



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES CÊNICAS



NADIA ETHEL BASANTA BRACCO

**Modos de criação-autogestão teatral vinculados a um projeto em
São Luís**

SÃO LUÍS

2022

NADIA ETHEL BASANTA BRACCO

**Modos de criação-autogestão teatral vinculados a um projeto em
São Luís**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Processos e poéticas da cena.

Orientadora: Prof.^a Dra. Gisele Vasconcelos.

SÃO LUÍS

2022

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

Basanta Bracco, Nadia Ethel.

Modos de criação-autogestão teatral vinculados a um
projeto em São Luís / Nadia Ethel Basanta Bracco. - 2022.
100 f.

Orientador(a): Gisele Soares de Vasconcelos.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, UFMA,
2022.

1. Artivismo. 2. Autogestão. 3. Produção Teatral. I.
Vasconcelos, Gisele Soares de. II. Título.

NÁDIA ETHEL BASANTA BRACCO

Modos de criação-autogestão teatral, vinculados a um projeto em São Luís

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Aprovada em: ____/____/____.

Banca Examinadora

Prof.^a Dra. Gisele Vasconcelos – (Orientadora/Presidente da banca)

Universidade Federal do Maranhão

Prof.^a Dra. Heloísa Marina

Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Narciso Telles

Universidade Federal de Uberlândia

Esse trabalho é dedicado à minha mãe Lita B e
à minha avó a *nonna* Hilda Marina,
por me ensinarem a aprender, envolvida no
amor mais puro.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, obrigada Brasil! - Sempre quis falar isso - concretizado na forma física da UFMA, por me permitir ingressar ao seu sistema de ensino de pós-graduação, público e de máxima qualidade.

Obrigada às professoras/es e companheiras/os do PPGAC, por fazerem desta uma jornada de crescimento, regada de partilhas e saberes que, coletiva e afetuosamente, mudaram para sempre o modo com que enxergo o mundo, a respeito das artes cênicas no particular, e da raça humana no geral.

Sou infinitamente grata à Prof.^a Dra. Gisele Soares de Vasconcelos por ser não só a guia atenta, rigorosa e amiga que precisei durante todo o processo; mas por, literalmente, criar todas as condições necessárias para eu conseguir existir e produzir conhecimento nesse contexto.

Máxima gratidão e admiração a Nicolle Machado, Renato Guterres - ambos membros da Poli.Cia de Teatro - Júlia Martins, e à longuíssima lista de mais de 200 pessoas, entre coprodutores e artistas, que levantaram o espetáculo *A Vagabunda*. Sem a sua enorme dedicação para fazer acontecer, e a paciência para me permitir fazer parte, esse trabalho não existiria.

Muito obrigada a Renata Figueiredo, Lauande Aires, Igor Nascimento, Rosa Ewerton Jara, Dênia Correia e o resto do grupo XAMA Teatro, por abrirem as portas, da casa e do coração, para mim; que mais do que uma artista residente estrangeira, pareço uma extraterrestre muito intensa. Obrigada pelas desculpas que já me brindaram durante o aprendizado, e as que ainda estão por vir.

Muito obrigada à Prof.^a Dra. Heloísa Marina e ao Prof. Dr. Narciso Telles, por fazerem parte da banca de Qualificação do presente trabalho, que resultou ser uma instância decisiva para que conseguíssemos aprofundar nas especificidades que, acreditamos, o tornarão relevante.

Agradeço enormemente à CAPES, cujo aporte financeiro permitiu a dedicação exclusiva que o trabalho exigiu durante o último ano do programa.

Quero agradecer e honrar também, a linhagem das mulheres da minha família materna que me precederam: mãe Lita, vó Hilda Marina, tias Irma e Teté, tia Lili, Gaba, Ana, prima Nati. Lhes sou grata por sustentarem o cultivo do amor pelo conhecimento, através das muitas gerações e com muitos sacrifícios, até chegar em mim.

Quero agradecer também o legado da minha família paterna, irmão Joaquin, pai Oscar, avô Joaquin, avó Jane, tios Horácio, Juan e Vivi, por me ensinarem, cada um à sua própria maneira, um pouco a mais sobre as conexões existentes entre as profundas convicções e as artes.

Obrigada às amigas do bem, que estão repartidas em vários lugares de Argentina e Brasil, mas que sustentam a parada desde sempre - antes, durante e depois que tudo cair -: Yani, Meli, Ire, Luchi, Lauri, Celi, Negra e o resto das *palomas* e suas crias. Danielita, Veronik, Nicosshine, Elvira Bo, Ara y Coni, com as quais não queremos *morir tan rápido*. Leo, Aline, Rick, Luz, Dan, Will e o resto das Gatinhas Crossdresser. Turka, Nizzy, Camila, Renata, Ingrid, obrigada para sempre.

Obrigada Maxi, Tati, Fer, Ara e Elv, por criarmos aquela experiência cênica -im-possível chamada *Proyecto G3M3L0*, cuja potência em forma de interrogantes e brechas, continua intacta ainda hoje.

Obrigada àquelas professoras/es incríveis que marcaram essa jornada de eterna estudante, que começou com meu primeiro professor de teatro aos 5 anos de idade, David Gardiol, e continuou com o grande mestre teatral Oscar Kummel, também com o professor de Metodologia da pesquisa no ensino médio, Gustavo Porcel, do glorioso Colégio Pré-Universitário *Libertador General San Martín*; além dos maravilhosos professores que tive no curso de Teatro da *Universidad Nacional de Córdoba*: Rodrigo Cuesta, Mariel Bof, Roberto Videla, Paco Giménez, Cipriano Argüello Pitt, Oscar Rojo, Mónica Flores, Ana Yukelson, Dardo Alzogaray, Santiago Pérez; até chegar aos últimos professores dos âmbitos não formais, Gonzalo Marull, Sergio Blanco, Ariel Dávila, Gustavo Schraier, Alejandro Tantanian, Marcelo Flecha e Necylia Monteiro.

Obrigada às parcerias necessárias, nessa caminhada de ser artista. São instituições e pessoas que confiaram em mim para criar junto: o SESC-MA em São Luís, o FNA e o INT em Argentina. E também às companhias e organizações teatrais com as quais temos conseguido nos sustentar o tempo suficiente para estrear espetáculos, mesmo sendo virtuais antes da pandemia: *Cooperativa Teatral Timo*, as meninas de *Los Deseos*, a *Cia. Macho*, a *Tropa Doppler*.

Finalmente, sou muito grata a todas as pessoas que me acolheram de inúmeras maneiras, desde a minha chegada ao país, há 6 anos: as e os artistas da cidade de São Luís que responderam amavelmente a todas as minhas inquietações e com os que partilhei valiosos espaços de trocas: artistas integrantes do Fórum de Artes Cênicas, Alana, Jairiane, Ronaldy, Larissa, Cadu, Hévylla, também Eva, Diego, Abimaelson, André. Muito obrigada ao Gregory

e a sua família, à Prof.^a Zeni Lamy e à sua família e também ao projeto ReGHID, do qual faço, felizmente, parte. Sou grata às numerosas companheiras e companheiros de “sala dos professores”, com quem partilhei muitas risadas, nos mais variados estabelecimentos educacionais nos quais fiquei empregada. Também sou imensamente grata às pessoas de todas as idades, que foram alunas/os das minhas aulas de inglês e espanhol durante esses anos todos; obrigada, porque quem finalmente estava tendo aulas, aprendendo sobre a paciência nos processos e a confiança nos procedimentos, era eu.

RESUMO

Esse trabalho de prática como pesquisa artística, propõe criar modos de autogestão, para concretizar a produção do projeto teatral *A Vagabunda, revista de uma mulher só*, do grupo XAMA Teatro, na cidade de São Luís, Maranhão. Devido à condição de estrangeira da pesquisadora, é necessário reconhecer o contexto no qual o teatro acontece na cidade, e ir ao encontro de conceitos como: cultura popular, colonialidade, artificação e nordeste, que ajudem a tecer relações e entender o modo no qual essas especificidades afetam os processos de criação-gestão dos projetos situados. Também procura analisar algumas consequências decorrentes da pandemia da Covid-19 e os seus impactos na criação-gestão teatral no âmbito das políticas culturais, baseando-se nos documentos, mapeamentos, protestos, entre outros conteúdos gerados pelo Fórum de Artes Cênicas, com o intuito de dialogar com a gestão estatal para propor melhorias na aplicação e transparência da Lei Aldir Blanc. E, principalmente, tem por objetivo documentar, para reconhecer e analisar, a própria prática artivista de criar modos de autogestão, especificamente levantados para a produção de *A vagabunda, revista de uma mulher só* em tempos pandêmicos, baseados na assunção da vulnerabilidade e na construção de modos de vinculação não hierárquicos e prazerosos, durante o processo.

Palavras-chave: Produção teatral; Autogestão; Artivismo.

RESUMEN

El presente trabajo, de práctica artística como investigación, se propone crear modos de autogestión, para concretar la producción del proyecto teatral *La Vagabunda, revista de una mujer sola*, del grupo XAMA Teatro, en la ciudad de São Luís, Maranhão. Debido a la condición de extranjera de la investigadora, se vuelve necesario reconocer el contexto en el que el teatro ocurre en la ciudad, para ir al encuentro de conceptos como: cultura popular, colonialidad, artificación y noreste, que ayuden a tejer relaciones y entender el modo en que esas particularidades afectan los procesos de creación-gestión de los proyectos situados. También intenta analizar algunas consecuencias de la pandemia del Covid-19 y sus impactos en la creación-gestión teatral, en relación a las políticas culturales, basándose en los documentos, mapeos, protestas, entre otros contenidos generados por el Fórum de Artes Escénicas con la intención de dialogar con la gestión estatal, para proponer mejoras en la ejecución y transparencia de la Ley de Emergencia Cultural “Aldir Blanc”. Y principalmente, tiene el objetivo de documentar, para reconocer y analizar, la propia práctica activista existente en crear modos de autogestión específicos, para concretar la producción de *La vagabunda, revista de una mujer sola* en el momento pandémico, basada en asumir la vulnerabilidad y en la construcción de modos, placenteros y no jerárquicos, de vincularse durante todo ese proceso.

Palabras clave: Producción teatral; Autogestión; Artivismo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTOS

Foto 01	Performance <i>Sino</i>	23
Foto 02	Cena do espetáculo <i>As 3 Fiandeiras</i>	24
Foto 03	Cena do espetáculo <i>Negro Cosme</i>	26
Fotos 04, 05 e 06	Protesto presencial do Fórum de Artes Cênicas 31/08/2020 em frente à prefeitura de São Luís	52
Foto 07	Representante do Fórum de Artes Cênicas, durante a audiência pública na câmara de vereadores da cidade de São Luís, 02/09/2020	52
Foto 08	<i>Backstage</i> da gravação de oficinas em vídeos no espaço XAMA Teatro	59
Foto 09	Imagem de inspiração	65
Foto 10	Demolição do espaço XAMA Teatro	65
Foto 11	<i>Tentativas Vagabundas</i>	65
Foto 12	Caderno de dramaturgia. Improvisação de textos para <i>A Vagabunda</i> . Julho 2020	62
Foto 13	A Santa em <i>Tentativas Vagabundas</i> (2020)	72
Foto 14	A Santa no Espaço XAMA Teatro (2021)	72
Foto 15	A Santa no Teatro Arthur Azevedo (2021)	72
Fotos 16, 17, 18, 19	Registros dos recursos materiais obtidos mediante parcerias e doações, em diferentes momentos do processo	86
Foto 20	Lista de necessidades. Jul 2020	90
Foto 21	Lista de <i>deadlines</i> de editais. Mai 2021	90

FIGURAS

Figura 01	Arte colagem de Silvana Mendes. Peça divulgação do espetáculo <i>A Vagabunda</i>	37
Figura 02	Linha do tempo da convocação da equipe de <i>A Vagabunda</i> . Set. 2019 - Ago. 2020	39
Figura 03	Gráfico da porcentagem de mulheres na ficha técnica de <i>A Vagabunda</i> ..	41
Figura 04	Protesto virtual do Fórum de Artes Cênicas	50
Figura 05	Nota de esclarecimento do secretário de cultura de São Luís	50
Figura 06	Resposta do Fórum de Artes Cênicas à nota de (des)esclarecimento	51
Figura 07	Nota de Resposta ao Sr. Marlon Botão, do Fórum de Artes Cênicas	51
Figura 08	Gráfico dos resultados referentes ao indicador Cor/Etnia no mapeamento do Fórum de Artes Cênicas	51
Figura 09	Material audiovisual de <i>A Vagabunda</i> , criado durante o processo de improvisações dos programas performativos	67
Figura 10	Arcano 16 “A Torre” Tarô de Elisa Riemer	68
Figura 11	Depoimentos de ouvintes do podcast <i>A Vagabunda</i>	73
Figura 12	Fragmento da denúncia de assédio e violência contra R.B e depoimentos de outras ex-alunas	77
Figura 13	Santíssima Trindade, relação entre dinheiro – recursos - tempo e qualidade	79
Figura 14	Fluxo dos Bens e Serviços Culturais criado durante o estágio na disciplina Elaboração de Projetos, ministrada pela Prof. ^a Dra. Gisele Vasconcelos, no DEARTC UFMA, 2021	81
Figura 15	Campanha de financiamento coletivo para produzir <i>A Vagabunda</i> no momento pandêmico	85

Figura 16	Porcentagem de origem dos recursos de <i>A Vagabunda</i> . Junho de 2021	87
Figura 17	Lista de tarefas. Out/Nov 2020	90
Figura 18	<i>Check list</i> estreia 1º ato. Nov 2020	90

QUADRO

Quadro 01 -	Proposições do Fórum de Artes Cênicas, sobre cotas afirmativas para a Lei 14.017/2020	48
-------------	---	----

LISTA DE SIGLAS

CAEMA	Companhia de Saneamento Ambiental do Maranhão.
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.
COMCULT	Conselho Municipal de Cultura de São Luís.
CONSEC	Conselho Estadual de Cultura do Maranhão.
Covid-19	Doença causada pelo novo coronavírus SARS-CoV-2.
DEARTC	Departamento de Artes Cênicas.
FAPEMA	Fundação de Amparo à pesquisa do Maranhão.
FNA	<i>Fondo Nacional de las Artes de Argentina.</i>
INT	<i>Instituto Nacional de Teatro de Argentina.</i>
LAB	Lei de Emergência Cultural 14.017/2020 Aldir Blanc.
MA	Maranhão.
PEC	Plano Estadual de Cultura do Maranhão.
PEGeC	<i>Programa de Entrenamiento en Gestión Cultural.</i>
PMC	Plano Municipal de Cultura de São Luís.
PPGAC	Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
SECMA	Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão.
SEMU	Secretaria de Estado da Mulher do Maranhão.
SESC	Serviço Social do Comércio.
UFMA	Universidade Federal do Maranhão.
UNC	<i>Universidad Nacional de Córdoba.</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: FAZER A MALA E PARTIR.....	16
1 A MALA VAZIA: AO ENCONTRO DO DESCONHECIDO	21
1.1 Ferramentas para acrescentar na mala: novas palavras para novas experiências.....	27
2 ABRIR A MALA NA FLORESTA... DO CONTEXTO, PARA FAZER PARTE DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO-AUTOGESTÃO	31
2.1 Grupo XAMA, das Heranças Populares ao Ativismo Feminista.....	38
2.2 Ferramentas para um Teatro Pandêmico: Resistência Coletiva.....	42
3 VUELA, CHICA! CRIAÇÃO-AUTOGESTÃO DE A VAGABUNDA, REVISTA DE UMA MULHER SÓ.....	64
3.1 <i>Saltar da torre e sangrar?</i> Ampliar o projeto e assumir a vulnerabilidade do momento pandêmico.....	65
3.2 <i>Ver o que ainda dá para salvar:</i> Construir juntas.....	71
3.3 <i>No começo não tem preço:</i> Autogestão de recursos sob a lógica da economia da cultura.....	78
3.4 Uma Lista para <i>No Olvidar</i>	89
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: COM A MALA CHEIA... PLANEJAR A PRÓXIMA?.....	92
REFERÊNCIAS.....	96

INTRODUÇÃO: FAZER A MALA E PARTIR

*Tive que me despejar
de tudo
de mim
de como que era eu
antes de já
de Iemanjá
da Tribo de Jah
Tive que aprender
a (me) falar
de novo
e do nada voltei a ser
aquela criança babyzinha
olhando pro mundo
estreando os olhos
e o mundo*

(fragmento das primeiras crônicas da chegada na cidade)

No momento em que decidi sair da Argentina, país onde nasci, para ir tentar morar em outro país, sabia que a minha inteira vida material deveria entrar em uma mala de 23 kg, e que a minha vida profissional iria sofrer um imenso parêntese, pois antes de poder sequer pensar em trabalhar/criar/escrever, teria que me adentrar em uma tarefa bem mais primitiva e fundante, como estrangeira aprender a falar outro idioma.

Mas pensar a criação teatral desde o seu vínculo com os processos de produção e gestão, foi a principal ferramenta que escolhi para botar na minha mala imaterial de artista, muito mais do que a criação dramaturgica, que também trouxe na mala, mas sabendo que ia tardar um pouco mais para ser usada. E tal decisão encontra justificativa na minha trajetória de trabalho artístico e acadêmico, na qual, desde o ano de 2009, procuro desenvolver estratégias e modalidades de produção, conjuntamente com as práticas de criação dramaturgica, em diversos projetos cênicos situados em diferentes cidades da Argentina (San Juan, Córdoba e Buenos Aires). Tanto as práticas como aluna assistente da disciplina de Produção, no curso de Licenciatura em Teatro da *Universidad Nacional de Córdoba* - UNC, quanto a conclusão do *Programa de Entrenamiento en Gestión Cultural* - PEGeC, também na UNC, somadas às experiências em diferentes projetos (institucionais, comerciais e independentes), condensaram-se na minha pesquisa de finalização do curso de graduação, em 2015, quando problematizei sobre a questão da autossustentação em projetos teatrais em Córdoba, e propus criar e analisar ferramentas alternativas de financiamento para um projeto particular, naquele contexto.

Basicamente a proposta de pesquisa agora, mais de 5 anos depois, em outra latitude bem longe da Argentina natal parece simples, no entanto, não o é. Pois aquelas ferramentas de

produção e autogestão que eu tinha trazido na minha mala, serviam para projetos teatrais situados, e para o contexto específico da cidade de São Luís/MA, na atualidade, fica claro que a criação de novas ferramentas é primordial para fazer o teatro acontecer aqui e agora, o que já é um plano bem desafiador para qualquer nativo lusófono; e uma tarefa titânica para quem é estrangeira e ainda está aprendendo a falar no percurso.

Diante dessa perspectiva, a pergunta de como se aproximar de modalidades de produção necessárias para fazer o teatro acontecer nesse presente urgente, é norteadora de um processo bem mais profundo, e ao mesmo tempo aleatório, intuitivo, que visa mergulhar particularidades muito específicas do contexto. É preciso primeiro conhecê-lo, e assim me reconhecer dentro dele, criar com ele, porque talvez um olhar estrangeiro e estranhado possa servir para fazer alguma relação do que já existe, através de um outro olhar. Para isso, surge uma primeira necessidade, que é o recomeço: esvaziar a mala, ir ao encontro do desconhecido, reconhecer essas certas especificidades do contexto cultural da cidade, onde as práticas cênicas estão inseridas, e usar conceitos que ajudem a pensar como essas condições particulares de existência, afetam e operam nos processos de criação e produção dos projetos cênicos.

Partindo dessa primeira necessidade e da pergunta norteadora mencionada acima, foi proposta a pesquisa atual cujo objetivo geral se propunha a criar ferramentas e modos de autogestão para produzir um projeto teatral, na cidade de São Luís-MA: a pesquisa-montagem de *A Vagabunda - Revista de uma mulher só*. Entre os específicos, a pesquisa buscou estudar o contexto teatral da cidade, no pré-pandemia; analisar as consequências ante a emergência da pandemia da Covid 19, no âmbito das políticas culturais, a exemplo da Lei Aldir Blanc e as articulações que se deram entre artistas e gestores na cidade nesse período; documentar e analisar a própria prática, reconhecendo-a como uma forma de ativismo; identificar os modos e ferramentas de criação-autogestão levantados para a produção da peça *A vagabunda - Revista de uma mulher só*, em tempos pandêmicos.

Seguindo a metodologia de Prática como Pesquisa em Artes e adotando a classificação proposta por Fortin e Gosselin (2014), este trabalho se caracteriza como uma Tese-criação-de ferramentas de criação-autogestão teatral para um projeto específico, inscrita no paradigma pós-positivista crítico, pois consideramos que há uma realidade da produção cênica que é mascarada por um conjunto de estruturas sociais, políticas e culturais importantes de serem abordadas, pois envolvem relações de poder e desigualdades. O propósito da pesquisa é contribuir para a mudança nas formas de pensar e criar-produzir teatro.

A pesquisa se inicia com o método da autoetnografia, somando uma perspectiva históricoanalítica, para descrever as primeiras experiências cênicas na cidade, tanto como espectadora quanto como dramaturga e produtora, fazendo parte da pesquisa-criação da peça *A Vagabunda, revista de uma mulher só*, do grupo XAMA Teatro¹, cujos processos de produção ocorreram no contexto pandêmico, em São Luís, Maranhão, Brasil, durante os anos de 2020 e 2021. Para analisar algumas das consequências decorrentes da pandemia da Covid-19, que impactaram o setor da produção cultural, foi utilizada a pesquisa etnográfica, com o intuito de aprofundar noções a respeito das articulações coletivas do Fórum de Artes Cênicas², que as e os artistas levantaram para dialogar com as instituições estatais, com a finalidade de garantir a correta aplicação e transparência da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc. Finalmente, nos servimos do método da investigação-ação, para pensar as modalidades específicas de criação-autogestão cênica necessárias para produzir a peça *A Vagabunda, revista de uma mulher só*.

Os métodos de coleta de dados nos serviram para a análise das crônicas das primeiras experiências teatrais na cidade; para a revisão das anotações tomadas nas reuniões do Fórum de Artes Cênicas e identificação dos documentos criados por essa organização; para a análise dos rastros do processo de criação-autogestão de *A Vagabunda* - cadernos de produção, cronogramas, calendários, conteúdo de divulgação, etc.-; para a análise do conteúdo das oficinas criadas a partir do projeto de pesquisa e para análise crítica das experiências como estagiária da disciplina de Elaboração de Projetos ministrada pela Prof.^a Dra. Gisele Vasconcelos, no Departamento de Artes Cênicas, UFMA.

Para este estudo, com foco na pesquisa em criação-autogestão, elencamos dois motivos que justificaram o seu desenvolvimento: 1. a necessidade de pensar a produção teatral enquanto criação; 2. a urgência de investigar modelos não hierárquicos de trabalho enquanto espaço propositivo.

Pensar a produção teatral enquanto criação, ou seja, falar em criação-autogestão de projetos teatrais, é o que se pretende defender, desde o título mesmo deste trabalho, acerca da

¹ Fundado em 2008 e com sede na região metropolitana da Grande Ilha de São Luís (MA), é um grupo formado predominantemente por mulheres e coordenado por mulheres. Contemplado em projetos importantes como SESC Palco Giratório, SESC Amazônia das Artes, Circulação Petrobrás e outros, o grupo Xama Teatro circulou por todos os estados brasileiros. É um grupo de repertório de oficinas, espetáculos teatrais, narração de histórias e programa de rádio, cuja pesquisa centra-se na arte de narrar, na figura do ator e da atriz-contadora e da atriz-bruxa (VASCONCELOS, AIRES, 2020, p. 3). Mais informações disponíveis em [Portfólio XAMA Teatro](#)

² O Fórum de Artes Cênicas de São Luís é uma organização civil de técnicos, técnicas, trabalhadoras e trabalhadores das artes da cena de São Luís. É um movimento - coletivo de representação político cultural da classe artística da cena, desde o ano 2015, atuante tanto em âmbito estadual quanto municipal para alinhamento de ações emergenciais e permanentes ao setor cultural. Mais informação em [Fórum de Artes Cênicas SLZ \(@forumcenicasslz\)](#)

condição inseparável dessas duas palavras, unindo-as com um hífen; pois, também é criação do projeto de produção a maneira como se administram os recursos de um projeto teatral, o jeito como funciona a tomada de decisões, o grau de transparência na comunicação e na circulação das informações durante todo o processo, desde o início das ideias até que as últimas peças de cenário e figurino sejam finalmente guardadas naqueles baús - físicos e metafísicos – onde, irredutivelmente, irão parar quando as apresentações terminarem.

Essa abordagem de criação-autogestão entra em concordância com a ideia benjaminiana de que qualquer análise comprometida, socialmente, das obras de arte, precisa levar em consideração seus meios de produção (BENJAMIN, 1994, p. 122). Por vezes, difunde-se uma noção de produção que faz questão de perpetuar, na prática, a ideia de que a criação teatral começa a acontecer quando atores e atrizes se encontram com o diretor para ensaiar o que será apresentado frente ao público e, nessa abordagem, a criação envolve os processos do que será visível no palco. Mas a maneira como acontecem esses processos, o desenvolvimento que têm no tempo até chegar ao palco, não é tomada como importante. Por exemplo, a formação de Licenciatura em Teatro da qual fiz parte na Argentina entre os anos 2005 e 2015, proporcionou uma sólida formação teórico-prática sobre diferentes caminhos estéticos, metodológicos e procedimentais possíveis para levantar projetos teatrais, porém guardou significativo silêncio a respeito de alguns tópicos: financiamento, comunicação interna, elaboração de projetos, captação de recursos, divulgação, gestão de públicos, prestação de contas, entre outros. Esses conteúdos apareciam raramente, ou nunca, nos currículos. Durante os primeiros anos de aprendizagem dentro do teatro estudantil, experimentamos processos que não conseguiram chegar nem perto do encontro com o público, precisamente por falhas nessas questões que interrompem um fluxo completo de produção. Por esses motivos, os vínculos paralelos que se estabelecem dentro dos processos de criação, que se retroalimentam, constantemente, do projeto teatral e das ferramentas necessárias para produzi-lo, são preocupações antigas.

Um passo importante no percurso de uma pesquisa acadêmica é encontrar uma linhagem, aquela companhia de viagem que possa ser bússola, ponte e porto seguro. No nosso caso, duas autoras passaram a ser as companheiras da trilha escolhida: Dra. Heloísa Marina (2018) e M^a. Alana Araújo (2019), por considerar que as suas pesquisas são verdadeiros abre-caminhos para o presente trabalho, e que as suas abordagens mudaram de maneira definitiva o olhar para as nossas práticas e o sentido que este trabalho apresentava em seu começo. Ambas pesquisas incluem a denominação dupla de produção-criação para fazer referência às especificidades das suas atividades, utilizando-se de termos como:

atriz-produtora e produtora-criadora. É a partir dessa tradição que assumimos a denominação dupla que também precisamos para falar da nossa especificidade.

Essa linhagem de pensamento também nos confronta com um conceito muito potente que é o de Teatro de Grupo, uma modalidade que é uma tradição de criação-produção que eu já havia experimentado na cidade de Córdoba, onde começou minha trilha artística e acadêmica; e que parece ser, também no Brasil, a única constante na fala dos fazedores de teatro subsistindo nos últimos tempos. Para Heloísa Marina (2018, p.130): “o teatro de grupo surge como estrutura organizacional que viabiliza a pesquisa formal (estética e poética), bem como sugere modelos não hierárquicos de trabalho nos quais deve haver amplo espaço propositivo, em termos artísticos e laborais, para todos os sujeitos envolvidos na criação.”

Também é assim, por meio dessa designação, Teatro de Grupo, que o coletivo de pessoas que integram o XAMA escolheu para se definirem: “Então aqui a gente trabalha muito com essa artista que é: a artista, pesquisadora, educadora, produtora.” (VASCONCELOS apud ARAÚJO, 2019, p.95). Assim, através de entrevistas encontradas nas citadas pesquisas, percebemos que os modos de criação-produção do grupo XAMA são autogestionários, ou seja: “as artistas (atrizes, produtoras, diretoras) são as gestoras, idealizadoras e empresárias de seu próprio trabalho” (MARINA apud ARAÚJO, 2019, p.69). Nesse sentido, Heloísa Marina faz referência a uma “atriz integrada” para falar daquela artista que se mantém na frente dos seus próprios processos e que: “é responsável também pela outra dimensão da arte, não apenas a técnica artística. Seu papel como gestora faz com que se preocupe, diretamente, com as possíveis interfaces sociais que seu trabalho pode gerar, com os tipos de vínculo com o público que ele pode criar”. (MARINA, 2018, p.187). Mas no caso da nossa pesquisa, é o que iremos chamar de criadora-autogestora.

1 A MALA VAZIA: AO ENCONTRO DO DESCONHECIDO

*Já experimentei goiaba cor de rosa chiclete / cupuaçu e bacuri sem saber qual é
ata pele de casa de jabuti / sementes de jaca cozidas em panela
ovos de codorna cozidos na areia.
Eu já provei amor de chuchuzinho / roubei manjerição da Litorânea
plantei tamarindo na Cohama / e dancei o reggae que nem siamesa colada
Já vi gatos vira-lata vivendo a vida da gente nos bares fechados no amanhecer
vi jumento vira-lata no São Francisco / peixe vira-lata na fonte do Ribeirão
porco vira-lata na Holandeses / vi muro trepado por um vira-lata camaleão
vi cavalo vira-lata morrendo na lagoa junto ao pôr do sol.
Eu já pensei no amor
andando pelas ruas do pé de feijão
e pensei no feijão e lembrei das suas cores / e pensei no amor de novo
e assim para sempre.
Já ouvi as suas rãs cantar igual pássaros ao tempo que tudo vira mato
de fato / já mesmo tudo está virando mato
em cada cantinho de rua / em cima de cada tijolo
nas calhas dos telhados / nas grades elétricas
até nos portões metálicos do futuro têm uma célula de mato crescendo
nascendo e crescendo
e assim para sempre.
Eu já fugi da chuva / e fiquei embaixo de qualquer tetinho
compartilhando o tempo com outros que também rasgaram suas capas
ou que preferem morrer antes de estragar a chapinha.
Já fugi das pragas / e comprei k-othrine e repelente e cocei as pernas até sangrar
/ e zanguei / lembrei de cada mangue / e da ilha todinha / quando passei vinagre nas feridas
Eu já vi a lua gigante / rainha amarela das janelas
no meio dos pretos céus / ao som dos tambores de crioula que vêm viajando de longe
e devagarinho voltam/ olhando na frente do mágico porvir.
Já tomei banho nas águas impróprias / e sai com piolho de peixe grudados no meu corpo
e tudo e nada de errado / nem mutante / aconteceu / até agora.
(BRACCO in MACHADO (org.), 2022, p. 21)*

Segundo a minha vivência, expressada nas palavras com as que escolhi começar essa reflexão, ser estrangeira em São Luís é uma experiência desafiadora. Para alguém que, como eu, veio do país mais austral do continente Latinoamericano, nascida de uma província mediterrânea, San Juan; tanto a geografia ludovicense, de mar e rios misturada à geografia urbana fora das quadriculas, feita de retornos e ruas projetadas, tanto os 6 meses de chuvas, quanto a força com que a natureza atua sobre os materiais e a variedade inesgotável de frutas e verduras que, por conseguinte, habitam os mercados, são só algumas experiências que na minha cotidianidade mudaram e afetam a forma com que eu percebo a realidade e de estar no mundo.

Mas particularmente para alguém que, como eu, interessa-se pelas práticas cênicas, a variedade e complexidade das práticas culturais nas quais estão inseridas, é o que resultou, e resulta ainda, magnético e desafiador na hora de tentar uma abordagem teórica. Para mergulhar nesse desafio tentarei descrever uma série de impressões, das primeiras

experiências cênicas que tive contato, em princípio como espectadora, na cidade de São Luís, com o intuito de torná-las relevantes à luz da bibliografia consultada. As peças, as quais faço referência nesse mergulho inicial, são *As Três Fiandeiras* do grupo XAMA Teatro, *Negro Cosme* do Grupo Cena Aberta e a performance *Sino* de Tieta Macau, programadas no marco do festival XI Semana do Teatro no Maranhão, ano 2016.

Dada a minha formação universitária e as experiências acumuladas nas áreas de dramaturgia e produção teatral independente na Argentina, assistir ao teatro foi a primeira saída noturna sem companhia para a qual tive iniciativa, com 15 dias de chegada na cidade. Confesso que assisti à XI Semana do Teatro do Maranhão, em setembro de 2016, tentando achar um refúgio onde a dificuldade idiomática não fosse um impedimento tão determinante na hora do entendimento, pois pensava e esperava, ir ao encontro de linguagens conhecidas, que se conectaram com as minhas experiências cênicas prévias, e que fizeram-me sentir um pouco em casa. E, entretanto, uma parte da expectativa foi cumprida, pois a segurança das convenções teatrais me acolheu novamente, a intensidade das atuações me comoveu novamente e a relevância das temáticas dramatúrgicas me apresentou um panorama crítico muito familiar; porém, outros aspectos sonoros, visuais, narrativos, e outras qualidades expressivas, corporais, de movimento, emergiram claramente na superfície cênica das peças, configurando formas muito diferentes de estar presente na cena, totalmente desconhecidas para mim. E para elas, eu não tinha uma referência prévia tão clara, digamos que eu não tinha nenhuma ferramenta na minha mala que pudesse servir para abordar essas experiências. Essa sensação se fez presente em alguns momentos, ou na totalidade, das 3 peças da minha iniciação à cena teatral ludovicense.

O que tento explicar é que em geral, os universos poéticos que eu assisti no teatro argentino, segundo a minha experiência, e que constituíam naquele momento o meu único horizonte de expectativa, pareciam acontecer bem dentro do contexto teatral - muitas vezes até literário ou cinematográfico, mesmo pictórico, fotográfico ou musical, mas de qualquer maneira, dentro do contexto das linguagens artísticas -, ou dentro das experiências urbanas e dos conflitos das relações humanas que acontecem no seu interior, marcadas pelas categorias, tanto de teatro moderno - baseado na representação -, quanto de teatro contemporâneo - atravessado pelas experiências de ruptura e de não-representação. E embora também tivesse encontrado essas categorias operando nas 3 primeiras peças de teatro ludovicense às quais assisti, surgiu uma sensação de “mala vazia” que se fazia presente quando, nas superfícies estéticas das peças, apareciam elementos que pareciam vir de muito além, no tempo e no espaço, do que na Argentina chamamos convencionalmente de “teatro”, corporizando em

presente algo da ordem da ancestralidade, manifestando cenicamente aspectos profundos, complexos e fundacionais da cultura popular.

Essa primeira intuição sobre a origem de alguns dos elementos cênicos com os quais tive contato naquelas primeiras experiências teatrais na cidade, torna-se certeza ao entrar em contato com as peças de divulgação produzidas pelos próprios artistas, sobre as suas obras.

A sinopse da performance *Sino*³ de Tieta Macau⁴, convida a mergulhar na

pluralidade de informações comportamentais, orais, rítmicas e ritualísticas que é o Brasil, encontra-se um universo de manifestações populares, corpos cotidianamente brasileiros e corpos das brincadas populares. Estes louvam, agradecem, festejam, são divinos e humanos, se movimentam, brincam e dançam. Um corpo cotidiano, popular, divino e profano. Sino possui traços do sincretismo, da brincada popular, do mito, da dança e da fé. A deusa, o rio, a dança e a santa são os elementos impulsionadores desse corpo que se movimenta.⁵

Foto 01- Performance *Sino*.



Fonte: Retirada do sítio
<https://conexaodanca.wixsite.com/conecte-se/sino-clqtj>

Quando assisti *Sino* na praça Nauro Machado no centro histórico da cidade, a corporeidade e a expressividade no presente, as texturas dos figurinos, das peles brilhando, a sonoridade das vozes e batidas das miçangas, o ritmo desse estar-aí, vinham absolutamente de outro tempo e faziam do tempo outra coisa, abriram um portal para outro tempo. E mesmo

³ Ficha Técnica: Concepção Cênica e Performer: Tieta Macau. Músicos: Rui Robson, Fernanda Preta, Hugo Lima.

⁴ Tieta Macau é artista transdisciplinar, filha da serpente, criadora de macumbarias cênicas e outras espirais, e interessada em processos afro-referenciados de criação e produção cênicas, poéticas populares e afro-diaspóricas, escritas em dança.

⁵ Mais informações disponíveis em [SINO](#)

sem saber qual outro tempo era esse, o portal também se abriu para mim naquele dia, e pela primeira vez enxerguei o teatro como um veículo de partilha de outros saberes não-cênicos, muito anteriores e mais profundos ainda que a experiência estética. A cena enquanto ponte, para chegar a outro lugar que já não é mais cênico, nem em última instância estético, e sim de encontro humano e espiritual.

No caso da peça *As 3 Fiandeiras*⁶ do grupo XAMA Teatro, no instante em que a sinopse não traz maiores informações sobre a procedência das narrativas utilizadas, que foram o aspecto da peça que despertou aquela sensação de “mala vazia”, pois o universo poético estava cheio de mitologias desconhecidas, foi mergulhando nas peças de divulgação e na dissertação de mestrado do seu diretor, Igor Nascimento⁷, sobre o processo de escrita da dramaturgia, que chegamos em tais informações:

Das visitas recolhi alguns materiais escritos. Entre eles, dois livros se destacam. Primeiramente uma coletânea de contos, *Carimã*, do escritor José Ribamar Sousa dos Reis (2007). Uma obra com muitos causos, lendas, histórias de pescador que tinham como pano de fundo o município de Raposa. Muitos dos escritos possuem como ambiente a superstição contida nas lendas e causos, bem como referências a entidades de religiões afro-brasileiras: João de Una, Mãe D'Água e Iemanjá. Ainda havia histórias de castigos que eram dados a quem não cumpria uma promessa ao santo. Desaparecimentos de biana (barco típico de pescadores) cobertos de mistérios. Utilizei bastante desses escritos para confecção das histórias narradas em *As Três Fiandeiras*. (NASCIMENTO, 2017, p. 32)

Foto 02- Cena do espetáculo *As 3 Fiandeiras*.



Fonte: Retirada do sitio

<http://xamateatro.blogspot.com/2018/06/as-3-fiandeiras-na-rota-de-ribamar.html>

⁶ Ficha Técnica: Direção e dramaturgia, Igor Nascimento / Elenco: Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo, Rosa Ewerton / Preparação vocal: Gustavo Correia / Cenário: Igor Nascimento e Ivaldo Junior / Figurino: Cacau di Aquino / Luz: Camila Grimaldi / Fotografia: Márcio Vasconcelos / Imagens e Edição: Leo Magno / Produção Executiva: Grupos XAMA Teatro e Petite Mort.

⁷ Diretor, dramaturgo e roteirista, é formado em Letras, com mestrado do Programa de Pós Graduação em Sociedade e Cultura e Doutorado em Artes da Cena no Instituto de Artes da Unicamp com pesquisa que relaciona o drama contemporâneo e a montagem cinematográfica.

Renata Figueiredo⁸, atriz e contadora de histórias, comenta: “a peça tem como inspiração a renda de bilro e as histórias das artesãs do fio. “Onde tem renda, tem mar” – é um jargão constante que encontramos durante a pesquisa criativa para a montagem da peça”. Rosa Ewerton Jara⁹, arremata: “também podemos nos valer da licença poética e dizer que ‘onde tem mar, tem lenda’, ‘onde tem renda, tem história’. Trama, novelo, enredo, peça, desenlace, nó: vocábulos da costura não estranhos à arte de contar histórias, de tecer e de fiar” (XAMA TEATRO, 2018)

Pensando em *Negro Cosme*¹⁰ do grupo Cena Aberta¹¹, o que trouxe aquela sensação de “mala vazia” foi perceber a abordagem de reescrita, histórica e alternativa, das narrativas coloniais¹², com corporeidades, sonoridades e poéticas de resistência, de luta coletiva, que eu desconhecia por completo, pois também foram obliteradas da história da Argentina e do recorte que o teatro argentino, segundo a minha experiência, faz dos fatos históricos. Nesse sentido,

[...] O texto aborda as relações complexas da Revolta da Balaiada (1838-1947), que aconteceu no período Imperial Brasileiro, pouco conhecida pelos maranhenses e brasileiros em geral. Esses desconhecimentos de nossa história são reflexo da política oficial implantada desde a nossa colonização e que se alastra até os dias atuais. A historiografia oficial reduz a luta dos sertanejos, escravos aquilombados e outros maranhenses a insurgentes, facínoras, analfabetos e outros derivativos preconceituosos¹³

⁸ É arte-educadora com habilitação em Artes Cênicas, UFMA, Ma. em Educação, e especialista em Artes Visuais. Atriz e contadora de histórias, em 2008 participou da fundação do grupo XAMA TEATRO. Desenvolve pesquisa sobre os Arcanos do Tarot como metodologia de pré-expressividade teatral.

⁹ Atriz-dançarina, performer e graduanda em letras.

¹⁰ Ficha Técnica: Texto: Igor Nascimento. Direção: Luiz Pazzini. Poema/Música: Nuno Lilah Lisboa. Elenco: Necylia Monteiro, Arison Nascimento, Renato Guterres, Tiago Andrade, Victor Silper e Andressa Passos. Fotos: Igor Nascimento e Paulo Socha. Projeto Gráfico: Rafael Paz. Cenário, Figurino, adereços e iluminação: Grupo Cena Aberta. Contrarregra: Alterdã Cutrim. Produção Executiva: Grupo Cena Aberta.

¹¹ Grupo de pesquisas teatrais cujo tema alvo é a Memória. Seus membros são pesquisadores da linguagem teatral, realizando ações culturais ligadas à Universidade Federal do Maranhão, bem como à vida artística da capital, São Luís. O seu coordenador, diretor e encenador o Me. Luiz Pazzini, foi professor da universidade durante mais de vinte anos, e faleceu no ano de 2020, vítima do Covid 19.

¹² Matéria com mais informações disponíveis sobre a perspectiva histórica da peça: [JMTV 1ª Edição | Espetáculo 'Negro Cosme em Movimento' vai representar o Maranhão em festival de teatro](#)

¹³ Release do espetáculo na XI Semana do Teatro do Maranhão disponível em <https://todayhost.com.br/site/wp-content/uploads/sites/17/2019/05/2016.09.23-ID.17.pdf>

Foto 03 - Cena do espetáculo *Negro Cosme*



Fonte: Retirada do blog <https://cena-aberta.tumblr.com/page/2>

Para melhor compreensão do contexto coloco em destaque um fragmento da dramaturgia da peça:

Condenaram o Negro Herói!
 E nos venderam escudos com estrela branca em volta azul e vermelho.
 Nos mandaram para a grande guerra
 e morremos por nossa própria pólvora.
 Aumentaram o preço do pão
 que nunca foi francês
 E hoje pagamos pra trabalhar e viver.
 Reduziram nossas terras moramos empilhados em concretos de falsa felicidade.
 Nos iludimos com a democracia, disfarçada
 esta se chama barbárie
 Que se esconde em novos tempos: Modernidade.
 Onde o artista virou mendigo
 o preto bandido
 o rato virou político
 E o lixo humano entrou na universidade.
 (NASCIMENTO in MONTEIRO, 2015)

O que ficou claro daquele primeiríssimo encontro com as experiências cênicas na cidade de São Luís, foi que as primeiras ferramentas para pôr na mala vazia, deveriam ser conceitos que ajudem a pensar, já não só especificamente o teatro, pois nas práticas cênicas estão operando outros contextos. Aquela intuição de que essas referências que fugiam do que, segundo a minha visão do momento, eram as convenções teatrais, eram traços de algo que não só está ligado a uma tradição teatral ludovicense, mas também para além dela, extravasando-a, situando-se em um lugar cultural mais abrangente e muito anterior ao estritamente teatral.

1.1 Ferramentas para acrescentar na mala: novas palavras para novas experiências

Uma tarefa necessária é ir ao encontro de palavras, conceitos que ajudem a minimizar essa sensação de “mala vazia”. Ou seja, a sensação de que as referências e ferramentas que eu tinha trazido não serviam para experienciar aquilo, que se fez presente nas primeiras experiências teatrais na cidade como espectadora, quando, nas superfícies estéticas das peças, aparecem elementos que parecem vir de muito além no tempo e no espaço, do que eu tinha experienciado até então como “teatro”, e corporizam em presente algo da ordem da ancestralidade, manifestando cenicamente aspectos profundos, complexos e fundacionais da cultura daqui.

Aparece então a necessidade de adentrar-se nas noções de cultura popular, pois é o lugar onde parecem confluír os ritmos, os corpos, a ancestralidade, as histórias, os mitos, e também as lutas, a fé, as festas, o mar e tantas outras noções, que estão imbricadas nas experiências teatrais iniciáticas. Também é necessário pensar e recorrer a outros conceitos, como as noções de colonialidade e artificalização, que ajudem a ver alguns desses processos culturais e as suas dinâmicas, acontecendo no presente imediato nas práticas cênicas da cidade.

Mas o que é especificamente essa tradição cultural popular? Segundo a perspectiva de Storey (2015), ele cita várias definições pelas quais passeia conceitualmente, e que aqui são consideradas em somatória, para não perder de vista a complexidade, tanto do termo quanto das práticas que nele se inscrevem.

As primeiras abordagens ao termo cultura popular parecem vir do lugar do “senso comum” apontando que é aquela que obtém amplo acolhimento de um grande número de pessoas, e que estaria definida por contraposição ao que é considerado como alta cultura, posicionando-a num lugar de inferioridade, o que, no dizer de Bourdieu (2016), responde à categoria social do gosto, que comporta operações ideológicas destinadas a legitimar a ordem social, no seio das diferenças de classe, baseadas nas desigualdades de status, riqueza e poder. Essa perspectiva sustenta o argumento de que a cultura popular é uma cultura comercial de massa, enquanto a alta cultura é resultado de um ato individual de criação, e seguindo com a lógica bourdiana, é importante destacar os investimentos que as elites realizam para continuar perpetuando essa distinção, por meio de instituições e processos institucionais, sendo a educação uma de suas principais ferramentas (BOURDIEU, 2016).

Entretanto, a definição anterior situa a cultura popular como imposta às massas passivas - na atualidade principalmente, sendo importada desde os Estados Unidos com uma intenção mercantilista -, sendo que uma outra definição aponta que a cultura popular tem a sua origem no povo trabalhador, nas massas que, longe de serem passivas, estão produzindo as suas próprias práticas, do povo para o povo. Nesse sentido, o conceito de hegemonia de Gramsci (apud STOREY, 2015) pode auxiliar na tarefa de tentar entender como as categorias, em aparências opostas de: alta cultura, cultura comercial de massas e cultura produzida pelo povo, tensionam e imbricam-se na trama política complexa da cultura popular, que é então um território de resistências e de luta de poder, com constantes processos de articulação-desarticulação, onde os grupos dominantes - por meio de processos de liderança intelectual e moral - através das forças de incorporação, tentam ganhar aprovação dos grupos subordinados, os que por sua vez, operam as forças da resistência. O resultado, segundo Chantal Mouffe (apud STOREY, 2015), são esses processos de articulação-desarticulação das resistências e incorporações, possíveis de serem analisados historicamente, mas sincronicamente também; o que em última instância poderia nos auxiliar na hora de reconhecer, não só as práticas cênicas no contexto local, mas também as relações entre seus partícipes.

No nosso contexto Latino-americano, e para pensar as práticas culturais na atualidade, resulta imprescindível as noções de colonização e de colonialidade. Principalmente por terem sido oportunamente omitidas de inúmeros estudos teatrais, dando a entender que as periodizações baseadas na experiência europeia - dominante dentro da lógica da colonização, mas que invisibiliza essa lógica de dominação - são aplicáveis à totalidade da metade ocidental do planeta.

A colonização, tal como aponta Bossi (1992, p.13): “não é uma simples corrente migratória: ela é a resolução de carências e conflitos da matriz europeia e uma tentativa dos colonizadores de retomar o domínio sobre a natureza e o semelhante, que tem acompanhado universalmente o processo civilizatório.”

A estrutura colonial, além de ocupar e explorar os territórios e bens, opera sobre todas as esferas da experiência, claramente na política e na economia, e também atrelada às noções de corpo, de modos de agir, de nos relacionar, e os significados que damos para esses modelos, ou seja, opera no seio das práticas culturais.

“Nossa cultura é manifestamente o resultado do entrelaçamento e fusão, na fôrnalha da sociedade colonial, de diferentes elementos das culturas africana, [indígena] e europeia”, como nos diz Stuart Hall (2006, p. 31). Mas esses elementos não estabelecem uma relação de

igualdade uns com os outros, pelo contrário, são inscritos diferentemente pelas relações de poder, de dependência e subordinação, sustentadas pelo colonialismo. E essa lógica colonial, nos países da América Latina, se reproduz e se estende além da colonização, em forma de colonialidade, no interior dessas relações de poder radicalmente assimétricas, que permanecem após os processos de independência.

“Quijano aponta que as estruturas de subordinação e exploração são agora reproduzidas pelo sistema-mundo capitalista, que abarca as relações internacionais globais” (SIMÃO; SAMPAIO, 2018, p. 673) entre países, mas reproduzidas também no interior mesmo do surgimento de cada nação independente, de cada região e de cada grupo social.

Nesse sentido, a experiência cultural ludovicense está inserida na experiência cultural nordestina, que tem por marco um processo que Durval Muniz de Albuquerque Jr. denomina de *Invenção do Nordeste*,

uma identidade espacial construída em um preciso momento histórico, final da primeira década do século passado e a segunda década, que se dá a partir do agrupamento conceitual de uma série de experiências, erigidas como caracterizadoras deste espaço e de uma identidade regional. (...) O Nordeste não é recortado só como unidade econômica, política ou geográfica, mas primordialmente como um campo de produção cultural, que nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder. (2011, p. 33)

O autor vai desmascarando os processos políticos, econômicos e sociais que configuraram a regionalização do Brasil, ao tempo que vai sendo construída uma ideia de superioridade do Centro-Sul do país, principalmente de São Paulo, baseada na crescente industrialização, no “progresso material” e principalmente na imigração europeia em massa, o que para alguns historiadores, como Oliveira Vianna e Dionísio Cerqueira, funcionou como uma garantia de uma política de eugenia e supremacia racial paulista, em claro contraste com a “degeneração racial, fruto da mestiçagem de raças extremas e da sub mestiçagem” (VIANNA; CERQUEIRA apud ALBUQUERQUE, 2011, p. 56) o que junto com um “habitat geográfico desfavorável”, teria dado como resultado a miséria, a ignorância e a pobreza, adjetivos com os quais caracterizaram a região.

Pensar então as práticas culturais recentes, que reverberam na produção das artes cênicas em São Luís, pressupõe abraçar as consequências e implicações que os processos coloniais tiveram e têm, hoje, nas citadas práticas, e que são parte intrínseca da sua constituição. Ao mesmo tempo, articular essas ideias desde uma perspectiva decolonial e diaspórica implica uma subversão dos modelos e categorias culturais “tradicionais” (HALL, 2006), ou seja, pós-iluministas europeus, primeiramente, e capitalistas norte-americanos,

posteriormente, e convida a pensar na complexidade, contradição e simultaneidade dos processos culturais atuais, onde

as forças dominantes de homogeneização cultural, que por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, fazem a cultura americana uma ameaça que tenta subjugar todas as que aparecem. (...) E bem junto a isso, os processos que vagarosa e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais. Essas outras tendências não têm (ainda) o poder de confrontar e repelir as anteriores. Mas tem a capacidade de subverter e “traduzir”, negociar e fazer com que se assimile o assalto cultural global. (HALL, 2006, p. 44)

Para continuar pensando como os processos de resistências e incorporação acontecem no contexto cultural onde as práticas cênicas estão inseridas, nos dirigimos ao artigo de Roberta Shapiro *Que é Artificação?* (2007), que se vale desse termo derivado de um neologismo em inglês, para falar dos processos pelos quais objetos e práticas não-artísticas passam a ser consideradas arte. Nesse sentido, “arte não é somente um corpus de objetos definidos por instituições e disciplinas consagradas, mas também o resultado desses processos sociais, datados e situados” (SHAPIRO, 2007, p. 136).

O termo artificação comporta uma importante complexidade, pois engloba uma dimensão simbólica, produz um deslocamento de sentido, uma requalificação dos termos e processos no mundo do trabalho na atualidade, fazendo com que os outrora simples objetos, passem a serem considerados arte e, por conseguinte, os produtores se tornem artistas, junto com os seus antigos processos de produção que agora são processos de criação, e assim por diante, atingindo também aos observadores que agora serão elevados à categoria de público destinatário (SHAPIRO, 2007).

Assim, a colonização, e depois a colonialidade, impuseram as obras, instituições, definições e limites da arte canônica europeia como universais, e as únicas dignas de acessar ao “valor superior da arte”, diferenciando-a do artesanato e ao mesmo tempo, roubando, menosprezando, negligenciando e obliterando as manifestações originárias dos povos nativos e escravizados, os que por sua vez, geraram processos sincréticos como forma de resistência às ditas narrativas coloniais.

Poderíamos pensar que esses elementos vindos das culturas populares nas superfícies das experiências de teatro ludovicense, são traços artificados que emergem como uma forma de resistência ao “assalto cultural” da hegemonia, com as obras e processos que a colonialidade definiu enquanto “arte”? Por que isso é importante para a criação-autogestão de um projeto cênico?

2 ABRIR A MALA NA FLORESTA... DO CONTEXTO, PARA FAZER PARTE DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO-AUTOGESTÃO

Essas novas palavras, que serviram para nomear alguns dos fenômenos cênicos experienciados, formam uma base para começar a criar o próximo projeto. Ser criadora-autogestora sempre implica um pouco aterrisar, como um extraterrestre, em projetos diferentes, em grupos diferentes, pode ser até em disciplinas diferentes; no meu caso, o ofício tem me levado a participar de equipes de produção muito variadas, desde festivais de cinema até eventos de música experimental, para dar alguns exemplos, além do teatro. Mas mesmo dentro do teatro, cada novo trabalho propõe a nós um mergulho em universos diferentes e precisamos nos adentrar nesses contextos, nessas florestas para conseguir beneficiar nossos projetos, tirando o melhor proveito do espaço-tempo que habitamos. Fazer isso não é outra coisa mais que estudar, pesquisar, esboçar hipóteses de sentidos, que serão as primeiras orientadoras na tomada de decisões quando nos encontramos de frente para um novo projeto.

Mas o que é essa metáfora de floresta do contexto? Quando comecei a ter as primeiras reuniões de orientação com a Prof.^a Dra. Gisele Vasconcelos, ela me convidou a encontrar metáforas que ajudaram a tornar visíveis as experiências de criadora-autogestora que estava estudando e tentando criar; assim veio por exemplo, a metáfora da mala de ferramentas de artista, que une a minha condição de estrangeira com a ideia da caixa de ferramentas que os trabalhadores de ofício possuem. No momento em que eu comecei a expor meus primeiros questionamentos - ou deveria dizer medos? - sobre fazer parte de um projeto cênico aqui, sem entender bem o idioma, nem a cultura, nem conhecer os grupos teatrais da cidade, nem as leis de incentivo daqui; a professora-criadora-produtora-atriz-contadora, respondeu para mim que agora eu estava no meio da floresta, cheia de árvores e plantas desconhecidas ao redor, um pouco perdida e com lama até o joelho. Ia ser necessário identificar cada árvore nessa floresta, saber onde há um lago ou se tem rio por perto ou um morro para ver de cima; seria preciso distinguir as paisagens que nela coexistem e as espécies que a habitam, pois seriam esses habitats e companheiras de ecossistema com as que deveríamos cooperar para subsistir.

Mas, enquanto criadora-autogestora, como vou me aproximar da floresta do contexto? Há um aspecto particular em nossa atividade que gosto de chamar de dupla face da criadora-autogestora, pois vamos precisar de 2 caras e 4 olhos para ampliar a visão e sair do horizonte de decisões guiadas pelo universo estritamente poético/estético, para passar a incluir

também as decisões baseadas nos aspectos da gestão e produção dos projetos. Essa especificidade é o que define nossa atividade enquanto autogestão, e não simplesmente gestão; pois somos as mesmas pessoas as que faremos todas essas tarefas, ao ponto em que as 2 faces operando juntas, muitas vezes, entram em discórdia:

Nossa! Isso interfere muito, atrapalha demais porque eu tô na cena, eu tô preocupada com uma luz que não acendeu, tô preocupada com o público que não chegou, tô preocupada com a próxima...outras coisas, sabe!? Então esse trabalho de produção, ele atrapalha muito o meu lado da artista, porque eu não consigo desvincular, é muito complicado pra mim porque, como eu sou responsável por tudo, sabe assim tudo, aí realmente! Mas eu sei da importância do produtor estar inserido no trabalho, no processo, aí sim ele tem domínio, porque ele pode falar de processo, ele pode falar de tudo, porque ele fez parte do processo. (VASCONCELOS apud ARAÚJO, 2019, p. 45).

Podemos perceber nesse depoimento, que o conflito acontecendo se dá entre as faces da atriz e da autogestora. Minhas experiências, por outro lado, são as de uma dramaturga-autogestora, portanto os conflitos que eu e minhas 2 faces enfrentamos são um pouco diferentes, porém igualmente perturbadores. Digamos que no momento da escrita, que deveria ser de liberdade criativa, de abertura de portais à possibilidades que estão sendo criadas nesse exato momento, por exemplo, enquanto a face dramaturga está atravessando o estímulo da escrita teatral e lhe surge uma ideia empolgante de fazer algo inesperado, como poderia ser, escrever uma cena que acontece numa piscina, por exemplo, acontece que, nesse exato momento posterior, a gêmea diabólica autogestora faz a sua aparição, e começa a fazer perguntas que certamente irão atrapalhar esse momento do processo de criação da dramaturgia. As perguntas do tipo “E como vai caber uma piscina num orçamento de teatro autogerido? Em qual lugar vão ensaiar esse projeto onde caiba uma piscina ou que já tenha uma piscina? E em qual teatro vão apresentar essa peça, que aceite ter uma piscina no palco? E qual festival irá chamar vocês para pagar o deslocamento da piscina na bagagem de um transporte ou que vai conseguir uma piscina para vocês se apresentarem?”, certamente são perguntas pertinentes, mas não para serem feitas antes do projeto ser criado.

De qualquer maneira, para ser criadora-autogestora vai ser necessário assumir nossa dupla face e começar a vestir algumas das roupas que Victor Vich propõe em *O que é um gestor cultural?* (VICH in: CALABRE e LIMA Org., 2017), para assumir as diferentes facetas do desafio da autogestão.

Não é novidade que se assumir uma gestora cultural de qualquer área irá implicar ser administradora de recursos. Podemos concordar em que, se o objetivo final é criar-produzir um projeto artístico, basicamente o processo será uma longa lista de tarefas que devem ser feitas ou coisas que devem ser compradas, por determinadas pessoas, em determinado tempo

e com - pouco - dinheiro, pois parece que a preocupação frente à realidade dos “recursos humanos abundantes, recursos materiais moderados y económicos escasos” (SCHRAIER, 2008, p.67) também não é novidade dentro dos coletivos teatrais ao longo de latinoamérica. De qualquer maneira, a importância do investimento na “criação de forma participativa, na criação de sentidos coletivamente” (VICH, 2017, p. 53), é a perspectiva de administração do gestor peruano, que resulta interessante para essa pesquisa. A noção de que a realidade dos nossos projetos artísticos é dependente da qualidade dos vínculos humanos ao longo do tempo que abarcam os processos, nos posiciona ao mesmo tempo longe do aspecto tecnocrático da administração centrada em papéis e resultados, e longe daquele imaginário onde o produtor se gaba de ser a verdadeira estrela, por ter feito tudo só.

Uma outra roupa a vestir, identidade a desenvolver, é a da etnógrafa. É preciso “conhecer bem as populações locais, determinar como os antagonismos sociais existentes se manifestam, tornar visíveis as formas como a hegemonia funciona” (VICH, 2017, p. 52). Assim, fica evidente aquela primeiríssima necessidade, de conceitualizar para estudar alguma maneira de ficar mais próxima, daquelas experiências em que percebi que não tinha as suficientes ferramentas precisamente etnográficas, para poder participar, assimilar, espiar. Nesse sentido, uma acertada proposta do programa de pós-graduação do qual essa pesquisa faz parte, foi providenciar a disciplina “Cena e Cultura”¹⁴ durante o primeiro semestre de aulas, o que significou uma imersão nas ferramentas que as ciências sociais oferecem. Resulta curioso como alguns dos conceitos escolhidos, como “cultura popular” ou “nordeste”, por exemplo, fazem parte da complexa trama de conflitos estruturantes da sociedade ludovicense, e atravessadas pelas categorias de raça e classe, permeiam numerosos aspectos dos processos de criação-autogestão cênica em diferentes momentos do fluxo de produção dos bens e serviços culturais.

Além das anteriores, é preciso treinar as habilidades de curadora para se assumir enquanto gestora cultural. Nesse sentido, há uma importância em estar atentas às outras árvores da floresta das mesmas espécies e de outras diversidades; às criações das outras criadoras e criadores, atuando na mesma área do que eu ou em outras áreas artísticas diferentes, se apresentado nos mesmos e em diferentes circuitos; para poder “intuir as narrativas que os objetos culturais trazem ou podem trazer consigo.” (VICH, 2017, p. 52). Nesse sentido, fazer parte da vida cultural alternativa da cidade, assistir tanto às festividades

¹⁴ Ministrada pela Prof.^a Dra. Tânia Cristina Costa Ribeiro, a disciplina propõe aprofundar questões e debates teórico/reflexivos nos campos da crítica e da analítica da cena no contexto cultural, assim como promover debates sobre sua aceção enquanto fenômeno da cultura.

populares como o São João, quanto aos grandes festivais artísticos de artes cênicas e também de música, cinema, literatura; mas também conhecer e apoiar as iniciativas pequenas e autogeridas e sobretudo fazer parte das equipes de eventos como *GODOVIRÁ*¹⁵, *Estação era uma Vez*¹⁶, *I Maravilha*¹⁷; todas essas iniciativas têm o intuito de estar continuamente mapeando as manifestações culturais recentes, para ir desvendando algumas vezes, e inventando outras vezes, narrativas que estabeleçam relações possíveis. De fato, a pergunta que fecha o capítulo “Ferramentas para acrescentar na mala”, nos convida a pensar na possibilidade de que aqueles elementos vindos das culturas populares, podem ser traços artificados que emergem nas superfícies de algumas experiências cênicas, como formas de resistir às estéticas que algumas narrativas hegemônicas carregadas de colonialidade, tentam imprimir às manifestações culturais. Essa hipótese já abre uma narrativa possível, pois interconecta as três experiências cênicas de uma maneira conceitual. Após fazer essa pergunta, temos implantado uma hipótese de sentido que atravessa as peças e faz com que elas partilhem algo em comum, mesmo que essa narrativa sobre a partilha e esses pontos de contato seja discutível e refutável.

Um outro aspecto a desenvolver será o da militância, que não é partidária, mas sim de base, de profunda crença no que fazemos, na arte que criamos-autogerimos considerando o micro impacto profundo que isso possui nas vidas de quem participa. Nesse sentido, a atividade que desenvolvemos trata-se “de um processo paciente, mas comprometido; um processo para instalar gradualmente novos significados e práticas alternativas para a apropriação de determinados lugares” (VICH, 2017, p. 53). Isso é uma aposta para um futuro coletivo, que vai bem além dos projetos que estamos levantando agora, é uma espécie de fé e ao mesmo tempo de guerrilha, que precisa subverter espaços implantando a profunda crença que criar-produzir arte é melhor do que não o fazer. Isso, às vezes, significa assumir inimigos, e nesse caso, os nossos principais inimigos são aqueles que acham que é melhor não fazer a arte acontecer do que fazer. Eles estão por todos os lados, em macro espaços de poder e em micro lugares do nosso cotidiano. Vou tomar uma licença e usar esse espaço para fazer uma confissão. Às vezes, fico com raiva quando escuto artistas falando mal de artistas só porque tomam outras decisões estéticas, pois insisto com veemência que isso desvia o foco de atacar os verdadeiros inimigos da arte, que são aqueles acima mencionados. Acredito que seja

¹⁵ Festival de Cenas Curtas, 3ª Edição. Modalidade Virtual. Coprodução: UFMA-DEARTC, Gestus e XAMA Teatro. 17 a 19 de dezembro de 2020. Lei Aldir Blanc - SECMA.

¹⁶ Evento de narração de Histórias. Modalidade presencial. Produção do grupo XAMA Teatro. 17 e 18 de novembro de 2021. Lei Aldir Blanc - SECMA

¹⁷ Simpósio Nacional de Artes Cênicas do Maranhão. Evento virtual organizado pelo PPGAC UFMA. 16 a 22 de dezembro de 2021. Fapema - SECTI-MA

possível ter um olhar crítico frente às decisões estéticas de outras criadoras e criadores, mas atacar colegas, implantar suspeitas, dividir a classe com adjetivos maldosos baseados em decisões estéticas ou de produção, é infantil e só beneficia àqueles velhos e verdadeiros inimigos.

De qualquer maneira, se adentrar na floresta do contexto inclui assumir que os nossos processos estão atravessados tanto por aqueles macro conceitos que detalhamos no capítulo anterior - que por sua vez se cruzam com as determinadas posições que ocupamos por pertencer ao contexto latino-americano -, quanto pela realidade mais focalizada, de criar em

um estado com duzentos e dezessete municípios, o segundo maior estado em extensão territorial do Nordeste e o oitavo maior do Brasil, com um ecossistema rico, localizado a um pouco mais de dois graus da linha do Equador, com mais de setenta e seis por cento da população negra, e o segundo em população afrodescendente do país, e que, até 2014, concentrava, segundo dados do Plano Estadual de Cultura (2014, p. 21) — “480 quilombos demarcados e 180 nações indígenas das etnias Krikati, Canela, Guajajara - Tenetehara, Gavião e Awá-guajá”” (VASCONCELOS, 2019)

Fazer parte de um processo de criação-autogestão no contexto da cidade de São Luís foi uma meta do presente trabalho desde a sua gênese. Embora pudesse ser uma alternativa, estudar os modos de criação-autogestão sem aplicá-los em um projeto cênico concreto, nunca foi uma verdadeira possibilidade. Talvez o motivo seja simplesmente o genuíno desejo de fazer parte de um projeto cênico no lugar que escolhi para morar, experimentar o prazer de criar coletivamente, que no meu caso, não é comparável ao prazer de estudar outros e outras artistas. Vamos precisar vestir mais uma roupa que, curiosamente, não está entre as que Víctor Vich cita no seu artigo (2017), mas que com certeza, deveria. A outra face que vamos assumir enquanto criadoras-autogestoras é a de artistas; mas dessa vez isso significa que será preciso pensar criativamente, enquanto artistas a serviço da autogestão, para gerar as condições que nossos processos específicos precisam para acontecer. Essas condições não são preexistentes, e sim, nascem e mudam com eles. Mas a única maneira de criar modalidades e ferramentas de autogestão é fazendo parte de um processo de criação-autogestão. E eu sabia que não ia ser fácil, pois tentar fazer parte de um grupo é sempre um desafio, e fazer teatro é uma atividade essencialmente coletiva. Para chegar finalmente ao projeto cênico que seria o destinatário das ferramentas e modalidades de criação-autogestão, é importante destacar que o presente trabalho de pesquisa já tinha passado por várias mudanças antecipadas.

A antiga intenção dessa pesquisa, de fazer foco em um aspecto que eu julgava pouco estudado, que é o modo em que os processos de criação, produção e encenação teatral modificam e tensionam-se entre si, e como se dá esse vínculo quando os processos são

levantados pelas mesmas pessoas, foi contrastada pelas duas pesquisas fundamentais que já mencionamos aqui, e que tratam especificamente esses pontos: tanto *Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano: crises e potências na interseção dos processos de gestão, produção e criação* (MARINA, 2017), quanto *Produtora-criadora: Experiências narradas na cena teatral ludovicense*. (ARAÚJO, 2019), são um ponto de partida sólido para delimitar o tipo de teatro específico que levanta o projeto do qual faço parte e que, paradoxalmente, foi possível para mim só graças ao contexto pandêmico.

O primeiro convite não foi diretamente para integrar o projeto *A Vagabunda - Revista de uma mulher só*¹⁸, mas para ouvir uma primeira leitura de uma aproximação inicial ao texto da peça, nas vozes da diretora e dramaturga, Ma. Nicolle Machado, e a atriz e dramaturga do projeto Prof.^a Dra. Gisele Vasconcelos. Era começo de março, em 2020, e ainda pensávamos que o isolamento iria durar só os 14 dias que o primeiro decreto emergencial previa. Logo após esse encontro, tanto as minhas impressões sobre o texto, quanto o prolongamento do isolamento social, fizeram com que eu fosse convidada (e pudesse aceitar) a fazer parte das reuniões, em modalidade virtual, da equipe de dramaturgia.

Quando a pandemia da Covid-19 obrigou Nicolle Machado (atriz, diretora e dramaturga da Poli.cia) e Gisele Vasconcelos (professora da UFMA e atriz do grupo Xama Teatro) a interromper os ensaios da peça, foi preciso rapidamente reorganizar um novo modo de criação. O medo de perder o que já tinham conquistado em processo criativo na sala de ensaio na sede do grupo Xama Teatro, transformou-se em coragem e a criação dramatúrgica foi retomada de forma remota em processo de isolamento social, por meio das redes sociais e aplicativos para reuniões. O estado de quarentena, em vez de afastar diretora e atriz, permitiu levar mais pessoas para o processo e, assim, elas se conectaram com o dramaturgo Igor Nascimento e a dramaturga Nadia Ethel e juntos encontraram um novo espetáculo. É isso que esse podcast quer compartilhar: modos de florescer no caos e ver o quanto pode ser forte

¹⁸ Ficha Técnica: Concepção e Atuação: Gisele Vasconcelos Encenação: Nicolle Machado. Dramaturgia: Nicolle Machado, Gisele Vasconcelos, Nádia Ethel. Dramaturgista: Igor Nascimento. Produção: Nádia Ethel, Júlia Martins, Nicolle Machado e Gisele Vasconcelos. Figurino: Cláudio Vasconcelos. Maquiagem: Eudeanny Monte. Figurino Múmia: Demodê Ateliê. Figurino Estrela: Rodrigo Raposo. Designer de Iluminação: Renato Guterres. Videomapping: Nayra Albuquerque. Cenário: criação coletiva. Assistente de Cenografia: Adara Vasconcelos. Coreografia Vedete: Hélio Martins. PRODUÇÃO MUSICAL: Músicas Autorais: Didã. Letra canção Vedete: Lúcia Santos. Composições de domínio público: Chiquinha Gonzaga. Produção Musical e arranjos: Rui Mário. Preparação Vocal: Gustavo Correia. Fonoaudiólogo: Fábio Abreu. Gravação e masterização: Estúdio Base SLZ - Cid Campelo. Banda Vagabunda: Gisele Vasconcelos (voz); Aline Oliveira (violão); Nize Cavalcanti(percuteria); Sofia Cabral e Karolline Figueiredo (trombone); Sarah (sax e flauta); Thaynara Oliveira (violino); Mellanie Carolina (baixo); Rui Mário (sanfona e piano). Assistente de Produção e Bruxaria: Renata Figueiredo. Macumbaria Cênica: Tieta Macau. Apoio espiritual: Mãe Jô (Terreiro de São Jorge Tumajamace). Foto e Arte Colagem: Silvana Mendes. Filmagem e Registro Fotográfico: Nicolle Machado. Publicidade e Marketing: Décimo Quarto Andar. Costureira: Shirley. Coordenação da Pesquisa: Gisele Vasconcelos. Pesquisadores de Iniciação Científica: Júlia Martins e Ronald Matheus. Realização: Xama Teatro e Poli.cia de Teatro. Instituições de Ensino e Pesquisa: UFMA, PPGAC-UNIRIO, FAPEMA. Prêmio Mulheres de Atitude SEMU Governo do Maranhão.

reunir pessoas para escrever, dirigir e atuar nesse tempo que é outro. (*Revista de uma mulher só... só que não*, 2020)¹⁹

Após 3 meses de trabalho de oficina dramatúrgica provocada pelo dramaturgista Igor Nascimento, fui convidada, no mês de junho, a somar também à equipe de produção do projeto, juntamente com a pesquisadora Júlia Martins, além das mencionadas integrantes. O projeto *A Vagabunda* é fruto de outra pesquisa acadêmica, o trabalho de pós-doutorado da UNIRIO da orientadora da presente pesquisa, sócia fundadora do grupo *XAMA Teatro*, a mencionada Prof.^a Dra. Gisele Vasconcelos; e tinha por objetivo a estreia do espetáculo na cidade de São Luís.

Figura 01 - Arte colagem de Silvana Mendes. Peça divulgação do espetáculo *A Vagabunda*.



Fonte: Retirada do arquivo do XAMA Teatro.

A sinopse do espetáculo antecipa que “*A Vagabunda - Revista de uma mulher só*, é a revista impossível da Gigi, a mulher que volta 100 anos para enfrentar o que vier”. No espetáculo unipessoal, após sobreviver a um incêndio,

[...] ela vai fazer o que for preciso para se manter de pé. Se antes era outra, era apenas uma mulher, ao levantar dos escombros ela desenterra as loucas, as bruxas, deusas, monstras, filhas dos tempos... uma vedete que hiperperforma para

¹⁹ Podcast com depoimentos dos integrantes da equipe de *A Vagabunda*, contando os bastidores do processo de criação teatral em tempos pandêmicos. Episódio completo disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4XcB5nUP8bKNAB6JtWCutt>

permanecer viva. Furando os quadros, ela se põe em revista e é (des)vista. Uma mulher como qualquer outra: estrela que não cabe em uma mala.²⁰

Mas, a inquietude das perguntas ainda se perpetua: onde é que as novas palavras, que já não cabem em uma mala só, se relacionam e se conflituam com o processo de criação-autogestão de *A Vagabunda*?

2.1 Grupo XAMA, das Heranças Populares ao Ativismo Feminista

A primeira característica que já citamos no projeto escolhido, em referência aos modos de produção, é a produção do grupo XAMA Teatro,

que atua há mais de 10 anos no estado do Maranhão, sob a coordenação de mulheres atrizes, que, guiadas pela força motriz do sonho e do desejo de mudança, vão construindo seus espetáculos. Neles, as histórias pessoais das atrizes se mesclam às ficcionais e o trabalho autoral resulta de uma partilha de vozes femininas para a criação do texto e da cena. O XAMA é um exemplo de resistência de teatro de grupo do Nordeste, com tradição de espetáculos de repertório, com montagens duradouras.” (informação verbal)²¹

Poderíamos pensar que o projeto se encaixa conforme as modalidades do teatro de grupo, em princípio porque essa palavra integra o nome da organização, grupo XAMA Teatro, porém, é preciso salientar que é possível entrever nas falas que a autogestão é o modo de produção do grupo, o que é uma particularidade dentro da categoria, pois “ainda que o teatro de grupo se apresente como característica marcante de modelo de produção de um teatro “não comercial”, especialmente no continente latino-americano, é necessário destacar que tal modelo não é homogêneo.” (MARINA, 2017, p. 41)

A composição do grupo é dinâmica, considerando os chamados contínuos de artistas para colaborarem com os seus trabalhos. Em 2019, o grupo XAMA Teatro era assim composto:

São nove pessoas entre sócios efetivos e colaboradores, a gente tem sócios efetivos e tem os colaboradores. Eu acabo funcionando como uma atriz-pesquisadora-educadora por conta da minha relação universidade-XAMA teatro. E aí a gente tem: atriz, são só atrizes na verdade e o Lauande Aires, que é ator. Lauande é colaborador porque ele tem a Santa Ignorância também, então ele funciona no XAMA como colaborador, especificamente na Carroça que é o trabalho que ele faz, que ele é o diretor e dramaturgo. Então tem Maria Ethel, Renata Figueiredo, Rosa Ewerton, Cris Campos que acabam funcionando como sócias efetivas mesmo; aí, Lauande Aires, Igor Nascimento, Gustavo Correa e o Cid Campelo, eles são colaboradores. (VASCONCELOS apud ARAUJO, 2019, p. 44).

²⁰ Fragmento da sinopse presente nas peças de divulgação produzidas pela equipe.

²¹ Palestra apresentada pela Prof.^a Dra. Gisele Vasconcelos, no Painele “Contexto da produção artístico-cultural maranhense na contemporaneidade”, na programação do Fórum Estadual Sesc Nordeste das Artes —Diálogos Criativos – O Maranhão na Cena, no dia —10 de abril de 2019.

Nesse sentido, se contrastamos os 9 integrantes do grupo XAMA Teatro com os mais de 30, e que seguem se somando, na ficha técnica (p. 32) do espetáculo teatral *A Vagabunda*, tal como demonstra o gráfico abaixo, da convocação da equipe, fica evidente outra particularidade que identifica o grupo XAMA Teatro e que evidencia que a modalidade de produção se encaixa na categoria teatro de grupo autogerido, porém, incorporando também outras modalidades específicas.

Figura 02 - Linha do tempo da convocação da equipe de *A Vagabunda*. Set. 2019 - Ago. 2020



Fonte: Retirada de https://www.canva.com/design/DAEsy4qeC8g/jmBNJI7KOU-aAFHkGKSy_g/view

Tal como a fala da Prof.^a Gisele deixa entrever, no seu grupo de teatro, mesmo sendo de repertório, a incorporação de pessoas como colaboradoras para processos específicos, que terminam orbitando ao redor do núcleo de sócias para outros projetos, é uma modalidade já incorporada para levantar seus espetáculos e outras atividades formativas e artísticas. Assim “uma das características do grupo é a ação de convocar pessoas para de forma conjugada criar dramaturgias” (VASCONCELOS, 2020, p.16). Por exemplo, eu mesma, que ingressei no processo de *A Vagabunda* como colaboradora nas equipes de dramaturgia e de produção, ao longo dos 2 anos de processo comecei a fazer parte de outros projetos do grupo XAMA Teatro que vão muito além de *A Vagabunda*, assumindo tarefas relativas à programação do Espaço XAMA Teatro²², produzindo eventos como o *Estação Era uma Vez*²³, fazendo parte de

²² O espaço XAMA Teatro, sediado no município de São José de Ribamar, MA foi reformado e conta com uma sala multifunção com 40 lugares de capacidade. Foi reinaugurado em setembro de 2021 e desde então, tem albergado programação cultural variada e público assíduo. Mais informação disponível em <https://www.instagram.com/p/CYW-VtrpNnF/>

²³ Idem 16, p. 31

*Experimentos Arcanos*²⁴, coordenado por outra integrante do núcleo de sócias fundadoras, Renata Figueiredo; e primordialmente, ocupando desde Abril de 2021, o quarto de residência para artistas, no cômodo disponível no Espaço XAMA Teatro, devido à minha condição particular de ser uma artista estrangeira que desenvolve uma pesquisa baseada no grupo.

Também é uma modalidade para levantar seus espetáculos, que já foi comentada no capítulo *A mala vazia*, a figura de atriz-contadora, ator-contador que inspirados nos rastros de “griots e rapsodos, de narradores anônimos, de contadores de histórias e de brincantes da cultura popular, o ator-contador, nas apresentações teatrais em sala, palco e rua, traz características ímpares que o identificam como aquele que passeia entre o real e o ficcional” (VASCONCELOS, 2016, p.17). Mas, o que podemos intuir sobre isso é que há no grupo XAMA Teatro um fio in(di)visível, que conecta essas histórias orais dos “mestres de tradições populares, artesãos, líderes comunitários, brincantes da cultura popular que, ao narrar suas histórias e tradições, seguem alimentando a memória e são a fonte de referência para o trabalho com a memória e a experiência na atualidade” (p.35), com a guia dos oráculos, das intuições, dos sonhos, como citam as definições que as integrantes escolhem. E com essas guias, orientações espirituais e subjetivas, elas mantêm o acesso a outras vias e formas de organização e transmissão de conhecimento, que operam desde a concepção dos projetos e que se concretizam em modos particulares de levantá-los:

Guiados pela força motriz do sonho, no espaço limiar entre o âmbito interno da arte teatral e a esfera exterior da vida; nos espetáculos do XAMA, as histórias pessoais se mesclam às ficcionais e o trabalho autoral resulta de uma partilha de vozes no processo para a criação do texto e da cena. (VASCONCELOS, 2020, p.4)

“O pessoal é teatral” é uma extrapolação que inventamos do slogan que dá nome a um histórico ensaio feminista (HANICH, 1970), porque encontra ressonâncias em várias ações do grupo XAMA Teatro. No presente trabalho, essa ideia entra em relação com a noção benjaminiana citada na *Introdução* deste trabalho, de que os modos de produção fazem parte intrínseca do processo de criação, e que qualquer análise que se pretenda profunda sobre as obras de arte, deveria levar em consideração seus meios de produção. Podemos transpor também essa perspectiva para o nosso lado da criação-autogestão dos processos artísticos, para dizer que qualquer projeto que se pretenda comprometido artisticamente - e com isso queremos dizer que cada aspecto dele é pensado, decidido e trabalhado - deveria,

²⁴ Projeto de criação em residência, cuja investigação foto-performativa é ancorada nos Arcanos Maiores do Tarô. Mais informação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cA-M3KY33ao&list=PL4FfS18yEQJ9ibu-vCb4OolI52dse0oY2&index=3>

necessariamente, incluir os processos que acontecem antes e depois que os projetos se encontrem com o público.

Em relação ao grupo XAMA Teatro, isso significa que a escuta das memórias ancestrais acolhidas para compor a dramaturgia de *As 3 Fiandeiras*, por exemplo, continua intacta e é a mesma que as integrantes brindam para qualquer um em uma roda de conversa informal, ou quando escutam as histórias que, por exemplo, eu tenho para contar da minha terra. O Tarô, que é inteiramente abordado nos processos de criação-autogestão do grupo, tanto na superfície quanto nas profundezas - como no *Experimento Arcanos* - é um oráculo consultado em muitas etapas de produção, como uma ferramenta de tomada de decisões quando as alternativas tornam difícil a definição.

Em *A Vagabunda* o *leitmotiv* da escuta de vozes, obras, vidas das mulheres artistas, atravessa todo o projeto de maneira transversal, afetando as tomadas de decisão ao longo de todas as etapas do processo de criação-autogestão. Então, por exemplo, foi um critério primário, na hora de escolher os textos para compor a dramaturgia, usar os depoimentos das vedetes brasileiras com as suas vozes, que tiveram que ser resgatadas dos jornais e das colunas de fofocas, porque os livros e artigos não reproduziam e nem citavam as vozes das vedetes. E também foi um critério primário na hora de escolher a equipe, onde uma porcentagem de mais de 70% das pessoas para integrar a ficha técnica, prioritariamente, deveriam ser mulheres, pois “Impulsar as mulheres no mercado de trabalho em artes é também um objetivo transversal do projeto” tal como ilustra a figura abaixo:

Figura 03 - Gráfico da porcentagem de mulheres na ficha técnica de *A Vagabunda*



Fonte: Retirada de https://www.canva.com/design/DAEsy4qeC8g/jmBNJI7KOU-aAFHkGKSy_g/view

Poderíamos pensar que essas sabedorias ancestrais, que resistiram aos séculos, e que hoje são artificadas para alimentar os modos de criação-autogestão do grupo XAMA Teatro, são vias alternativas às hegemonias da colonialidade, com sua organização hierárquica e verticalizada; são vias de fazer o teatro acontecer? Isso mesmo poderia ser considerado como uma forma de ativismo?

2. 2 Ferramentas para um Teatro Pandêmico: Resistência Coletiva

Para pensarmos o processo de criação-autogestão em um projeto específico - *A Vagabunda* - gestado por um grupo de teatro do Nordeste do Brasil, é preciso dedicar um primeiro olhar teórico a alguns aspectos da realidade de organização de alguns outros grupos de artes cênicas ludovicenses frente ao próprio contexto, consultando pesquisadores e pesquisadoras, maranhenses e do nordeste, (YAMAMOTO, 2012; ARAÚJO, 2019; MARTINS, 2016; VASCONCELOS, 2016), cujas contribuições são fundamentais para o presente trabalho, pois contam a história e as modalidades, tanto dos surgimentos, quanto da manutenção dos grupos e identificação das instituições que configuram, o que estaríamos mais que tentadas a chamar, junto com Bourdieu (1995), de campo das artes cênicas em São Luís; ou seja, um sistema de relações sociais, definido pela produção e a posse de uma forma específica de capital, que no campo cultural, onde as artes cênicas estão inseridas, são do tipo simbólico e econômico. No entanto, a sua acumulação é o que irá determinar os diferentes posicionamentos dos agentes no interior do campo (BOURDIEU, 1995). Mesmo resultando interessante a perspectiva crítica de Bourdieu para os objetivos dessa pesquisa, por entender que o contexto onde o teatro acontece não é um conjunto de elementos estáveis convivendo em harmonia; e sim um contexto em conflito, onde acontecem lutas pelas posições dominantes no interior do campo, e também em relação aos outros campos artísticos. Porém, não estamos em condições de afirmar que a arte e a cultura continuam tendo a sua autonomia intacta com regras próprias que não estejam absolutamente atreladas às do capitalismo tardio:

Las fronteras del arte parecieron establecerse más claramente con las teorías sobre el mundo del arte (Becker) y el campo del arte (Bourdieu). Pero ¿qué hacer cuando sobran signos de interdependencia de los museos, las subastas y los artistas con los grandes actores económicos, políticos y mediáticos? (CANCLINI, 2010, p.3)

Não são objeto de estudo dessa pesquisa, os conflitos e lutas que possam ter lugar no “interior do campo das artes cênicas” da cidade de São Luís, e sim as condições específicas e compartilhadas de fazer que o teatro aconteça; as crises, potencialidades e alcances específicos que a decisão de fazer e se posicionar enquanto artista da cena, acarretam em outros âmbitos e as articulações que se tecem nesse contexto, ou seja, assumindo a condição pós-autônoma das artes cênicas e trabalhando com ela.

A falta de políticas públicas no estado do Maranhão e no município de São Luís, por exemplo, é uma constante nas falas dos artistas cênicos ludovicenses na bibliografia consultada, afetando os processos de produção de inúmeras maneiras, e põe em evidência que é a força do trabalho coletivo e autogerido dos artistas cênicos que faz o teatro acontecer na cidade, pois “políticas públicas para fomentar, não existem em nenhuma esfera estadual ou municipal, e os artistas resistem com seus grupos e se reinventam ao longo dos anos para não deixar de exercer sua profissão.” (ARAÚJO, 2019, p.16)

Essa fala adquire uma relevância esmagadora, pensando na urgência que as medidas de isolamento devido à pandemia do Covid-19, trouxeram e trazem acarretadas, desde março de 2020, principalmente para o setor das artes ao vivo; e que demandaram uma resposta estatal certamente mais imediata.

A Lei nº 14.017/2020 sancionada no dia 29 de junho (BRASIL, 2020)²⁵, denominada Lei Aldir Blanc - LAB, em homenagem ao compositor carioca falecido no mês de maio por complicações relativas ao Covid-19, nasce com o intuito de promover “ações emergenciais para o setor cultural” (BRASIL, Lei nº 14.017/2020, Art. 1º), que incluem renda emergencial para os trabalhadores da cultura, subsídios de manutenção para os espaços culturais brasileiros e editais de fomento para serem aplicados durante e posteriormente ao período de pandemia do Covid-19. O governo federal destina R\$3 bilhões, que devem ser aplicados pelos estados e municípios através dos Fundos de Cultura, na plataforma +Brasil ou em outro tipo de cadastro, atendendo às necessidades da sociedade civil, para serem o mais inclusivos possíveis.

A sociedade se movimentou intensamente em todas as regiões brasileiras. Coletivos, artistas, trabalhadores e trabalhadoras de todas as áreas, educadores, lideranças dos povos tradicionais, conselheiros de cultura de todas as esferas, gestores municipais e estaduais de todo o território nacional, Prefeitos e Governadores, para a aprovação deste texto. (informação verbal)²⁶

²⁵ Disponível em [L14017](#)

²⁶ Voto da Relatora Deputada, Jandira Feghali, 2020. Disponível em [Lei Emergência Cultural \[Voto Câmara\] Jandira Feghali.pdf](#)

Desde o mês de junho de 2020, foram iniciadas as chamadas públicas nas redes sociais (*instagram, twitter, whatsapp*), direcionadas às trabalhadoras e aos trabalhadores das artes cênicas para integrar e fazer parte das reuniões do Fórum de Artes Cênicas de São Luís, pois várias artistas e gestoras/es da cidade vinham acompanhando desde a gênese à aprovação da Lei de Emergência Cultural, por ter, além da principal preocupação durante a pandemia, que era o medo de morrer de Covid-19, uma segunda preocupação, a de que devíamos acrescentar a certeza de não receber renda por não conseguir trabalhar durante o isolamento, já que o setor cultural, ainda, é um dos setores mais afetados, tal como a “Pesquisa de Conjuntura do Setor de Economia Criativa – Efeitos da Crise da Covid-19”, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa ²⁷ demonstrou.

Um trabalho inicial do Fórum de Artes Cênicas, foi olhar novamente os Planos Municipal de Cultura-PMC 2015-2025 (SÃO LUÍS, 2016)²⁸ e Estadual de Cultura-PEC 2016-2024 (MARANHÃO, 2014)²⁹, conquistas da organização dos artistas e conselheiras/os de cultura junto ao poder público, que são documentos vigentes até hoje. Então era, e ainda continua sendo, pertinente analisar: O que já foi implementado? O que ainda falta por implementar que está precisando de mais trabalho e mais articulação? Em relação a isso, há 2 documentos disponibilizados pelo Fórum^{30 31} que são as sínteses das propostas que afetam as artes cênicas em ambos os planos, e são chaves na hora de entender o que devem ser as demandas para protocolar em 2020 - 5 anos após a sua redação - pela classe artística do setor. Tal como explicam nos seus preâmbulos, os documentos pretendem ser uma síntese interna das Metas e Ações existentes nos planos, que estão relacionadas às artes cênicas, cabendo uma redação, inclusão, exclusão ou alterações para posterior encaminhamento e entrega aos órgãos gestores da cultura. Esse balanço seria a base para a discussão sobre as pautas a protocolar na Secretaria Estadual de Cultura-SECMA a respeito da aplicação da LAB 14.017/2020, mas também para reiniciar um diálogo da classe com os representantes dos organismos do estado do Maranhão e dos seus municípios.

Sobre as demandas a respeito das artes cênicas contidas no PEC (MARANHÃO, 2014), uma das problemáticas apontadas em relação ao “Eixo 1: Gestão pública da cultura”, por exemplo, é a necessidade de um cadastro da classe. Assim, a Estratégia nº4 propõe a

²⁷ Disponível em [Pesquisa FGV / SEC-SP / Sebrae](#)

²⁸ Disponível em https://saoluiz.ma.gov.br/midias/anexos/1326_1_plano_municipal_de_cultura.pdf

²⁹ Disponível em <https://cultura.ma.gov.br/uploads/secma/docs/PLANO-ESTADUAL-DE-CULTURA-Livro.pdf>

³⁰ Sistematização das propostas para as Artes Cênicas a partir do Plano Estadual de Cultura do Maranhão (2015-2025) disponível em [síntese-PEC-MA-cênicas.pdf](#)

³¹ Sistematização das propostas para as Artes Cênicas a partir do Plano Municipal de Cultura de São Luís disponível em [síntese-PMC-cênicas.pdf](#)

criação de um mapeamento “levando em consideração as especificidades artísticas e a organização das cadeias criativas, produtivas e solidárias da cultura.” (MARANHÃO, 2014). Nesse mesmo sentido, a Lei 14017/2020 LAB 14.017/2020 dispõe no seu Art. 7º que quem deseja solicitar a linha de apoio destinada a espaços culturais e artísticos deve ter seu espaço ou iniciativa cadastrada em, pelo menos, um dos seguintes mecanismos: Cadastros Estaduais de Cultura; Cadastros Municipais de Cultura; Cadastro Distrital de Cultura; Cadastro Nacional de Pontos e Pontões de Cultura; Cadastros Estaduais de Pontos e Pontões de Cultura; Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (Sniic); Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro (Sicab); outros cadastros referentes a atividades culturais existentes na unidade da Federação, bem como projetos culturais apoiados nos termos da Lei Federal de Incentivo à Cultura nº 8.313 (BRASIL, 1991), nos 24 (vinte e quatro) meses imediatamente anteriores à data de publicação da LAB 14.017/2020.

Por tais motivos, uma colocação inicial do Fórum, em 2020, foi a urgência da criação de um cadastro das Artes Cênicas que nascesse da classe, e aproveitar a oportunidade para ter um mapeamento vindo das e dos artistas cênicos da cidade, que seja o mais inclusivo possível, pois sempre é uma preocupação esses espaços e pessoas que estão mais longe dos centros urbanos, que desenvolvem suas atividades onde a informação não circula tão rapidamente, e que muitas vezes ficam de fora dos editais e benefícios, por não receber as informações a tempo, ou por não possuir os pré-requisitos mínimos para se apresentar a um edital, como por exemplo, um portfólio pronto, ou acesso à internet para preencher formulários online. Em um cenário emergencial, a maior parte das vezes, são essas as pessoas e espaços os mais vulneráveis e os primeiros que precisam de um auxílio para continuar existindo. Levando sempre em consideração essa realidade, as e os artistas cênicos tentam articular alternativas, para chegar a incluir no cadastro os dados de um maior número possível dessas pessoas, grupos e espaços, que geralmente ficam fora de editais. Esse iria ser um passo muito importante no diálogo, entre o estado e a classe que o Fórum representa, se esse primeiro mapeamento partisse dessa mesma classe, já que a LAB 14.017/2020 dá a possibilidade de aceitar outros cadastros, para serem usados pelos órgãos públicos como referência para entrar na linha II de apoios, usando esses dados obtidos nos mapeamentos como base para um cadastro em alguma plataforma cultural homologada.

No dia 9 de julho de 2020, foi protocolado um ofício pelo Fórum, pedindo uma reunião virtual entre a SECMA e o segmento de Artes Cênicas, que aconteceu no dia 13 de julho, para tirar dúvidas sobre as 3 linhas de apoio que a Lei Aldir Blanc prevê, sendo que a referida Lei ainda não tinha sido regulamentada:

- I- Renda emergencial mensal aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura;
- II- Subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias;
- III- Editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, de desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária. (BRASIL, Lei 14017, 2020)

A sensação geral do encontro virtual, que estava sendo transmitido ao vivo e que ficou disponibilizado via *Youtube*³², foi que o diálogo entre poder público, representantes e artistas, era aberto e acessível para todas as pessoas que tivessem acesso à internet, o que foi recebido como uma novidade muito bem-vinda, pelo menos para nós artistas.

As preocupações do Fórum estavam focadas, precisamente, nas metas e ações não alcançadas descritas no PEC (MARANHÃO, 2014) e no PMC (SÃO LUÍS, 2016), entre as quais destacamos a de ter um formato de edital pensado especificamente para as artes cênicas. O apontamento é antigo, porém vigente, pois está baseado no contexto imediato do “Conexão Cultural”, um edital emergencial anterior à Lei Aldir Blanc, lançado pela SECMA no mês de março de 2020, para premiar vídeos prontos de 30 minutos. Segundo a fala dos artistas cênicos durante a reunião, aquelas propostas estatais que premiam registros em vídeo de trabalhos inéditos finalizados, resultam em:

- a. ser mais viáveis para outras linguagens artísticas ou para outros formatos alternativos às tradicionais apresentações de espetáculos, próprias das artes cênicas;
- b. um problema de viabilidade para quem não é da área audiovisual, e não quer ter a qualidade do seu registro prejudicada, por conta da obrigação de produzir esses registros em períodos muito curtos de tempo;
- c. produzir em condições precárias, sem contar com recursos para a produção, pois o pagamento do prêmio só é executado após o envio do material;
- d. baixo orçamento para contratação de profissionais do setor do audiovisual, considerando que os valores dos prêmios referentes aos editais Conexão Cultural, durante o ano de 2020, foram entre R\$1.500,00 e R\$2.500,00, o que não prevê os custos que seriam necessários para a contratação desses profissionais para realizar registros de qualidade.

Nesse sentido, o grupo XAMA Teatro optou por concorrer aos editais com propostas viáveis de serem resolvidas, num curto intervalo de tempo, entre as integrantes do grupo de maneira autogerida, sem precisar de profissionais externos. Por esses motivos, as propostas apresentadas foram em formato de leitura dramática e narração de histórias, descartando a

³² Disponível em [Reunião Lei Aldir Blanc - Artes Cênicas.](#)

possibilidade de fazer um registro de apresentações de espetáculos, não só pela inviabilidade orçamentária e pelo tempo disponível, mas também pelo receio de ter que deixar os vídeos de registro alojados em uma plataforma aberta, com compartilhamento público.

Outras colocações do Fórum, ainda com referência às metas e ações do PEC (MARANHÃO, 2014), apontavam: a necessidade de editais para beneficiar as especificidades dos processos cênicos e pontuava a importância de contar com recursos para os momentos de montagem e circulação de espetáculos, virtuais nos períodos de isolamento social e presenciais, para serem aplicados na pós-pandemia.

O Fórum de Artes Cênicas de São Luís, considerando o processo de acompanhar a elaboração dos editais emergenciais, preocupava-se ainda com a articulação de municípios e estado para a aplicação dos subsídios de manutenção de espaços culturais, diante da celeridade que todas as ações precisavam ter, pois:

O prazo para a transferência do recurso, de acordo com a Lei, será de 15 (quinze) dias, após a sua publicação. Os municípios terão o prazo máximo de 60 (sessenta) dias, contados da descentralização, para informar a destinação dos recursos previstos. Ocorre que, se o município não realizar a destinação do recurso, no prazo estabelecido, este será revertido para o Fundo Estadual de Cultura de onde o município se encontra, e no caso, se também não for executado pelo Estado, retornará para o Fundo Nacional de Cultura (informação verbal)³³.

Também foi colocado como assunto de pauta da reunião, a importância na articulação do estado junto à sociedade civil durante todo o processo, desde a elaboração dos editais, durante a seleção, até a prestação de contas, para garantir cotas afirmativas e transparência no uso dos fundos e dos excedentes, entre outras garantias. A resposta do estado frente às demandas foi que iriam aguardar o decreto de regulamentação da Lei para definir tanto os editais, quanto a maneira em que iriam se articular com os municípios. Também pontuaram em vários momentos, que a instância virtual que estava acontecendo era uma garantia de participação da sociedade civil no processo, pois todas as colocações seriam levadas em consideração para a redação dos editais

Com todas as demandas colocadas acima, além das mencionadas conclusões dos estudos dos PEC (MARANHÃO, 2016) e PMC (SÃO LUÍS, 2016), entre outras que surgiram e foram votadas em assembleias virtuais, o Fórum de Artes Cênicas protocolou uma minuta na SECMA, que entre outros apontamentos e indicações, sugere que as cotas deveriam beneficiar não só às pessoas negras e indígenas, mas deveriam incluir também às pessoas LGBTQIA+, com deficiência, mulheres de famílias monoparentais e pessoas de espaços oriundos de regiões periféricas e zona rural, conforme descrito no quadro abaixo:

³³ Idem ant.

Quadro 01 - Proposições do Fórum de Artes Cênicas, sobre cotas afirmativas para a Lei 14.017/2020

SUBSÍDIOS PARA ARTISTAS (INCISO 1)	SOBRE OS ESPAÇOS CULTURAIS (INCISO 2)	SOBRE EDITAIS E DEMAIS AÇÕES (INCISO 3)
• 30% deste item deve ser direcionado a uma cota afirmativa destinada exclusivamente a proponentes negros e indígenas; • 10% deste item deve ser direcionado a uma cota afirmativa destinada exclusivamente a proponentes com deficiência; • 10% deste item deve ser direcionado a uma cota afirmativa destinada exclusivamente a proponentes mulheres de famílias monoparental e LGBTQIA+, dada atenção especial às pessoas trans e travestis;	• 20% dos projetos constantes deste item deve ser direcionado a uma cota afirmativa destinada exclusivamente a proponentes negros e indígenas; • 10% dos projetos constantes deste item deve ser direcionado a uma cota afirmativa destinada espaços oriundos de regiões periféricas e zona rural; • 10% dos projetos constantes deste item deve ser direcionado a uma cota afirmativa destinada exclusivamente a espaços que lidam com o público deficiente ou organizado por estes; • 10% dos projetos constantes deste item deve ser direcionado a uma cota afirmativa destinada exclusivamente a proponentes mulheres e LGBTQIA+, dada atenção especial às pessoas trans e travestis;	• 30% dos projetos constantes deste item deve ser direcionado a uma cota afirmativa destinada exclusivamente a proponentes negros e indígenas; • 10% dos projetos constantes deste item deve ser direcionado a uma cota afirmativa destinada exclusivamente a proponentes com deficiência; • 10% dos projetos constantes deste item deve ser direcionado a uma cota afirmativa destinada exclusivamente a proponentes mulheres de famílias monoparental e LGBTQIA+, dada atenção especial às pessoas trans e travestis;

Fonte: Retirada de <https://drive.google.com/file/d/13upNjZKFogBcdby0MTqZIZmhUP9pQz6/view>³⁴

A minuta ainda aponta os percentuais para a aplicação dos recursos, entre muitas outras propostas em relação às 3 linhas de apoio que prevê a Lei. Foram explicitadas em 5 páginas sugestões muito específicas da nossa atividade que, além da mencionada, incluem: prêmios para montagens de projetos novos; circulação de projetos já criados e para outras modalidades abertas; um edital geral na forma de prêmio específico para as Artes Cênicas, considerando, entre outras ações, a possibilidade de apresentações artísticas do segmento em suas diversas linguagens e formatos, que possam ser transmitidos pela internet, sendo inéditos e/ou gravados entre 2018 e 2020; inclusão da categoria dos técnicos nas ações virtuais; desburocratização da inscrição nos editais prevendo várias possibilidades, como “inscrições em outros formatos (áudio e vídeo); editais no formato de “Prêmios”, exigência

³⁴ Minuta completa disponível em [MINUTA SECMA LEI 14.017/2020.pdf](#)

mínima de certidões negativas e demais documentações, excluindo a necessidade de reconhecimento em cartório e que todo o processo possa ser enviado em modo on-line. Frisa-se a não exigência de certidão negativa da Caema”, entre outras demandas. (FÓRUM DE ARTES CÊNICAS, 2020)

Com a publicação do Decreto nº 10.464 publicado em 17 de agosto (BRASIL, 2020), que regulamenta a aplicação da LAB nº 14.017/2020 (BRASIL, 2020) ficou clara a responsabilidade de cada setor estatal no processo de aplicação e administração dos recursos da Lei:

I - compete aos Estados e ao Distrito Federal distribuir a renda emergencial mensal aos trabalhadores da cultura, em observância ao disposto no inciso I do caput do art. 2º da Lei nº 14.017, de 2020;

II - compete aos Municípios e ao Distrito Federal distribuir os subsídios mensais para a manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social, em observância ao disposto no inciso II do caput do art. 2º da Lei nº 14.017, de 2020; e

III - compete aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios elaborar e publicar editais, chamadas públicas ou outros instrumentos aplicáveis para prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural, manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, de desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária, de produções audiovisuais, de manifestações culturais, e realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais, em observância ao disposto no inciso III do caput do art. 2º da Lei nº 14.017, de 2020. (DECRETO Nº 10.464, BRASIL, 2020)

O que também tinha ficado claro até então, foi a ausência de pronunciamento por parte da Secretaria de Cultura Municipal de São Luís sobre como iria operacionalizar o cadastro para garantir o ponto II dentro da linha de apoios - subsídios de manutenção de espaços culturais - conforme disposto no decreto de regulamentação atribuindo essa competência aos Municípios.

O Fórum, junto com o Conselho Municipal de Cultura, começou em 19 de agosto de 2020 um protesto, a princípio virtual, com publicações em redes sociais, convidando o secretário de cultura do município de São Luís para responder às demandas do segmento a respeito da transparência nos planos de aplicação dos recursos da Lei Aldir Blanc do mencionado inciso II que cabe aos municípios.

Figura 04 - Protesto virtual do Fórum de Artes Cênicas



Fonte: Retirada de https://www.instagram.com/p/CEFnN5hpr_b/

Só depois de que as hashtags #cadese cult #cadebotão foram compartilhadas mais de 100 vezes na plataforma www.instagram.com, o então Secretário Municipal de Cultura, Sr. Marlon Botão, se pronunciou nas suas redes sociais, com uma nota de esclarecimento em que afirmava estar iniciando um diálogo com o COMCULT - Conselho Municipal de Cultura - e com a classe artística da cidade.

Figura 05 - Nota de esclarecimento do secretário de cultura de São Luís



Fonte: Retirada de https://www.instagram.com/p/CEF0A_XpokY/

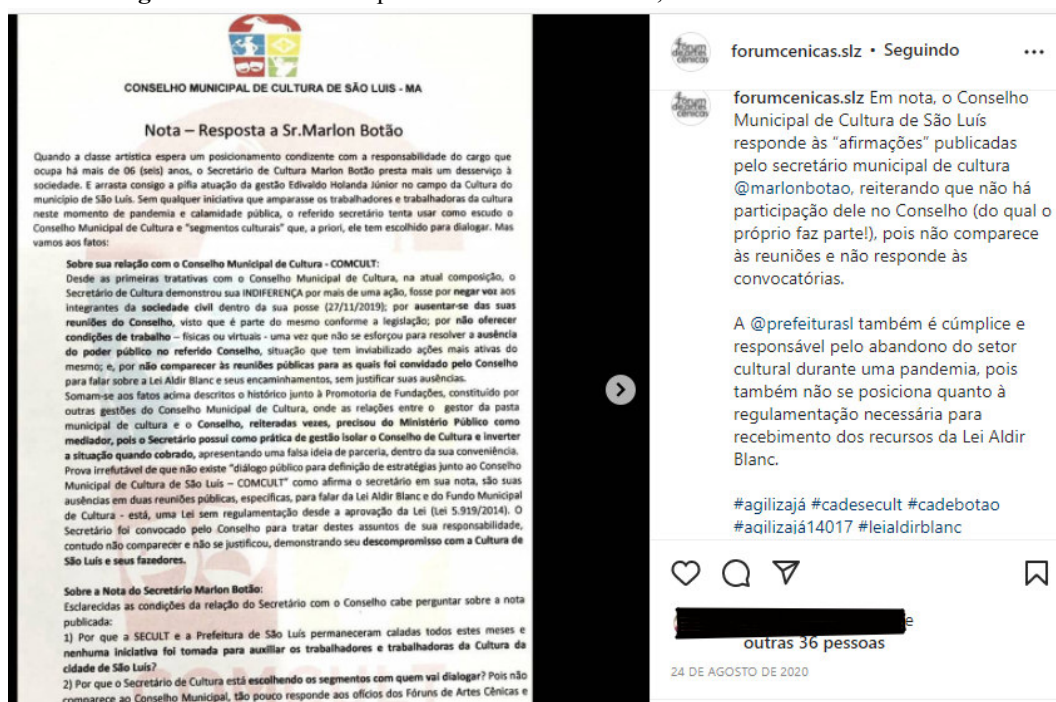
As afirmações apontadas pelo secretário na carta publicada em redes sociais foram contestadas ponto por ponto em duas notas de repúdio, de autoria do Fórum, denominadas Nota de (Des) Esclarecimento e Nota de Resposta ao Sr. Marlon Botão.

Figura 06 - Resposta do Fórum de Artes Cênicas à nota de (des)esclarecimento



Fonte: Retirada de <https://www.instagram.com/p/CEH4BhSJT1N/>

Figura 07 - Nota de Resposta ao Sr. Marlon Botão, do Fórum de Artes Cênicas



Fonte: Retirada de <https://www.instagram.com/p/CERe4NCpDDU/>

Diante da contínua falta de ações, a pressão da classe resultou em um protesto presencial no dia 31 de agosto de 2020, respeitando as regras de distanciamento e uso de máscaras como medidas preventivas contra a disseminação da Covid 19, e fez uso de cartazes levantados em ato público por um grupo de artistas que se manifestou em frente à Prefeitura de São Luís para reclamar um plano de ação para uso dos recursos emergenciais.

Fotos 04, 05 e 06 - Protesto presencial do Fórum de Artes Cênicas 31/08/2020, em frente à prefeitura de São Luís



Fonte: Todas Retiradas de <https://drive.google.com/file/d/1RxfVJc0e8KhmGFpPdIVzBgR5d6Wb5Ho/view?usp=sharing> ³⁵

As nulas intenções da Secretaria Municipal de Cultura de São Luís de assumir as responsabilidades e articulações necessárias para executar os recursos, ficaram ainda mais em evidência na audiência pública do dia 2 de setembro de 2020, realizada na Câmara Municipal de São Luís.

Foto 07 - Representante do Fórum de Artes Cênicas, durante a audiência pública na câmara de vereadores da cidade de São Luís, 02/09/2020



Fonte: Retirada de https://www.instagram.com/p/CEo0-tkJ_hx/ ³⁶

³⁵ Registro em vídeo do protesto completo disponível em [protesto1.mp4](#)

³⁶ Totalidade da audiência disponível em https://www.instagram.com/p/CEo0-tkJ_hx/

Tal como aponta o comentário da rede social exposta na foto acima, o secretário deixou claro o seu desconhecimento acerca da Lei Aldir Blanc (BRASIL, 2020), em relação aos encaminhamentos necessários e cumprimento dos prazos para atingir as metas propostas.

Paralelamente aos atos, reuniões e manifestações, tanto os editais quanto o cadastro para Renda Emergencial impulsionados com recursos da LAB 14.017/2020, a serem executados pelo governo estadual, via SECMA, começaram a ser operacionalizados em 11 de setembro de 2020. No total, em 2020, foram contabilizados 5 editais: Conexão Cultural 3, Oficinas Artísticas, Fomento a Projetos Culturais, Artesanato, Fomento à Literatura e Fomento ao Audiovisual. Eles não foram planejados por um grupo de trabalho conformado entre sociedade civil e poder público como previa o espírito da LAB 14.017/2020. Pelo contrário, foi criada uma “comissão formada por profissionais técnicos da Secma” (MARANHÃO, Agência de Notícias, 16/10/2020)³⁷, para lidar com as etapas de redação dos editais, tira-dúvidas, acompanhamento, seleção de propostas, entre outras tarefas inerentes à função.

As políticas culturais devem ser formuladas por meio do diálogo entre as três instâncias: Estado, instituições civis e grupo comunitários, pois consiste em um conjunto de intervenções realizadas por esses três segmentos “a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social”. (CANCLINI, 2010, p. 65)

Certamente teria sido um passo muito importante para as formulações de políticas públicas e para a construção de um diálogo aberto entre a classe e a SECMA, se esta última tivesse levado em consideração algumas das demandas propostas, a exemplo do mapeamento que o Fórum de Artes Cênicas levantou entre os meses de julho e setembro de 2020, sob o nome de “Quem somos? Quantos somos?” (FÓRUM DE ARTES CÊNICAS, 2020)³⁸. Esse documento contém a análise gráfica dos dados obtidos nas 291 respostas levantadas no formulário *online*. Os tópicos jogam luz sobre aspectos sociodemográficos mais gerais como identidade de gênero, cor/etnia ou tempo de permanência na cidade que as e os artistas da cena possuem; mas também sobre questões específicas e relevantes da área de cênicas como: formação profissional, função/ocupação dentro da área, atuação dentro de grupos e coletivos, posse ou falta de sede física; assim como também, outras questões diretamente ligadas às maneiras como o contexto pandêmico afetou os processos e as condições laborais.

³⁷ Matéria completa disponível em <https://www3.ma.gov.br/agenciadenoticias/?p=287658>

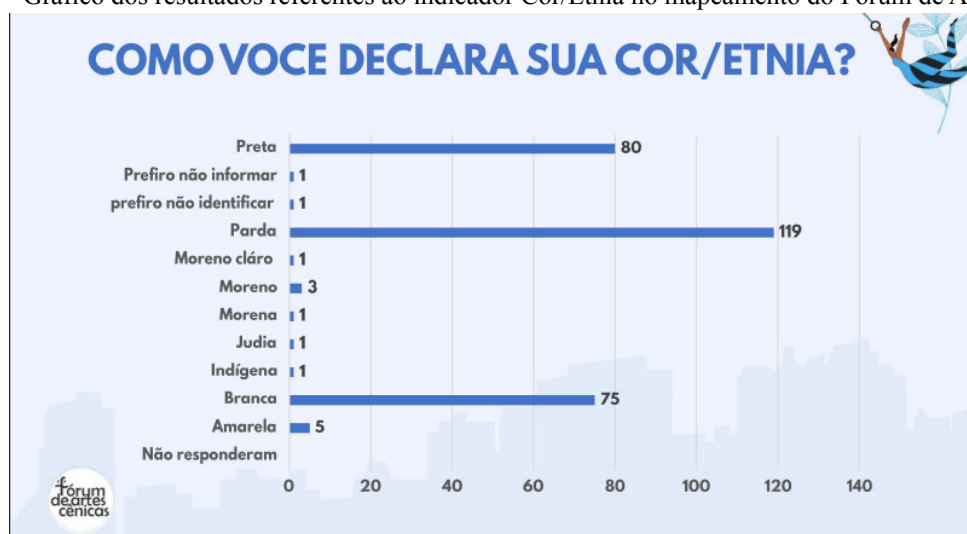
³⁸ Documento completo disponível em [MAPEAMENTO FÓRUM DE ARTES CÊNICAS.pdf](#)

Embora não tenha sido levado em consideração esse trabalho realizado pelo Fórum, a iniciativa de ter um mapeamento dos artistas do estado do Maranhão como uma das metas do PEC (MARANHÃO, 2016) foi mantida e a SECMA fez uso do sítio web www.mapeamento.cultura.ma.gov.br. Cada artista e/ou grupo, para inscrição nos editais deveria previamente realizar seu cadastro, acrescentando no seu perfil: dados pessoais, trabalhos prévios, comprovações, clipping de mídia, entre outros dados. Notamos que em 2021, essa plataforma saiu do ar e todas as informações que nela estavam contidas, até hoje, não foram disponibilizadas em outro canal.

De fato, a única documentação disponível com dados estatísticos sobre as e os artistas cênicos da cidade de São Luís no momento pandêmico, são os contidos no documento que o Fórum disponibilizou. O que resulta curioso é que a própria SECMA divulgou que o assunto de disponibilizar os dados contidos na plataforma de mapeamento, era uma garantia da abrangência do consenso vindo das articulações entre os próprios agentes jurídicos da SECMA, o Conselho Estadual de Cultura (Consec-MA), e os grupos de trabalho das diferentes modalidades artísticas (Agência de notícias do Maranhão 21/08/2020)³⁹.

Ao mesmo tempo, a julgar pela falta total de cotas afirmativas nos editais, fica evidente que o documento de mapeamento do Fórum não foi levado em consideração em nenhum aspecto, pois nele fica demonstrado, como na figura 08 que a maioria esmagadora das e dos artistas cênicos se autodeclara pertencente a etnia/cor preta e parda e, portanto, poderiam ter se beneficiado com o sistema de cotas afirmativas, que não existiu em nenhuma versão dos editais da LAB 14.017/2020, no Maranhão.

Figura 08 - Gráfico dos resultados referentes ao indicador Cor/Etnia no mapeamento do Fórum de Artes Cênicas



Fonte: Retirada de https://drive.google.com/file/d/1KqL8d-Hfyf7Z8qCnpt0Q7y_hdAr1zo5/view

³⁹ Matéria completa disponível em <https://www3.ma.gov.br/agenciadenoticias/?p=283325>

Se, em 2020, não foi elaborado e publicado um edital específico para as artes cênicas, tal como sugerido pelo Fórum como uma das principais demandas protocoladas, houve sim a publicação de vários editais onde as e os artistas cênicos puderam se encaixar. Uma surpresa positiva foi a publicação do Edital nº 04/2020 de Oficinas Artísticas, (MARANHÃO, 2020) pois esta foi uma demanda protocolada e atendida. Entre as demandas protocoladas e não atendidas naquele momento estão:

a. a permanência nos editais Conexão Cultural 3 e no de Oficinas Artísticas, a exigência de premiar registros “inéditos, em vídeo finalizado, para difusão em plataformas digitais de hospedagem aberta” (MARANHÃO, Edital nº 03/2020 Conexão Cultural SECMA, 2.1 p.1; e MARANHÃO, Edital nº 04/2020 Oficinas Artísticas– SECMA, 2.1 p. 1)

b. a disposição dos pagamentos serem “efetuados através de CRÉDITO EM CONTA CORRENTE informada no ato da inscrição, no prazo de até 30 (trinta) dias, contados da data de verificação da exibição do material do selecionado nas redes sociais da SECMA” (MARANHÃO, Edital nº 03/2020 – Conexão Cultural SECMA, 13.9 p. 9; e MARANHÃO, Edital nº 04/2020 – Oficinas Artísticas SECMA, 16.9 p. 9).

c. o baixo valor dos cachês, que para o edital de Oficinas Artísticas foi de R\$1.500,00 (hum mil quinhentos reais) e para o Conexão Cultural 3 foi de R\$2.500,00 (dois mil quinhentos reais);

d. o recebimento dos prêmios *a posteriori* da execução e envio dos vídeos para o edital Conexão e de Oficinas. A exceção deu-se em relação aos editais de Projetos Audiovisuais - Edital Nº 08/2020 – SECMA que previu a possibilidade de pagamento logo após aprovação e não após a comprovação de execução do projeto, tal como está detalhado no item 12.7 do referido edital. Ao mesmo tempo, o edital de Fomento a Projetos Culturais, EDITAL Nº 05/2020 –SECMA, apresentou uma justa errata para modificar exatamente o tópico do Valor e Forma de Pagamento, de forma a garantir o recebimento dos recursos, em até 30 dias contados da data de publicação dos selecionados;

e. a simplificação nas burocracias exigidas para concorrer aos editais e subsídios. Com exceção da exclusão da certidão negativa de dívidas com a Companhia de Saneamento Ambiental do Maranhão - CAEMA, atendida mediante errata no edital;

f. a continuidade da exigência dos vídeos serem inéditos.

Será que as pessoas que elaboraram esses editais sabem quais as condições e quanto tempo leva para criar uma peça de teatro inédita, um espetáculo de circo inédito, um projeto

de dança inédito? Leva meses, quando não, anos, e inclui uma quantidade variável de pessoas, que sempre será mais de 1.

Se tomarmos como exemplo a peça *A Vagabunda*, o processo de criação-autogestão levou 3 anos ininterruptos 2019-2021 e mesmo sendo um espetáculo no formato unipessoal, mais de 60 pessoas já participaram em inúmeras funções ao longo das múltiplas etapas pelas quais o projeto já passou. Mesmo sendo um projeto, naquele momento inédito, o XAMA optou por não apresentar proposta de *A Vagabunda* para concorrer ao edital Conexão Cultural 3 (MARANHÃO, 2020), por não conseguir viabilizar um registro de qualidade nas condições oferecidas.

Cabe a nós perguntar sobre a escolha entre produzir conteúdo inédito, sem recursos humanos, materiais e econômicos dentro de um prazo de 20 dias; ou não o produzir e ficar de fora da única maneira de gerar renda em meio a uma pandemia. Essa pergunta cabe para os gestores, que obrigando a classe artística a ter que fazer essa árdua escolha, estão lhes impedindo a sua razão de existência, visto que produzir é “basicamente criar as condições materiais para a realização (...) dos projetos” (CARREIRA apud ARAÚJO 2019, p.45)

Ainda, a outra face da sugerida “simplicidade” artística é a complexidade burocrática de exigências, que ao nosso ver, não pareciam cabíveis durante o momento de emergência sanitária que estávamos vivendo em 2020. Exigindo o envio de mais de 14 documentos, entre certidões e comprovantes diversos para a inscrição nos editais de aplicação da LAB 14.017/2020, no Maranhão.

Há exigências burocráticas nessa lista⁴⁰ de documentações que terminam por prejudicar a democratização do acesso aos fundos daquela parcela de artistas mais vulneráveis. Nesse sentido, o “pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional” é uma garantia concedida a todas e todos os brasileiros e residentes no território, conforme Art. 215 da Constituição Federal (BRASIL, 1988). Consta no próprio Plano Estadual de Cultura - PEC (MARANHÃO, 2016), as ações previstas para garantir a democratização do acesso aos bens culturais “através da democratização dos instrumentos, políticas, editais, concursos, leis de incentivo, fóruns e conselhos”.

Diante do exposto e em prol da democratização do acesso aos fundos decorrentes da Lei Aldir Blanc, o Fórum de Artes Cênicas protocolou os Ofícios 05/2020; 06/2020; 07/2020; 08/2020; 09/2020, na SECMA, com a intenção de impugnar os 5 editais que a Secretaria da Cultura do Maranhão lançou, como plano de execução do inciso III, do Art. 2º da LAB 14.017/2020, que diz sobre editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços

⁴⁰ Ver lista no Edital nº 03/2020 Conexão Cultural – SECMA, MARANHÃO, p. 4.

vinculados ao setor cultural, cujo trecho completo já foi citado no presente trabalho, na página 33.

A decisão da SECMA a respeito da impugnação foi contundente, explicando de variadas formas como “outra opção não restou ao Estado do Maranhão (...) mais do que a utilização da Lei 8.666/93, que disciplina as licitações e contratos públicos” (COMISSÃO SETORIAL DE LICITAÇÃO – CSL/SECMA, Resposta à impugnação Ref. aos Ofícios 05/2020; 06/2020; 07/2020; 08/2020; 09/2020 – Fórum de Artes Cênicas, 19/09/2020). Em sua resposta, a SECMA nos diz que só cabe à União simplificar procedimentos, mesmo em se tratando de prêmios e concursos, que são uma modalidade específica de licitação e que de nenhuma maneira poderia ser menos burocrática.

Como exemplo de contraposição a essa justificativa, trazemos o caso do estado do Ceará, outro estado nordestino que escolheu vias bastante diferentes em relação à desburocratização, e por conseguinte, à democratização do acesso na aplicação da LAB 14.017/2020. O Prêmio Fomento Cultura e Arte do Ceará Lei Aldir Blanc, foi publicado em 20 de novembro de 2020 e teve por objeto premiar:

Apenas 01 (uma) proposta, que deve estar enquadrada em qualquer 01 (uma) das categorias de premiação: Categoria I - Arte, Cidadania, Diversidade e Educação, Categoria II - Leitura, Acervo e Memória, Categoria III - Processos criativos, Categoria IV - Espaços Cênicos, Categoria V- Trajetórias Artísticas e Culturais (CEARÁ, 2020, p.2)

A primeira questão que aparece é a possibilidade de um edital aberto, que não tenta dizer para as e os artistas o formato estético no qual devem produzir, que não quer um "produto" fechado - como por exemplo, um vídeo. O edital tenta criar uma série de condições mais favoráveis para que as e os artistas proponham, pois, outra coisa é que premia propostas, e não registros de projetos já executados. E nesse sentido, ressaltamos a relevância da preocupação do Fórum sobre a necessidade de um edital que atenda às especificidades, nossas e de muitas outras artes e disciplinas que precisam de recursos para pesquisar e tempo para serem desenvolvidas. A Categoria III do Prêmio Fomento Cultura e Arte do Ceará (2020), destinada a Processos Criativos, além de premiar propostas de montagens, produção e direção de espetáculos teatrais, circo e dança, também contempla outros segmentos como design, moda, artesanato, música, editorial, artes e cultura digital (Edital do Prêmio Fomento Cultura e Arte do Ceará, 3.1, 2020 p. 3-4).

Uma outra consideração a ser trazida para comparação é a diferença gritante de documentos exigidos para as pessoas físicas e jurídicas no ato de inscrição, comparando os editais dos dois estados. Observamos que nos editais do Ceará, as maiores exigências são para

as pessoas jurídicas, sendo que para as pessoas físicas as obrigações são: 1) cadastro do perfil na plataforma de mapeamento, 2) identidade, 3) comprovante de endereço dos últimos 3 meses, 4) orçamento (os valores das premiações variam entre R\$100.000,00 (cem mil reais) e R\$300.000,00 (trezentos mil reais), 5) memorial descritivo (só para a Categoria V) e 6) conta corrente. É possível perceber que não há nenhuma certidão negativa de débitos tributários sendo exigida, nem algo tão íntimo de ser pedido em um edital, como é um extrato bancário de conta de pessoa física. A pergunta de como o estado do Ceará conseguiu um caminho para a desburocratização, e o estado do Maranhão não, fica no ar. Para nossa perspectiva, o caso confirma que a burocracia exigida no estado do Maranhão é uma questão de critérios de aplicação e não de exigências da legislação.

Por nossa parte, junto à equipe de *A Vagabunda*, escolhemos não concorrer com a apresentação do espetáculo nesses editais do estado, pelos motivos já percorridos, que comprometem a estética e o formato que estávamos planejando para a nossa peça. De maneira pessoal, realizei a inscrição como pessoa física para participar do Edital nº 04/2020, de Oficinas Artísticas (MARANHÃO, 2020), pois tinha o presente trabalho de pesquisa em andamento, e esta seria uma oportunidade de compartilhá-lo. As outras integrantes da equipe também optaram por concorrer com suas oficinas nesse mesmo edital, e os vídeos, embora individuais, foram produzidos de forma coletiva, com gravação na sede do Teatro XAMA. Montamos um cenário que pudesse servir para todas e revezando as funções, entre câmera, luz e som, fomos gravando os vídeos⁴¹ que precisávamos.

Novamente fica evidente que impulsionar as mulheres no mercado do trabalho cultural é um objetivo transversal do grupo Xama Teatro e que a criação-autogestão grupal é a modalidade, porém, em constante adaptação, para fazer com que os projetos aconteçam, tal como testemunha a seguinte foto de *backstage*, onde é Gisele quem está gravando, Nicolle, desta vez, é quem está na frente da câmera, e eu, registrando o momento.

⁴¹ Vídeos de cada uma das integrantes, sobre a criação-produção de *A vagabunda*:

- Oficina *Programas de improvisação para a criação teatral em isolamento*. Nicolle Machado. Disponível em [Oficina programas de improvisação para a criação teatral em isolamento](#)
- *Construção de Cena*. Gisele Vasconcelos. Disponível em [oficina processo de construção de cena](#)
- Oficina de *Ferramentas e Modalidades de produção e Autogestão de projetos cênicos*. Nádia Ethel. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-gYwTwjH3nU>

Foto 08 - *Backstage* da gravação de oficinas em vídeos no espaço XAMA Teatro, 10/2020



Fonte: Retirada do acervo pessoal.

A *Oficina de Ferramentas e Modalidades de produção e Autogestão de projetos cênicos* - modalidade virtual, foi publicada no dia 13 de outubro na plataforma www.youtube.com, na primeira data⁴² de encerramento prevista no edital. Os seus 54 minutos de duração demonstram quão difícil foi a tarefa de pós-produção, edição e corte do material - que de fato não existiu. Na minha experiência, o processo de inscrição foi um desafio burocrático enorme, mesmo com todos os privilégios que tive enquanto pessoa: jovem, com grau de escolaridade universitária, branca e de classe média. De fato, foi a primeira vez que, sendo estrangeira, consegui concorrer a um edital de premiação no Brasil, só graças ao encadeamento de alguns eventos afortunados, que foram: fiquei empregada com regime CLT e só assim tive os meios para abrir uma conta corrente no meu nome, no banco que me designaram. Como consequência disso, recebi um cartão de crédito e só assim obtive um comprovante de endereço para apresentar no edital. Ainda tive um inconveniente com a Certidão Negativa de Débitos da Fazenda Municipal, e precisei comparecer pessoalmente na sede física desta instituição, para realizar manualmente o cadastro que finalmente iria me permitir emitir a certidão via internet.

Após a divulgação dos resultados, nossos vídeos receberam a classificação de Habilitados, portanto não foi necessário a apresentação de recursos. Logo na sequência, a

⁴² Segundo afirmou a Agência de Notícias do Estado (MARANHÃO, 2020) na publicação dos resultados da 1ª aplicação da LAB 14.017/2020 por parte da SECMA, todos os editais tiveram, pelo menos, três prorrogações de data de encerramento e, consequentemente, do cronograma de execução, a pedido da classe artística maranhense, antes de terem os resultados divulgados entre os dias 9 e 21 de novembro.

SECMA oportunizou aos proponentes aprovados na primeira lista, a submissão de materiais adicionais. Tal como explicado na matéria da Agência de Notícias do estado, “artistas e fazedores de Cultura que foram aprovados nos editais Conexão Cultural 3 e Oficinas Artísticas da LAB 14.017/2020 no Maranhão, terão a oportunidade de enviar até mais quatro vídeos premiáveis.” (MARANHÃO, 2020)⁴³ Entre os dias 20 de novembro e dia 4 de dezembro, os mesmos proponentes aprovados nestes dois editais, poderiam submeter até quatro vídeos a mais em cada edital, desde que seguissem as mesmas diretrizes do primeiro vídeo, que levou à aprovação. Eu mesma, dessa vez na solidão da minha casa e com os recursos técnicos que tinha disponíveis, que foram a câmera do meu celular para a gravação e um computador de baixa qualidade para a edição, gravei 4 vídeos de 30 minutos cada um, sobre 4 tópicos que julguei pertinentes de discorrer mais aprofundadamente. Disponibilizei os vídeos entre os dias 4 e 6 de dezembro de 2020, na plataforma www.youtube.com com o nome de *Oficina de Autogestão de projetos cênicos em tempos de isolamento, Módulos 1, 2, 3 e 4*”, e os articulei em uma lista de reprodução que chamei *Oficinas de produção e autogestão de projetos cênicos em tempos de isolamento*⁴⁴.

Chama a atenção que essa tenha sido a decisão da SECMA prevista nos editais, caso houvesse disponibilidade orçamentária e o número de vagas fosse maior que o de inscritos; pois no Decreto 10.464/2020 de regulamentação da LAB 14.017/2020, no Capítulo IV destinado aos editais e chamadas públicas, prevê que os Estados, o Distrito Federal e os Municípios “deverão desempenhar, em conjunto, esforços para evitar que os recursos aplicados se concentrem nos mesmos beneficiários, na mesma região geográfica ou em um número restrito de trabalhadores da cultura ou de instituições culturais. (BRASIL, 10464/2020 Art. 9º §1º). Portanto, a decisão de beneficiar às mesmas pessoas 4 vezes mais que àquelas que não conseguiram *sequer uma* habilitação, nos pareceu injusta, inclusive para nós, que fomos beneficiadas. O grupo XAMA Teatro, por sua vez, que realizou a inscrição como pessoa jurídica por meio da Oficina *Construção de Cena*, gerou oportunidade para contemplar mais artistas do grupo, não contemplados anteriormente, e incluiu nesta oferta as oficinas: *Oficina Do Louco ao Mundo: uma jornada pelos 22 Arcanos Maiores do Tarô*, com Renata Figueiredo e *Ator Brincante nos passos do Boi*, com Lauande Aires⁴⁵.

⁴³ Matéria completa disponível em www3.ma.gov.br/agenciadenoticias/?p=289977

⁴⁴ Lista de reprodução completa disponível em https://youtube.com/playlist?list=PLj7Ag7yOnLm_jNjTvMiqKyKwV5O8y2Ndw

⁴⁵ Os projetos contemplados pela Lei Aldir Blanc, produzidos pelo grupo XAMA Teatro, durante os anos de 2020 e 2021 estão disponíveis em [Lei Aldir Blanc - MA - YouTube](#)

E finalmente, terminando o ano 2020, a respeito da gestão municipal de cultura de São Luís, entrou em vigência o Art. 3º, §2º da LAB 14.017/2020, que prevê que os “recursos não destinados ou que não tenham sido objeto de programação publicada no prazo máximo de 60 (sessenta) dias após a descentralização aos Municípios deverão ser automaticamente revertidos ao fundo estadual de cultura do estado onde o Município se localiza.” (BRASIL, Lei nº 14.017, 2020, Art. 3 §2). Portanto, a gestão da II linha de apoios destinada a subsídios de manutenção para os espaços culturais ficou “excepcionalmente sendo gerida pelo Governo do estado em comum acordo com a Prefeitura de São Luís” (PORTAL NA MIRA, 2020)⁴⁶. O Edital nº 10/2020 SECMA - Espaços e Equipamentos Artísticos Culturais - foi

destinado à distribuição de subsídios mensais para a manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias, sediadas no Município de São Luís, que tiveram suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social, desde que preencham os requisitos e critérios estabelecidos na Lei 10.417/2020 (SECMA, 2020, p.1)

Cabe destacar que, graças novamente à articulação entre sociedade civil e gestores federais, foi aprovada no 12 de maio de 2021, a Lei Nº 14150/2021 que “altera a Lei nº 14.017/2020 Lei Aldir Blanc, para estender a prorrogação do auxílio emergencial a trabalhadores e trabalhadoras da cultura e para prorrogar o prazo de utilização de recursos pelos Estados, pelo Distrito Federal e pelos Municípios.” (BRASIL, Nº 14150/2021)⁴⁷. A partir dessa disposição, os fundos remanescentes puderam ser reaplicados nas 3 linhas de apoio e os entes e gestores governamentais tiveram a oportunidade de repensar e refazer os editais, prêmios, auxílios, subsídios e demais apoios. Desta vez, algumas demandas do Fórum de Artes Cênicas, finalmente foram atendidas, quais sejam:

- a. Criação e publicação de editais específicos para as artes cênicas: Edital nº 05/2021 SECMA Conexão Dança e Edital nº 12/2021 SECMA Conexão Teatro e Circo;
- b. Ambos editais premiaram propostas, e não registros em vídeo de projetos já executados.
- c. Os vídeos de registro, que funcionaram como comprovação da execução, não precisaram ficar alojados em modo “público” na plataforma www.youtube.com e foi dada a possibilidade do conteúdo ficar em modo "compartilhamento não listado", o que significa que as e os artistas ainda possuem o controle da privacidade dos seus vídeos nos seus próprios canais, e podem escolher sobre o compartilhamento do seu conteúdo.

⁴⁶ Matéria completa disponível em [Lei Aldir Blanc: começa divulgação da lista de aprovados pós-recurso - PortalNamira.com](http://LeiAldirBlanc.com.br)

⁴⁷ Texto completo da Lei disponível em L14150

Ao longo do capítulo discorreremos sobre o grande desafio que foi abrir a mala na floresta do contexto e ter a necessidade de assumir nossa dupla face de criadoras-autogestoras, aprendendo a nos entender enquanto administradoras, curadoras, etnógrafas, artistas e militantes. E pensando nesse último ponto é que faz sentido o fato deste trabalho dedicar esse subcapítulo completo a relatar algumas das articulações que o Fórum de Artes Cênicas levantou durante a pandemia de Covid-19. Por um lado, a decisão encontra justificativa na necessidade de relatar as consequências das Leis Emergenciais de Cultura na floresta do contexto, mas também encontra o motivo militante de somar na tarefa de subverter as narrativas e testemunhos que invisibilizam as construções coletivas que as e os artistas levantaram, levantamos e levantaremos, pois é o único que tem garantido a nossa sobrevivência.

Acreditar e somar na ideia de que esse trabalho de consenso coletivo vai deixando o caminho mais firme, não de imediato para nós, mas para artistas que o verão no amanhã, é um objetivo transversal desta pesquisa. É nesse ponto em particular onde operam algumas forças de manutenção da hegemonia, disseminando discursos de que nós artistas somos vagabundas, que não conseguimos articulação coletiva porque só nos preocupamos com nossos umbigos. Casualmente, essas forças de manutenção são as que também estão operando na hora de premiar, distribuir determinados tipos de bens culturais, fazendo seus investimentos e articulando pessoas e instituições, que regulamentam com seus critérios, para ajudar na manutenção de ditos interesses. Acontece que aí também operam as forças de subversão, exigindo novos olhares, novos nomes para novos formatos, expandindo limites estéticos, ampliando direitos, exigindo a democratização do acesso, como tentaram fazer algumas das intervenções protagonizadas pelo Fórum da Artes Cênicas, em 2020, São Luís, Maranhão.

A importância das conquistas aqui relatadas, reside em que elas surgem da resistência cultural, consensuada e coletiva, que consegue penetrar a hegemonia verticalista do poder político, incidindo, ideológica e concretamente para que os recursos públicos, que são um direito, cheguem efetivamente, nessas e nesses artistas que não são os que a manutenção da hegemonia está interessada em manter. A importância dos pronunciamentos, das críticas fundamentadas, dos protestos justos, feitos à classe política e aos gestores de cultura; a relevância dessas manifestações críticas, redundam no cumprimento de sua função. Se tomarmos como exemplo a saga que foi relatada ao longo do capítulo, sem os protestos virtuais e presenciais que o Fórum articulou, a Prefeitura de São Luís não teria gerido absolutamente nenhum recurso, com o perigo de que esse dinheiro voltasse para os cofres federais, e os mais de 179 artistas que possuem sede dos seus projetos - para falar só dos

cadastrados no mapeamento do Fórum de Artes Cênicas (2020) - teriam ficado sem o recurso pertencente a 3 meses de subsídio para manutenção, por pura negligência estatal; mas que se nós não tivéssemos feito nada enquanto classe, também seria então nossa negligência.

Nesse sentido, de todas as modalidades que fui coletando até agora, para botar dentro da minha mala de criadora-autogestora, as mais importantes são as que me possibilitaram fazer parte de organizações coletivas de pessoas: o PPGAC-UFMA, o grupo XAMA Teatro e a organização das e dos artistas cênicos da cidade. Esses investimentos em vínculos coletivos de cooperação são os únicos que podem nos garantir a sobrevivência em uma situação limite - como pode ser uma pandemia ou simplesmente a estreia de um novo espetáculo -. Não é recomendável adentrar na floresta sozinha, e mesmo se você entrou nela sem ninguém, é preciso não só encontrar, mas valorizar e se espelhar nas e nos companheiros de trilha, pois a única saída que se revela possível é coletiva.

3 VUELA CHICA! CRIAÇÃO-AUTOGESTÃO DE A VAGABUNDA, REVISTA DE UMA MULHER SÓ

Cigana: - *Ahora la voy a mandar
al lugar correcto. Puede confiar
porque esta vez es también por mí,
por la madre, por la hija y por la puta
que nos parió a todas!
Vá Chica, suba sin miedo
que la escalera es suya,
¡Brilla, Chica! ¡Vuela!*

Fragmento da dramaturgia de
A Vagabunda, revista de uma mulher só

Enquanto criadoras-autogestoras, embora tenhamos enfrentado desafios e dificuldades, e portanto, criado soluções e modalidades para cada um dos momentos do processo de *A Vagabunda*: pré-produção, produção, estreia, durante a manutenção de temporada, e na pós-produção; alguns modos nos saltam da mala, que importam falar aqui sem nos deter em uma ou em todas as etapas do processo de produção. As modalidades escolhidas, que pulam da mala que se abriu de par em par em um voo de emergência, são aquelas que foram criadas-produzidas para enfrentar particularmente esse momento pandêmico, e também aquelas outras que se revelam fundantes dos processos coletivos em qualquer latitude, que muitas vezes operam nas sombras da linguagem e das práticas, de maneiras tão naturalizadas quanto invisibilizadas.

Nesse sentido, a pesquisa visa tanto promover as boas práticas das relações, quanto problematizar os modos de vinculação entre pessoas, durante a totalidade dos processos envolvidos nas artes cênicas. Aachamos que algumas dessas ditas modalidades são aliadas na hora da implantação de um modelo possível de criação-autogestão que contemple a vulnerabilidade (JUBB, 2011), as mutações e as perspectivas mais orgânicas de organização, em contraposição às mais eficientes. O plano é continuar a tarefa, enquanto partícipe do grupo XAMA Teatro, de levantar modos de criação-autogestão cênica que sejam alternativas às experiências hierárquicas e verticalistas, para alimentar processos baseados em pilares como o consenso, a transparência dos acordos, os modos de vinculação prazerosos (QUIGG, 2008); e assumi-las como uma forma de ativismo (LESSA; STUBS; TEIXEIRA, 2017).

3.1 *Saltar da torre e sangrar?*⁴⁸ Ampliar o projeto e assumir a vulnerabilidade do momento pandêmico

Foto 09 - Imagem de inspiração.



Foto 10 - demolição do espaço XAMA Teatro.

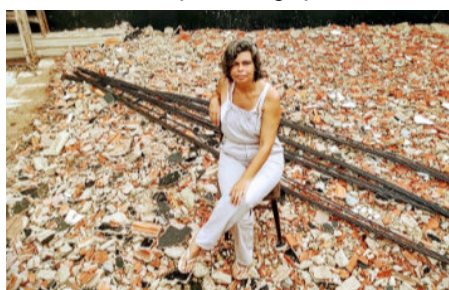


Foto 11 - *Tentativas Vagabundas*.

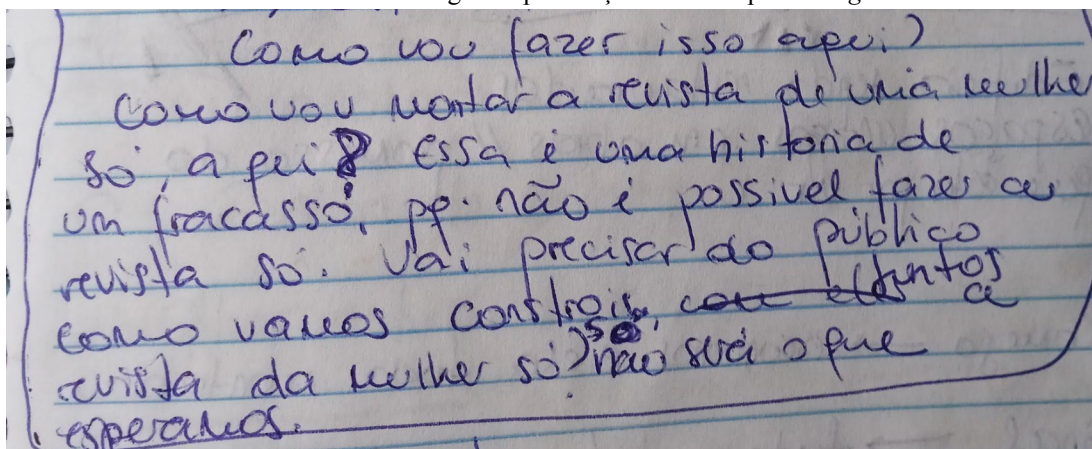


Foto 09 - Fonte: Retirada de acervo pessoal.

Fotos 10 e 11 - Fonte: Retiradas do acervo pessoal de Nicolle Machado.

Por que continuar tentando fazer o teatro acontecer, ainda em tempos de pandemia, de isolamento, de videoconferência; tão longe das salas e palcos e da “santa presença”? Como é possível agora esse compartilhar espaço-tempo entre quem especta e quem atua, esse convívio, que era por definição a especificidade da arte teatral? Essas perguntas nos assediavam na criação-produção de *A Vagabunda*, durante o primeiro ano pandêmico. Se bem que, nos meses de março, abril e maio, que foram integralmente dedicados à oficina de dramaturgia, as reuniões virtuais de escrita se tornaram um respiro de ar fresco no meio da tormenta que era o medo e a angústia do isolamento. Mas, conforme os meses se passaram, o projeto começou a crescer exponencialmente - tal e qual demonstramos com a figura da página 39, da linha de tempo da convocação da equipe - e se faziam mais e mais perturbadoras as incertezas sobre os possíveis formatos e sobre que público pandêmico iria ser esse.

Foto 12 - Caderno de dramaturgia. Improvisação de textos para *A Vagabunda*. Julho 2020.



Fonte: Retirada do acervo pessoal.

⁴⁸ A frase faz parte da dramaturgia de *A Vagabunda, revista de uma mulher só*. Dramaturgas: Nicolle Machado, Gisele Vasconcelos e Nádia Ethel. Dramaturgista: Igor Nascimento

Bem, assim como nos textos que improvisávamos para a *Gigi*, personagem da peça, a única certeza naquele momento era que o processo não seria o que esperávamos. E ao mesmo tempo, não deixamos de fazer, pois simplesmente existimos e *devimos* ⁴⁹ teatro, sabemos muito bem como é batalhar com diversos obstáculos para fazê-lo acontecer, então uma pandemia pode ser vista como um obstáculo a mais para superar, como tantos outros. Mas ante a perspectiva, imediatamente aparece a pergunta, sobre como fazer isso? Como continuar construindo? E o que será isso que finalmente construiremos?

Plano A de Ampliar os limites: “Sempre o teatro caminhou fagocitando várias mudanças tecnológicas, repensando e ampliando os seus limites e o compromisso para com o trabalho” (CASTRO, Cristina. Informação oral)⁵⁰ “Desde o embate com o cinema nos anos 20, até a incorporação das tecnologias nos últimos anos” (ANDRÉ, Paulo. Informação oral)⁵¹. Os depoimentos anteriores, de criadoras e criadores que não pararam durante a pandemia, dialogam com o acontecido no caso de *A vagabunda*. Por uma parte, isso significou nos beneficiar da virtualização das relações, o que tornou possível que pessoas que se encontravam muito distantes, pudessem fazer parte do cotidiano do projeto; pois por exemplo, tanto o dramaturgista Igor Nascimento, provocador da oficina de construção do texto, quanto a compositora das músicas originais da peça, Didã, estavam fora da cidade de São Luís nos momentos criativos do processo dos quais participaram.

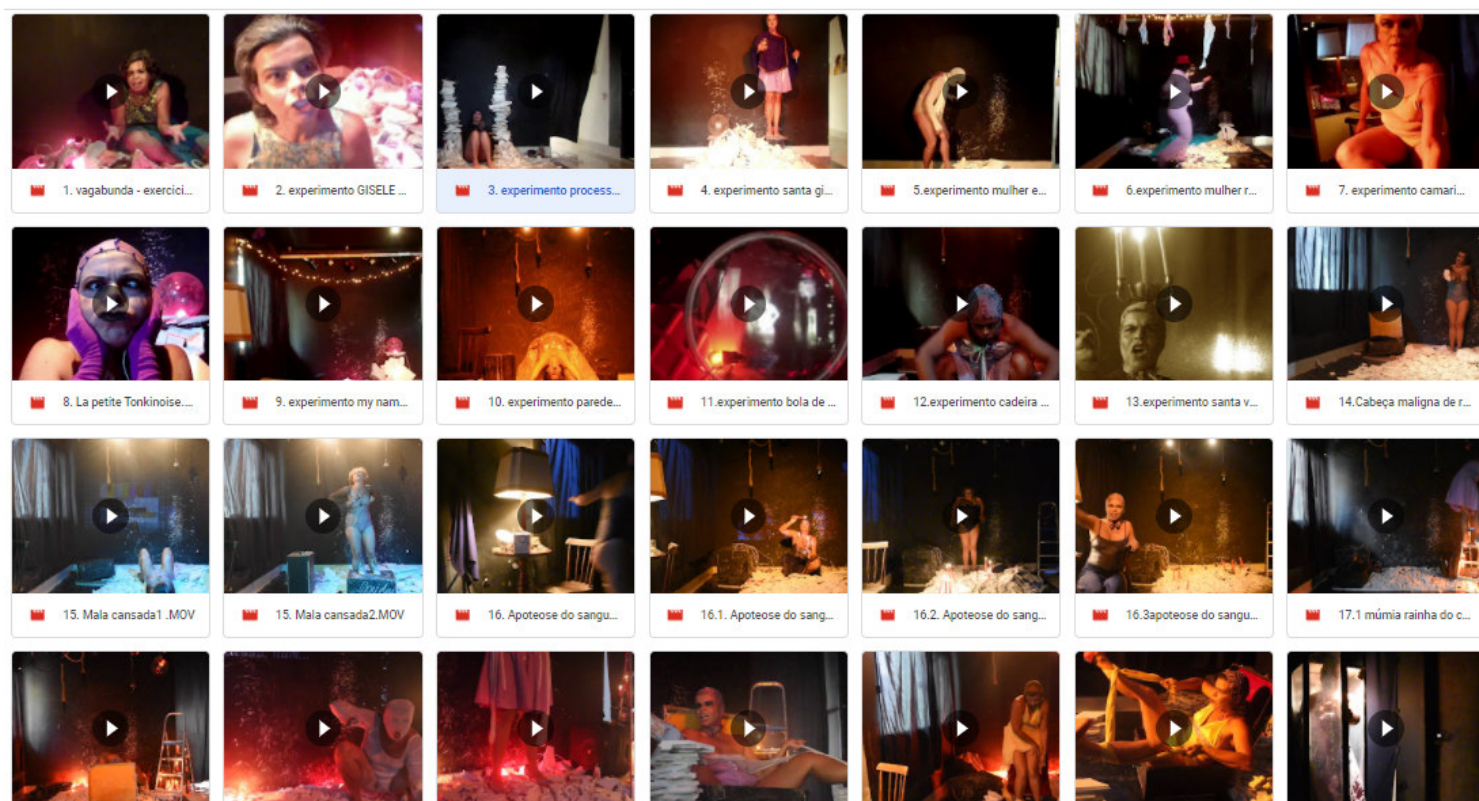
Ao mesmo tempo, por outro lado, também assumimos a experimentação com hibridez, a experimentação de “nos conectar com diferentes formas de fazer as coisas, diferentes tipos de pessoas, diferentes disciplinas, diferentes abordagens. A hibridez leva a novos modelos e novas descobertas” (JUBB, 2016, p.207). No momento em que paramos para perceber o material audiovisual - que estava sendo criado-autogerido pela atriz Gisele Vasconcelos durante os ateliês orientados pela encenadora Nicolle Machado - integrado por mais de 20 vídeos de 20 a 30 minutos, com improvisações seguindo programas performativos - cuja potência em forma de imagens e sons em evidência na figura 09, nos fizeram repensá-lo além de meros registros, e começamos a enxergá-lo como um desdobramento do nosso projeto.

⁴⁹ Do verbo *dever*, vocábulo do latim *devenire* significa chegar a ser, tornar-se

⁵⁰ Depoimento da diretora e curadora do Festival Vivadança (BA) no conversatorio “Los Festivales de Artes Escénicas frente a la pandemia y los nuevos tiempos de post pandemia”. 33º Festival Internacional de Teatro de Manta-Ecuador, 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/festiteatromanta/videos/371392280758403>.

⁵¹ Depoimento extraído da segunda conversa ao vivo sobre o filme “Éramos em bando” do Grupo Galpão Teatro, dirigido por Marcelo Castro, Pablo Lobato e Vinícius de Souza. Em parceria com a distribuidora Embaúba Filmes. Disponível em: [Live | Conversa AO VIVO - Éramos em bando](#)

Figura 09 - Material audiovisual de *A Vagabunda*, criado durante o processo de improvisações dos programas performativos



Fonte: Retiradas do acervo do grupo XAMA Teatro

Nesse momento, foi quando verdadeiramente assumimos a possibilidade de um tecnovívio (DUBATTI, 2020), ou seja, um convívio possível através da tecnologia, que culmina na suspeita de que “o teatro do depois é híbrido” (MORALES, Gabriela. Informação oral)⁵². Nesse momento, começamos a vislumbrar a possibilidade de um formato audiovisual de *A Vagabunda* que tornasse possível aquilo que no teatro é impossível. O modo de criação-produção audiovisual que chamamos de “dramaturgia do ângulo”, onde a encenadora Nicolle usa a câmera na mão para seguir o movimento da atuante através dos seus percursos na cena, levanta sua linguagem potencial em uma contaminação dos formatos audiovisual e teatral. Entretanto, linguagem híbrida e liminar, a “dramaturgia do ângulo” propõe desafios para os dois mundos que a integram; o desafio para o teatro é usar o audiovisual para conseguir o olhar impossível do detalhe, aquilo que o espectador teatral nunca conseguiria acessar pela excessiva proximidade, e onde a câmera consegue chegar. Por outro lado, o desafio para o mundo audiovisual é trabalhar com cenas de uma tomada só e sem repetição, para conseguir capturar algo da experiência performática do “ao vivo”. A gravação de um fragmento dessa proposta, que chamamos de “*Tentativas Vagabundas*”, foi um exemplo das

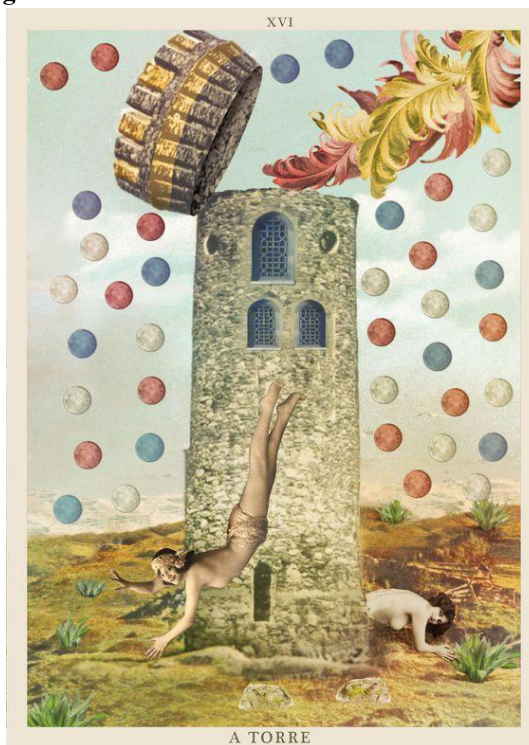
⁵² Depoimento da curadora do Festival Internacional de Teatro de México. Idem 50.

possibilidades expressivas que possui, conseguindo capturar tudo aquilo que no teatro inevitavelmente perdemos pela distância do palco⁵³.

Mas, ao mesmo tempo em que “estamos agarrando tábuas nesse naufrágio, condenados a depender do digital, e que iremos continuar fazendo!” (ANDRÉ, Paulo. Informação oral)⁵⁴, também começamos a assumir a possibilidade de que uma volta ao teatro presencial iria acontecer eventualmente, e que a maneira segura disso acontecer seria distanciada, portanto teremos que prever também uma modalidade de criação-produção que seja a necessária para apresentarmos em grandes teatros à italiana. Basicamente, criamos-autogerimos 2 projetos em paralelo que se friccionam a si mesmos, por conta da “dramaturgia do ângulo” se centrar esteticamente na expressividade dos detalhes e na linguagem audiovisual, e “o grande palco” se centrar esteticamente nos grandes movimentos para serem vistos à distância nos grandes teatros. Esse seria o desafio.

Plano BV de Bruxas Vulneráveis: A pergunta que a personagem *Commère* faz para o público, em *A Vagabunda*: “Saltar da torre e sangrar ou aceitar e morrer?” significa que já não é uma opção ficar igual a antes, pois as estruturas mudaram ou mesmo caíram, e somos nós os sujeitos que não iremos sair ilesos de nenhum dos dois jeitos.

Figura 10 - Arcano 16 “A Torre” Tarô de Elisa Riemer



Fonte: Retirada de <https://images.app.goo.gl/nU436pxecCZDgomy9>

⁵³ *Tentativas Vagabundas*, fragmento experimental da dramaturgia do ângulo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FSbMJ-GHZEM>

⁵⁴ Idem 51.

É necessário assumir que nada será o que esperávamos, aquele “fracasso” que improvisamos nos textos para a *Gigi*, está operando em todas as esferas do nosso trabalho. E o nosso desafio é precisamente não ocultar essa incerteza na qual estamos criando-autogerindo, mas trabalhar com a vulnerabilidade da experimentação, inventando vários planos, várias estratégias para solucionar múltiplos problemas, operando, sem mascarar a tensão que as possibilidades das falhas nos geram:

Quando a carta da torre saiu pra mim em jogo de tarô logo no início do processo da pesquisa e montagem de *A Vagabunda*, eu sabia que eu tinha que deixar pra trás algumas noções e práticas construídas anteriormente e que teria que me abrir para novas experiências, que poderiam, inclusive colocar em suspenso, modos de criação, vínculos e referências. Essa abertura necessária para a escuta me levou ao encontro de uma prática criativa intensa e que exige de mim, uma atriz de carreira - como tu costumas falar - o desnudamento, a reviravolta em mim mesma. (VASCONCELOS *apud* MACHADO, 2020, p. 121)

Era preciso pedirmos ajuda e ficarmos abertas a recebê-la para nos salvar com tudo o que ainda nos restava, tanto dentro da ficção da peça, quanto fora, na realidade da autogestão, por exemplo, fazendo campanhas de financiamento coletivo para tornar o público coprodutor⁵⁵; e também contando com outras ferramentas que pudessem nos ajudar a acessar e confiar nas sabedorias sensíveis da intuição, dos sonhos, das metáforas presentes nos oráculos e nas ancestralidades. Sempre orientadas pela guia atenta de mulheres sábias, naquele momento as palavras da atriz-contadora-bruxa do XAMA Teatro, Renata Figueiredo, nos alertaram que

“[...] para construir novas estruturas é importante derrubar as antigas, em um mergulho profundo na humildade” (informação verbal). O arcano do tarô A Torre é uma excelente carta para abertura de um processo de pesquisa criativa e acadêmica, pois, ali, está uma importante leitura: o desafio de aprender a desaprender para criar coisas novas, para que, desse desafio, possam emergir novas estruturas. (MACHADO; VASCONCELOS, [2022], p.4)

Assim, as narrativas que despencam das cartas do tarô, da leitura do *I-Ching*, dos sonhos e das ressonâncias com as ancestralidades e a cultura popular, se convertem em materialidades teatrais que, por vezes, atravessam a narrativa, como o momento de macumbaria cênica dentro de *A Vagabunda*, criado em um ateliê junto a Tieta Macau; ou, por vezes, sustentam a estrutura da dramaturgia de *A Vagabunda* como mencionamos na imagem da torre que ecoa nos cacos de gesso do cenário, na ação dela ficar soterrada, nos sucessivos saltos que Gigi dá na peça para se salvar. Isso é consequência da tradição consciente que o

⁵⁵ Utilizando a plataforma virtual www.catarse.me criamos uma Campanha de financiamento coletivo onde as pessoas pudessem apoiar a produção do projeto colaborando com dinheiro em troca de recompensas, que no nosso caso incluíam ingressos para o espetáculo, camisas, citação no agradecimento e muito mais. Campanha de financiamento coletivo de *A Vagabunda* disponível em https://www.catarse.me/revista_de_uma_mulher_so?ref=user_contributed#about

grupo XAMA Teatro faz em torno da abertura de processos para serem impregnados por essas experiências, pois como diz Gisele Vasconcelos (2016, p. 98). “quando estamos abertas para a escuta, uma série de inspirações, sonhos, mensagens e ressonâncias nos levam a caminhos criativos, nos levam ao encontro das imagens que habitamos e ao grande desafio, o de transformar essas imagens em dramaturgia e essa dramaturgia em encenação”. Ao mesmo tempo, essas imagens também estão operando ao nível das modalidades de criação-produção: A carta de “A Morte” - Arcano 13 do tarô, por exemplo, chegou em um momento onde precisávamos selecionar “dos mais de 319 gigabytes de vídeos-experimentos” (MACHADO, 2020) de material criado nos programas performativos, o que faria parte da nossa escaleta, nesse sentido, o arcano “nos dizia que era chegada a hora de abandonar o indispensável para que o barco pudesse seguir viagem.” (MACHADO, 2020, p. 108). Ou, por exemplo, o Arcano 7, “O Carro”, que saiu quando perguntamos sobre as questões que seriam favoráveis à estreia e naquele momento, e por ser uma carta que fala de movimentação, intuímos que podia significar que a nossa estreia seria em um lugar fora de São Luís. Mas hoje, vendo o percurso que o projeto teve, talvez fizesse referência à quantidade de lugares pelos que ele iria fluir:

1. Lançamento da campanha de financiamento coletivo pela plataforma www.catarse.me, agosto 2020.
2. Gravação e lançamento do podcast *A Vagabunda, Revista de uma mulher só... só que não*. Projeto Derresol Cultural SESC-MA, setembro de 2020.⁵⁶
3. Gravação do fragmento de “*Tentativas Vagabundas*” como uma iniciativa audiovisual experimental de aproximação à dramaturgia do ângulo, outubro de 2020.
4. Apresentação presencial do primeiro ato de *A Vagabunda*, em sessão única, no Teatro SESC Napoleão Ewerton, apenas para a equipe e para público coprodutor, cumprindo protocolos sanitários, realizada em um momento de flexibilização das medidas de isolamento que incluíram a reabertura dos teatros locais por um curto período, novembro de 2020.
5. Lançamento da trilha musical da peça, disponível nas principais plataformas digitais como *Spotify*, *Apple Music* e *Deezer*, janeiro de 2021⁵⁷
6. Leitura do texto teatral no Ciclo de Leitura: Mulheres Dramaturgas do Centro Cultural Midrash, do Rio de Janeiro, transmitido ao vivo via *streaming*⁵⁸, 11 de maio de 2021.
7. Construção do espaço XAMA Teatro, na sede do grupo, no município de São José de Ribamar - MA, para um público reduzido.

⁵⁶ Podcast Episódio completo disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4XcB5nUP8bKNAB6JtWCutt>

⁵⁷ Trilha Sonora completa disponível em [Espetáculo a Vagabunda - Single by Grupo Xama Teatro, Gisele Vasconcelos](#)

⁵⁸ Leitura completa disponível em [A VAGABUNDA – REVISTA DE UMA MULHER SÓ \(MA\)](#)

8. Temporada de estreia de *A Vagabunda*, no espaço XAMA Teatro, com apresentações para público coprodutor, público aberto e alunos da rede pública, programa de educação de jovens e adultos, em parceria com a SEMU e SEEDEC, governo do Maranhão, setembro de 2021.

9. Apresentação do espetáculo *A Vagabunda*, na XVI Semana do Teatro no Maranhão, no Teatro Arthur Azevedo, 12 de dezembro de 2021.

Foto 13

A Santa em *Tentativas Vagabundas* (2020).



Foto 14

A Santa no Espaço XAMA Teatro (2021).



Foto 15

A Santa no Teatro Arthur Azevedo (2021).



Fonte: Todas retiradas do acervo do grupo XAMA Teatro.

Nesse sentido, assumir que o processo de criação-autogestão já é o mesmo projeto e, portanto, todas as instâncias de abertura são facetas que não precisam ser ocultas para o público, e sim mostradas, problematizadas e abertas às críticas. Todas as ações descritas na lista acima, que aconteceram antes da estreia da primeira temporada de *A Vagabunda*, são exemplos de assunção dessa vulnerabilidade dos processos, que precisam ser compartilhados, abertos e explícitos, pois se alimentam do *feedback*.

3.2 *Ver o que ainda dá para salvar*⁵⁹: Construir juntas

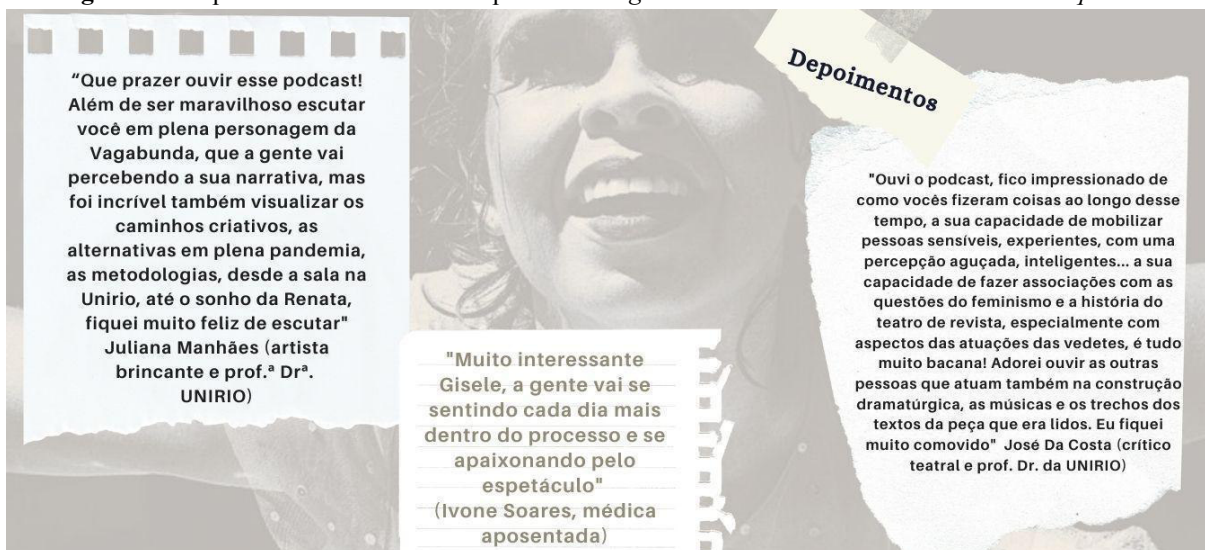
Plano C de Construir Juntas mas Separadamente: O modo de criação-autogestão que se revelou possível para poder levantar o projeto *A Vagabunda* na pandemia, foi o que chamamos de Juntas mas Separadamente, ou seja, aquele modo que nos possibilitou continuar os trabalhos criativos de maneira remota, utilizando aplicativos de comunicação como *whatsapp*, de armazenamento como www.drive.google.com e de reuniões como www.meet.google.com. Isso por um lado propiciou a inclusão de pessoas cuja presença física no projeto teria sido impossível, mas por outro lado, foram várias peças de um quebra cabeça

⁵⁹ A frase faz parte da dramaturgia de *A Vagabunda, revista de uma mulher só*. Dramaturgia: Nicolle Machado, Gisele Vasconcelos e Nádia Ethel. Dramaturgista: Igor Nascimento.

se desenvolvendo em solidão, portanto, na hora de tentar juntar as peças foi preciso fazer ajustes, e isso demandou tempo e trabalho para repensar questões que já estavam pensadas, mas que, com a incorporação de novas coisas, deveriam mudar em diálogos com as e os artistas envolvidos, pois as suas criações se deslocaram dos contextos onde foram construídos e começaram a fazer parte de um outro contexto que deveria ser coerente com o todo, e assim, precisariam também, sofrer modificações. A criação e construção dos figurinos, a composição das músicas da trilha sonora original, a criação dos arranjos musicais para banda, as gravações em estúdio da trilha sonora original, a construção de algumas peças do cenário tais como o cartaz, a cortina e o armário; foram todos processos levantados em diferentes lugares, com cada criadora/criador trabalhando em solidão, e cuja supervisão e seguimento foi feita pela equipe de produção. Nesse sentido, devemos estar dispostas a abraçar os “processos evolucionários e não lineares”, pois como alude Jubb: “Os processos respondem mais e são mais flexíveis quando incorporam *feedback*. Assim, em vez de estruturas lineares, sugiro processos que permitam um diálogo mais poroso, capaz de usar o aprendizado da experimentação para alimentar novamente o processo, à medida que se avança” (2016, p. 206). E os nossos primeiros *feedbacks*, da modalidade Juntas mas Separadamente, vieram justamente das e dos mesmos artistas que foram se incorporando ao processo de criação-autogestão. Mas também chegaram das modalidades de abertura que fomos possibilitando conforme o projeto foi crescendo, além do compartilhamento de bastidores em redes sociais⁶⁰, tivemos a campanha de financiamento coletivo, o podcast compartilhando o processo de criação da dramaturgia, a apresentação presencial do 1º ato do espetáculo para o público coprodutor que participou do financiamento, entre outras, que foram detalhadas na lista do subcapítulo anterior. Todas essas foram oportunidades para estarmos novamente abertas, treinarmos a escuta atenta dos depoimentos e retornos que obtivemos, para então redirecionarmos nossas energias em melhorar os pontos que foram mencionados que precisavam de ajustes e nos posicionarmos com mais segurança nos lugares onde estávamos acertando.

⁶⁰ Destaques referentes *A Vagabunda*, da rede social instagram do grupo XAMA Teatro disponíveis em <https://www.instagram.com/stories/highlights/17880727132808159/>

Figura 11- Depoimentos de ouvintes do podcast *A Vagabunda*. Revista de uma mulher só... só que não



Fonte: Retirada de https://www.canva.com/design/DAEsy4qeC8g/jmBNJl7KOU-aAFHkGKSy_g/view

Tal e como demonstra a Foto 12 do registro do caderno de dramaturgia, a pergunta “como construir juntos?” engatilhou um processo particular na dramaturgia de *A vagabunda*, em relação a orientar a maneira em que o relato da peça iria se construir conjuntamente com o público presente, pois finalmente ele seria quem, de fato, estaria compartilhando a cena com a atriz só. Mas logo a premissa se transferiu a todo o resto dos aspectos do processo enquanto ele foi crescendo, pela necessidade de financiamento - tal como explicaremos no subcapítulo dedicado aos recursos - e também pela lógica coletiva e de construção sobre a base dos afetos, que o trabalho do grupo XAMA Teatro se propõe.

Mas esse “construir juntas” era uma incógnita no nosso trabalho, um conceito impreciso que exigiu que nós, “uma atriz de carreira (Gisele Vasconcelos), uma encenadora emergente (Nicolle Machado) e uma dramaturga estrangeira (Nádia Ethel)” (VASCONCELOS, 2020, p. 22), inventássemos processos e soluções naqueles primeiros momentos, e que ainda precisam, continuamente serem reinventados junto a todas as pessoas que seguem somando ao processo; só que esse “construir juntas” se revelou tão poderoso que terminou atravessando o projeto de maneiras diversas:

a. A superfície mais visível, e mais comentada neste trabalho, em que opera a ideia de “Construir Juntas”, é na escalada exponencial de pessoas acrescentadas à ficha técnica -conforme demonstra a Figura 02 - convidadas a somar no processo de criação-autogestão, com a modalidade Juntas mas Separadamente, e com o objetivo transversal de impulsionar às

mulheres no mercado de trabalho da cultura, sendo então mais de 70% da ficha técnica, composta por mulheres.

b. Uma outra superfície de incidência do “Construir Juntas mas Separadamente”, no processo de criação-autogestão é a campanha de financiamento coletivo. A antiga pergunta que nos fazíamos enquanto criadoras-autogestoras, de “para quem será destinado nosso projeto?”, foi contrastada com a pergunta “com quem iremos construir juntas *A Vagabunda*?”, pois assumimos o público entanto coprodutor de sentidos na cena e de recursos na autogestão. O fato do grupo XAMA Teatro ser um grupo de ampla trajetória no estado do Maranhão, e ter um relacionamento muito próximo com suas e seus espectadores, já tinha possibilitado 3 projetos anteriores bem sucedidos na plataforma www.catarse.me. Tudo isso fez, então, com que a campanha tivesse um alcance maior que o esperado durante o momento pandêmico, em parte porque houve uma espécie de promessa de fé das 81 pessoas que apoiaram o projeto e compraram o ingresso antecipadamente sem saber qual ia ser a modalidade da estreia do espetáculo, se virtual ou presencial, nem quando ia acontecer; e em parte porque conseguimos assumir a nossa vulnerabilidade e comunicar uma íntima verdade: que precisávamos do público para fazer o teatro acontecer. Isso significou uma conexão ainda mais pessoal com as e os coprodutores, com quem mantemos desde então, uma comunicação muito fluida por vários canais: *whatsapp*, *e-mail*, *instagram*, entre outras vias de acesso, e com quem já nos encontramos presencialmente nas temporadas de apresentações presenciais.

c. Uma outra superfície onde o plano C de “Construir Juntas” incide, é na busca pelas boas práticas de vinculação. Isso pode parecer uma coisa óbvia, mas não é, levando em consideração uma primeira questão que é o tempo que leva para desenvolver um projeto de criação-autogestão como *A Vagabunda*, e o tempo de vinculação vivenciado nas relações de grupo - o XAMA Teatro já conta com 13 anos de vida. Então, nesse desenvolvimento no tempo, o investimento em sustentabilidade das relações é uma chave para um futuro possível. Os modos de vinculação e trato pessoal, a transparência ou não dos acordos que nós mesmas criamos, os modos de comunicação, são questões que podem fazer parte de um “senso comum” na hora de pensar em um projeto, mas essa naturalização é a que nos leva a desenvolver práticas instauradas que “operam para limitar e/ou dirigir nossas práticas de liberdade, reduzindo-as às experiências calculadas e planejadas e fazendo com que nos creiamos livres e autônomas/os” (STUBS, *et al* 2018, p. 1). Lamentavelmente, igual a muitos outros âmbitos da sociedade e da vida, dentro dos nossos processos de criação-autogestão reproduzimos modelos que nos foram ensinados, e que não nos questionamos a tempo. Nesse sentido, irei usar novamente esse espaço para fazer algumas confissões que têm muito a ver

com os modos em que as práticas do Plano C, podem acontecer. Algumas das minhas experiências iniciáticas no mundo das artes cênicas na Argentina, em espaços fora da universidade, estiveram marcadas por certo tipo de lideranças, pessoas que compartilharam algumas características, que poderiam ser generalizadas em questões como: o fato de se autodenominarem “artistas incompreendidos/ ignorados”, pelo resto das e dos artistas e as instituições estatais dentro dos seus contextos, sendo esse o motivo pelo qual não fazem parte das articulações coletivas; a característica de formar grupos fechados onde é “muito difícil” ingressar e uma vez dentro é muito difícil sair, pois as pessoas que participam de outros projetos ou saem desse grupo são questionadas e criticadas; a particularidade de atrair novas pessoas, para se tornarem membros, sendo benevolentes, e uma vez dentro, a conduta para com essas mesmas pessoas muda e então são destratadas e menosprezadas pelos mesmos que antes as celebravam. Digamos que nesse tipo de organizações, o prazer de fazer o teatro acontecer começa a ficar muito longe, e os objetivos de permanecer nelas ficam ligados a questões pouco esclarecidas. Mas o que comporta uma curiosidade é saber que a minha confissão, não é só minha. A pesquisa de Anne-Marie Quigg (2007) sobre algumas instituições artísticas no Reino Unido, nos joga na cara uma conclusão arrasadora: “Entre 2003 e 2004, trabalhadoras/es de teatros e centros culturais, de todas as escalas e tamanhos, da Escócia, Irlanda do Norte e Inglaterra, reportaram comportamentos de assédio como comuns ou não incomuns [...] O assédio é onipresente nos lugares de trabalho ligados a artes” (QUIGG, 2007, p. 269. *Tradução nossa*)⁶¹

Anne-Marie utiliza indicadores, na sua pesquisa, para medir os modos de vinculação que se dão nos ambientes de trabalho dentro das artes em geral, e das artes cênicas, em particular. Ações como insultos na frente de outras pessoas, gritos ou condutas abusivas, ameaças injustificadas, retenção arbitrária da informação em torno aos acordos de cooperação, piadas indesejadas e/ou constantes, comportamento ameaçador e abuso físico (QUIGG, 2007); são mensuradas com questionários, e quanto mais frequentes forem essas condutas dentro das organizações, mais abusivas tendem a ser. Se eu penso nas minhas próprias experiências relatadas aqui, e tento mensurar quantos desses indicadores já vivi sendo vítima, testemunha e perpetuadora, lamentavelmente posso relatar que foram quase todos. Então, estamos frente a um mecanismo de fazer as artes cênicas acontecerem, que tem se expandido de maneira sinistra - eu estou falando da minha experiência argentina, enquanto as conclusões

⁶¹No original: In 2003-2004, employees in Scotland, Northern Ireland and England from theatres and arts centres of all sizes and scales report bullying behaviour as occurring commonly or not uncommonly. [...] Bullying is ubiquitous in arts workplaces.

da autora afetam não só aos países do Reino Unido, mas também aos Estados Unidos, Canadá, os Países Baixos, Austrália, França e Suécia - e também perpetuado no tempo e ao longo das gerações, pois igual a mim, as pessoas que cresceram fazendo parte de organizações com ditos mecanismos, tendem primeiro a naturalizá-los e depois a reproduzi-los. Tristemente, muitas atrocidades têm-se cometido em nome da arte, sob a justificativa de que “as artes são diferentes” (QUIGG, 2007), eu mesma já acreditei que nos insultar entre a equipe criativa de um projeto valia a pena, se isso fizesse com que o projeto fosse um sucesso; já constrangi pessoas achando que era o que tinha que ser feito para o projeto crescer, já acreditei quando me disseram que o motivo de ser contratada para o projeto tal, não era a qualidade do meu trabalho e sim o legal e linda que posso ser. Paradoxalmente, todas elas são situações que se acontecessem fora do âmbito das artes, eu mesma as acharia intoleráveis e dignas de repúdio, mas como acontecessem em entornos artísticos, pareceriam estar justificadas. Nesse sentido, foi revelador descobrir que graças a movimentos como o *#Me Too*⁶², começaram a ser questionadas em Argentina as técnicas de atuação propostas ao longo de mais de 20 anos por um dos mais premiados diretores e professores do teatro *porteño*, R. B.⁶³. Em um fio de conversas na rede social www.facebook.com se conheceu a denúncia que uma ex-aluna fez no *Ministerio Público Fiscal de la Nación, Juzgado Nacional en lo Criminal y Correccional N°4*, na cidade de Buenos Aires, Argentina. A publicação da denúncia fez com que uma série de mais de 100 testemunhas deram seus depoimentos em primeira pessoa, sobre algumas das técnicas denunciadas que eram usadas dentro dos espaços pedagógicos que o mencionado professor propunha, onde eram frequentes as incitações à violência física e sexual, em exercícios guiados de improvisação para atores - o exercício chamado “ao tapa vão”, onde uma pessoa dá um tapa na cara da outra e depois deve pedir perdão, e o exercício chamado “o objeto que te estupra”, quando as pessoas devem improvisar com a pauta de que um objeto as penetra contra sua vontade, são 2 exemplos disso -, o menosprezo aos corpos fora dos padrões de beleza, usar insultos e/ou piadas para falar do trabalho feito durante as aulas. Mesmo sendo algo que se comentava por baixo nos ambientes teatrais de Buenos Aires, esses tipos de técnicas nunca antes tinham sido questionadas pois eram naturalizadas e também aceitas para poder fazer parte.

⁶² O movimento *#Me Too* com uma grande variedade de nomes alternativos locais e internacionais, é um movimento contra o assédio sexual e a agressão sexual. O movimento começou a se espalhar viralmente em outubro de 2017 como uma hashtag nas mídias sociais, na tentativa de demonstrar a prevalência generalizada de agressão sexual e assédio, especialmente no local de trabalho. Mais informação em [Movimento Me Too – Wikipédia](#)

⁶³ Ator, diretor, dramaturgo e docente teatral argentino, fundador de um espaço que reúne diretores e atores, onde também desenvolve o seu projeto pedagógico.

Figura 12 - Fragmento da denúncia de assédio e violência contra R.B e depoimentos de outras ex-alunas



Ministerio Público de la Nación
// la Ciudad de Buenos Aires, 14 de agosto del año dos mil diecinueve.

Preguntada por el Sr. Fiscal sobre el suceso investigado, dice: "Fui alumna del seminario [REDACTED] ubicado en [REDACTED] de esta Ciudad aproximadamente en el mes de Junio del 2003, donde cursé 7 clases aproximadamente del seminario intensivo de entrenamiento a cargo de R. B. En el marco de dichas clases, sufrí varios hechos en los cuales me sentí incómoda y presionada con las dinámicas que proponía el docente. Específicamente, hubo una clase en la que yo estaba interpretando frente a la clase una dinámica y B. le ordenó a un compañero que "me cogiera". Le dijo específicamente "Metete la mano en la concha y cogetela", lo que el hombre hizo, sin dudar.

Me acuerdo de que era muy parecido a Peter Seller. Había cursado dos clases con él y me había gustado como trabajaba, pero no me acordaba su nombre hasta que ahora lo reconocí en una foto de perfil de Facebook cuyo usuario se llama "G... Sa...". Después de un tiempo, varias personas se pusieron en contacto conmigo y ratificaron que B. proponía dinámicas agresivas: para personas que también me dijeron lo mismo. Que B. provocaba, hacía que otro compañero besara o tocara a otro, que "tocara el culo" de alguien, hablara de manera provocativa, o provocara situaciones de proximidad corporal que nadie consentía. Todos los alumnos le hacíamos caso porque él era "el Maestro".

Ana Clara Rojas Son muchos los testimonios q nos hablan de tu violencia misógina, maltrato, gordofobia. Todo eso sostenido por tu particular pedagogía. Muchas mujeres quebradas emocionalmente!!!!
Me gusta · Responder · 4 h 3

Lau Lau Asco! Parte de la denuncia: En una ocasión, Ricardo Bartís, dividió la clase entre mujeres y hombres y les pidió a cada grupo que se aproximara al otro para pegarle. Según la denunciante, el profesor llamaba a este ejercicio "Al cachetazo van" y los dirigía gritando: "Hombres, Al cachetazo van!", "¡Altio", "Van", "Vuelven", "Piden disculpas, por favor" (pedían disculpas).
Me gusta · Responder · 4 h 2

Sole Medina No llamamos más , Ejercemos el derecho de visibilizar las acciones violentas y abusivas , de personajes que detrás de su encantador perfil admirable esconden sus métodos violentos método que ninguna búsqueda para el entrenamiento justifica una elección , parte también de su perfil , su perfil no público ...
Me encanta · Responder · 3 h 3

Marián Alfonso Soy una ex alumna y me quiero sumar!!! Alumnas de Bartís: sepan que en el momento de mayor vulnerabilidad les pueden decir las cosas mas atroces.
Me encanta · Responder · 3 h 4

Fonte: Retiradas de <https://www.facebook.com/groups/1999052616983772/permalink/2369785743243789/>

O motivo de relatar essas experiências é o de visibilizar as práticas abusivas tidas como naturais dentro dos ambientes artísticos, e ao mesmo tempo contrastar com a experiência dentro do grupo XAMA Teatro, onde os modos de criação-autogestão levantados são alternativos, pois não estão ancorados em nenhuma das premissas mencionadas como abusivas, nem em hierarquias verticalistas, cuja desigual distribuição do “poder” propicia esses tipos de má vinculação. As modalidades que o grupo XAMA Teatro implanta são baseadas em dispositivos múltiplos criados para a autogestão cênica, tecendo redes de relações de saber-poder com outros novos modos possíveis de re-existir, de pensar as relações com as subjetividades, com os corpos/mentes e com as práticas (MACHADO; VASCONCELOS,[2022]) Nesse sentido, ao enxergarmos mulheres criadoras-autogestoras, nos assumimos também como parte dos feminismos enquanto modos alternativos de estar no mundo e habitá-lo social, cultural, política e linguisticamente, pois eles “[...] criam modos específicos de existência mais integrados e humanizados, desfazendo as oposições binárias que hierarquizam razão e emoção, público e privado, masculino e feminino, heterossexualidade e homossexualidade” (RAGO apud MACHADO; VASCONCELOS,

[2022], p. 13). Considerando a conclusão da pesquisa de Anne-Marie Quigg (2007), de que os sistemas de relações que se implantam dentro das organizações de artes cênicas tendem a ser e reproduzir condutas abusivas, então o fato do grupo XAMA Teatro estar nas antípodas, levantando processos onde “Construir Juntas” é a premissa, e então o trabalho diário de construir uma comunicação interna aberta e transparente, a iniciativa de fortalecer os processos cooperativos e os vínculos prazerosos durante os seus desenvolvimentos, sem perder de vista o foco no aspecto humano (JUBB, 2011) das artes cênicas poderia ser considerado uma forma de ativismo feminista, ou seja um híbrido possível entre arte e ativismo, que incorpora do feminismo uma estratégia ética, estética e política, de subversão das práticas para resistir às hegemonias anteriormente comentadas, o que “torna-se um potente conceito para pensarmos a relação da arte, da política e do feminismo dentro de uma perspectiva das novas tecnologias, a serviço da transformação social” (STUBS, *et al* 2018, p. 2).

3.3 *No começo não tem preço*⁶⁴: Autogestão de recursos sob a lógica da economia da cultura

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.

Fernando Birri, citado por Eduardo Galeano
¿Las palabras andantes? 1994

Há uma pergunta que fizeram para mim, algumas vezes em que falei de autogestão para algumas pessoas, que me apontaram como uma contradição o fato de concorrermos a fundos estatais para criar-produzir e ao mesmo tempo, sermos artistas que declaramos a autogestão como modalidade de produção dos seus projetos. Respondi, então, que as instituições governamentais só abrem os editais e somos nós artistas que temos que correr atrás, sem nenhuma garantia de sermos aprovados, portanto não há condição de existência dessa contradição; a resposta, na verdade, resulta em 2 perguntas: 1) Como fazem teatro as pessoas que nunca são aprovadas? 2) O que aconteceria se os editais acabassem?

O que fica claro desse questionamento é que falar de autogestão implica falar de recursos, que podem ser pessoas - recursos humanos -, coisas - recursos materiais - ou

⁶⁴ Fragmento da letra da música Vedete, trilha sonora original de A Vagabunda. Letra: Lúcia Santos. Compositora: Didã. Música completa disponível em <https://open.spotify.com/track/4mcE0NmWu5DTefKbw1mzBr?si=3feed7b0cf5844b4>

dinheiro - recursos financeiros -. A gestão do que com eles conseguimos fazer também irá depender do que o produtor argentino Gustavo Schraier (2008) chama de Santíssima Trindade da Produção e está composta pelos 3 elementos que vemos na figura:

Figura 13 - Santíssima Trindade, relação entre dinheiro – recursos - tempo e qualidade



Fonte: Retirada da Oficina de Ferramentas Modalidades de produção e Autogestão de projetos cênicos
<https://www.youtube.com/watch?v=-gYwTwjH3nU&t=5s>

Vemos que os elementos em relação são o tempo, a qualidade estética e artística e o dinheiro - que equivale aos recursos materiais e humanos, que na condição pós-autônoma podem ser traduzidos em dinheiro para pagar profissionais e serviços ou para comprar ou fabricar coisas. A figura demonstra que o triângulo que une os elementos é equilátero. Isso significa que as relações entre eles são de proporcionalidade direta: se um cresce, os outros também, ou o inverso.

No entanto, a possibilidade de fazer teatro sem recursos externos ao projeto, sejam do governo ou das empresas, é uma utopia que, igual à frase de Galeano citada acima, nos serve para não deixar de caminhar; precisamente porque, às vezes, não iremos ser selecionadas nos editais ou porque os editais podem, simplesmente, serem inexistentes. Eu mesma me questioneei sobre esse assunto no trabalho de finalização de graduação na Argentina (BRACCO, 2015)⁶⁵, e criamos modalidades de autossustentabilidade, tentando responder à

⁶⁵Texto completo em espanhol disponível em [Hacia una estética de la Autosustentabilidad Teatral by Nadia Ethel](#)

pergunta: é possível fazer com que um projeto cênico gere suas próprias modalidades para existir, sem precisar de recursos externos? Hoje também entendo a importância de defender certos lugares, em forma de heterotopias do presente, onde “[...] ao contrário das utopias, que levam a algum tempo distante no futuro, as heterotopias dizem respeito ao aqui e agora, e a possibilidade de transformar o mundo exterior e interior, individual e coletivamente” (RAGO, 2015, p.14) Assim os editais e as políticas públicas que obrigam às nações, estados e municípios destinar fundos, espaços e pessoas para a cultura, são conquistas heterotópicas da resistência cultural coletiva, penetrando a hegemonia do poder político, e afetando as vidas e os processos de muitas pessoas em todos os pontos do fluxo dos bens e serviços culturais.

Digamos então que, enquanto criadoras-autogestoras, ao mesmo tempo em que devemos tentar nos manter no comando dos nossos próprios processos, assegurando modos para fazer com que as artes cênicas aconteçam, independentemente e apesar da falta de recursos resultados da falta de políticas públicas por parte dos estados, das pandemias, dos interesses particulares que as iniciativas privadas têm na hora de financiar; também enquanto criadoras-autogestoras devemos exigir do poder público, e quando criados, ocupar esses meios, pontes e espaços para que as artes cênicas aconteçam. Pois enquanto são ofertados mais espaços e meios, uma maior quantidade de pessoas pode ter oportunidade de concorrer para ocupá-los. Assim, a atividade cresce e “asseguramos” a democratização do acesso aos recursos públicos destinados para a cultura - mesmo que nunca seja possível assegurar fundos públicos pois estão sujeitos às decisões da classe política de turno e temos visto estruturas de políticas públicas federais, que levaram décadas para se articular, serem desmanteladas em meses de desfinanciamento. O incêndio do Museu Nacional em 2018⁶⁶, a extinção do Ministério da Cultura em 2019⁶⁷, o incêndio da Cinemateca Nacional em 2021⁶⁸ são exemplos na área da cultura, que indicam esse desmantelamento; porém, existem tristes exemplos também em outros segmentos⁶⁹- mas ao menos, assegura por algum tempo, que mais fundos sejam investidos, o que traz benefícios, inclusive até para quem decide não concorrer a eles;

⁶⁶ O incêndio atingiu a sede do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em 2 de setembro de 2018, destruindo quase a totalidade do acervo histórico e científico, cerca de vinte milhões de itens catalogados ao longo de 200 anos. Mais informação em [Incêndio no Museu Nacional do Rio de Janeiro – Wikipédia](#).

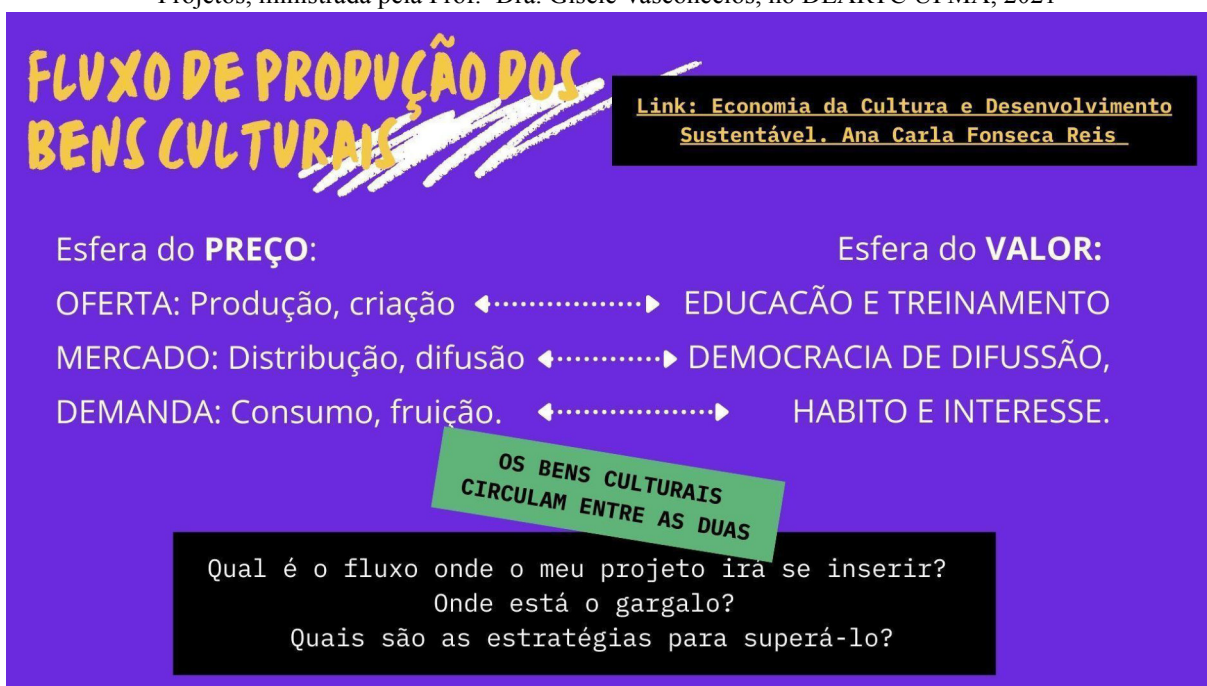
⁶⁷ Com uma medida provisória, em 2 de janeiro de 2019, Jair Bolsonaro (sem partido) extinguiu o Ministério da Cultura (MinC). O conjunto de competências e órgãos articulados e dinamizados pelo MinC, em parte, foi distribuído para outros ministérios, outra parte acabou extinta. Matéria completa em [Gestão da cultura do governo Bolsonaro é considerada a pior](#)

⁶⁸ Antes de ser afetada pelo incêndio, a cinemateca já tinha sido objeto de denúncia do MPF contra a União por abandono e afetada por enchentes. Matéria completa em [Incêndio na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, põe mais um acervo cultural no Brasil em risco](#)

⁶⁹ Aqui um outro triste exemplo detalhado dos desmantelamentos das políticas ambientais durante o governo de Bolsonaro <https://iieb.org.br/wp-content/uploads/2021/08/Ascema.pdf>

pois se só um dos setores de qualquer das esferas que a figura demonstra é incentivado, isso afeta e interfere em todos os demais setores. Por isso, se olharmos sob a perspectiva da economia da cultura, a importância é que todos os setores e agentes envolvidos, alimentem o fluxo dos bens e serviços culturais (REIS *in* REIS e MARCO Org., 2009), sejam eles estados, empresas, artistas, divulgadores, ONGs, público. A lógica é que quanto mais pessoas somarem em prol do trabalho com a cultura, melhores resultados teremos.

Figura 14 - Fluxo dos Bens e Serviços Culturais criado durante o estágio na disciplina Elaboração de Projetos, ministrada pela Prof.^a Dra. Gisele Vasconcelos, no DEARTC UFMA, 2021



Fonte: Retirada de Fluxo dos Bens Culturais - Elaboração de Projetos

Como explica a figura 14, a particularidade dos bens e serviços culturais é que estes circulam tanto na esfera do preço quanto na esfera do valor; e o seu fluxo na totalidade se configura muito frágil, cheio de possíveis “gargalos” que ameaçam interrompê-lo ou criar afunilamentos que impactam diretamente em todas as partes que intervêm. Assim, é uma realidade que

a produção variada raramente encontra canais de distribuição que lhe deem vazão; os bens e serviços culturais que são distribuídos não necessariamente encontram uma audiência com interesse ou condições de consumi-los ou fruí-los. E, ao não haver demanda, a oferta acaba sendo desestimulada (REIS *in* REIS e MARCO Org., 2009, p. 34)

Falamos já da condição pós-autônoma da arte (CANCLINI, 2010), sobre a impossibilidade de isolar as artes cênicas na esfera fechada do Valor com a autonomia própria do campo, pois as regras econômicas do mercado, sociais e políticas afetam todo o processo

de criação-produção. Nesse sentido, nosso presente está regido pelo que Heloísa Marina (2017) escolhe chamar, junto a Frederic Jameson (apud MARINA, 2017), de racionalidade instrumental, e é a lógica do capitalismo tardio, tal como explica Proaño (2013)

Actuar racionalmente, de acuerdo con racionalidad instrumental, es proceder eligiendo o adoptando los mejores medios para alcanzar un determinado fin. De ahí que la racionalidad instrumental sea también caracterizada como la racionalidad medios-fines, sin entrar en la discusión de la justificación de tales fines. Esto tiene una limitación importante, puesto que no considera la evaluación de los fines a lograr y sólo se ocupa de los medios para alcanzar aquellos previamente establecidos. Esta racionalidad es la que rige las relaciones y acciones en la filosofía neoliberal posmodernista a la lógica del capitalismo tardío, como la ha llamado Frederic Jameson. Ser racional, en el momento del capitalismo extremo, es encontrar los medios para expandir la producción y encontrar técnicas más eficientes para aumentar la productividad. (PROAÑO apud MARINA, 2017, p. 69)

Se relacionamos a afirmação acima com o fluxo dos bens e serviços culturais, basicamente poderíamos pensar que é a lógica da esfera do Preço que está avançando por cima da do Valor. Então as prioridades na tomada de decisões de todos os agentes envolvidos no fluxo, orbitam em torno da oferta, mercado e demanda; enquanto a educação, a democracia da difusão e a criação dos meios para gerar hábito e interesse, são obliteradas.

Só que nesse sentido, tentar pensar o teatro como negócio pode terminar em tragédia. Digamos que a possibilidade de fazer das artes cênicas um negócio rentável, deve ser uma outra utopia que mais serve - eu imagino - aos empresários do setor, para não deixar de caminhar. Mesmo que existam exemplos de mega franquias de espetáculos cênicos, com várias companhias rodando o mundo em simultâneo - nesse sentido, Cirque du Soleil⁷⁰ e Fuerza Bruta⁷¹ poderiam ser bons exemplos desse teatro que poderíamos denominar, junto de Heloísa Marina (2017), como pertencente à indústria teatral - mas são as exceções à regra e mesmo assim, os seus lucros não chegarão nem perto da acumulação que teriam se fossem empresários, ao mesmo nível, só que de alguma outra indústria cultural, como pode ser a musical ou a audiovisual. Mas por que acontece isso?

Já em 1966, Baumol e Bowen explicaram, em um estudo premonitório da economia da cultura centrado nas artes cênicas, chamado *"Performing Arts, The economic Dilemma"*⁷², que

deveria ficar claro, se não tivesse ficado antes, que as organizações cênicas sempre estão sob pressão financeira - que os seus custos quase sempre excedem o rendimento dos ganhos. Este capítulo desenvolve uma análise dos motivos para essa disparidade nas ganâncias e para determinar na base da análise, se é provável que a

⁷⁰ Cirque du Soleil é uma companhia multinacional de entretenimento, sediada na cidade de Montreal, Canadá. Foi fundada em junho de 1984 pelos artistas de rua Guy Laliberté e Gilles Ste-Croix, sendo atualmente a maior companhia circense do mundo. Mais informação em [Cirque du Soleil – Wikipédia](#)

⁷¹ O grupo argentino Fuerza Bruta, criado em 2003, mistura teatro pós-moderno, dança, música e arte com uma infraestrutura inédita, um sucesso de crítica e público que já passou por mais de 40 países. Mais informação em [Fuerza Bruta - Wikipedia](#).

⁷² *O dilema econômico das artes cênicas* (tradução nossa)

disparidade se transforme em um fenômeno crônico no futuro, assim como tem sido no passado (...) para chegar em uma conclusão muito menos qualificada: por conta da estrutura econômica das artes cênicas, essas pressões financeiras chegaram para ficar, e há razões fundamentais para esperar que a brecha seja cada vez maior com a passagem do tempo (BAUMOL e BOWEN, 1966, p.161, tradução nossa)⁷³

Ao longo do dito capítulo, eles explicam as maneiras em que outros segmentos culturais têm conseguido, seja abaixar seus custos de produção, seja aumentar seus lucros aumentando o preço ou a quantidade na venda final. Sendo de qualquer dessas maneiras, os autores explicam o quanto algumas manifestações culturais têm se beneficiado do modelo industrial, ou seja: setores da cultura que conseguiram aumentar os lucros, fazendo desaparecer a desigualdade de custo-rendimento com a escalada das vendas; tornando-se verdadeiros oásis para o investimento econômico.

O que o capítulo de Baumol e Bowen (1966) finalmente explica é que as artes cênicas possuem, por natureza, duas características que diminuem consideravelmente a porcentagem de lucro:

1. Impossibilidade de abaixar os custos.

No início, todo projeto tem um custo que irá precisar de investimento. Quem espera obter lucro, espera que, na medida em que o tempo for passando, os custos da manutenção do funcionamento do projeto fiquem mais baixos que os iniciais, por conta de que os recursos humanos e materiais vão se tornando mais eficientes, e assim vão gerando mais ganhos. No caso das artes cênicas, os recursos que precisamos para fazê-las acontecer sempre são os mesmos e os processos não vão se simplificando, nem com o passar do tempo, nem com o investimento em tecnologia, dando 2 exemplos que funcionam na indústria; pelo contrário, muitas vezes os processos vão ficando mais complexos por conta disso. Digamos que, para uma companhia de artes cênicas, não há nenhuma garantia de que fazer uma peça nova vai se tornar mais “barato” ou mais rápido e eficiente do que a peça anterior. Portanto, o maior potencial de lucro, nesse sentido, se dá na diferença entre o investimento inicial da montagem e os custos de manutenção de funcionamento, como pode acontecer durante as circulações e as temporadas, que os custos podem se tornar mais baixos do que os iniciais; mas sempre que estivermos falando de um mesmo bem cultural. Se pensarmos em iniciar um outro projeto,

⁷³ No original: It should now be clear, if it was not before, that performing organizations typically operate under constant financial strain — that their costs almost always exceed their earned income. This chapter undertakes to analyze the reasons for this income gap and to determine, on the basis of this analysis, whether the gap is likely to be a chronic phenomenon of the future as it has been of the past. And it points to a far less qualified conclusion: because of the economic structure of the performing arts, these financial pressures are here to stay, and there are fundamental reasons for expecting the income gap to widen steadily with the passage of time. (BAUMOL e BOWEN, 1966)

não há nenhuma previsão certa de que conseguiremos baixar os custos iniciais, só porque temos mais experiência ou tecnologia do que antes.

2. Impossibilidade de subir o preço final: Dependendo de quem seja o público a quem está destinado e com quem iremos coproduzir nosso projeto, se pensarmos recuperar o investimento dos custos iniciais com a venda de ingressos, a matemática básica pode nos fazer deparar com uma realidade complexa: pode acontecer que os ingressos fiquem muito altos para o público conseguir pagar, ou ainda, pensar que deveríamos planejar temporadas muito longas para poder vender a quantidade de ingressos necessários para recuperar o investimento e gerar lucro. Os preços de bilheteria no teatro, geralmente se encontram no limite a respeito do que efetivamente pode ou quer ser pago pelo público, sobretudo se nos compararmos com os preços daqueles setores culturais que, sim, conseguiram montar uma indústria, como podem ser os shows musicais, o cinema, as boates e outras opções do tipo. Não devemos esquecer que os nossos projetos irão competir pelo público com essas outras opções de consumos culturais, com as que compartilharemos dias, horários e lugares na cidade.

Nesse sentido, podemos exemplificar o acontecido em relação a peça *A Vagabunda*, em termos de invenções de estratégias para solucionar alguns dos muitos problemas de recursos que enfrentamos no processo. No começo do processo, demos de frente com 2:

Problema nº 1: Conseguir financiamento no momento pandêmico.

Problema nº 2: Tentar abaixar os custos e/ou maximizar os recursos, para conseguirmos fazer mais com menos.

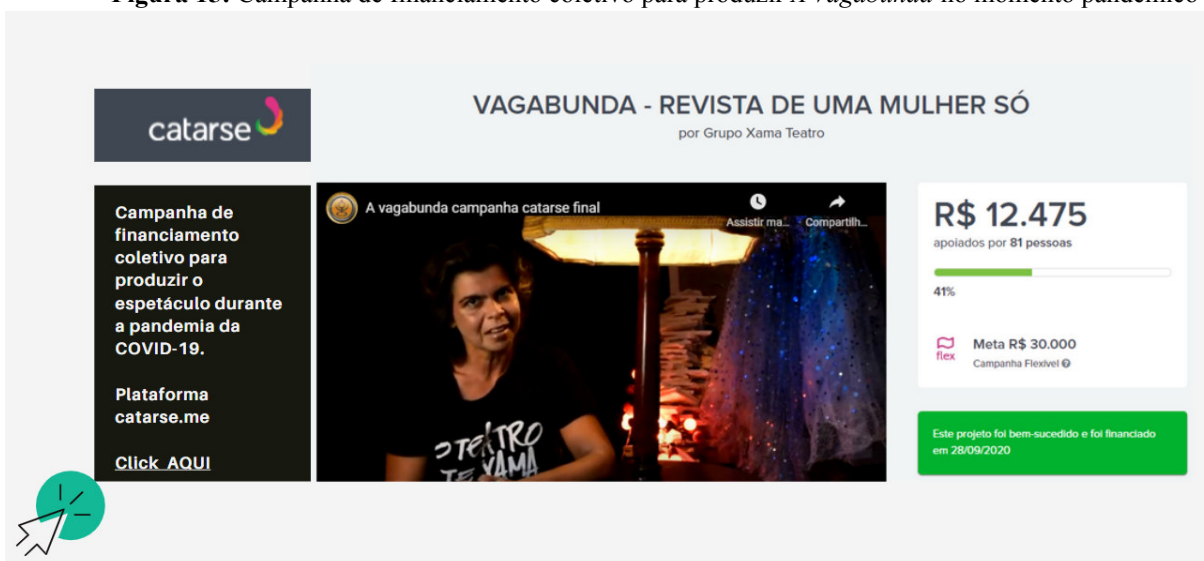
Nos meses finais do ano 2019, o projeto “Até quando?”, criado para financiar a montagem do espetáculo *A Vagabunda*, concorreu ao Edital Mulheres de Atitude, da Secretaria da Mulher, do Governo do Maranhão, cujo objeto visava selecionar 10 projetos sociais voltados para os eixos “Prevenção e enfrentamento à violência contra as mulheres” e “Autonomia social e econômica das mulheres”, para apoiá-los com até R\$30.000 (MARANHÃO, 2019). Sendo selecionado em 1º lugar na ordem de mérito relativo ao segundo eixo mencionado, foi previsto que o montante seria recebido no começo do ano de 2020. Porém, devido à situação emergencial pela pandemia da Covid-19, todos os calendários de pagamentos foram suspensos até novo aviso.

O que não foi suspenso foi o nosso trabalho de criação-autogestão do espetáculo, pois entre março e junho de 2020 nos encontrávamos, semanalmente, 5 pessoas para a oficina de dramaturgia em modalidade virtual e a partir de maio já começaram os ensaios presenciais na

sede do grupo XAMA Teatro, em princípio só com a presença da atriz Gisele, e conforme os protocolos de isolamento foram se flexibilizando, somou-se a encenadora Nicolle, eu mesma, e na medida em que os ensaios foram também avançando, foi ficando mais evidente a necessidade de incorporar mais pessoas à equipe para ir suprindo as demandas do que o espetáculo começava a requerer. Assim, as e os profissionais de fora da equipe foram acionados, e os processos de criação dos figurinos, da identidade visual, das composições das músicas originais foram iniciados, contando com um dinheiro “virtual” do edital, que sabíamos que teríamos, mas que não tínhamos certeza de quando. Pensando na urgência com que o projeto necessitava de recursos, acionamos 2 estratégias, em simultâneo:

Solução ao Problema nº1: Uma campanha de financiamento coletivo. Lançada em agosto de 2020; utilizamos a plataforma www.catarse.me, com a qual o grupo já tinha conseguido financiamentos bem-sucedidos em 3 projetos anteriores⁷⁴ com aportes diretos do público coprodutor.

Figura 15: Campanha de financiamento coletivo para produzir *A Vagabunda* no momento pandêmico



Fonte: Retirada de https://www.catarse.me/revista_de_uma_mulher_so?ref=user_contributed#about

Solução ao Problema nº2: Uma campanha de parcerias com afetos, famílias e empresas locais para resgatar seus materiais, descartados ou não, e assim obter os recursos materiais necessários, sem ter que gastar o dinheiro do financiamento. Quase todos os elementos mais significativos que compõem o cenário de *A Vagabunda*, foram conseguidos graças a essas trocas:

⁷⁴ Lista de projetos do grupo XAMA Teatro financiados coletivamente https://www.catarse.me/users/390114?user_id=390114

- Abajur: doado com muito amor por uma amiga da Gisele, pois fazia parte dos móveis antigos da sua família.
- Gesso: doado graças a uma parceria com a empresa Gesso Holandeses, que disponibilizou para o grupo, semanalmente, durante todo o processo de ensaios, e temporadas de apresentações, as placas quebradas e que iriam ser descartadas.
- Tecidos para cortina e figurinos: doados em parceria com a empresa Abreu Tecidos, -sendo que alguns deles estavam mofados e não estavam aptos para venda, e outros eram novos -; e de acervos pessoais dos artistas/decoradores Miguel Veiga e Roberval Braga
- 5 Baús: doação dos objetos novos, graças à parceria com a empresa Potiguar.
- Armário de Metalon: recursos parciais pagos com o apoio da Stella Mendes, amiga da encenadora Nicolle.

Fotos 16, 17, 18 e 19: Registros dos recursos materiais obtidos mediante parcerias e doações, em diferentes momentos do processo.



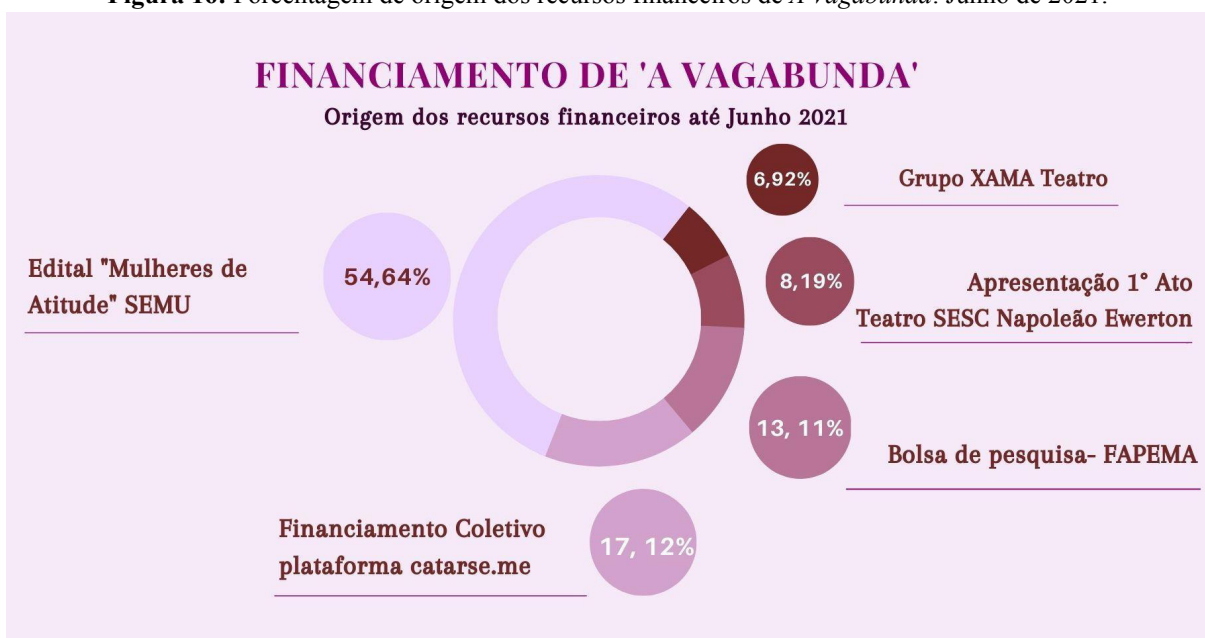
Fonte: Retiradas do acervo do grupo XAMA Teatro.

Foi assim que, graças às parcerias e colaborações de pessoas intimamente ligadas ao projeto - coprodutoras, pois o construíram junto conosco - que obtivemos alguns dos recursos materiais necessários para solucionar o problema nº 2, sem precisar gastar o recurso financeiro gerado na solução do problema nº 1. Isso permitiu maximizar ambos recursos, fazendo-os mais eficientes, pois o recurso econômico que não usamos para comprar material foi investido em mais profissionais que fizeram crescer a qualidade do nosso projeto, sendo: dramaturgista, compositora de músicas autorais, produtor e arranjador musical, técnico de gravação e masterização musical, violonista, percussionista, trombonista, saxofonista e flautista, violinista, baixista, assessora de macumbaria cênica, costureira e coreógrafo.

Com os recursos que tínhamos gerado, conseguimos pagar quase a metade do projeto, mas o resto da equipe que ainda restava por pagar e parte do cenário que faltava comprar e

construir, eram custos que simplesmente não tínhamos de onde obter. Os ganhos com a bilheteria estavam praticamente descartados por conta de não ter previsão de estreia presencial e caso houvesse, não poderíamos contar inteiramente com esse recurso pois 81 pessoas do público já tinham pago seus ingressos adiantado, na campanha de financiamento. Isso quer dizer que, enquanto projeto, em 2020 ainda estávamos muito longe de começar a falar de lucros. Nesse sentido, a diversificação de recursos financeiros que mostra a Figura 16, só foi possível graças à condição de criadoras-autogestoras das integrantes da equipe que foi o que, de fato, viabilizou o projeto em 2020, pois mais da metade do montante do financiamento veio dos fundos do edital, que só obtivemos em 2021.

Figura 16: Porcentagem de origem dos recursos financeiros de *A Vagabunda*. Junho de 2021.



Fonte: Retirada do acervo pessoal.

Segundo o gráfico, só no mês de junho de 2021, conseguimos finalmente arcar com os custos do projeto *A Vagabunda*. Digamos, então, que foram 2 anos de investimento no projeto, para então poder começar a dispor do dinheiro ganho, sem ter que devolvê-lo aos nossos coprodutores ou pagar aos nossos fornecedores. É exatamente por esse motivo, de ser muito difícil fazer desaparecer essa brecha entre custos e ganhos, mesmo criando condições para maximizar a eficiência dos recursos, que as artes cênicas apresentam pouco potencial de lucro e, portanto, sua existência não pode - ou não deveria - depender unicamente do investimento de agentes que operam na esfera do Preço, e esperam ter ganho econômico como retorno do seu investimento, também econômico. Quem vai financiar essa diferença de recursos? Também não deveriam ser as e os artistas, pois então deveríamos esperar ter artes

cênicas só quando as e os artistas tenham recursos “sobrando”? E então naturalizar que as pessoas que não têm recursos para continuar “investindo” na sua própria arte, simplesmente desistam de fazê-la. Esse gargalo na oferta, que seria o primeiro elemento do fluxo dos bens e serviços culturais, faz com que o fluxo nem consiga começar, e é o que Ana Carla Fonseca Reis identifica como genocídio de talentos e saberes culturais, “essa condenação à extinção de saberes e tecnologias culturais irrecuperáveis que, com um fluxo azeitado de cadeia econômica da cultura, podemos tentar resolver.” (REIS *in* REIS e MARCO Org., 2009, p. 30)

Quem efetivamente deve, por obrigação e sem ânimo de lucro, trabalhar junto da sociedade civil, para não deixar morrer e garantir a democratização, tanto da criação-produção quanto do acesso às manifestações culturais que são importantes para essa mesma sociedade civil que habita o território comum, são as administrações dos governos desses territórios. O mencionado Art. 215 da Constituição Federal, diz sobre as garantias culturais nas quais o Estado assume responsabilidade, sendo elas não só “o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional”, mas também a garantia que “apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 1988)

E seria esse o motivo pelo qual as artes cênicas deveriam ser financiadas pelas instituições que, por obrigação ou afinidade, operam na esfera do Valor para impulsionar a sua existência; pois deixá-las nas mãos dos empresários na esfera do Preço e do consumo, significaria um primeiro gargalo que deixaria fora aquelas expressões que não perseguem o lucro nem o modelo das indústrias teatrais.

Mas ao mesmo tempo, há nessa lógica um aspecto que sinto que, nós artistas, às vezes, passamos por alto e certo lugar do ego toma de conta. Às vezes, isso acontece até na hora de explicar, para nós mesmos, os critérios e justificativas do financiamento dos projetos. O fato de que a relação entre Tempo, Recursos (pessoas, coisas e/ou dinheiro) e Qualidade dos projetos cênicos seja de proporcionalidade direta na “santíssima trindade” (SCHRAIER, 2008) significa que o aumento ou diminuição de um dos fatores, inevitavelmente afetará o desempenho dos outros dois. Portanto, se o objetivo é, por exemplo, subir a qualidade das produções, deveríamos tentar aumentar o tempo para desenvolver os projetos, o que incrementaria os custos (renda para artistas, compras e/ou fabricação de elementos específicos, aluguel ou manutenção de espaço, só por citar alguns), o que faria com que precisássemos aumentar o valor dos ingressos na bilheteria para conseguir recuperar os custos maiores e ainda, ter um mínimo de margem de lucro. Mas nesse caso, estaríamos deixando de fora as pessoas que não conseguem pagar aquele custo mais alto e estaríamos fazendo arte para quem consegue pagar. O que não estaria errado, só que aquelas entidades governamentais

que têm, ao mesmo tempo, a responsabilidade de garantir a produção de artes cênicas de qualidade, e a democratização do acesso às mesmas para um número cada vez maior de pessoas; essas instituições entendem como solução financiar esses custos de produção, para assim quebrar a lógica do Preço, onde os investimentos nos custos precisam ser recuperados em vendas finais de bilheteria com o público consumidor; fazendo finalmente com que o custo dos ingressos seja acessível se não, sem custo algum, para o público. O que quero dizer é que, nessa lógica, os subsídios às artes cênicas são pensados, de maneira direta para o público, e só em consequência, para os artistas.

Portanto, um espetáculo de artes cênicas subsidiado, financiado ou apoiado por um organismo governamental, ou seja, que é criado-produzido com dinheiro público e não é visto por ninguém, é um gargalo enorme na última parte da corrente do fluxo, e poderia ser considerado como um golpe aos cofres públicos. Então, se bem tendemos a pensar que o fato de sermos beneficiadas com um edital ou apoio de alguma entidade seja governamental ou privada, significa que o projeto foi premiado por conta de quem somos como artistas e do nosso portfólio, mas na verdade, um outro ponto de vista apontaria que foi o nosso potencial público que foi beneficiado com a possibilidade de não ter que pagar os custos do nosso espetáculo com o seu dinheiro.

3.4 Uma Lista para *No Olvidar*⁷⁵

*Tente não esquecer de tudo
o que a comoveu,
durante esse tempo todo.
E confie, Nádia. Vai na fé.*
(BRACCO in MACHADO (org). 2022, p.27)

Basicamente, ao longo deste capítulo explicamos e comentamos algumas das modalidades de criação-autogestão que levantamos para fazer a peça *A Vagabunda*, revista de uma mulher só acontecer no momento pandêmico, usando todos os aprendizados vindos da pesquisa bibliográfica, das experiências dentro do DEARC da UFMA: sendo aluna do programa de pós-graduação PPGAC e estagiária da disciplina do curso de graduação *Elaboração de Projetos e Produção de espetáculos* - e também fazendo parte dos processos e espaços do grupo XAMA Teatro.

Como já mencionamos anteriormente, ele não teve o objetivo de descrever o passo a passo da metodologia de criação-autogestão e, sim, aprofundar-se nas particularidades e

⁷⁵ No olvidar *esp.* (sig) não esquecer.

relações que achamos fundamentais para a nossa prática e que não foram tão frequentemente mencionadas na bibliografia consultada.

Ao longo do processo de criar-produzir, percebemos que a lista, enquanto ferramenta, resultou ser uma grande aliada, mantendo-se firme e forte durante os múltiplos desdobramentos que o projeto perpassou. Nesse sentido, poderíamos considerar uma primeira lista que acompanha todo momento na criação-produção, que é o calendário. Basicamente uma lista implacável de dias que se sucedem um após o outro e que, no nosso caso, foi o processo mais linearmente sucessivo que vivenciamos na hora de fazer *A Vagabunda* acontecer. As listas, então, são uma maneira rápida de criar uma ordem de prioridades possível em meio ao caos, para tentar nos organizar, enquanto muitos processos simultâneos acontecem. Desde a primeira lista de necessidades, em julho de 2020, onde pensávamos que precisaríamos de uma cabine de rádio em cena, e ainda não sabíamos se íamos ter estreia presencial para 5 pessoas ou formato tecnovívio, com a “dramaturgia do ângulo”; passando pelas listas de tarefas e as *check list* de antes das estreias; até as últimas listas de melhorias após temporada de apresentações, deixo aqui algumas das nossas mais célebres listas durante o processo, em alguns dos vários formatos em que trabalhamos:

Foto 20:
Lista de necessidades
Jul 2020

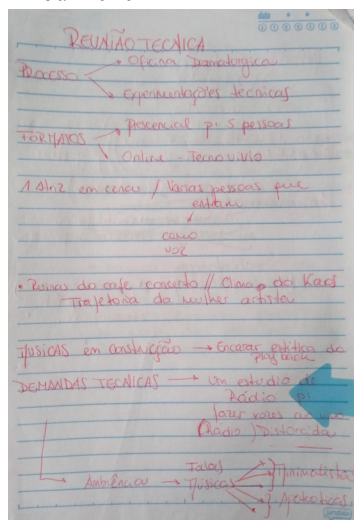


Figura 17:
Lista de tarefas
Out/Nov 2020

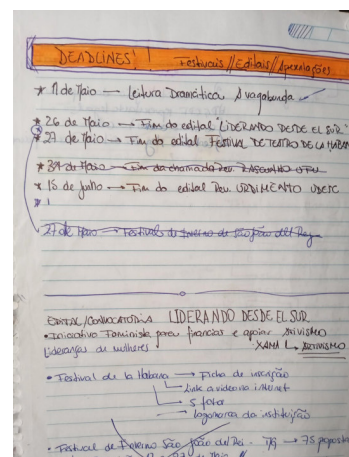
[illegible]

Figura 18:
Check list estreia 1º ato
Nov 2020

Check list vaga geral

- Santa de gesso ✓
- Luz do camarim ✓
- Couro da mala
- Ajeitar pé do camarim
- Roupa preta monga
- Luz do armário
- 10 Ganchos fixos
- Varões da cortina - ferro 20m em barras de 2m ✓
- Letreiro e material elétrico ✓
- Velas da santa
- Estoque de gesso
- Instalacao luz armário
- Fio de nylon ✓
- Punho de rede ✓
- 40 m de franzidor ✓
- Lista de crimes projeção**
- Chapéu dança vedete
- Lanterna de cabeça
- Gelatinas
- Refletores led ufma
- Trilha serpente ✓
- Trilha Maria robô ✓
- Trilha monga ✓
- Música fendas ✓
- Música vedete ✓

Foto 21:
Lista de *deadlines* de editais
Maio 2021



Fonte: Todas retiradas do acervo pessoal.

Por esse motivo, chegando o final deste capítulo, que é quase o final da viagem que começou lá com uma mala vazia pronta para ser enchida de novas modalidades, escolho fazer uma lista de aprendizados e conclusões, sobre o caminho trilhado até aqui:

- Dentro da crise de ter que aprender a ver tudo de novo com esse olhar “estrangeiro”, reside uma potência que pode ser o motor que leve os processos a lugares desconhecidos, fora dos preconceitos e das próprias zonas de conforto, mesmo dentro dos espaços que nós mesmas construímos, onde já somos nativas ou residentes.

- A cultura popular é um espaço disputado pelos agentes que atuam na manutenção das hegemonias que estão operando na esfera do preço e continuam perpetuando a colonialidade, no nosso presente de capitalismo tardio. Hoje, cabe aos agentes que circulamos também na esfera do valor e das práticas decoloniais, não parar de subverter essas tentativas de viralização estética e política que as hegemonias tentam fazer desses espaços, que só sobreviveram historicamente graças às resistências que as expressões culturais ancestrais conseguiram, apesar das tentativas de assalto cultural, através da obliteração dessas mesmas hegemonias.

- O investimento em sustentabilidade das relações humanas, para dentro dos nossos grupos de trabalho e fora dos projetos, com as e os outros artistas da cidade, deve ser primordial se um dos objetivos é sobreviver no decorrer do tempo, sendo a cooperação a modalidade principal para consegui-lo.

- Ao mesmo tempo que temos que tentar fazer o teatro acontecer de maneira autônoma, para não depender de recursos externos, temos que continuamente exigir das instituições governamentais que os direitos de produção e acesso aos bens culturais sejam garantidos.

- As intuições, os sonhos, os saberes dos oráculos, são ferramentas tão válidas para guiar a tomada de decisões de um projeto de criação-autogestão, quanto um cronograma, uma lista de tarefas ou um orçamento.

- A competição, a hierarquia vertical e o uso da agressão para resolver os conflitos, são modalidades exaltadas pelas hegemonias, para as masculinidades. Isso não quer dizer que sejam exclusivas dos homens, mas que estão presentes em toda pessoa ou organização que não questione as estruturas patriarcais. Não é casual a relação entre as boas práticas de vinculação e o grupo XAMA Teatro ser liderado por mulheres, pois os feminismos são uma via de questionamento a ditas estruturas naturalizadas, e estão começando a modificá-las.

- Entender os modos particulares de criação-autogestão levantados pelo grupo XAMA Teatro, como uma forma de ativismo, é uma tentativa de elevar ditas práticas por cima do nível estritamente cênico, pois afeta vários aspectos da vida das que fazemos parte, e se erguem como poderosas alternativas às numerosas experiências de coletividade,

caracterizadas por relações hierárquicas e desiguais, que propiciam ou naturalizam, modos de vinculação abusivos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: COM A MALA CHEIA... PLANEJAR A PRÓXIMA?

*Ever tried. Ever failed.
No matter. Try Again.
Fail again. Fail better.⁷⁶*
Samuel Beckett

Chegando no final dessa viagem, que começou com uma mala de artista de 23kg, carregada com modos que não iam servir para o que o trabalho situado na cidade de São Luís, certamente, me depararia; a sensação 2 anos após, é tê-la enchido com uma quantidade de experiências que não caberiam nem em um container intercontinental de 10 toneladas.

Percebo agora que aquele presente urgente que mencionava no começo, não só tinha a ver com fazer o teatro acontecer no momento pandêmico, mas primordialmente, era sobre a urgência pessoal de querer fazer parte de um programa de pós-graduação neste país, de querer fazer parte de um processo de criação-autogestão cênico, nesta cidade. E esse “querer” tem me definido de uma maneira tão extrema, que não sou já a mesma *ser humana* que era antes de começar. Portanto, a pesquisa foi norteadora de um processo bem mais profundo, e ao mesmo tempo aleatório, intuitivo, que visou mergulhar nessas particularidades muito específicas que percorremos durante o trabalho, mas que foram as que me abriram as portas, me permitiram encaixar, fazer parte e construir-junto. E isso aconteceu da mão do PPGAC na UFMA, e da Prof.^a Dra. Gisele Vasconcelos, e junto dela veio o grupo XAMA Teatro, e junto dele foi a equipe de criação de *A Vagabunda*. Aquela sensação das primeiras crônicas, de “criança *babyzinha*” que olha para o mundo novo, se traslada agora para minhas companheiras e companheiros de trilha no projeto aqui descrito. Estou estreando os olhos, agora para perceber a potência que possuem os modos que aprendi delas/es, e os que criamos-autogerimos juntas/os; que agora poderemos usar para fazer, não só o teatro, mas qualquer coisa acontecer.

Fechar ciclos também pode ser olhar para trás, para fazer balanços, e prestar contas a nós mesmas, via *sincericídio*, à respeito dos objetivos e caminhos percorridos para alcançá-los. Assim, aquela necessidade do começo, de pensar os processos de produção teatral

⁷⁶ Se alguma vez tentou e já fracassou, não importa. Tente de novo. Fracasse de novo. Fracasse melhor. (tradução nossa)

enquanto criação, foi se transformando em uma certa base desde a qual operar, pois assumir a não-separação entre esses processos “funciona como forma de resistência para seguir criando e fazendo teatro” (ARAÚJO, 2019, p. 87).

Por outro lado, aquela urgência de propor espaços com modalidades não hierárquicas de trabalho, foi se tornando uma certeza cada vez maior, levando em consideração que não podemos - nem devemos - continuar sustentando e tolerando, espaços de desigualdade; tanto dentro dos nossos processos, quanto fora deles, nos contextos mais abrangentes dos que fazemos parte; pois são o caldo perfeito de cultivo para os modos de vinculação abusivos. Penso que há uma importância em problematizar, relatar e criar-produzir práticas, que são alternativas para fazer o teatro acontecer. Alternativas precisamente a esses modelos, e nesse sentido, acredito que tanto as articulações coletivas relatadas no capítulo 2.2, quanto as relatadas ao longo do capítulo 3, são experiências de desvio no contexto que habitamos, e exemplos de resistências que ampliam as possibilidades sobre o que significa criar-produzir no nosso presente urgente.

Paralelamente, essa construção não é efetiva, porém cheia de gargalos, imprecisões, arrependimentos, fracassos, que foi preciso assumir, para operar desde aí. Gosto de dizer que tudo o que espero da arte é a possibilidade de não mascarar essa vulnerabilidade. Ao contrário da vida, onde os predadores das tantas florestas do contexto lá fora poderiam ser implacáveis se lhes mostrarmos nosso lado fraco, eu só anseio uma arte onde possamos nos empoderar na assunção aberta das fraquezas, vulnerabilidades, daquilo que não foi o que esperávamos, simplesmente “um coração assim, nu... Pulsando, na frente de todo mundo” (FIGUEIREDO *in* MACHADO org, 2022, p. 39). Nesse sentido, ao longo dessas páginas carregadas de medos, experimentações, incertezas, desconhecimentos, ignorâncias, planos que deram errado e intuições que deram certo, espero estar somando na construção dessa arte, que é a que gosto de experienciar, pois é a que me convidou a fazer a minha própria. Eu espero que, então, algo disso aqui convide a outras e outros a fazerem as suas próprias experimentações também.

Assim, da mesma forma que confessamos lá atrás no começo da viagem, que tínhamos que esvaziar a mala, para ir ao encontro do desconhecido, hoje podemos dizer que para ir novamente a esse encontro, será com muitas modalidades, em uma mala cheia. A primeira é a teimosia de que, aconteça o que aconteça, iremos continuar a fazer teatro, pois é o que sempre fizemos, e para isso será bom nos contagiarmos da humildade do prêmio Nobel citado na epígrafe dessas considerações, para nos permitir “fracassar cada vez melhor” nas próximas viagens. No nosso contexto, isso pode significar começar a enxergar o planejamento “mais como uma atitude do que como uma tarefa; para reconhecer a importância de pensar e sentir

antes de fazer”. (NATALE; OLIVIERI apud. AVELAR, 2010, p. 21). Desde essa perspectiva, os planos A de “Ampliar o projeto”, BV de “Bruxas Vulneráveis” e C de “Construir Juntas”; que foram alguns dos que criamos-produzimos para fazer *A Vagabunda* acontecer, se tornaram agora as modalidades que, estrategicamente, deixaremos no alcance da nossa mão na mala cheia, pois as iremos usar constantemente para operacionalizar os próximos projetos.

Será preciso também, treinar o hábito de começar a pensar nos modos novos que iremos precisar para as viagens futuras, sem esperar o encerramento da viagem em andamento (AVELAR; PELÚCIO, 2014). Treinamento que estamos começando desde já, pois, como explicamos, os processos acontecem em simultâneo e devemos estar preparadas para transitá-los com ferramentas sólidas e também versáteis; do jeito que acontece com as peças de roupas que escolhemos para uma viagem, precisamos que se adaptem a múltiplas situações e poder fazer mais com menos. Assim, enquanto o mencionado Plano A continua em andamento a respeito de *A Vagabunda*, hoje ele tem por objetivo aperfeiçoar tecnicamente as diferentes modalidades de apresentação do espetáculo: presencial em grandes palcos, presencial em espaços para público reduzido, e virtual através da “dramaturgia do ângulo”. Ao mesmo tempo, ele está começando a operar a respeito do espaço XAMA Teatro, cujo projeto de programação foi ampliado para incluir outras modalidades além das apresentações de espetáculos, como são oficinas de formação, projetos de criação em residência, além da diversa programação cultural como música ao vivo, apresentações de livros, entre outras.

Ao mesmo tempo, e tal como aprendi fazendo parte dos projetos do grupo XAMA Teatro, agora sou eu mesma a que deixo os oráculos e as intuições no cantinho superior da mala, que está impregnada na sua totalidade do Plano BV, operando tanto nas superfícies quanto nas profundezas dos processos. Mergulho, por exemplo, na carta da minha alma, “Os Namorados” carta nº 6 no tarô, que me convida a fazer escolhas entre o conforto do conhecido e a vertigem do desconhecido, do ainda por conhecer. Mas dessa vez, a escolha pode ser simples, pois caso a eleição seja a de nos jogar à vertigem de uma nova viagem, a certeza do Plano C bem na base da mala cheia, é uma plataforma firme desde onde alavancar as possibilidades que estão por vir.

Por último, cabe destacar a importância de nos posicionar firme no caminho da prática como pesquisa em artes. Levamos então, a partir de agora e para sempre na mala, a tese-criação enquanto procedimento válido para pesquisar dentro da academia, para continuar a operar o Plano A também no interior dos espaços científicos; não para fazer ciência, mas para continuar na tarefa de ampliar e defender outras florestas e contextos onde a arte pode proliferar. Portanto, se a perspectiva do planejamento é a de provocar a mirada ao futuro,

buscando antecipar a discussão dos caminhos a serem trilhados (AVELAR; PELÚCIO, 2014), podemos antecipar que continuar a estudar em profundidade outros espaços e projetos, também coordenados por mulheres e/ou identidades dissidentes em outros lugares, e os seus modos de criação-gestão para levantá-los, é um novo objetivo, um novo possível destino de viagem, que se desprende daqueles que mobilizaram inicialmente o presente trabalho. Nesse sentido, embora criar-produzir projetos cênicos sob a coordenação não hierárquica de mulheres “guiadas pela força motriz dos sonhos” (VASCONCELOS; AIRES, 2020), seja uma forma consciente de ativismo e resistência às práticas instauradas, surge ao mesmo tempo o interrogante sobre algumas dessas modalidades terem existido sempre, sendo conscientemente apagadas pelas narrativas hegemônicas. Assim então poderíamos começar a empreender uma nova viagem, com o desafio de trazê-las à tona.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Júnior Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Cortez, São Paulo, 2011.

ARAÚJO, Alana. **Produtora-criadora: Experiências narradas na cena teatral ludovicense**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

AVELAR, Romulo. **O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural**. DUO Editorial, Belo Horizonte, 2010.

AVELAR, Romulo. PELÚCIO, Chico. **Do Grupo Galpão ao Galpão Cine Horto: uma experiência de gestão cultural**, Edições CPMT, Belo Horizonte, 2014

BAUMOL, William e BOWEN, William G. **Performing Arts – the economic dilemma**. Twentieth Century Fund, Cambridge, 1966.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. in: Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense. 1994, p. 122 – 136.

BISIAUX, Lílâ. **Deslocamento epistêmico e estético do teatro decolonial**. Rev. Bras. Estud. Presença vol.8 no.4 Porto Alegre, out./dez. 2018 Epub 30-Ago-2018

BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario**. Anagrama, Barcelona, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **La distinción. Criterio y bases sociales del gusto**. Penguin Random House: Barcelona, 2016.

BOSSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

BRACCO, Nádia Ethel. **Hacia una estética de la autosustentabilidad teatral**. Monografía (Licenciatura em Teatro) Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Artes, Departamento de Teatro, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, p.75. 2015. Disponível em <https://issuu.com/nadiaethelbasantabracco/docs/trabajofinalnadiae.basanta> Acessado em 08/04/2022

BRASIL, **Constituição da República Federativa do Brasil**. 1998. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em 26/03/2022

BRASIL, Lei nº 14.017 Aldir Blanc, 29 de junho. 2020. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/Lei/L14017.htm Acesso em: 26/03/2022

BRASIL, **Decreto nº 10.464 de regulamentação da Lei nº 14.017/2020**, 17 de agosto. 2020. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/Decreto/D10464.htm Acesso em 27/03/2022

BRASIL, **Lei nº 14.150**, 12 de maio. 2021 Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2021/Lei/L14150.htm#art1 Acesso em 27/03/2022

CARREIRA, André Luiz Netto. **Teatro de grupo: a busca de identidades**. Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, v. 5, n. 5, p. 11-20, 2008.

CARREIRA, André Luiz Netto. **Diversidade e renovação do teatro no Brasil**. Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, v. 4, n. 4, p. 9-11, 2007.

CANCLINI, Nestor García. **La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia**. Madrid: Katz, 2010.

CALABRE, Lia e MOREIRA, Raquel. **Financiamento da cultura sob a ótica dos direitos culturais: possibilidades e desafios do plano nacional de cultura**. Políticas Culturais em Revista, 2 (5), p. 97-114, 2012 -Disponível em www.politicasculturaisemrevista.ufba.br Acesso em 26/03/2022

CEARÁ. **Prêmio Fomento Cultura e Arte do Ceará**, 2.2, 2020. Disponível em <http://editais.cultura.ce.gov.br/2020/11/04/premio-fomento-cultura-e-arte-do-ceara-lei-aldir-blanc/> Acesso em 27/03/2022

DUBATTI, Jorge. **Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos**. Rebento, São Paulo, n. 12, p. 8-32, jan – jun 2020. Disponível em <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503/299> Acesso em 04/04/2022

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 4 maio 2014.

FÓRUM DE ARTES CÊNICAS. **Quem somos? Quantos somos?** Mapeamento. São Luís, 2020. Disponível em https://drive.google.com/file/d/1KqL8dHfyf7Z8qCnpt0Q7y_hdlAr1zo5/view Acessado em 26/03/2022

FÓRUM DE ARTES CÊNICAS. **Minuta de proposições para a Lei 14.017/2020 Lei Aldir Blanc**. Documento. São Luís, 2020.

FUNARTE: **Políticas para as artes: prática e reflexão**. FUNARTE, Rio de Janeiro, 2012.

FUNARTE: **Cultura em Números. Anuário de estatísticas culturais**. MINC, Brasília, 2009.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2006.

HANISCH, Carol. **The Personal Is Political In: Notes from the Second Year: Women's Liberation**, Shulamith Firestone, Anne Koedt org. New York. 1970. Disponível em <https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf> Acesso em

08/04/2022

HEIDEGGER, Martin. **La esencia del habla**. In: . De camino al habla. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1986.

JUBB, David. **Ser Vulnerável**. In: Próximo ato : teatro de grupo / organização Antônio Araújo, José Fernando Peixoto de Azevedo e Maria Tendlau. São Paulo: Itáu Cultural, 2011. p. 198 – 210

LANDER, Eduardo (Org.) **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. CLACSO, Buenos Aires. 2005.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Universidade de Barcelona, Barcelona 2001.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva; LESSA, Patrícia. **Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade**. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 26, n. 2, 2018. Disponível em <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n238901>. Acesso em 26/03/2022

MACHADO, Nicolle Silva. **Experiências desacatam referências?** poéticas problemáticas para criação em teatro. 2020, 126 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

MACHADO, Nicolle (org.); BRACCO, Nádia Ethel; FIGUEIREDO, Renata; CAMPOS, Cris Sereia. **Xama Mulher. Coletânea Poética**. Edições XAMA. São Luís, 2022.

MACHADO, Nicolle; VASCONCELOS, Gisele. **Táticas de desmoronamento em teatro: sobre a urgência de sobreviver e levantar-se**. p. 1-31 [S.I.:s.n.][2022] (Artigo aceito para publicação na Revista Brasileira Estudos da Presença)

MAGELA, Fernando. **Os Nordestes e o teatro brasileiro**. PPGAC UFBA, Salvador, 2017.

MARANHÃO. **Plano Estadual de Cultura 2016-2024**, 2014. Disponível em <https://cultura.ma.gov.br/uploads/secma/docs/PLANO-ESTADUAL-DE-CULTURA-Livro.pdf> Acesso em 26/03/2022

MARANHÃO - COMISSÃO SETORIAL DE LICITAÇÃO – CSL/SECMA, **Resposta à impugnação Ref. aos Ofícios 05/2020; 06/2020; 07/2020; 08/2020; 09/2020 – Fórum de Artes Cênicas**, 19/09/2020. Disponível em <https://www3.cultura.ma.gov.br/wp-content/uploads/2020/09/DECISAO-IMPUGNA%C3%87AO-FORUM-ARTES-CENICAS-AOS-EDITAIS.pdf> Acesso em 26/03/2022

MARANHÃO. **SECMA Edital nº 03/2020 – Conexão Cultural**. Maranhão, 2020. Disponível em <https://www3.cultura.ma.gov.br/wp-content/uploads/2020/09/EDITAL-03-LAB-03.2020-CO-NEXAO-CULTURAL-3-.pdf> Acesso em 04/04/2022

MARANHÃO. **SECMA Edital nº 04/2020 – Oficinas Artísticas**. Maranhão, 2020. Disponível em

<https://www3.cultura.ma.gov.br/wp-content/uploads/2020/09/EDITAL-LAB-04.2020-OFICI-NAS-ARTISTICAS-1.pdf> Acesso em 04/04/2022

MARINA, Heloisa. **Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano: crises e potências na interseção dos processos de gestão, produção e criação/** Heloisa Marina Tese (Doutorado) - Universidade de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós Graduação em Teatro, Santa Catarina, 2017.

MARTINS, Gilberto dos Santos. **O Centro de Artes Cênicas do Maranhão CACEM: Memórias, reflexões e desafios da formação do ator (1997-2007).** Dissertação de mestrado (Mestrado em Artes), Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes, Uberlândia, 2016.

MONTEIRO, Necylia. **Condenaram o Negro Herói e nos venderam escudos. Cena Aberta Tumblr**, São Luís, 20, setembro. 2015. Disponível em: <https://cena-aberta.tumblr.com/post/129541442527/condenaram-o-negro-her%C3%B3i-e-nos-venderam-escudos> Acesso em: 25/03/2022

NASCIMENTO, Igor Fernando de Jesus. **Nas coxias do texto: a confecção da dramaturgia de "as três fiandeiras"** / Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, CCH, Universidade Federal de Maranhão, São Luís, 2017.

QUIGG, Anne-Marie. **Workplace Bullying in Arts.** Tese (doutorado) City University, London, 2007.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina.** In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. CLACSO, Buenos Aires. 2005. P116-142.

RAGO, Luzia Margareth. **Inventar outros espaços, criar subjetividades libertárias.** São Paulo: Editora da Cidade, 2015. v. 100, p. 71.

REVISTA de uma mulher só... só que não. [locução de]: Gisele Vasconcelos. Participação: Nádia Ethel, Nicolle Machado, Igor Nascimento, Júlia Martins. São Luís: SESC, 12 set. 2020. Podcast. Disponível em <https://open.spotify.com/episode/4XcB5nUP8bKNAB6JtWCutt> Acesso em 26/03/2022

REIS, Ana Carla e MARCO, Kátia de (organizadoras). **Economia da cultura: ideias e vivências.** Publit, Rio de Janeiro, 2009.

SÃO LUÍS. **Plano Municipal de Cultura 2015-2025**, 2016. Disponível em https://saoluis.ma.gov.br/midias/anexos/1326_1_plano_municipal_de_cultura.pdf

SÃO LUÍS, **Edital nº 10/2020 - Espaços e Equipamentos Artísticos Culturais**, São Luís, 2020. Disponível em:

SIMÃO, Fazzio Marina e SAMPAIO, Camargo Juliano C. **Corpo e descolonialidade em Composição Poética Cênica.** Rev. Brasileira Estudos da Presença, Porto Alegre, v.8, n.4, p. 665-690, Porto Alegre, out/dez 2018.

SCHRAIER, Gustavo. **Laboratorio de Producción Teatral 1. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos**. Atuel, Buenos Aires, 2008.

SHAPIRO, Roberta. **Que é artificação?** Sociedade e Estado, v. 22, n. 1, Brasília, jan./abr. 2007. P. 135-151,

STOREY, John. **Teoria cultural e cultura popular, uma introdução**. Tradução: Pedro Barros. Edições Sesc, São Paulo, 2015.

VASCONCELOS, Gisele; AIRES, Lauande. **Desejo do teatro no político, desejo do político no teatro e político teatro do desejo**. Urdimento, Florianópolis, v. 3, n. 39, nov./dez. 2020.

VASCONCELOS, Gisele. **O que é da gente que a gente é?** Fórum Estadual Sesc Nordestes das Artes “Diálogos Criativos – O Maranhão na Cena”, São Luís, 10 de abril de 2019.

VASCONCELOS, Gisele Soares de. **Ator-contador: a voz que canta, fala e conta nos espetáculos do grupo Xama Teatro**. Tese. Escola de Comunicação e Artes. USP, para obter o título de Doutora, São Paulo, 2016.

VASCONCELOS, Gisele Soares de. **O cômico no bumba-meu-boi**. Dissertação de Mestrado da Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2007.

VASCONCELOS, Gisele Soares de. **A Vagabunda: subjetividades e políticas da cena no modo de criação de espetáculos do grupo Xama Teatro – MA**. RELATÓRIO ESTÁGIO PÓS DOUTORADO, UniRio, Rio de Janeiro, 2020.

VICH, Victor. **O que é um gestor cultural?** in: CALABRE, Lia e LIMA, Org. **POLÍTICAS CULTURAIS conjunturas e territorialidades**; São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Pág 49 – 54

WOLFF, Janet. **The Social Production of Art**. MacMillan Education, London, 1981.

XAMA TEATRO. **As 3 Fiandeiras na rota de Ribamar**. Xama Teatro Blogspot, São Luís, 21, Junho, 2018. Disponível em: <http://xamateatro.blogspot.com/2018/06/as-3-fiandeiras-na-rota-de-ribamar.html> Acesso em: 25/03/2022

YAMAMOTO, Fernando. **Cartografias do Teatro de Grupo do Nordeste**. Natal (RN): Clowns de Shakespeare, 2012.