

orquestradas sem ser o produto da ação organizadora de um maestro. (BOURDIEU, 2011, p.87).

Nesse sentido, as mudanças de valores produzidas pelos *habitus* também podem ser atribuídos ao público que interage com a arte e com o artista, pois torna-se elemento fundamental para a construção de uma configuração, mesmo que silenciosa, de uma disposição social durável ao consumo teatral.

Nas trajetórias individuais destes atores é possível notar uma intercessão discursiva no que se refere a formação profissional. Suas carreiras desenvolvem-se a partir de cursos, oficinas, participação em espetáculos e, sobretudo, no contato que estes estabelecem com outros agentes do campo teatral local que os põem em contato com o *habitus* teatral. Ainda segundo Bourdieu (1996, p. 355), de forma dialética: “o *habitus* solicita, interroga, faz falar o objeto que, por seu lado, parece solicitar, reclamar, provocar o *habitus*; os saberes, as lembranças ou as imagens”.

As formas teatrais analisadas até o momento nos apresentam perspectivas produtivas diferenciadas que ainda precisam ser investigadas mais a fundo. Contudo, é possível deduzir que as questões estéticas e ideológicas que orientam estas produções são elementos importantes para se refletir sobre a atividade teatral enquanto trabalho. Ao se apresentarem como distintas ao identificarmos algumas de suas estratégias de comercialização e a possibilidade de subsistência de seus atores, vemos oportunidades e obstáculos que exigirá destes indivíduos um estado constate de atualização de sua atividade laboral, dando-lhes maior ou menor flexibilidade para agir no campo teatral e desenvolver outros trabalhos, como é o caso do ator e da atriz que trabalharam no João do Vale – o Musical.

4.3 João do Vale - o musical

No dia 16 de janeiro de 2017 foi divulgado o edital Nº 01/2017 do Teatro Arthur Azevedo referente à seleção pública via “audição” para contratação de atores/ atrizes-cantores/cantoras, com experiência profissional (com cadastro no Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão (SATED)) –, ou a DRT provisória⁵⁷), para formação do elenco do espetáculo “João do Vale – O Musical”, com previsão de estreia para o mês de junho do mesmo ano. Foram oferecidas oito

⁵⁷ Três dias antes do encerramento das inscrições, foi anulado a obrigatoriedade do registro na DRT - Delegacia Regional do Trabalho, no processo de inscrição.

vagas, tendo como suplência o dobro da relação de aprovados por ordem de classificação. Da contratação e remuneração, o edital normatizava:

- 5.1 Regime da contratação: Prestação de Serviços (pessoa física), em caráter de exclusividade, no período fixado pela Coordenação do Espetáculo, a contar do primeiro dia de ensaio;
- 5.2. Despesas com hospedagem, transporte, alimentação, bem como quaisquer outras, serão de responsabilidade dos candidatos;
- 5.3 Em caso de circulação do espetáculo João do Vale – O musical, os custos referentes às despesas como: Hospedagem, alimentação e transporte são de total responsabilidade da produção. (MARANHÃO, 2017).

As inscrições, que seriam encerradas no dia 05 de março de 2017, foram estendidas até o dia 12 do mesmo mês, sendo selecionados: Vicente Melo, Gisele Vasconcelos, Marconi Rezende, James Pierre, Juliana Cutrim, Millena Mendonça, Victor Silper e Tiago Andrade. O ator e diretor Urias de Oliveira ficou responsável pela preparação do elenco; Celso Brandão (diretor do Teatro Arthur Azevedo e idealizador do projeto), na direção de produção; Luiz Claudio, na função de diretor musical; Ivy Faladelli, como assistente de direção; e a direção geral, a cargo do carioca Vinicius Arneiro, que passou alguns meses na cidade, ensaiando o elenco.

O musical, além de ser uma homenagem ao compositor e cantor maranhense João do Vale⁵⁸, também tinha como propósito abrir as comemorações do bicentenário do Teatro Arthur Azevedo, que começariam no mês de junho, o que não ocorreu, por atraso na recuperação do prédio. Contudo, os primeiros ensaios do musical começaram no mesmo mês que foi divulgado o resultado da seleção, sendo os atores já remunerados no mês seguinte.

O musical estreou no dia 08 de dezembro de 2017, no Teatro Arthur Azevedo, marcando também o aniversário de 200 anos e a reabertura deste que é considerado um dos teatros mais antigos no Brasil. Depois das apresentações na capital maranhense, pretende-se apresentar o espetáculo na terra de João do Vale (Pedreiras) e realizar uma turnê nacional em 2018.

⁵⁸ Nascido em Pedreira e de origem humilde, João Batista do Vale (1934 -1996) mudou-se para a capital maranhense quando tinha 13 anos, depois de ter passado toda uma infância vendendo bolos e doces, feitos pela mãe, na praça da cidade natal. No ano de 1964 estreio como cantor, mas antes foi ajudante de caminhoneiro em Fortaleza, garimpeiro em Minas Gerais e ajudante de pedreiro no Rio de Janeiro. Suas composições mais conhecidas são: “Carcará”, em parceria com José Cândido; “Peba na pimenta”, com Adelino Rivera; e “Pisa na fulô”, com Ernesto Pires e Silveira Júnior. João do Vale ficou conhecido como “o poeta do povo”.

Usando uma espécie de metalinguagem, o musical, que tem a dramaturgia de Felipe Corrêa⁵⁹, dentre outras passagens da vida do cantor maranhense, faz referência ao “Show Opinião”⁶⁰, musical realizado no ano de 1964 pelo Grupo Opinião e pelo Teatro de Arena, na cidade do Rio de Janeiro, marcando um novo tipo de teatro musicado; discutindo problemas políticos, como a ditadura militar, e questões culturais da sociedade brasileira, mas trazendo a essência dos Teatros de Revista⁶¹ do século anterior, que tratavam de questões da realidade do público que estava presente na plateia.

O espetáculo musical em questão, pelas suas características estéticas e pela forma de seleção, apresenta aos atores e atrizes do campo teatral de São Luís a oportunidade de trabalho artístico, profissional e remunerado, diferenciado da prática de teatro de grupo, a forma mais comum de trabalho artístico local.

Estando a atividade teatral relacionada principalmente a prática de grupo, atores e atrizes que não se encontram nessas condições, situados num grupo de teatro, tem a oportunidade de, se selecionados, desenvolver contatos e trocar experiências com outros indivíduos que já estão no campo a mais tempo, tal como podemos notar na entrevista do artista Vicente Melo, intérprete de João do Vale, concedida ao jornal “O imparcial”, que até aquele momento ainda não havia trabalhado como ator profissional:

Sou compositor há 16 anos, e faço música em diversos estilos, como, por exemplo, xote, baião, samba e bumba-boi. Essa proximidade fez com que eu me inscrevesse para o musical, apesar de não ser ator profissional. As únicas apresentações que tinha feito antes foram nas quadrilhas juninas que eu participava. Me inscrevi para ver o que dava. (MELO, 2017).

⁵⁹ Ator e dramaturgo no grupo teatral Drao Teatro da (in)constância, figura no quadro da recente produção dramatúrgica ludovicense, contando em seu currículo por textos teatrais já montados e premiação em concurso literário na categoria teatro.

⁶⁰ Dirigido por Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, tendo no elenco: João do Vale (representando o baião nordestino), Zé Kéti (o samba carioca marginal) e Nara Leão (a classe média), que depois foi substituída por Maria Bethânia.

⁶¹ O Teatro de Revista brasileiro segue o conceito do gênero musical, enquanto uma variação teatral que possui uma história contada pela combinação de números musicados e diálogos. Entretanto, “no Brasil, a revista sofreu alterações transformando-se num gênero autenticamente nacional, com regras e padrões de realização. Apesar de ser um gênero importado, adquiriu aqui uma fisionomia nacional com estruturas e convenções que foram se modificando com o passar do tempo. Estruturas e convenções cujas raízes absorveram a seiva popular, peculiar a sua natureza” (SALIBA, 2002, p. 24).

Figura 11 - cartaz do musical “João do Vale – o Musical”.



Fonte: MARANHÃO, 2017

Apesar de já desenvolver atividade artística no campo da música, com participação em composições de blocos tradicionais da capital e grupos de bumba-meu-boi, além de ser ativo participante em concursos de sambas-enredos promovidos por escolas de samba da capital, o seu trabalho artístico se desenvolve em conjunto a outras ocupações, como as de pedreiro, eletricista, pintor e carpinteiro, sendo estas sua principal fonte de renda. Trabalhar de forma profissional com o teatro, era uma novidade.

No desenvolvimento do campo artístico, o reconhecimento do seus pares (colegas e concorrentes), da crítica especializada e do público, como já citado anteriormente, constituem estruturas importantes da dinâmica do campo teatral, pois através dos processos de socialização que surgem desse sistema, os artistas vão assegurando o seu lugar social e agregando valor simbólico a sua prática artística. Ser submetido a um processo de seleção que, em certa medida, avalia sua competência artística no que se relaciona aos ideais estéticos de um espetáculo a ser montado, configurou-se também como um importante instrumento legitimador da prática artística dos que foram selecionados, revelador do importante papel social que as instituições desempenham no campo artístico, conforme podemos vê no depoimento do interprete do João do Vale no musical:

Após o resultado muitos que não me reconheciam antes como artista e que não me davam prestígio hoje estão mais próximos. Mas os amigos que

foram poucos e que sempre acreditaram torcem pelo meu sucesso. Ser selecionado para o musical mudou um pouco a minha vida. Mas estou com os meus pés firmes no chão. (MELO, 2017).

Em sua entrevista ao jornal O Imparcial, Melo (2017) apresenta-nos a oportunidade de investigação da construção de uma identidade artística, sobre seu começo e a vividez da incerteza de se investir em uma profissão de risco. No entanto, a falta de vivência com relação ao trabalho teatral profissional remunerado não o classifica como um dos agentes a serem pesquisados, haja vista que nos falta a visão retrospectiva que nos proporcione estabelecer um paralelo com os demais atores entrevistados.

Dessa forma, optamos por entrevistar indivíduos que já tenham uma trajetória artística que contemplem o teatro como atividade profissional a mais tempo e que já desenvolvem o *habitus* do campo teatral local. Como nos dois espetáculos abordados anteriormente, os indivíduos eram atores, elegemos, nesse espetáculo, uma atriz; para que também pudéssemos ter uma perspectiva feminina. Contudo, apesar da escolha atender as questões emergentes sobre gênero, deixamos claro que não pretendemos investigar o trabalho artístico sobre esta perspectiva em São Luís do Maranhão, mas deixamos patente a importância dessa discussão e da representatividade da mulher na história do teatro maranhense.

A oportunidade de experimentar uma forma de trabalho, ainda pouco explorada pelos atores que estão a mais tempo no campo artístico, também pode ser um atrativo que supera as expectativas de remuneração. Para a atriz Gisele Vasconcelos (2017), que interpreta a cantora Nara Leão, participar do musical “João do Vale” é uma oportunidade não somente de trabalho, mas de compreender as realidades ideológicas e políticas do Brasil, e principalmente de aprendizagem, pois foram poucos os musicais realizados⁶² na cidade nas últimas décadas. A atriz ainda ressalva que um dos motivos que a fez participar do espetáculo foi a possibilidade de continuar as suas pesquisas no campo da arte⁶³, pois além de atriz é educadora. Sobre o início da carreira e as duas áreas escolhidas, relembra:

⁶² O gênero de teatro musical tem ganhado certa visibilidade nos últimos anos, sobretudo no trabalho pedagógico-teatral do professor Josué da Luz que, após a montagem de alguns espetáculos musicais com alunos de uma escola particular em São Luís, funda com o professor de música Paulo Cardoso, em março de 2015, a Vertu Casa de Artes, uma Escola de Teatro Musical que trabalha também a Educação Musical e Musicalização Infantil.

⁶³ Atualmente a atriz realiza uma pesquisa, vinculada à Universidade Federal do Maranhão - UFMA, sobre a cantora Nara Leão.

Eu passei na faculdade, na Universidade Federal do Maranhão em mil e novecentos e noventa e três, para o curso de jornalismo, só que eu já fazia animação de festa infantil com uma trupe que se chamava Trupe Mágica, e a Trupe Mágica era eu com mais duas amigas que eu fiz amizade no LABORARTE, porque eu era capoeirista. Então a gente montou esse grupo, eram minhas amigas da Ponta do Farol e a gente montou a Trupe Mágica onde eu fazia palhaço, a Leleca a palhaça. Então eu fazia animação de festa, e em uma dessas eu fui fazer animação *pra* filha do Arão Paranaguá⁶⁴, ele depois foi ser meu professor, meu mestre, meu orientador. E Arão fez a proposta assim: - “Mas menina, porque tu estás fazendo jornalismo? Porque tu não vais *pra* Educação Artística? Fazer artes cênicas”. E aí nesse momento eu também estava... eu não sei se foi nesse mesmo momento, mas ele fala que sim, eu acho que não. Ele diz que me viu também no “Saltimbancos”. (VASCONCELOS, 2017).

O que mais chamou a atenção da atriz para o teatro foi o LABORARTE, pois na época os teatros estavam fechados e a atriz, que fazia *ballet* deste os sete anos de idade, praticava alguns esportes, e o “espaço” daquele Centro Cultural agregava arte teatral, música, dança e atividades físicas. A propostas cênicas e as discursões sobre a cultura popular fizeram com que Vasconcelos entrasse, inicialmente, no tambor de crioula e no grupo de cacuriá criado pelo Centro, e depois, no teatro. Sobre o musical “Catirina”, do qual também participou, a atriz destaca as dúvidas da profissão:

Olha, o momento da Catirina foi um momento em que eu não sabia muito bem o que eu queria. Eu estava ainda nessa busca. Mas o momento da Catirina, foi o momento que eu vi o teatro de uma forma de contrato, sabe? Muito organizada, dentro de um espaço, com seleção de atores, de dançarinos, então assim, foi um tipo de organização que eu já entrei logo no início que foi um organismo muito importante *pra* você perceber esse tipo de organização que existe. Não existia um grupo ali, mas existia um tipo de organização. Então você já chega, você já assina contrato, você recebe um salário, então assim foi uma coisa nesse sentido. Só que ao mesmo tempo, aconteceu uma coisa muito... que eu fui perceber depois, muito perigosa com a Catirina. O que aconteceu, as pessoas que faziam teatro, as pessoas que dançavam, praticamente elas estavam ali inseridas naquele momento não é? E aí as produções locais elas nem existiram, os grupos se dissolveram sabe? Existia uma coisa que deu uma parada no movimento. Então era preciso sair dali, porque aquilo não tinha mais a ver contigo. Eu fiquei muito pouco na Catirina, porque... *pra* mim foi uma experiência muito importante, porque eu entrei em um espetáculo muito grande, um espetáculo que tinha todos os elementos, música, teatro, dança. (VASCOCELOS, 2017).

⁶⁴ Arão Paranaguá de Santana é Doutor em Artes, Mestre em Educação e Licenciado em Desenho e Plástica. Foi docente na UnB e na Universidade Federal do Maranhão, onde ministrou aulas em graduações e mestrados. Foi presidente da FAEB (Federação de Arte Educadores do Brasil), coordenador adjunto do GT Pedagogia do teatro da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas) e publicou diversas obras sobre arte, ação cultural e arte-educação, no qual destacamos a sua obra mais recente: “Experiência e conhecimento em teatro” (EDUFMA, 2013).

No depoimento de Vasconcelos, o contato com agentes que trabalhavam teatro a mais tempo a conduz a uma reflexão sobre seus interesses com o teatro, algo que é acentuado por ocasião da sua participação no espetáculo “Catirina”, que a faz refletir sobre os benefícios de um trabalho assalariado, mas também sobre as implicações que uma forma de trabalho teatral como essa a trouxe ao campo teatral ludovicense.

Dos atores que a ajudaram no início da carreira, Gisele Vasconcelos destaca Claudio Silva, Zezé Lisboa, Beto Bittencourt (1962-1999) e Josué Caldas (dentre outros componentes que também participaram da Federação de Teatro Maranhense - FETEMA), que estavam tentando produzir um teatro mais “profissional” na Ilha do Maranhão. Segundo a atriz, com o tempo as oportunidades mudaram e os atores foram se profissionalizando, mas os questionamentos dos amigos e familiares sobre a profissão, não:

Porque às vezes as pessoas falam assim, ‘ah, mas tu *vive* de arte?’ As pessoas acham que viver de arte é só no palco, isso daí é coisa... nem ator da novela da Globo faz isso sabe? Nem eles, eles estão produzindo os espetáculos deles, eles estão lançando seus produtos, estão fazendo milhões de coisas, não são só atores de novela da Globo. Então uma visão que as pessoas têm, “tu *vive*, tu é só artista? Tu *vives* só de arte?”, eu vivo só de teatro. Isso eu posso dizer, eu vivo só de teatro. (VASCONCELOS, 2017).

Essas perguntas, apontadas pela entrevistada, nos reconduz ao questionamento inicial de nossa pesquisa, quando o senso comum não consegue identificar a forma de trabalho artístico com as demais ocupações. Porquanto, é necessário esclarecer que as profissões de artistas e de técnico em espetáculos de diversões são regulamentadas pela Lei 6.533 desde 24 de maio 1978, apresentando um leque de possibilidades de trabalho artístico ao que tange a criação, interpretação e execução de obras de caráter cultural de qualquer natureza. Não obstante, as particularidades que caracterizam o profissional artista e o exercício de sua criatividade na atualidade (o que implicaria numa revisão da Lei), o artista de qualquer linguagem – desde as linguagens das artes cênicas às artes visuais e suas hibridações – tem o seu campo de atuação ampliado. Atores e atrizes trabalham com teatro não apenas estando no palco interpretando papéis, mas também desenvolvendo ocupações conexas que são, em certa medida, um fazer teatral.

Ainda sobre a década de 1990, a partir das experiências dos espetáculos mais profissionais, como foi o caso do “Catirina”, a atriz observa que os atores

começaram a ter uma preocupação com a sustentabilidade e a necessidade de aprender, de aperfeiçoar seu ofício. O diálogo entre os grupos talvez tenha diminuído, pois todos queriam ser escolhidos nas seleções, sendo que algumas companhias até foram extintas, mas também foi o momento em que o ator maranhense teve que ter uma postura mais profissional sobre as suas prioridades. Entretanto, para Vasconcellos, as coisas não mudaram tanto no teatro local. As poucas oportunidades ainda preocupam, visto que as poucas vagas para o musical sobre João do Vale foram tão disputadas quando as de “Catirina”. Ainda sobre a década de 1990, lembra:

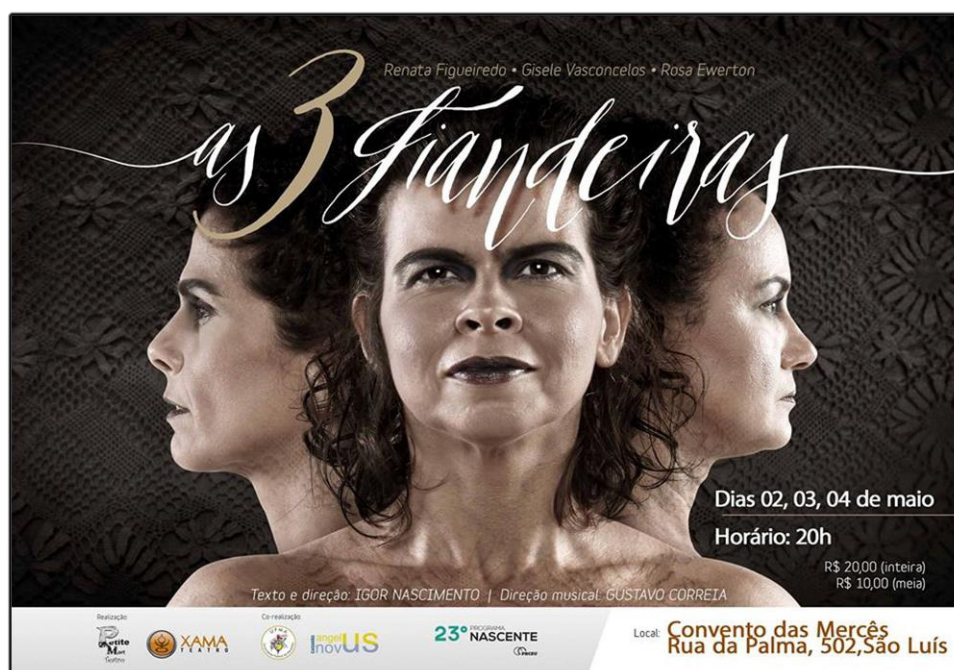
Nessa época tinha várias Federações locais que tinham representações nacionais. Então foram eles, eles foram os meus padrinhos, e Beto Bittencourt foi meu diretor até eu entrar para o CPAC⁶⁵ e ele falece muito cedo, mas foi com eles que eu aprendi. Como eu aprendi com o Beto, Beto ele sempre teve uma visão muito organizacional das coisas, primeiro você tem que organizar o teu clip, você tem que ser uma produtora, tem que prezar pela qualidade dos espetáculos, você tem que ter glamour, sabe? Você tem que zelar tudo isso porque o teatro precisa disso, você tem que fazer as crianças chorarem, você tem que fazer as crianças rirem. Então assim, realmente foi um grande mestre Beto Bittencourt e ele era seu próprio produtor, era seu próprio empresário, tinha muito cuidado com todos seus materiais, todos os materiais, armazenamentos dos seus bonecos, tudo. Foi uma grande formação pra mim pra o que eu sou hoje de produtora com o meu trabalho com Beto Bittencourt. Já o Claudio e a Zezé foram uma formação política, porque eles começaram a me contar todas as histórias que aconteciam na época da censura, as entradas no Teatro Itapecuraíba. E a gente fez um movimento na Federação de reabrir o Teatro Alcione Nazaré, no Centro Cultural Odylo Costa, filho. Então a gente limpou, varreu, lavava, com os nossos braços mesmo mão de obra, a gente limpou o Teatro inteiro e começamos a trabalhar o teatro. (VASCONCELOS, 2017).

A atriz ainda trabalhou em outros grupos de teatro e em diversas peças, no qual destaca a experiência que teve com o grupo Cena Aberta de Luiz Pazzini, até criar a Companhia Tapete Criações Cênicas, em parceria com os atores Claudiana Cotrim, Maria Ethel e Urias de Oliveira; e depois o Grupo Xama Teatro, que tem como foco o trabalho do ator-contador (a arte de narrar) e que já produziu as peças “Besta Fera”, “A carroça é nossa” (ainda com a Tapete Criações Cênicas, em 2015) e “As 3 Fiandeiras” (2016), junto com as outras duas integrantes do Xama Teatro: Renata Figueiredo e Rosa Ewerton Jara. Ainda em 2015, Gisele Vasconcelos foi premiada no 23º Programa Nascente, com iniciativa da Pró-reitora

⁶⁵ Centro de Pesquisa em Artes Cênicas – grupo formado pelo Professor da UFMA Luiz Pazzini, pela mestra em sociologia Maria Ethel, pelo ator Guilherme Telles, estudantes do curso de Educação Artística e outros artistas da comunidade.

de Cultura e Extensão Universitária, da Universidade de São Paulo (USP), por sua interpretação em “As 3 fiandeiras”.

Figura 12- Cartaz da peça “As 3 fiandeiras”⁶⁶



Fonte: GRUPO XAMA TEATRO, 2017

A fim de conhecermos as particularidades do trabalho artístico dessa atriz, Vasconcelos explica que a peça “As 3 Fiandeiras” começou como uma pesquisa organizada a partir do seu doutorado e de projetos desenvolvidos na Universidade Federal do Maranhão e na Universidade Federal de São Paulo. Experiência dialógica que vem desenvolvendo desde a sua peça anterior (“A Carroça é nossa”), que esteve vinculado ao projeto Ator Contador, e se estende até o musical “João do Vale”; que também se tornou fonte de pesquisa de seu novo projeto, intitulado “O Show Opinião e outras práticas política do teatro musical da década de 60”. Através destes exemplos, é possível identificar em sua prática artística, uma preocupação em vinculá-la ao seu trabalho como docente de ensino superior, no Curso de Licenciatura em Teatro da UFMA.

Nessa acepção, enquanto artista-docente, Vasconcelos, que já exerceu a função de diretora do Teatro Arthur Azevedo e do Centro de Criatividade Odylo Costa, filho, constrói a sua atuação pedagógica discutindo e aprofundando

⁶⁶ Da esquerda para a direita, as atrizes Renata Figueiredo, Gisele Vasconcelos e Rosa Ewerton Jara

metodologias e teorias em diálogo profícuos com a sua própria experiência cênica e suas pesquisas sobre o teatro e a arte-educação. Congrega, portanto, novas propostas de se compreender e avaliar o papel do ator na sociedade a partir de sua atuação artística, reconfigurando o processo investigativo e a problematização do trabalho daquele.

Segundo o professor e pesquisador Arão Paranaguá de Santana (2013), o currículo do Curso de Licenciatura em Teatro⁶⁷ da UFMA é composto por diversos eixos temáticos voltados para conteúdos básicos, contemplando disciplinas ligadas à investigação técnica e aos estudos da linguagem cênica. O projeto político-pedagógico da Instituição tem por objetivo não somente formar profissionais para o magistério em teatro na educação básica, mas também o exercício em produções artísticas e em serviços especializados em instituições de natureza cultural e pedagógica. Santana (2013), ainda esclarece que a formação destes futuros profissionais das artes tem um impulso importante nas atividades de extensão desenvolvida pelos docentes da UFMA nas últimas décadas, do qual destaca: “Arte na Escola” (desenvolvido a partir de 2006) pela Profa. Ana Socorro Ramos Braga Batista; “Implementação do Casulo de Difusão do Acervo Bibliográfico em Arte” (a partir de 1996), da Profa. Ana Teresa Desterro Rabelo (Estrelinha); “Ação Cultural em Teatro” (desde 2008), pelo Prof. Arão Nogueira Paranaguá de Santana; “Memória e encenação em movimento: o ABC da cultura maranhense (em 2010), “Encenação em movimento: o Imperador Jones”, do Prof. Luiz Pazzini; “Teatro Comunitário” (2011), da Profa. Maria José Lisboa Silva; e “Terreiro em Festa” (2010), da Profa. Tânia Cristina Costa Ribeiro.

Além do conhecimento prático proporcionado pelos docentes universitários, do outro lado dos muros da Academia, diversos profissionais também vêm desenvolvendo na cidade de São Luís várias oficinas de sensibilidade teatral, interpretação, expressão corporal e mímica. Desses profissionais, citamos alguns como Sandra Cordeiro, Silvana Cartágenes, Dionísio Neto, Domingos Elias de Sousa Silva (Tourinho) e Urias de Oliveira, um dos mais atuantes nesta área.

⁶⁷ Criado em 2014, a partir do desmembramento do Curso de Licenciatura em Educação Artística (que, por sua vez, foi implantado no início da década de 1980) em três outros cursos: Licenciatura em Música (2005), Licenciatura em Artes Visuais (2010) e o de Licenciatura em Teatro. Neste último, destacamos o GUT - Grupo Universitário de Teatro, projeto de extensão criado em 1996 pela Professora Ana Teresa Desterro Rabelo que, juntamente com os discentes do Curso apresenta-se em hospitais, espaços comunitários de bairros considerados periféricos de São Luís e escolas públicas.

A UFMA tem desempenhado um papel importante na dinamização do campo artístico ludovicense, introduzindo novos indivíduos que, a partir da prática artística/docente supervisionada em projetos de extensão e a troca de experiências (comum no processo de formação profissional), atualizam o campo com discussões e com formas de trabalho artístico diferenciada.

Dessa forma, identificamos a importância dessa instituição na singularização do trabalho artístico de muitos atores e atrizes. Vasconcelos (2017) afirma vincular toda sua produção artística à Universidade enquanto pesquisadora na grande área, prevista pela Capes, de Linguística, Letras e Artes: “porque hoje a gente tem essa possibilidade, de o meu lattes ele ter produção artística. A minha produção artística ela vale como produção de docente pesquisadora”.

Tal colocação apresenta-nos a vinculação do trabalho teatral a do professor universitário que, assim como demais trabalhadores, também é açodado pelos constrangimentos do trabalho ao precisar comprovar produtividade acadêmica, através do desenvolvimento de diversas atividades tais quais orientações de trabalhos científicos, grupos de pesquisa, produção de publicações, direção de departamentos, além da atividade docente.

Já para o mineiro Urias de Oliveira Filho, a sua formação profissional e a identificação de oportunidades de trabalho no campo teatral de São Luís desenvolve-se sem os auspícios da universidade. Chegou em São Luís em 1987, com bastante experiência na bagagem e disposto a repassá-las. Segundo o ator, a ajuda do LABORARTE (onde ficou hospedado por algum tempo) e as oportunidades dadas pela Academia de Dança Olinda Saul foram essenciais para que ele decidisse se estabelecer na cidade.

Eu saí da cidade que eu morava muito cedo, era uma cidade muito pequenininha dois mil habitantes, no interior de Goiás. E fui embora para Goiânia para estudar teatro e trabalhar, mas havia a exigência de ter um trabalho, que te mantivesse casa e comida morando sozinho.

Aí quando eu vi que não dava, porque eu fiz até as últimas provas do técnico de contabilidade, e deixei de fazer a última prova. Eu não tenho nem completo o técnico em contabilidade. Eu fui, então, para um festival brasileiro de teatro, que a Companhia que eu estava trabalhando em Goiânia que era um grupo na verdade, um grupo amador, foi para o Festival e eu optei por ir junto. E a partir daí eu decidi que ia estudar sozinho, eu não tinha condições de pagar uma faculdade, eu precisava me manter e eu não queria parar de fazer arte.

[...].

Eu passei muito perrengue a princípio, passei muita fome, mas estudava muito e fiz muitos cursos livres, tudo o que podia fazer eu fazia já que eu

sabia que eu não tinha condições de tão cedo entrar em uma faculdade. O teatro veio como uma terapia e isso foi me alavancando. (OLIVEIRA, 2017).

Antes de se fixar na capital maranhense, Urias de Oliveira integrou um grupo de dança vinculado a Faculdade de Belas Artes de Goiânia, um “grupo comunitário” segundo o ator, e depois um outro, de teatro. Começou a participar de festivais de dança em outros estados do país, como os da Bahia (onde ficou por dois anos), morou em Gurupi, (Tocantins) em uma “casa-comunidade”, onde dividiu experiências e fundou um grupo chamado “Gatos Pingados” e depois começou a oferecer cursos em outras cidades.

De lá, quando eu saí de Gurupi, eu fiquei subindo e descendo a Belém-Brasília. Nós fizemos um Festival ainda no Gurupi, chamado ‘Timbá’ que era pela Belém-Brasília, então fiz contatos com vários grupos de outras cidades. Então o que eu fiz, quando eu saí de lá eu tinha contatos, ia pra uma cidade ficava três meses dava uma oficina de graça, por comida e por um lugar *pra* ficar, e montava um espetáculo com o grupo local.

[...].

E aí ia pra o lugar e fazia a mesma coisa, e ficava indo e voltando e de carona com caminhoneiro. Até eu chegar a ficar em Imperatriz, conheci um grupo de Imperatriz no Festival do Maranhão em Imperatriz, nós fomos convidados, de Gurupi. E aí fomos eles nos conheceram, conheceram meu trabalho e a gente conheceu Nelson Brito, LABORARTE, o pessoal do Anjo da Guarda. E aí eu fiquei em Imperatriz trabalhando com o grupo. (OLIVEIRA, 2017).

A experiência de formação profissional do entrevistado nos remete a ideia do artista mambembe que, a princípio, nos apresenta uma visão romântica, mas não deixa de nós fazer refletir sobre os riscos da atividade artística que impele a movimentação desses indivíduos a locais em que encontrem trabalho e formas de subsistência, tal como ocorre, há muitos anos, com a migração de artistas para grandes centros (considerados eixos da produção cultural) na busca de maior exposição e oportunidade de trabalho artístico.

Ao chegar em São Luís, o caminho profissional de Urias, assim como a maioria dos entrevistados desta pesquisa também foi atravessado pelo musical “Catirina”. Desde modo, quando percebe que a maioria dos grupos da cidade estavam se fragmentando em razão do suntuoso espetáculo, resolve ir de encontro ao diretor geral do musical.

Eu cheguei e procurei Fernando Bicudo.

[...].

Eu disse “olha, eu fiquei sozinho”. E ainda disse pra ele: “você tirou os atores que trabalhavam comigo, eu estou sozinho, e eu vou passar fome, eu preciso de trabalho, não tenho mais ninguém, então eu preciso de trabalho”.

E ele respondeu: ‘Não, olha! Tu é muito bem-vindo’. Aí [Antônio] Gaspar [assistente administrativo do Teatro Arthur Azevedo e coreógrafo do espetáculo] queria que eu fosse fazer a assistência dele, porque eu entendia de dança.

Aí Túlio Guimarães que é um ator daqui que mora fora, mas estava aqui, tinha vindo fazer ‘Catirina’ pra dirigir, aí Túlio acabou me pegando pra fazer assistência dele. A gente procurando personagem, durante uma semana fazendo teste com várias pessoas, procurando um ator ou atriz, na verdade ele estava procurando uma atriz. E aí quando eu cheguei um dia, final de semana eu disse: “Na segunda feira a gente tem que resolver isso, quem vai fazer a ‘Catirina’”. Aí quando eu cheguei ele disse: ‘Olha eu já tenho a pessoa’. Eu disse: ‘- Quem?’; ‘- Tu’; ‘- Mas como?’. Aí disse: ‘- Olha, a ‘Catirina’ é homem⁶⁸, então tu que vai fazer tu é ator, tu tá aqui como assistente, mas tu é ator’. Então eu passei a atuar e fui construindo [a personagem] o processo. (OLIVEIRA, 2017).

O espetáculo “Catirina”, e mais especificamente a figura audaciosa do diretor e produtor cultural Fernando Bicudo, alterou não somente o tradicional “auto do boi” maranhense, tornando-o erudito, mas principalmente mostrando ao ator maranhense (ou aqueles que produziam teatro em São Luís) que, assim como na literatura ou em outras áreas artísticas, o fazer teatral também era orientado por um poder simbólico. O próprio produtor carioca, no que nos foi destacado nas entrevistas, com o intuito de se elevar enquanto referência de vanguardismo e cultura; tentou criar, na função de diretor do maior teatro da cidade, um “poder simbólico”, que poderia garantir a qualquer campo, não somente burocrático, os vetos, as autoimagens, as contribuições e a confirmação de uma representatividade (BOURDIEU, 2010) que influencia os demais participantes daquele grupo. Ainda segundo o sociólogo:

O poder simbólico como poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, desse modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo, poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica) graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico não reside nos «sistemas simbólicos» em forma de uma *illocutionary force*, mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras. (BOURDIEU, 2010, p. 14;15).

⁶⁸ Na tradição maranhense, a personagem sempre foi interpretada por homens. Mas, atualmente, mulheres também vestem o vestido de chitão da jovem grávida.

Nas discussões amplas sobre o “poder simbólico”, Bourdieu (1996) tenta elucidar algumas questões sobre as possibilidades de produção, ou reprodução, de crenças e fatos que, acolhidos dentro dos “campos”, tornam-se as próprias representações sociais. No caso do campo artístico, como em qualquer outro campo, aquele é antes de tudo, um campo de forças, mas também de aprendizagem.

Para Urias de Oliveira, o trabalho do ator vai para além da interpretação e da luta de poderes, e o campo artístico é mais amplo do que o próprio artista imagina. Com quarenta anos de carreira, o ator mineiro tenta não se prender a uma “função” no teatro: encena, dirige, ensina e auxilia, tudo com a mesma altivez. Entre 2008 e 2010 durante sua estadia na Europa⁶⁹, começa a elaborar seus espetáculos-*performance*. Em 2004 foi docente do curso “A arte do trabalho e o trabalho da arte” pela FUNARTE. No ano de 2005, dirige o espetáculo Médeia In Mortal (baseado na obra de Eurípedes). Em 2010 participa do projeto “Hotel Medea”, uma realização teatral, desenvolvida deste 2006, criada pelos grupos Zecora Ura Theatre (RJ/Uk) e Para-Active (Londres), em parceria com o Centro Popular de Conspiração Gargarullo (RJ) e Tapete Criações Cênicas (MA). E em 2017, apresenta o monólogo “A solidão de Dom Quixote”⁷⁰ ao mesmo tempo em que é convidado para ser o responsável pela preparação do elenco do musical “João do Vale”.

Aí antes de lançarem mesmo o convite para os atores se inscreverem, eles me convidaram *pra* fazer preparação de elenco. Aí como eu gosto muito, porque eu tenho trabalhado muito nesse sentido de preparar elenco, eu tenho preparado para filmes. Eu queria... Era uma oportunidade que eu tinha de ganhar uma grana e estudar essa forma de preparar o elenco, vê o treinamento que me surte efeito, coisas que estou experimentando agora. Tudo que vem como convite, eu uso como tábua de estudo. (OLIVEIRA, 2017).

⁶⁹ Onde vivenciou uma “residência artística” no Museu Macuf (na cidade de La Coruña) na Galícia-Espanha, onde ministrou a oficina “Corpo brincante: instrumento de criação”. Também viajou para a Inglaterra, onde participou de outros projetos.

⁷⁰ Primeiro como espetáculo vinculado a Companhia Tapete, Criações Cênicas, da qual foi diretor artístico e ministrou oficinas e apresentou outros espetáculos teatrais, tal como o Ião – o caminho dos mistérios, com a participação das atrizes Renata Figueiredo e Gisele Vasconcelos, hoje no Xama Teatro. Atualmente o espetáculo faz parte do repertório do seu novo grupo teatral, Casa do Sol CIA de Artes.

Figura 13 - Peça “Hotel Medea”⁷¹

Fonte: Rezende, [201-].

Em perspectiva, podemos estabelecer uma aproximação entre as atividades profissionais de Oliveira e Vasconcelos. Apesar de diferentes, a prestação de serviço como preparador de elenco de Oliveira se aproxima à atividade de pesquisa e docência institucionalizada de Vasconcelos, na medida em que ambos encaram a sua prática artística enquanto um processo que oportuniza o próprio desenvolvimento profissional. É importante frisar que, na perspectiva dos entrevistados, o fazer teatral (artístico) envolvido na prática de sua atividade laboral é algo diversificado, não consistindo apenas em estar em cena, mas se estendendo a outras atividades conexas direta ou indiretamente ao espetáculo.

Precisamos considerar que, diferente dos demais selecionados, a oportunidade de trabalho no musical surge a partir de um convite, que pode ser encarado como uma legitimação simbólica da competência profissional de Oliveira, algo importante para quem trabalha no campo teatral, pois faz coro às ideias de talento pelo reconhecimento de seus pares e concorrentes.

Entretanto, ao discorrer sobre a seleção do elenco, Oliveira observa que, por estar envolvido em um espetáculo com financiamento do Estado e sabendo da atenção que muitos artistas locais oferecem para as suas respectivas companhias, as escolhas não foram feitas levando em consideração somente o talento dos

⁷¹ Capítulo I – “Mercado da Zero Hora” – Urias de Oliveira no centro da cena.

atores. Os produtores do musical recebiam ocorrer algo parecido com o que aconteceu na época do musical “Catirina” em que, segundo o entrevistado, a procura por um poder simbólico (em trabalhar teatro num dos maiores teatros do país) ou de oportunidade financeira, desmontou alguns sonhos coletivos.

E uma das coisas assim que a gente via era: - ‘Quem são as pessoas que veem com seus atores?’. Eu perguntava na mesa: - ‘Tu é ligado a alguma companhia?’. Porque conforme for, eu vou julgar várias coisas: ‘ele realmente precisa, ele se interessa em trabalhar?’. Qual a possibilidade que tem dessa pessoa, ter essa grana e desenvolver realmente o que ele quer ou ele tá vindo e deixando o trabalho da companhia dele?

[...]

A Gisele [Vasconcelos], por exemplo, só entrou porque ela é muito forte, o trabalho dela. Mas se fosse por outras coisas, pelo que ela faz [referindo-se a sua atividade artística no Xama Teatro e docência universitária], ela não teria entrado, mas é porque a mesma queria... E dos que estavam mais maduros e poderiam dar um centro mais na cena... Gisele poderia fazer isso. Então a gente aprovou Gisele por causa disso.

Mas se fosse pelo o que ela faz aqui, faz lá no outro canto, ela não teria nem entrado. (OLIVEIRA, 2017).

O Musical, portanto, além de dar oportunidade de trabalho para os atores do Estado, tentou reunir artistas (atores e cantores, com ou sem experiência no teatro) de gerações diferentes, mas que não tivessem vínculo com outros grupos, para possibilitar o desenvolvimento técnico sem a preocupação de criar “competições” com os grupos já consolidados, e “quando terminar João do Vale eles poderem dizer: “olha, eu fiz aula de canto, eu fiz corpo, hoje eu sinto mais, eu trabalho melhor o meu corpo” (OLIVEIRA, 2017).

No depoimento da atriz Gisele Vasconcelos, quando esta relata as consequências de participar de um espetáculo que não faz parte das produções de sua Companhia: o Grupo Xama Teatro, podemos compreender melhor a preocupação dos produtores do Musical.

Sempre achei, eu queria fazer uma biografia da Nara Leão. Aí chegou essa história do João do Vale, que é um musical e eu adoro musical, não é? Eu sempre fiz musicais na minha vida na verdade, só que em diferentes formatos. E aí eu fiquei muito receosa se eu fazia ou não, tinha vários alunos que estavam fazendo a seleção, eu não tinha uma exclusividade que o edital pedia, tanto que eu não assino cargo de exclusividade, minha exclusividade é com a Universidade Federal do Maranhão, então eu não tenho exclusividade. Eu nem ia fazer a seleção.

[...]

‘João do Vale’ era um projeto que era pra gente ficar três meses e a gente extrapolou o sexto mês. Muita coisa da vida ficou atrapalhada do Xama, pela minha entrada no ‘João do Vale’, muita coisa da UFMA, ficou atrapalhada pela minha entrada no ‘João do Vale’, então eu espero que isso se resolva até porque outras coisas estão aguardando. (VASCONCELOS, 2017).

O musical estreia na solenidade de reabertura do Teatro Arthur Azevedo em 8 de dezembro de 2017, com exposição alusiva aos 200 anos do edifício e com sessão exclusiva para autoridades e convidados, permanecendo em temporada por duas semanas do mesmo mês. Durante a sua temporada aberta ao público, ingressos foram vendidos nos valores de R\$60,00 (palco e frisa), R\$50,00 (camarote), R\$40,00 (balcão) e R\$ 30,00 (galeria), com direito a meia-entrada garantido.

Não se figura como objetivo da pesquisa problematizar o valor atribuído aos ingressos, algo que tem relação direta com os gastos de produção e o trabalho dos artistas envolvidos para a realização do espetáculo (que, em muitas situações dependem desse valor aferido para sua subsistência, em menor ou maior grau), entretanto, é necessário registrar que a prática dos valores cobrados pela bilheteria do musical suscitou uma discussão no campo artístico sobre a validade de tal cobrança, considerando a própria história do artista popular e, assim, não se praticar um preço mais acessível (em face a realidade do consumo cultural local), sobretudo por ser um espetáculo patrocinado via Lei de Incentivo Estadual e uma realização do próprio Governo do Estado (considerando que o Teatro Arthur Azevedo está vinculado à SECTUR).

Nas mídias sociais há registros de diversas opiniões, também de alguns artistas do musical, mas que em sua maioria faz referência a dificuldade de consumo cultural em face aos preços praticados e a necessidade de se fazer apresentações gratuitas, principalmente por se tratar de uma produção do Governo do Estado, incentivado pela própria Lei Estadual. Não obstante as questões éticas (e talvez legais) que envolvem este acontecimento, a discussão pode ser ampliada para as dificuldades do trabalho artístico com relação aos preços praticados, a produção cultural e subsistência de artistas em nossa cidade, o que nos remete as estratégias de trabalho e construção das carreiras profissionais dos atores e atriz entrevistados.

Como diferencial dos demais espetáculo abordados na pesquisa, que são gerados no seio de um grupo teatral com um *ethos* definido, “O João do Vale – o musical” oportunizou aos atores e atrizes envolvidos não apenas uma forma de trabalho, mas também o favorecimento das relações sociais a partir do contato e da exposição pessoal com o “fazer em conjunto” com indivíduos que não os de seu grupo teatral. Também favoreceu reflexões sobre o campo artístico e a possibilidade de desenvolver outros trabalhos artísticos derivados, como é o caso de Vasconcelos,

que tem experimentando o canto como outra forma de atividade artística, já tendo participado de alguns shows, tal como o “Especial Nara Leão 76 anos”, em “O Clube do Chico”⁷² (realizado em um bar da capital), em parceria com Marconi Rezende, outro ator do musical.

Até o encerramento da pesquisa, o musical não mais estabeleceu temporada⁷³, assim como também ainda não se concretizaram os objetivos de apresentá-lo na cidade onde nasceu o compositor e de realizar uma turnê nacional, atitudes e fatos que problematizam a relação dos artistas cênicos com as propostas estéticas, as políticas públicas de incentivo e as parcerias com as instituições públicas e privadas.

4.4 Das questões estéticas, políticas e institucionais das produções teatrais ludovicenses analisadas

Circunscrever uma abordagem sócio-histórica do trabalho do ator através de seis experiências, na São Luís que atravessa o século XX para o século XXI, como manifestação do processo de experiência estética e socioeconômica, possibilita o entendimento das condições plurais e, na maioria das vezes, instáveis do ofício dos artistas cênicos. Mas também permite adentrar no “campo artístico” em sua lógica peculiar no universo desta arte, se utilizarmos este termo a partir do conceito desenvolvido por Pierre Bourdieu, que desde a década de 1970 vem contribuindo para abolir as infundáveis oposições que limitaram um entendimento mais profundo sobre o trabalho do artista e reconhecer a necessidade social que estes incorporam para se manterem ativos em uma sociedade que ainda questiona se aquilo que aqueles fazem é realmente uma produção que deve ser remunerada ou é simples lazer.

Desde as diversas formas em que os artistas cênicos chegam até o palco, os contextos econômicos, as indagações estéticas, os constrangimentos individuais (ou coletivos), as disputas pelos incentivos institucionais, há, segundo Bourdieu

⁷² Projeto artístico-musical desenvolvido pelo músico Marconi Rezende, que busca a interatividade do público em torno das composições de Chico Buarque de Holanda.

⁷³ Em entrevista concedida ao jornal *O Estado do Maranhão* (Cadenó Alternativo, de 19 de janeiro de 2018, p. 33), ao divulgar o “Especial Nara Leão 76 anos”, a atriz Gisele Vasconcelos aproveitou a oportunidade para comunicar o seu desligamento com o musical “João do Vale”: “[...] essa homenagem no dia do nascimento da artista é também uma forma de agradecer e de me despedir desse trabalho [“João do Vale – o musical”], que construí com muito amor e arte, junto com uma linda equipe de atores, músicos e técnicos. Sou grata a Marconi Rezende por receber a minha proposta de homenageá-la e pelo convite de fazermos no Clube do Chico”.

(2010), uma “arena particular”, enquanto tomadas de posições e espaços estruturados, onde estes indivíduos e as instituições (ou grupos) a que estes pertencem, competem pela atenção, ou mesmo o monopólio sobre a autoridade cultural. Por certo, através de sustentáculos estéticos, políticos e institucionais, o campo artístico se mostra também como uma forma de evidenciar uma maneira de conciliar as potencialidades de um artista com as possibilidades encontradas no meio social.

Em alguns casos, pode haver até a proposta de mudança nos critérios utilizados para se desenvolver uma estética que não se volte integralmente ao “grande público”, que parece evidenciar um fazer artístico para além dos limitadores compromissos comerciais de lucro, quando os participantes travam uma luta contra o sistema comercial atrelado ao campo das artes para terem sua autonomia estética. Temos, portanto, um outro fluxo neste campo de luta; não somente com outros grupos, mas com o próprio sistema comercial, o que percebemos com mais frequência na cidade de São Luís.

Desta forma, o campo artístico não somente reproduz, mas também produz, através do seu funcionamento e especificidades, embates de propostas de reconhecimento de antigos e novos gêneros cênicos e atributos estilísticos, a partir de um processamento simbólico da discussão sobre preconceito e prestígio.

Eu queria que a gente tivesse uma plateia, a formação de plateia que eu imagino, que isso fosse assim: que essa mesma plateia que assiste ‘Pão com Ovo’, hoje ele decidiu ver uma coisa que não é ‘Pão com Ovo’. E não porque a gente a cercou e fez uma tática de guerrilha, porque a gente fez um marketing maravilhoso. Não, é porque ela tem discernimento de dizer: ‘- Hoje eu quero ver um drama, hoje quero ver uma comédia’ (CHOAIRY, 2017).

Sobre o preconceito que também sofrem as comédias, principalmente as de gênero besteirol, César Boaes observa (2017):

Vocês sentem esse preconceito com relação a comédia. Porque a gente tem um sistema cultural, né? E nós temos pessoas desse sistema cultural. E nós mesmos que somos os juízes estéticos, né? de nossa produção local? Tem esse preconceito com a gente. Porque a gente vira discussões tipo, toda a discussão termina em ‘Pão com Ovo’. (BOAES, 2017).

E com relação aos musicais, Gisele Vasconcelos, discorre sobre o valor que este outro gênero precisa resgatar (2017):

É muito importante fazer esse espetáculo musical é o momento ideal para interpretar a Nara Leão e falar de João do Vale. O momento político que estamos vivendo hoje é propício para esse espetáculo, essa memória da década de 60 para cá é importantíssima. Participar desse espetáculo agora não é só uma atitude artística, mas também uma atitude política. (VASCONCELOS, 2017).

A partir desse depoimento, notamos como as questões estéticas proporcionam reflexões importantes ao que tange aos caminhos artísticos trilhados por estes artistas, sobre o papel da crítica (e quem são os críticos) e a formação de plateia, que pode ser encarado sob a perspectiva da atualização de um *habitus* de consumo cultural mais diversificado do público.

Ainda segundo o ator Cesar Boaes (2017), mais do que as dificuldades financeiras no início da produção da peça “Pão com Ovo”, foram as críticas por estarem realizando um “espetáculo popular” o que mais o fizeram perceber este “campo artístico”, consequência da disputa, não pelo espaço físico das apresentações, mas do prestígio e reconhecimento que todos almejam e que é uma dimensão importante na carreira de atores e atrizes. Para o ator, a arte tem uma função social que não pode ser compreendida exclusivamente ou reduzida a um interesse estético.

Segundo Bourdieu (2010), esta “disputa implícita”, tem um lado positivo, quando contribui ativamente para a elevação do valor social do trabalho do ator, mediante o questionamento da estética e da qualidade das obras, fazendo com que o público valorize ou se identifique no trabalho dos artistas.

Para os atores, mais do que os demais profissionais das artes cênicas, a atividade de criação de uma identidade estética, não seria tão intensa e desejável se estes indivíduos não tivessem o estímulo da competição e da análise crítica do seu fazer artístico enquanto trabalho. Por isso, como em qualquer outro campo, o também denominado “campo da produção cultural” (BOURDIEU, 2010), também é uma rede de decisões objetivas e de disputas veladas, um campo de forças, de traços políticos, quando os seus participantes tentam transgredir, conservar ou se adequar aos critérios de avaliação através de seus recursos e influências, principalmente, quando estes artistas aprendem “a conviver com as pressões de eficácia econômica e os critério de aproveitamento, não para deles se exonerarem, mas para os acomodar aos seus princípios orientadores” (MENGER, 2005, p. 61).

O trabalho artístico é uma prática que localiza, naqueles que apreciam o produto desta atividade, um elemento importante para a dinâmica do campo artístico. Todos entrevistados apresentaram a plateia como uma preocupação no processo de montagem de seus espetáculos, sobretudo ao que tange o estabelecimento de uma comunicação entre artista e público. Contudo, o caminho pelo qual estabelecem essa comunicação é que será variado, podendo atender de forma mais explícita a interesses de mercado, como o caso do gênero comédia do “Pão com Ovo” e também, em certa medida, do “João do Vale – O Musical”, ao explorar o nicho de consumo do teatro musical a partir do trabalho sobre a vida e obra de uma figura de apelo popular e praticar a bilheteria.

O interesse da pesquisa da linguagem cênica é algo que atravessa o trabalho de todos os entrevistados, considerando os trabalhos aqui analisados, assim como os demais espetáculos que figuram na carreira destes. São explorados conteúdos que compreendem desde as formas do teatro popular ao treinamento psico-físico do ator e construção de personagens. Mas, estabelecendo um comparativo entre os espetáculos analisados, o espetáculo “Velhos Caem do Céu como Canivetes”, ao apresentar-nos uma relação com a plateia mais intimista e diferenciada, elabora formas e sentidos que exigem mais atenção do público que, diante da estética do espetáculo, tem o seu habitus de consumo questionado em face a estas formas pouco difundidas pela indústria cultural de massa.

Não pretendemos, entretanto, realizar aqui um juízo estético dos espetáculos analisados, e menos ainda debater sobre o mérito artístico desses, o que comprometeria a imparcialidade da pesquisa, visto que toda crítica “representa uma tomada de posição no campo de tensões que estrutura as relações artísticas no que concerne à elaboração de uma lógica da distinção” (RODRIGUES, 2007, p. 33).

Mas as formas teatrais que os espetáculos apresentam refletem interesses e determinam estratégias ao que concerne à produção, difusão e sustentabilidade dessas propostas, quando a formação e a manutenção do que denominamos “bens culturais” de uma cidade torna-se realmente importante, e a cultura representa o “modo de vida” de uma sociedade, agregando identidade, crenças e valores, que podem ser identificadas em seu painel histórico-social.

Dessa forma, a comercialização de espetáculos de comédia e de musicais tem uma maior penetração no mercado, devido serem formas teatrais já bastante difundidas e, assim, familiares ao espectador, o que pode ser utilizado

como pretexto para uma venda mais fácil, seja para o patrocínio de empresas via leis de incentivo (que terão sua marca, além de associada a um produto cultural, mais exposta e difundida para o grande público) ou no empreendedorismo de risco da bilheteria, diferente das propostas mais autorais ou para público reduzido.

Contudo, independente das formas espetaculares e uma maior (ou menor) abertura para o mercado cultural, o risco e as incertezas do trabalho artístico ainda são uma constante ao que diz respeito a percepção da realidade do campo teatral local, que é apontado por todos os entrevistados como difícil, ao considerar as oportunidades para uma produção teatral exclusivamente preocupada com a cena, com o processo de investigação teatral e/ou a manutenção dos grupos.

Por isso, esses artistas levam em consideração o caráter político (pensando-o sociologicamente, na comparação de transformações, imposições e conversões de ordem social) do campo artístico, mas tendo a preocupação de estarem vinculados a um grupo, a um contexto coletivo com direitos e deveres bem definidos e que lhes possam fazer sentir relativa segurança ao estar entre os seus. Sobre a divisão de tarefa em um grupo teatral e a responsabilidade com a mesma, Claudio Marconcine (2017) e Jorge Choairy (2017), respectivamente, trazem as suas experiências na Pequena Companhia de Teatro:

Todas as decisões que não se relacionam com a parte artística da Companhia, são negociadas, e isso por vezes faz com que as coisas se tornem mais lentas, demoradas. Eu e Marcelo ficamos com a responsabilidade de ler editais e fazer os projetos a partir de diálogo com os outros membros sobre o que encaminhar. Sobre os festivais, Katia é a responsável por nos inscrever em todos, sem exceção. Eu, via de regra sou o responsável pela parte visual (material gráfico, edição de vídeos, *flyer* virtual), Marcelo é responsável pelas redes sociais (em sua maioria). Eu e Katia fazemos a prestação de contas dos projetos aprovados e executados. Ela e Marcelo ficam com o controle da parte financeira, produção executiva, todos são encarregados pela limpeza da sede e pelo registro em foto e vídeo dos projetos executados. Quando há outras demandas, negociamos sua execução nas reuniões que fazemos que, em tese, ocorre às segundas-feiras. (MARCONCINE, 2017).

Porque a gente tem com a Pequena Companhia um compromisso, é meu compromisso com espetáculos, é um compromisso artístico, é um compromisso, que vai além da arte, que perpassa pela amizade. Eu não tenho como sair dos espetáculos que estão em repertório, eu não tenho como chegar para Marcelo, Claudio, Kátia, e dizer assim 'eu não faço mais parte de 'Pai e Filho''. Não. 'Pai e Filho' é até um dos atores morrerem... 'Velhos caem do céu...', é até onde um dos atores morrerem. É assim, é um pacto, não tem escrito isso. (CHOAIRY, 2017).

E nesta etapa de busca de reconhecimento e de afinidades, onde muitos tentam tornar visível um *habitus*, ou sistema de disposição socialmente construído

(BOURDIEU, 2010), dentro do grupo do qual participa, que estes profissionais por vezes procurarão dialogar com os outros artistas e perceberão que a prática do ator não pode se reduzir somente a propensões individuais ou ao capital econômico. Questionado sobre a “porosidade” entre os grupos de teatro em São Luís (com atores e atrizes trabalhando com outros grupos teatrais que não o seu), o ator Cesar Boaes (2017), observa:

Eu acho que tem que ser, porque como eu volto a dizer, não tem mercado de teatro... Entendeu? Os Teatros hoje estão todos fechados. As Companhias estão se apresentando aonde? Qual espetáculo que tá em cartaz hoje? Entende? Outra vez eu fiquei chocado quando me questionaram: ‘- Vem cá, como é que você é de uma Companhia e você trabalha em outra’. Eu disse: ‘- Como? Você tá me dizendo isso mesmo? Eu tô chocado com o que você tá falando... você tá falando como que aqui tivesse mercado pra cada um com seus espetáculos, cada um no seu Teatro diferente. E aí, um outro ator não pode trabalhar com outra Companhia, conhecer o processo, dialogar e fazer’. Eu sempre trabalhei com várias Companhias aqui em São Luís, sempre e foi um grande aprendizado pra mim, ter trocado com essas pessoas.

Esta dinâmica reivindicada por Boaes pode ser observada no Grupo Xama Teatro, do qual a atriz e produtora Gisele Vasconcelos (2017) faz parte.

O Xama tem sócios efetivos e sócios colaboradores. Eles são do Xama, mas eles também têm outra Companhia, por exemplo, Lauande [Aires], o Lauande é Xama e é Santa Ignorância.

[...].

A Rosa [Ewerton] é Xama e é NUA [Grupo Atmosfera], eu sou Xama e UFMA, apesar do Xama está sempre nas pesquisas da UFMA, mas a UFMA é uma entidade não é? A Cris [Campos] é Xama e [Grupo] Afrôs.

[...].

A Rê [Renata Figueiredo] hoje é só Xama, a Rê é exclusiva Xama, então ela é a principal responsável por ministrar as ações do Xama, ela é quem ministra oficina, ela é que coordena “Contador de Histórias”, entendeu? Então ela é a representante exclusiva.

Pierre Bourdieu (1996) afirma existir uma forte correspondência entre as atitudes que o artista adapta as suas propostas e o lugar deste no campo em que se encontra, de maneira que o campo artístico governa as primeiras através do *habitus*, enquanto mediação. Se quisermos, portanto, tornar mais clara a relação entre estas duas estruturas (das atitudes de tomada de posição no espaço da obra e das relações objetivas no campo das produções), precisamos compreendê-la também como um jogo político, quando é exigido que estes artistas “apareçam” e, se possível, celebrem seus talentos junto com outros profissionais, em outros espaços e meios de comunicação, o que pode lhes instituir um reconhecimento, um “poder simbólico”, ou seja, intervir, direta ou indiretamente, no curso das ações dos demais.

Esse recurso, que inclui sociabilidade, habilidades técnicas e competências empregadas produz um “campo de poder”, possibilitando a inserção da “obra” no mercado de bens culturais.

Dessa forma o campo teatral está circunscrito ao campo político na medida em que os agentes entrevistados vêem nessa esfera das relações sociais estratégias importantes para a manutenção de sua atividade artística, também quando compreendem que o acesso à política de editais é um recurso importante para produção teatral local, mesmo que ainda difícil para a maioria daqueles que trabalham com teatro.

Contudo, devemos entender a política da prática teatral não apenas como aquela explicitada em editais e leis de incentivo. Devemos compreender também como ações políticas no campo teatral: o intercâmbio de atores entre grupos, a permuta de serviços artísticos por materiais e serviços que auxiliem na montagem de espetáculos e/ou manutenção dos grupos, a divulgação espontânea das atividades artísticas por agentes vinculados ao campo teatral, a boa relação com as instituições fomentadoras da cultura local e o contato que se estabelece com grupos teatrais de outras regiões do país ou mesmo de outros países. Sendo que essas ações se configuram como políticas na medida em que permitem que os atores e atrizes reflitam e ajam sobre as condições de sua produção artística.

De modo geral, as estratégias simbólicas, através das quais os agentes procuram conferir uma visão de mundo social e de sua própria posição no mundo podem se situar, segundo Bourdieu (2010, p. 146), entre estes dois extremos: “o *idios logos*, pelo qual um simples particular tentar impor o seu ponto de vista correndo o risco da reciprocidade; a *nomeação oficial*, ato de imposição simbólica que tem a seu favor toda a força do coletivo, do consenso, do senso comum”.

O conceito bourdieusiano de campo artístico rompe, portanto, com a teoria da “arte pura”, que cria uma áurea para o artista, absolutiza o “fazer” artístico e, conseqüentemente, dar às obras de arte um caráter de objeto a ser venerado. Ao contrário, afirma que não se pode separar a prática criativa e a ordem estética, das intenções de legitimidade social (relacionando-se com o campo político, através das lutas pelo poder simbólico que as atravessam) e, principalmente, da importância da presença das instituições que pode apoiar o artista e manter a arte. É através dos suportes institucionais, que podemos enxergar o campo artístico enquanto um prisma que filtra forças exteriores de acordo com a sua própria necessidade,

estrutura ou capacidade. Dessa forma, quando maior for a intenção de autonomia no campo artístico, mais nítida é a necessidade do artista mostrar compromisso com a sua arte e mais exigente será o trabalho de produzi-la.

Eu vejo muitas companhias com o discurso do coletivo, discurso do coletivo, discurso do coletivo. E aí eu fico pensando. A gente foi *pro* Rio de Janeiro, moramos cinco meses na mesma casa, numa quitinete que era do tamanho desse negócio aqui [aponta para o terraço de sua casa], que dormia os três, tudo junto na mesma cama, dois numa mesma cama, outro no chão, e estava todo mundo achando que a gente estava no maior Teatro do Rio, no Clara Nunes e tal, mas morando no 'aluguelzinho', numa quitinete, tudo muito 'regradinho'. Depois a gente foi na segunda temporada, mais regrado ainda. A gente foi para São Paulo, mais regrado ainda. Mas a bilheteria estava cheia, estava pagando porque só dava *pra* pagar os custos. E aí é o que eu digo, 'será se realmente essas companhias que falam desse coletivo, eles abriam mão de morar cinco meses, comendo regradinho, sabe?'. Tinha dia assim, a gente vendia dois DVDs. Eram desses DVDs que a gente jantava. (BOAES, 2017).

Nesta etapa, surge também a relevância do Estado e das instituições privadas que investem neste campo de produção cultural através de políticas públicas, representando o suporte financeiro na consolidação de uma obra cênica que pode ter uma boa dramaturgia, ótimos atores, um público já cativado em outros espetáculos do grupo, mas não possuindo recurso financeiro, corre o risco de não ser encenada. Esses patronos (ou novos mecenas), representam o capital privado (ou público) no financiamento das produções artísticas, mas para o artista, diante do empreendimento econômico, garantem também o reconhecimento do fazer artístico enquanto trabalho e a possibilidade de consagração. Porém, em muitos casos:

O capital 'econômico' só pode assegurar os lucros específicos oferecidos pelo campo – e ao mesmo tempo os lucros 'econômicos' que eles trarão muitas vezes a prazo – se se reconverter em capital simbólico. A única cumulação legítima para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros como para o diretor de teatro, consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos (é o efeito de grife ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, a exposição, etc.), portanto, de conferir valor, e de tirar os lucros dessa operação. (BOURDIEU, 1996, p. 170).

Figura 14: Cartaz do Projeto “Caravana Pão com Ovo”.



Fonte: BOGEA, 2017

Desde 2015, a Companhia Santa Ignorância, patrocinada pela CEMAR, o Governo do Maranhão (através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura) e diversas empresas, desenvolve o projeto “Caravana Pão com Ovo”, projeto cultural que viabiliza a apresentação gratuita da peça nos bairros de São Luís e em outras cidades do Maranhão. Projeto que há muito tempo não se via no Estado. Mas para o patrocínio, algumas cenas e expressões tiveram que ser adaptadas.

Em São Luís, a exemplo da Pequena Companhia de Teatro, em geral, os grupos teatrais ludovicenses foram e são subsidiados por diversos editais de incentivo à cultura do Governo Federal e de empresas privadas, dos quais se destacaram ou ainda se destacam: o Programa BNB de Cultura, o Amazônia das Artes, o Prêmio Myriam Muniz (FUNARTE), a FAPEMA (Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão), o Artes na Rua (FUNARTE), Mostra SESC (Serviço Social do Comércio), o SESC Dramaturgias, o Aldeia Sesc Guajajara de Artes, o Palco Giratório (também do SESC), a Semana do Teatro no Maranhão e a Feira do Livro de São Luís, dentre outros.

É por meio dos incentivos dos editais desses programas de fomento à cultura teatral de São Luís, que os grupos locais de maior prestígio e visibilidade operacionalizam a montagem dos seus espetáculos, a circulação pelos municípios maranhenses e outros estados brasileiros, assim como também as ações de manutenção do grupo, tais como elaboração de cursos e oficinas, ensaios e treinamentos de seus atores e atrizes. Entretanto, a quantidade de editais vem diminuindo a cada ano. Através do recorte de algumas experiências individuais e coletivas dos atores entrevistados, podemos entender melhor a dinâmica dessas políticas de fomento às artes cênicas em São Luís, a partir de algumas visões dos entrevistados sobre este mecanismo:

O edital hoje para os grupos é uma alternativa, só que o edital ele exclui muito, ele exclui mais do que inclui. Então assim, no momento em que o Xama ele é agraciado com o edital, muitos não são, só que o Xama foi agraciado e é agraciado atualmente ainda, contemplado por vários editais. Isso sustentando a proposta do grupo, que é uma proposta firme, que é uma proposta de espetáculos duradouros, com resistência, com uma pesquisa.

[...].

Qualquer projeto que tu vais fazer na FAPEMA, tu vais ser avaliado pela tua produtividade, quantos alunos você orientou, quantidade de projeto, tudo. Eu estou com dois projetos de pesquisa, porque os projetos de pesquisa têm a ver com o meu trabalho. Então, por exemplo, se eu circulei pelo Palco Giratório, o meu projeto de pesquisa é circulação teatral. (VASCONCELOS, 2017)

Tal afirmação, em certa medida, corrobora com a percepção do ator de “Pão com Ovo”, que propõe uma provocação ao demais agentes do campo:

Mas aí é que eu provoço de novo, entendeu? Mete a cara, porque tem companhia que só vai se tiver o edital. Porque não quer correr o risco mesmo com toda sua linguagem estética apurada, e todas as suas teorias, não corre risco, não mete cara, tem medo, que não tem confiança dentro do que faz. E não faz também, não faz sem o dinheiro, entendeu? E a gente vai!

[...]

Eu tive edital pela primeira vez na minha vida, foi muito recente, foi com ‘Pão com Ovo’, foi agora quando a gente foi pro Rio de Janeiro. Mas eu não entro em editais, pois sei da incompatibilidade do espetáculo, as exigências da maioria deles. Eu tenho consciência da estética do que eu faço, entende? (BOAES, 2017).

Mesmo o edital sendo um mecanismo de acesso a recursos que possa garantir relativa independência das questões do mercado, os atores da Pequena Companhia de Teatro apontam as dificuldades de concorrer em face as exigências não muito objetivas:

Eu fui ver de novo a palestra repetida do Itaú Cultural, quando a gente já tinha visto antes e a gente volta pra Pequena Companhia de Teatro todo mundo meio assim cabisbaixo, porque a gente percebe que a gente não se enquadra na ideia do Rumos do Itaú Cultural, porque o que o Itaú, o Itaú Cultural quer exatamente isso, quer rumos: que rumo a arte vai tomar? Que rumo a dança tá indicando? E esses rumos normalmente é uma distância enorme do que é realmente. O rumo que o teatro tá tomando? É praticamente abandonar o teatro. O rumo que a dança tá tomando, é praticamente esquecer tudo que foi a dança. (CHOAIRY, 2017).

Figura 15 - Post do diretor Marcelo Flecha.



Fonte: FLECHA, 2015

Mesmo possuindo uma lógica, uma dinâmica mais específica, ao construir um universo particular ou autônomo, o campo artístico sustenta certa relação de dependência aos campos político e econômico. Para o sociólogo Pierre-Michel Menger (2005, p. 101), a situação mais extrema dessa dependência se desenrola normalmente quando a atividade do artista, vinculado aos editais, apresenta-se como “uma sucessão de períodos de emprego e de períodos mais ou menos longos de não-emprego. Ora, para que a mão-de-obra fique disponível, garantindo assim à produção artística a flexibilidade necessária”.

Ligadas aos sustentáculos institucionais, o ator se torna também um empreendedor e as companhias das quais participam, criam um imbricamento da dimensão artística com as possibilidades reais de realização da peça, que podem

levar o ator a refletir sobre a sua condição de artista, que precisa ou não se adaptar às condições materiais disponíveis e as reivindicações do público no meio cultural em que se encontra. Vejamos os depoimentos de César Boaes e Cláudio Marconcine.

Ele [o ator] precisa ter coragem, disciplina, ele tem que ter essa noção de empreendedorismo, ele tem que saber se produzir, ele tem que entender de produção, porque eu já trabalhei com vários atores, é muito fácil, chegar e reclamar, mas eles não têm a menor ideia de quanto é que custa um parafuso, quanto é que custa um prego, como é que se escreve um *release*, entendeu? *Pra* levar numa redação, como é que se trabalha isso na rede social. Antigamente dizia assim: ‘- Ah, não tem espetáculo do Maranhão no edital, porque não sabe escrever edital’. E não sabia mesmo! Não se sabia fazer mesmo! Tanto é, que se estabeleceu empresas riquíssimas de captação no eixo Rio, São Paulo. Então precisa ter coragem de dizer assim: ‘- Eu vou investir o meu dinheiro, eu vou abrir mão do meu lazer, eu vou abrir mão’. Não é, ‘ah, eu faço teatro’. Faz bem aqui... (BOAES, 2017).

Em todos que participei (Entrelaços, Pai&Filho, Velhos caem..) essa priorização no trabalho do ator é nossa característica, como também o é a escolha pelo drama, pelo teatro que se apresenta ultrapassado, pela composição das personagens, pela representação, pelo não-cotidiano, por um teatro mais reflexivo, pela reutilização de materiais sólidos, pela manufatura dos elementos, pela artesanaria da iluminação, pelo controle das dramaturgias (os integrantes assinam todas as dramaturgias, mesmo que individualmente, salvo exceção quanto à dramaturgia autoral, que nas montagens oscila entre autores específicos ou adaptações, inspirações...). Todas essas questões estão bem claras em nossa prática e nossos discursos. (MARCONCINE, 2017).

Diante dessas declarações, temos que concordar novamente com Menger (2005), quando afirma que, ao explorar abertamente o “mundo artístico”, as grandes instituições e empresas dão oportunidade para que aquelas apresentem suas produções, mas as insere em um modelo de “reputação” que devem almejar no mundo do mercado contemporâneo artístico, levando à disputa por um espaço no palco. De tal modo, o trabalho do ator, enfim, é aceito como profissão, mesmo que ainda seja tradicionalmente concebido como um trabalho descontínuo, levando-os a novos desafios, a novas disputas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As sociedades antigas, principalmente gregas, não compreendiam o trabalho como é visto hoje, e menos ainda valorizavam a tarefa do *labor* imposta pelas necessidades das cidades. Para aquelas, a vida era feita de movimentos, e o prazer do movimento (que traria as mudanças), teria, por fim supremo, o “descanso feliz”, a lassidão afortunada. Ao fundarem significativos espaços para o lazer e para as artes, aquelas sociedades competitivas e insuperáveis garantiram, aos seus cidadãos, o direito ao ócio e um tipo de conhecimento que aliava intuição e intelecto, a arte: que possibilitava uma existência mais reflexiva aos seus cidadãos.

A vida para estas sociedades antigas era muito mais do que somente “sobreviver”, manter-se, produzir matéria-prima. O governante, o comerciante e o guerreiro, que decidiam os rumos político-econômicos e bélicos da cidade, deveriam, além do tempo dedicado aos seus deveres, considerar os imprevistos da *fortuna* (destino), o tempo necessário para pensar sobre as coisas do mundo, o tempo destinado para “o nada”, outro dedicado para as competições e o tempo para as artes. Mas a cidade precisava ser erguida e ampliada, desse modo, o ócio e o tempo para tudo aquilo que não era considerado “trabalho” torna-se menos importante. E nos séculos seguintes a ideia, hoje, tradicional da atividade tida como trabalho torna-se, por vezes, incompatível com a atividade artística, por esta nem sempre mostrar a dedicação e o sofrimento que o labor parece exigir. O que nos levam sempre as seguintes questões: o que é o trabalho? e para quê a Arte?

O trabalho é uma condição humana caracterizada por aspectos produtivos, realizativos e executivos. Esses correspondem, em nível organizacional da atividade laboral, a questões que nos remetem desde o planejamento (o quê e como fazer) e os mecanismos de controle da produção, que correspondem as ações de controle dos desvios que põem em risco a produção. Através dele vemos a consecução da dimensão material e imaterial da produção humana *sine qua non* a dinâmica social não ocorreria, considerando que este mobiliza conhecimentos, experiências individuais e coletivas, num processo complexo e reflexivo, que põe em revista conceitos e atualiza o próprio fazer.

Esses aspectos são comuns ao fazer artístico. Ao considerá-los, nos é proposto uma revisão e atualização do senso comum que relaciona o trabalho artístico apenas as questões de inspiração e talento, como uma prática distante das questões sociais e de produção que circunscrevem os demais fazeres humanos.

Dessa forma, podemos vê os atores e atrizes, não obstante as questões ideológicas, políticas e estéticas que orientam seu trabalho, como indivíduos que localizam no sistema produtivo vigente (capitalismo) as possibilidades de ação, seja para sua acomodação aos interesses emergentes de mercado e/ou na reflexão e ação sobre este mesmo sistema.

A abordagem do trabalho de atores e atrizes, a partir de suas impressões e percepções do campo artístico, nos é revelador da dinâmica produtiva do teatro produzido em São Luís do Maranhão na medida em que podemos acessar, a partir da experiência compartilhada através das entrevistas semi-estruturadas, algumas das estratégias que esses desenvolvem para transitar e agir nesse campo e assim agregarem a sua atividade teatral o sentido de trabalho, esse enquanto dimensão da vida humana que se insere no sistema produtivo e lhes possibilitam a subsistência.

A relevância do termo *habitus* desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Boudieu (2010), é verificada enquanto agente mediador fenomenológico entre o mundo social e natural externo e aquele habitado experiencialmente pelo agente, que coloca em evidência a dependência entre as estruturas externas às estruturas mentais e corporais do agente. Tal como uma espécie de *know-how*, um *à priori* social que é internalizado e, em função da socialização em determinadas culturas e 'subculturas', orienta e habilita práticas que são refletidas em variadas formas de comportamentos compreendidos desde atitudes corporais, falas, gestos, vestuários até mesmo tipos específicos de conhecimento mútuo e memória coletiva.

Esse é um conceito importante para compreendermos a existência de um campo artístico e dos processos de socialização que lhe são intrínsecos, bem como o seu caráter reflexivo que atualiza a identidade artística. Dessa forma, o *habitus* pode ser fator e/ou produto de um sistema complexo que considera não apenas a experiência e história individual, mas também aquilo que é coletivo e a dinâmica interativa entre estas dimensões (coletivo e individual, privado e público, etc).

O *habitus* profissional é notável nas carreiras individuais destes artistas que, primeiramente, entram em contato com os agentes que já estão a mais tempo no campo, tais como os grupos artísticos, e outros agentes como instituições fomentadoras e/ou apoiadoras, e esses lhes iniciam nas formas e práticas correntes da produção teatral local, no universo simbólico do trabalho artístico e na relação que pode ser estabelecida entre valor cultural e monetário.

Dessa forma, os atores e a atriz entrevistados, enquanto agentes desse campo teatral, desenvolvem seus trabalhos a partir de formas e estruturas que se fazem presentes no campo. Tais formas e práticas não são estáticas, mas constantemente revisadas em face as questões socio-políticas e estéticas que se desenvolvem ao longo da história do teatro em São Luís do Maranhão, na qual localizamos o teatro de grupo com um papel fundamental na estruturação desse campo e elemento em comum na trajetórias destes artistas.

Tal elemento estruturante também é comum a prática nacional, o que nos faz perceber a dimensão teatral local circunscrita a este, na medida em que é a partir do contato com agentes de outras regiões do país, no intercâmbio de atores e participação em eventos nacionais que modelos de trabalho e estéticas são conhecidos, criticados e experimentados.

O trabalho de atores e atrizes ganha em complexidade, particularizando-se, especializando-se e se distinguindo conforme suas necessidades, interesses e sua relação com a sociedade, constituindo um campo de disputas e de criação do valor do que é artístico.

A existência de um campo artístico, concebido por Pierre Bourdieu (2010, p. 289) “como o lugar em que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista”, denota aspectos sociais complexos que estendem para além do binômio analítico clássico Artista e Obra de Arte e nos possibilita compreender melhor o trabalho do ator, enquanto componente de um mercado que envolve propósitos estéticos, intenções políticas e incentivos institucionais. A arte revelada, portanto, através destas conexões encontra ecos no mundo do trabalho ao refletirmos o artista e suas estratégias de sobrevivência e subvenção de seu fazer artístico.

Na cidade de São Luís, capital do Maranhão, as condições instáveis de trabalho que permeiam a construção das carreiras dos artistas cênicos é um espelho do que ocorre na maioria das capitais brasileiras: a da escassez de incentivo e de uma sensibilidade (daqueles a quem são destinados as produções espetaculares) mediada pelos produtos da indústria cultural de massa, haja vista que as questões ideológicas que baseiam a prática da maioria dos grupos teatrais locais passam a margem dos imperativos de mercado. O que orienta o trabalho desses atores para interesses mais envolvidos a investigação da linguagem teatral.

A tensão dialética entre formas e conteúdos presente na prática teatral local, sobretudo entre as formas espetaculares aqui investigadas, é revelador de atitudes políticas diversas, onde podemos notar as que se insurgem contra as formas do mercado e aquelas que veem no mercado uma possibilidade de reflexão sobre o campo e reinvenção de seu trabalho, mas todas norteadas pela proposta de ação cultural, considerando aspectos como criação e difusão de seus produtos:

[...] ação cultural propriamente dita, propõe-se, diversamente, a fazer a ponte entre as pessoas e a obra de cultura ou arte para que, dessa obra, possam as pessoas retirar aquilo que lhes permitirá participar do universo cultural como um todo e aproximarem-se umas das outras através da invenção de objetivos comuns. (COELHO, 2012, p. 43).

Na forma de organização do capitalismo na atualidade, que busca aferir lucro sobre a imaterialidade e a prestação de serviços, a ideia de valor cultural estabelece relações com o valor econômico que capitaliza aspectos culturais segmentando-os em mercados. Sobre a heterogeneidade de público podemos inferir sobre a perspectiva de criação de nichos de consumo cultural, o que nos coloca a perspectiva de que até mesmo o mais “anticomercial” dos espetáculos, avessos a massificação quer seja pelo hermetismo da proposta estética ou pela proposta de público reduzido no qual o quantitativo de público, considerando o impacto monetário, não justificaria sua comercialização em função da razão custo/benefício, possuem seu lugar enquanto produto de consumo cultural.

Dessa forma, as mudanças ocorridas no estatuto do artista são consonantes às modificações da produção artística na sociedade, que agregou formas de trabalho que não estão condicionadas exclusivamente a materialidade concreta de suas obras ou que são de usufruto exclusivo das artes. As transformações no plano econômico e político, como, por exemplo, a hegemonia do neoliberalismo e a globalização da economia, repercutem de maneira profunda no cotidiano do sujeito, trazendo modificações marcantes na afetividade, sociabilidade e nas estratégias de sobrevivência e produção artística.

Observamos, na trajetória profissional dos atores Cesar Boaes, Adeilson Santos, Claudio Marconcine, Jorge Choairy, Gisele Vasconcelos e Urias de Oliveira, empreendimentos pessoais através da busca do controle de seus trabalhos e da diversificação de suas atividades laboral (em associação a sua atividade artística), como estratégia de atender as suas necessidades de sobrevivência e de produção

no sistema capitalista atual, o que os conduz a uma atualização de sua prática artística, resignificando e ampliando-as para além dos limites de uma ribalta.

As produções “Pão com ovo”, “Velhos Caem do Céu como Canivetes” e “João do Vale – o Musical”, de gêneros e propósitos distintos, favoreceram a possibilidade de problematizarmos questões como modalidades de carreira dos artistas, mercados de trabalho nas artes e impacto das políticas culturais públicas. Fazendo-nos concluir que as formas de produção teatral ludovicense aqui abordadas, considerando fatores institucionais e político-culturais locais e nacionais, apresentam-se com um nível considerável de profissionalismo, mas falta às ações do Estado e das instituições públicas e privadas um compromisso de desenvolvimento da cultura mais efetivo que, não obstante os benefícios a população, assegure a perpetuação das formas dos trabalhos artísticos, considerando que tais ações tem um caráter predominantemente circunstancial e transitório, ligado a políticas de governo.

A análise das artes, por meio dessa linha de investigação interdisciplinar (história, sociologia e filosofia), propôs uma análise sobre o processo de criação enquanto trabalho, problematizado enquanto “a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo” (MENGER, 2005, p.44).

Nos últimos anos, a produção de peças teatrais e de musicais no Brasil, vem se organizando e se efetivando ou por meio de editais, o que demanda uma constante reorganização de algumas produções, ou através de recursos próprios. Na capital maranhense, esta realidade atinge não somente os atores, mas também os músicos, os bailarinos e todos aqueles que utilizam o palco como local de trabalho. Impõe-se, também, uma flexibilidade e uma aderência ao trabalhador artista, ao mesmo tempo em que este não se inibe em participar de produções de outras companhias. Muitos desenvolverão um mecanismo, no qual o diálogo com as outras Companhias, torna-se uma forma de aprendizagem e divulgação de suas produções.

Os atores e atrizes, inseridos nos desafios da sociedade contemporânea ao que tange o plano das subjetividades, da cultura e da própria sociedade, opera a criatividade, seu principal ativo, de forma flexível “como copresença permanente entre pensar e fazer, como tarefa de ‘trabalhar com que se tem’, operacionalizando conexões insuspeitas” (EUGENIO, 2012, p. 213), desconstruindo o ideal romântico de

criatividade como um “ensimesmamento” e vendo-a como um capital criativo na qual a criação acontece na relação com o entorno e não “dentro da cabeça”, dando-nos uma nova visão do que é ser artista na contemporaneidade.

Ainda há muito que se investigar sobre o campo artístico maranhense, sobretudo ao que diz respeito às possibilidades de produção artística, ao trabalho e estratégias de sobrevivência de atores e atrizes em São Luís do Maranhão. O teatro desenvolve-se como fenômeno social apresentando formas que respondem, *a priori*, às dificuldades e possibilidades de quem produz: os artistas. No entanto, a forma teatral está condicionada histórico-socialmente e os caminhos estéticos trilhados pelos artistas desta linguagem estão circunscritos a questões que não podem ser reduzidas ao talento individual, mas precisa considerar ações e comportamentos que se desenvolvem no campo da história, memória, política e identidade, tornando possíveis conhecimentos e experiências simbólicas (que estão em constante mutação) para toda uma sociedade.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Augusta Tereza et al. Histórico, fundamentos filosóficos e teórico-metodológicos da interdisciplinaridade. In: PHILIPPI JR, Arlindo; SILVA NETO, Antônio J. Silva (Ed.). **Interdisciplinaridade em Ciência, Tecnologia e Inovação**. Barueri: Manole, 2011.

ANDRADE, Elza de. Escola de teatro Martins Pena: A primeira escola de teatro no Brasil. In: **O Percevejo online** – periódico do programa de pós-graduação em Arte Cênicas PPGAC/UNIRIO, v. 1. fasc. 2, junho-dezembro/2009. ISSN 2176-7017

ANTUNES, Ricardo L. C. **Os Sentidos do Trabalho: ensaio sobre a afirmação e negação do trabalho**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2009.

ARAÚJO, Antônio Martins de (Org.). **Teatro de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 3ª edição. Tradução de Maria Paula Zurawski. J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOGEA, Douglas. Nova temporada da caravana de Pão com Ovo 2017. **Jornal Pequeno**, São Luís, 21 jul. 2017. Disponível em: <<https://jornalpequeno.com.br/2017/07/21/nova-temporada-da-caravana-pao-com-ovo-2017/>>. Acesso em 23 jan. 2018.

BORRALHO, Henrique. **Versura**: poemas, contos e crônicas. São Luís: Editora da UEMA, 2014.

BORRALHO, Tácito. **Do imaginário popular maranhense ao teatro**: uma análise de O cavaleiro do destino. São Luís: Secretaria do Estado da Cultura; SESC, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O poder simbólico**. 14. ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **O senso prático**. 2. ed. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

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

_____. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva. 2009.

BRASIL. **Instrução normativa nº 4 de 30 de novembro de 2017**. **Diário Oficial da União**. Disponível em: <<http://www.imprensa nacional.gov.br>>. Acesso em: 06 de novembro de 2017.

_____. **Lei nº 6.312 de 16 de dezembro de 1975**. Autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Nacional de Arte e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6312.htm>. Acesso em: 22 dez. 2017.

_____. **Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991**. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm>. Acesso em: 19 dez. 2017.

_____. **Medida provisória nº 728 de 23 de maio de 2016**. Revoga dispositivos da Medida Provisória n. 726, de 12 de maio de 2016.... Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/mpv/mpv728.htm>. Acesso em: 13 jan. 2018.

BULHÕES, Maria Amélia [et. al]. **As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

CARREIRA, André. Teatro de Grupo: diversidade e renovação do teatro no Brasil. **Subtexto**, Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, ano 4, n. 4. nov. 2007.

CARVALHO, Sérgio de. O Direito ao Teatro. **Revista Observatório Itaú Cultural** – Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural, São Paulo, n. 13, p. 85 – 92, 14 mar. 2014. Disponível em: <<http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2013/01/Revista-Observat%C3%B3rio-IC-n.13.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena**. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.

COLI, Juliana. A precarização do trabalho imaterial: o caso do cantor do espetáculo lírico. In: ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

CRUZ, Marcelo. Segue hoje o terceiro dia do Festival de Teatro de Açailândia com o espetáculo “O Dialogo Obscuro”. **Prosas e Imagens**, [São Luís], 13 fev. 2011 . Disponível em: <<http://marcelocruzcs.blogspot.com.br/2011/02/>>. Acesso: 22 dez. 2017.

EUGENIO, Fernanda. Criatividade situada, funcionamento consequente e orquestração do tempo nas práticas profissionais contemporâneas. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; PAIS, José Machado (Org.). **Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2012.

FARIA, João Roberto (Dir.). **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. V. 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FLECHA, Marcelo. **Afetos como antenas de Comunicação**. Pequena Companhia de Teatro., [São Luís], 30 jul. 2017. Disponível em: <<http://pequenacompanhiadeteatro.blogspot.com.br>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

_____. **Dez mil espectadores!**. Disponível em: <<http://pequenacompanhiadeteatro.blogspot.com.br>>. Acesso em: 13 Fev. 2018.

_____. **[Foto do Ingresso]**. [S.l], 26 set. 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=883809181704001&set=a.475349069216683.1073741825.100002247814752&type=3&theater>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed.rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC/SP, 2009.

GUZIK, Alberto. A dramaturgia moderna. In: FARIA, João Roberto (direção). **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. Vol. 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

GRUPO XAMA TEATRO. **As três Fiandeiras [Foto de Divulgação]**. Disponível em: <<http://xamateatro.blogspot.com.br/2017/04/nova-temporada-de-as-tres-fiandeiras.html>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz da Silva / Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015

JANSEN, José. **Apolônia Pinto e seu tempo**. Rio de Janeiro: Departamento da Imprensa Nacional – SNT, 1953.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão: corpo e alma**. São Luís, 2012.

LEITE, Aldo de Jesus Muniz. **Memórias do teatro maranhense**. São Luís: EDFUNC, 2007.

MARANHÃO. Agencia de notícias. **Teatro Arthur Azevedo reabre as portas com o espetáculo João do Vale – O Musical [Foto de Divulgação]**. Disponível em: <<http://www.ma.gov.br/agenciadenoticias/politicas-sociais/teatro-arthur-azevedo>>

reabre-as-portas-com-o-espetaculo-joao-do-vale-o-musical>. Acesso em: 15 jan. 2018.

MARANHÃO. Secretaria de Estado de Cultura e Turismo. **Edital Nº01/2017-TAA** – para seleção de atores / Teatro Arthur Azevedo. Disponível em: <<http://www.cultura.ma.gov.br>>. Acessado em: 15 jul. 017.

MARQUES, Daniel; REIS, Ângela. A permanência do teatro cômico e musicado. In: FARIA, João Roberto (direção). **História do teatro brasileiro**. v. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

MELO, Vicente. Na Pele do Carcará. **Caderno Impar**, de 14 de maio 2017. Disponível em: <<http://www.oimparcial.com.br>>. Acesso em: 15 Fev. 2018.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador**: metamorfose do Capitalismo. Lisboa: Editora Roma, 2005.

MILARÉ, Sebastião. **Batalha de Quimera**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MORAES FILHO, Evaristo de. **Introdução ao direito do trabalho**. 11. ed. São Paulo: Editora LTR, 2014.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

NASCIMENTO, Igor. **Não, querido, não se voa colocando aspas no verbo "voar"**. Pequena Companhia de Teatro, [São Luís], 1 dez. 2013. Disponível em: <<http://pequenacompanhiadeteatro.blogspot.com.br>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. O Teatro Jesuítico. In: FARIA, João Roberto (Dir.). **História do teatro brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. v. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

_____. **João Caetano**: o ator, o empresário, o repertório. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

PEQUENA COMPANHIA DE TEATRO. Disponível em: <<http://pequenacompanhiadeteatro.blogspot.com.br/2017/07/>>. Acesso em: 28 de. 2018.

REZENDE, Roberto. **Hotel Medea.[foto]**, [S.l., 201-]. Disponível em: <<http://carrobe.blogspot.com.br/p/teatro.html>>. Acesso em 13 jan. 2018.

RODRIGUES, Nelson. **A Menina sem estrela**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

SANTA IGNORÂNCIA COMPANHIA DE ARTES. Disponível em: <<http://santaignoranciadeartes.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

SANTANA, Arão Paranaguá de. **Experiência e conhecimento em teatro**. São Luís: EDUFMA, 2013.

SANTOS, João Caetano dos. **Lições dramáticas**. Rio de Janeiro: INL, 1956.

SCHMIDT, Lawrence K. **Hermenêutica**. 3. ed. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

SOBRE a Casa Arte das Bicas. **Santa Ignorância Compahia de Artes**, [São Luís], 26 jun. 2011. Disponível em: <<http://santaignoranciadeartes.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

TEIXEIRA, Ubiratan. **Bastidores**: crônicas de teatro. São Luís: Edições SECMA, 2012.

UMA LINDA QUASE MULHER DE FÉRIAS: Um sonho realizado. **Caras e nomes**, [São Luís], 1 jul. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacarasenomes.com.br/uma-linda-quase-mulher-de-ferias-%E2%80%93-um-sonho-realizado/>>. Acesso em: 23 dez. 2017.

VANNUCCI, Alessandra. Artistas dramáticos estrangeiros no Brasil. In: FARIA, João Roberto (Dir.). **História do teatro brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. v. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

X SEMANA de teatro tem abertura com a peça Pão Com Ovo. **O Imparcial**, São Luís, 9 nov. 2015. Disponível em: <<https://oimparcial.com.br/noticias/2015/11/x-semana-do-teatro-tem-abertura-com-a-peca-pao-com-ovo/>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

YAMAMOTO, Fernando Minicuri. **Cartografia do teatro de grupos do Nordeste**. Natal (RN): Clowns de Shakespeare, 2012.

ENTREVISTADOS

BOAES, César. **César Boaes**: entrevista [out. 2017]. Entrevistador: Rodrigo França Silva. São Luís, 2017. 1 gravador (02 horas). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

CHOAIRY, Jorge. **Jorge Choairy**: entrevista [nov. 2017]. Entrevistador: Rodrigo França Silva. São Luís, 2017. 1 gravador (2h 30min.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

MARCONCINE, Cláudio. **Cláudio Marconcine**: entrevista [nov. 2017]. Entrevistador: Rodrigo França Silva. São Luís, 2017. 1 gravador (02h 30min.). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

OLIVEIRA, Urias de. **Urias de Oliveira**: entrevista [nov. 2017]. Entrevistador: Rodrigo França Silva. São Luís, 2017. 1 gravador (02 horas). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

SANTOS, Adeilson. **Adeilson Santos**: entrevista [out. 2017]. Entrevistador: **Rodrigo França Silva**. São Luís, 2017. 1 gravador (02 horas). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

VASCONCELOS, Gisele. **Gisele Vasconcelos**: entrevista [nov. 2017]. Entrevistador: Rodrigo França Silva. São Luís, 2017. 1 gravador (02 horas). Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

APÊNDICE

APÊNDICE A - QUESTIONÁRIO DE PESQUISA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

Questionário de pesquisa qualitativa sobre o trabalho do artista cênico em São Luís, capital do Maranhão, a ser realizada no âmbito da seguinte dissertação de mestrado:

Título: **ARTISTAS CÊNICOS EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO: trabalho e arte a partir de perspectivas e impressões de atores e atrizes.**

Autor: Rodrigo França Silva.

Orientador: Prof. Dr. Arão Paranaguá de Santana.

Coorientadora: Profa. Dra. Larissa Menendez

1. Identificação do(a) profissional consultado(a):

NOME COMPLETO: _____

FORMAÇÃO: _____

INSTITUIÇÃO OU GRUPO A QUE SE ENCONTRA VINCULADO: _____

2. Autorizações

O(A) Sr.(a) concorda que seu nome conste na relação de entrevistados que será apresentada no corpo da dissertação, na parte que identifica os participantes da pesquisa?

Resposta: SIM () NÃO ()

Em face da importância em facultar aos futuros leitores da dissertação a análise integral das respostas dos pesquisadores a esta pesquisa, o(a) Sr.(a) autoriza a transcrição integral das suas respostas, inequivocamente referenciadas à sua identificação, no corpo da dissertação, ou em anexo diretamente referenciado à dissertação?

Resposta: SIM () NÃO ()

São Luís, ____de____de 2017.

APÊNDICE B – FORMULÁRIO DE ENTREVISTA

QUESTIONÁRIO

* Este questionário não possui limite de linhas ou caracteres, ficando o entrevistado livre para explorar qualquer tema ou subtema que surja durante a resposta. Pedimos, em face aos diversos compromissos de prazo que envolvem o programa de mestrado a que estamos vinculados, que considere o prazo máximo de 30 dias para o envio do questionário. E caso haja alguma dúvida nesta primeira parte da entrevista, entre em contato com o pesquisador (francarodrigo@yahoo.com.br).

1 – Quando ocorreu (se possível, datas precisas) e o que o(a) motivou a escolher esta profissão?

2 – Quais foram as primeiras dificuldades e realizações na área?

3 - Qual o posicionamento dos familiares e amigos neste primeiro momento de escolha?

4 – Na época, qual era a segunda opção profissional ou de rendimento?

5 – Havia uma “preocupação” com o retorno financeiro? Algum retorno financeiro nestas primeiras incursões?

6 – Quem lhe apoiou? De que forma?

7 – Dos integrantes das primeiras produções que você participou, dos que desistiram, quais foram os motivos dados?

8 – Como você via a questão financeira na época? No grupo do qual participava, havia uma preocupação com o “mercado”?

9 – Na época, havia incentivo financeiro de empresas ou do governo? Quais?

10 – Hoje, como você lida com a relação “público, críticos (opiniões, impressões) e mercado”?

11 – Da renda mensal, o que vem da sua profissão de ator/ atriz?

12 – Em alguma instância do processo criativo de uma obra, você chega a pensar no mercado?

13 – Das produções mais atuais que você participou, quais foram as mais e as menos rentáveis? Quais lhe deram mais (ou menos) satisfação em realizar?

13 – Nestas produções, quem ficava (ou fica) responsável pelo setor financeiro?

14 – Atualmente, de que forma os editais de incentivo e patrocínios de empresas privadas e do governo (municipal, estadual e/ou federal) ajudam na realização das produções que você participa?

15 - O que você, na condição de ator/atriz, vende?