UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – CEN

Kamilla Nunes Costa

PRODUÇÃO TEATRAL
SOBREVIVÊNCIA E PROFISSÃO DE UMA ATRIZ EM BRASÍLIA

Brasília - DF
2017

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – CEN

Kamilla Nunes Costa

PRODUÇÃO TEATRAL
SOBREVIVÊNCIA E PROFISSÃO DE UMA ATRIZ EM BRASÍLIA

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universiade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz.

Brasília - DF
2017

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para obtenção de grau de Bacharel em Interpretação Teatral no Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Autora: KAMILLA NUNES COSTA

Monografia apresentada em 03 de Julho de 2017

Comissão Avaliadora:

_____

Professor Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz (CEN/UnB)

_____

Professora M.ª Cyntia Carla Cunha Santos (CEN/UnB)

_____

Professora M.ª Luana Maftoum Proença (IESB/DF)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho, sobretudo, àquelas que se empenham em transformar o mundo através da Arte, àquelas que se dedicam ao fazer teatral e àquelas que acreditam que podem sim sobreviver a partir da profissão de Artista Cênica.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Delma Nunes e familiares pela criação, apoio e incentivo constantes.
À Vera, Mário, Caio e Maíra, por me adotarem como membro da família.
Ao meu companheiro Lucas Althoff pela presença, suporte, dedicação e carinho.
À Equipe CRAU NasTora pelo aprendizado e amizade.
Às minhas mestras e mestres pelos preciosos ensinamentos e puxões de orelha.
Ao Fernando Villar, pela paciência e inspiração.
Ao meu filho Dom Nunes, que veio ao mundo me ensinar que nada é impossível quando se tem amor.
À você, leitora, por vir comigo.

RESUMO

Esta monografia trata da relação entre o fazer teatral como ofício e a prática teatral como profissão, focando nas condições disponíveis para o exercício teatral em busca de estratégias de sobrevivência no mercado de trabalho artístico local. Para tal, buscou-se realizar revisões e reflexões acerca das questões específicas de Produção Teatral em Brasília, por meio de interrelações transdisciplinares, realização de entrevistas, coleta de depoimentos sobre o assunto e estudo de caso. O objetivo principal desta pesquisa é refletir sobre a importância da prática de Produção Teatral durante a graduação em nterpretação Teatral na Universidade de Brasília, a fim de contribuir para o melhor desenvolvimento da carreira destas artistas cênicas formandas nesta Instituição, assim como para incentivar a consolidação de um mercado artístico local. Esta monografia busca também refletir sobre as condições disponíveis em Brasília para que tal prática seja possível, apresentando uma proposta de solução que deve ser debatida numa possível continuidade do trabalho à nível de pós-graduação.

Palavras-chave: Produção Teatral; Estratégias de Sobrevivênia; Profissão Atriz; Prática Cultural de Resistência; Mercado Artístico; Autoprodução.

SUMÁRIO

Introdução 9

Capítulo I – Produção Teatral Brasiliense 15

1.1. – Questão de Interesse 15

1.2. – Estratégias para Sustentação Econômica 19

Capítulo II – Políticas Públicas de Cultura no DF 22

2.1. – Leis de Incentivo à Cultura 22

2.2. – Infraestrutura de Espaços Públicos na Brasília de 2017 25

2.2.1. – O Teatro Nacional Claudio Santoro 26

2.2.2. – O Espaço Cultural Renato Russo 32

2.2.3. – O Teatro Helena Barcellos 34

2.3. – A Rua como Espaço Disponível 35

Capítulo III – Prática Cultural de Resistência 37

3.1. – Produção de Obra Artística Acadêmica 37

3.1.1. – A Extinção d'Os Mamutes 40

3.1.2. – Existe Profissionalismo no Contexto Acadêmico? 47

3.2. – A Equipe *CRAU*, o *crau* e o *craudiamento* 51

Considerações Finais 54

Referências Bibliográficas 57

Anexos 59

Anexo 1 – Ementas de Disciplinas dos Cursos de Administração, Publicidade e Turismo pela UnB 60

Anexo 2 – Recomendação do Corpo de Bombeiros para Interdição do Teatro Nacional Claudio Santoro 67

Anexo 3 – Listagem de Fluxo de Habilitação com as Disciplinas oferecidas pelo curso de Bacharel em Interpretação Teatral pela UnB 77

Apêndices 81

Apêndice 1 – Entrevista com a M.ª Adriana Lodi realizada em Brasília em maio de 2017 82

Apêndice 2 – Entrevista com alunas da turma de Diplomação em Interpretação Teatral (1/2017), realizadas em Brasília em junho de 2017 87

Apêndice 3 – Entrevistas com Me. Márcio Menezes realizada em Brasília em junho de 2017..... 109

Apêndice 4 – Entrevista gravada em CD com Guilherme Reis, Secretário de Cultura do DF, realizada em Brasília, em 23 de Junho de 2017.

INTRODUÇÃO

Esta monografia tem como objetivo principal investigar as condições disponíveis em Brasília para a inserção e manutenção das graduandas recém-formadas[1] no curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da Universidade de Brasília no mercado de trabalho artístico local. Além de examinar o nível de compreensão dessas alunas sobre as problemáticas e necessidades relativas à Produção que surgiram durante o processo de materialização cênica, ou seja, durante a montagem e execução do projeto que resultou no espetáculo *Os Mamutes*, de autoria do dramaturgo brasileiro Jô Bilac, (escrita em 2002), realizada pela turma de Diplomação em Interpretação Teatral em junho de 2017 pelo Departamento de Artes Cênicas da UnB (CEN/UnB), dirigida pela atriz e professora Rita de Almeida Castro. Tais problemáticas passaram a ter grande relevância durante minha trajetória como graduanda no curso, visto que a capacitação profissional das recém-formadas em Artes Cênicas no que tange às problemáticas de Produção Teatral, assim como seus aspectos concretos de realização, organização e gestão, ainda se encontra bastante defasada. Mesmo que esta capacitação se mostre atualmente indispensável no caso desta atriz recém-formada desejar compreender o funcionamento do atual mercado artístico local, a fim de melhor inserir-se nele profissionalmente.

Apesar de essa ser uma preocupação que já ocupa lugar nas discussões do Colegiado do curso de Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília, e estar, de certa forma, presente nas aulas que são oferecidas pelas professoras do curso, mesmo que de forma superficial, atualmente, a graduanda ainda não é orientada de forma eficaz a organizar, preparar, manter e sustentar economicamente um processo criativo. A demanda por conhecimento específico sobre as práticas de produção teatral tem sido uma problemática frequente enfrentada pelas profissionais da área. Apesar de o corpo docente do Departamento de Artes Cênicas da UnB (CEN/UnB) junto à coordenação do mesmo já demonstrar preocupação com tal realidade, discutindo a necessidade da inclusão de uma disciplina obrigatória com foco em Produção Teatral, não há, no atual currículo do curso em questão, nenhuma disciplina com este foco. Desde o ano de 2008

[1] Por ser/estar mulher neste mundo e a fim de empoderar meu discurso como tal, neste estudo elegerei o uso do feminino o invés do neutro e/ou masculino universal. Deixo claro que esta não é uma afronta às normas vigentes, nem mesmo uma desvalorização do papel do dito masculino na pesquisa que se segue, mas uma maneira de subverter os incômodos padrões de nossa língua em busca de posições mais igualitárias no contexto acadêmico.

até 2016, tempo em que fui aluna da Instituição, houve apenas três únicas iniciativas nesse sentido, resultando em ofertas de disciplinas optativas. A diretora e atriz M.ª Luana Maftoum Proença, que no ano de 2014 fazia parte do quadro docente do curso como professora substituta ministrou uma disciplina optativa chamada Técnicas Experimentais em Artes Cênicas - Produção Teatral no primeiro semestre daquele ano, sendo continuada no semestre seguinte com o nome de Produção Teatral[2], mas ainda optativa. O professor, ator e produtor Rafael Tursi, quando atuou no quadro docente do CEN/UnB como professor temporário, também ministrou tal disciplina no segundo semestre de 2015, novamente de maneira optativa. Nas três ocasiões, houve interesse significativo da parte das alunas e o dilema da Produção Teatral recebeu, mesmo que em pequena escala, lugar cativo nas discussões e conversas entre as estudantes nos corredores do Departamento.

Apesar de carregar em si extrema importância para o desenvolvimento artístico nas cidades e comunidades brasileiras, este assunto, com foco em Produção Teatral, ainda conta com pouca referência bibliográfica. Uma grande contribuição sobre o tema veio por meio da pós-Dra. em Produção Teatral, Deolinda Vilhena, que em estudo apresentado durante a V ENECULT (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura), realizado nos dias 27 a 29 de maio de 2009 na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil, intitulado *Produção Teatral: da prática à teoria – a sistematização de uma disciplina*, objetivava conceber, sistematizar e implementar na grade curricular dos cursos de licenciatura e bacharelado em Artes Cênicas da USP uma nova – e obrigatória – disciplina: Produção Teatral, no intuito de abranger as vertentes técnicas, de organização e gestão do espetáculo, assim como oferecer às alunas do curso conhecimento específico sobre o assunto.

Realizado a partir de conclusões obtidas durante a pesquisa que gerou sua tese de doutorado[3] sobre as estratégias e metodologias adotadas pela Companhia Théâtre du Soleil, Vilhena afirma que "a Produção (Teatral) é um dos aspectos menos estudados nos cursos de Artes Cênicas no Brasil, onde a ausência de uma política cultural acaba por agravar a situação da Produção Teatral."(2009, p. 4). Essa condição faz com que as

[2] Tal disciplina recebeu o nome Produção Teatral na época (ao invés de Técnicas Experimentais em Artes Cênicas) devido à logística de matrícula do curso. Já que o Sistema de Matrícula não permite que as alunas se matriculassem duas vezes numa disciplina de mesmo nome.

[3] VILHENA, Deolinda Catarina França de. *Les modes de production au Théâtre du Soleil à l'aune de la production théâtrale française depuis 1968: une exception dans l'exception culturelle?*. Tese de doutorado. Defendida em janeiro de 2007 na Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle).

graduandas em Interpretação Teatral em fase de formação e que queiram sobreviver profissionalmente na área, precisem buscar e/ou criar - muitas vezes sem nenhuma experiência ou orientação prévia - situações que as permitam aprender na prática a planejar, organizar, executar e gerir um projeto teatral, tanto durante a fase de sua concepção criativa, quanto durante todas as outras etapas correspondentes à sua administração, execução, divulgação, conclusão e sustentabilidade, a fim de tentar garantir o sucesso e continuidade de seu trabalho.

Nesse mesmo estudo, Deolinda ressalta que a Companhia Théâtre du Soleil "Apesar de receber a mais alta subvenção de uma companhia independente na França, sobrevive graças à sua própria bilheteria, responsável por cerca de 70% do seu orçamento anual" (2009, p. 4). A partir da obtenção destes dados, ocorreu-me um crescente interesse pela viabilidade econômica da condição de artista, e neste ponto ouso ampliar o foco e considerar além da atriz, a *performer*, a dançarina, a malabarista, a desenhista, a artesã e tantas outras profissionais ditas Artistas. Já que, sendo a Companhia Théâtre du Soleil uma grande referência artístico profissional mundial, com mais de cinquenta anos de atividade, mais de oitenta integrantes de diferentes nacionalidades e com público cativo em diversos países, é assustador pensar que mesmo assim a Companhia não consegue garantir a partir de sua própria bilheteria o equivalente à 100% de seu orçamento anual, ainda dependendo de investimentos públicos e privados para se manter (2009, p. 4).

A partir de tal informação, busco nesta pesquisa averiguar alguns caminhos existentes na busca pelo êxito profissional de atrizes em estágio de formação acadêmica residentes em Brasília e no DF pertencentes ou não a companhias artísticas, seja com espetáculos que atinjam um número considerável de críticas, ou pela boa aceitação da parte do público da marca e/ou identidade da companhia, ou a circulação dentro e fora de sua cidade de origem, ou mesmo a realização de temporadas de médio e longo prazo pelo Distrito Federal com bilheteria e casa cheia. Além de vislumbrar como se dariam as estratégias possíveis para driblar as irreais condições de sobrevivência da profissão e não sermos engolidas pela insuficiência de investimento público e privado para a área, caso em que se encaixa a produtora da qual faço parte, *CRAU NasTora*[4].

[4] A produtora independente *CRAU* NasTora Produções foi criada no segundo semestre de 2016 e é composta por mim e mais três estudantes do curso de Artes Cênicas da UnB (Heloísa Palma, Nathália

Enquanto integrante de tal produtora, pude perceber que o percurso a ser trilhado desde a concepção de uma ideia cênica até sua efetiva execução demanda uma complexa rede de serviços e produtos a serem cambiados dentre as envolvidas. Criar um roteiro, eleger conceitos, elaborar cronograma, tabelar as ações da cena, ensaiar, confeccionar elementos de encenação, conceber mapas de equipamentos de iluminação e sonorização, divulgar, captar recursos, registrar, e tantos outros afazeres preenchem esse caminho da maneira mais imprevisível possível e exigindo dos mais diversos tipos de conhecimentos numa velocidade estonteante. E se meu objetivo era a sobrevivência no campo das Artes Cênicas, tornou-se imperativo o reposicionamento das ideias românticas que eu tinha com relação ao fazer artístico e passar a olhá-lo de maneira mais sistemática, assertiva e sustentável, pois como afirmam as publicitárias Fernanda Nardelli de Carvalho e Maria de Fátima de Oliveira em "Viaje na Cultura", no projeto experimental em publicidade do Departamento de Comunicação da UnB em 1997 sobre a necessidade de constante aperfeiçoamento das profissionais envolvidas com cultura, "o mercado evolui muito rápido e é exigente" (1997, p. 36).

Olhar a arte como um produto mercadológico me pareceu então uma maneira eficaz de entender a lógica da Produção Cultural e o papel da Produtora Teatral e/ou Cultural, porém abriu um leque de conhecimento que logo vi que não suportaria sozinha. Com isso, foi necessário reunir um coletivo de artistas cênicas que, igualmente em situação de finalização do curso e inserção no mercado de trabalho, se dispusessem a dividir as inúmeras funções que estão entre estudar, entender e criar uma Produtora Cultural que fosse capaz de executar projetos teatrais e outros com eficiência, qualidade e profissionalismo.

O incentivo, apoio e cooperação mútua entre as integrantes deste grupo se tornaram então, fundamentais. Afinal, o fazer teatral é um fazer coletivo que reúne e reflete os anseios e necessidades de seus indivíduos, tornando-se espaço para discussões éticas, estéticas, políticas e ideológicas sobre diversas questões contemporâneas, entre as próprias integrantes e em relação com a comunidade.

Azoubel, Yuri Rocha e Gabriela Rabelo), que realizam estudos e elaborações de projetos culturais, *marketing* cultural e divulgação de artistas independentes no intuito de fomentar a produção local, principalmente daquelas artistas que não possuem condições financeiras para tal. Tal produtora ainda trabalha em formato experimental, planejando realizar até o final do ano de 2017 sua consolidação como empresa cultural ativa portadora de CNPJ.

Neste contexto, surgem inúmeros questionamentos possíveis. Além da falta de uma formação direcionada e especializada na Universidade de Brasília que capacite essas atrizes a garantir sua sobrevivência exclusivamente, ou em maior parte, através da profissão em questão, podemos citar, dentre outros, o sucateamento de espaços culturais, o descaso das entidades públicas responsáveis, o escasso investimento destinado a ações de fomento teatral tanto de iniciativa pública como privada, as complicações enfrentadas em processos burocráticos como agendamento de pauta ou inscrição em editais específicos, até mesmo a carência de um público pagante que frequente regularmente os acontecimentos teatrais na cidade[5].

A partir destes questionamentos, é possível iniciar uma análise sobre os aspectos práticos do fazer teatral, levando em consideração os desdobramentos de função destas profissionais em Artes Cênicas no que tange a materialização cênica, as problemáticas de produção e gestão teatrais, e as possíveis estratégias para a sustentação econômica da carreira. Visto que para que esta atriz recém-formada na área possa desenvolver-se profissionalmente de maneira satisfatória, ela deva apropriar-se de uma postura onde prevaleça a prática cultural de resistência, deixando de ocupar apenas o lugar de atriz, passando a transitar por outras funções referentes ao trabalho cênico, como encenação, produção, administração e outros, que abranja tanto os aspectos criativos, quanto os aspectos produtivos, criativos e políticos da profissão escolhida.

No objetivo de investigar tal condição, divido esta monografia em três partes. Na primeira, pretendo abordar questões específicas de Produção Teatral no cenário Brasiliense a fim de examinar as condições de sobrevivência e sustentação econômica da profissão. Para tal, foi realizada revisão bibliográfica sobre o tema, selecionando então *Histórias do Teatro Brasiliense* (2004), organizado pelo professor Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz e Eliezer Faleiros de Carvalho; *Canteiro de Obras* (2012), de Glauber Coradesqui; *A Cidade Teatralizada* (2012), de Celso Araújo; *Cultura, uma Obra de Valor: o Marqueting Cultural no Mercado Brasiliense* (1997), de

[5] É claro que aqui não podemos generalizar essa questão do público cativo, visto que existem grupos ativos atualmente na cidade como os Melhores do Mundo, o G7, a Companhia Sete Belos, Néia & Nando, Caixa Cênica, etc., que possuem público cativo e não dependem exclusivamente de investimentos públicos para manter seu trabalho. Tais grupos são comumente enquadrados em um tipo de produção teatral especificamente comercial, ou seja, não estão necessariamente focados em criações de pesquisa cênica, mas de circulação de um produto. Não quero, entretanto, realizar comparações entre as atividades desses grupos com as atividades desenvolvidas em um contexto de pesquisa, mas vale ressaltar que o estudo mais aprofundado das estratégias tomadas por esses grupos tidos como "comerciais" pode ser muito importante quando falamos de desenvolvimento do mercado artístico local.

Fernanda Nardelli de Carvalho; *Práticas de Produção Teatral em Santa Catarina: Sobrevivência e Busca de Idemtidade* (2002), de André Luiz Antunes Netto Carreira; além de arquivos do jornal *Correio Braziliense*, publicações em sites de comunicação como o *Portal Brasil* e outros.

Na segunda parte, farei uma breve abordagem sobre as leis de incentivo à cultura local, assim como as condições de infraestrutura cultural no Distrito Federal, a fim de entender como se dá atualmente a conjuntura de apoios, espaços e estímulos financeiros disponíveis para as profissionais da área. Nesse segundo capítulo, conto com o apoio do ator, diretor e gestor cultural Guilherme Reis, atual Secretário de Cultura do Distrito Federal, que foi, quando ainda não ocupava tal cargo público, responsável pelo Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea, reunindo desde 1995 em Brasília além de espetáculos locais, nacionais e internacionais, mesas redondas e feiras de discussão sobre Produção Teatral e Projetos em Teatro e atividades formativas da área de conhecimento compreendida pelas Artes Cênicas.

Na terceira parte, pretendo refletir sobre a prática cultural de resistência, em breve estudo de dois casos, o primeiro contempla mais especificamente as estratégias executadas (ou não) durante a montagem do espetáculo *Os Mamutes*, desenvolvido pela turma de Diplomação em Interpretação Teatral e dirigido pela atriz, diretora e antropóloga Dr.ª Rita de Almeida Castro, ofertada pelo CEN/UnB no segundo semestre de 2016 e primeiro de 2017, da qual fiz parte. Em contraponto, abordarei no segundo caso a prática que tenho desenvolvido em trabalhos com a produtora *CRAU NasTora* fora do contexto acadêmico para contribuição de um mercado de trabalho artístico consolidado.

Com isso, espero reforçar a importância da instrumentalização e capacitação especializada, assim como da implementação de disciplinas obrigatórias que tratem dessas questões no currículo oficial do curso de bacharelado em Interpretação Teatral oferecido pela Universidade de Brasília atualmente. Além de abrir espaço para a continuação desta pesquisa a nível de pós-graduação, já que tal estudo, considero, é de grande valor para aquelas que como eu pretendem desenvolver-se como atriz e ou produtora teatral profissional.

Capítulo I - Produção Teatral Brasiliense

1.1. – Questão de interesse

Antes de iniciar este capítulo diretamente, sinto a necessidade de expor num primeiro momento como este assunto Produção Teatral atingiu o lugar de interesse que ocupa hoje em meus trabalhos, pesquisas e cotidiano, justamente por ter sido a partir de minha trajetória pessoal que surgiu a questão que norteia toda a pesquisa que se segue. Como sobreviver economicamente exercendo a profissão de atriz após a graduação? É certo que o sonho de ser reconhecida pelo meu "talento ímpar" por uma olheira de uma grande empresa de cultura e ser magicamente contratada para trabalhar com carteira assinada no mercado artístico estava fora de cogitação. Não que não fosse possível tal contratação acontecer, mas nada cairia magicamente em meu colo. Além do longo caminho que eu precisaria trilhar para atingir um nível aceitável de profissionalismo, eu precisaria me enquadrar a certos padrões estabelecidos por estas grandes empresas, o que exigiria também um alto nível de poder aquisitivo. Sendo assim, a ideia de "ficar famosa" nunca me convenceu de sua eficácia. Por outro lado, o reconhecimento do meu trabalho, sabia desde o início, viria por meio de muito aprendizado, esforço e dedicação.

O planejamento, a elaboração, a logística e a gestão de um projeto artístico são conhecimentos que tenho adquirido aos poucos. Durante processos vividos dentro e fora da Universidade, pude observar a existência e importância de pessoas que tomavam a frente dessa função administrativa dos projetos. No início, eu não entendia a diferença entre as funções desempenhadas pela Produtora e pela Diretora de um espetáculo. Para mim, todo esse trabalho se concentrava na figura da Diretora.

Quando iniciei minha trajetória acadêmica no primeiro semestre de 2008, minha grande vontade era me tornar Diretora de Teatro. Eu gostava de imaginar minhas ideias se tornando cena. Tinha tido alguma experiência prévia durante meu ensino médio com a montagem do espetáculo *Dez Encontros Juvenis*, dirigido pela atriz e professora Vanessa Di Farias em 2004, com alunas do Centro de Ensino Médio 01 de Sobradinho. Tal experiência foi fundamental para meu encantamento pela extensa área englobada

pelas Artes Cênicas, já que foi nesse grupo, o U.T.I. (Unidade Teatral Intensiva), que tive meus primeiros contatos com as questões práticas do fazer cênico: a confecção de figurinos, maquiagem, objetos de cena, até mesmo textos e recortes dramatúrgicos. Éramos alunas com pouco ou nenhum conhecimento sobre esses assuntos, e eu assistia atenta e deslumbrada o trabalho de Vanessa, sempre pensando em todos os detalhes, com aparentemente tudo "sob controle". A criação dos textos que usamos nas cenas do espetáculo foi de nossa própria autoria. Eram depoimentos pessoais acerca de assuntos que faziam parte do nosso universo adolescente, como sexo, drogas, festas, etc. Vanessa estudava esses depoimentos, recortava e encaixava um no outro, costurando o que seria o roteiro do espetáculo. Eu achava aquele trabalho o máximo e sempre me dispunha a estar presente, ajudando no que eu conseguisse, a fim de aprender a fazer aquilo também.

Eu nunca tinha tido contato com esse tipo de teatro antes dessa experiência. Já tinha montado no ensino fundamental alguns experimentos com teatro de fantoches ou cenas curtas na escola para apresentar algum trabalho de Português ou História, mas nunca tinha visto muito menos vivido uma experiência como a montagem de um espetáculo teatral, com direito a planejamento dramatúrgico, mapa de luz, figurino, etc. Durante esse processo, que durou cerca de um semestre, acompanhei Vanessa a realizar as mais diversas tarefas, desde a direção propriamente dita através dos ensaios com as aspirantes a atrizes, até os inúmeros telefonemas para resolver questões como transporte, registro e pauta de teatro para apresentação. Naquela época eu não percebia a diferença entre direção e produção teatral, pois via as duas funções misturadas nas mãos de Vanessa.

O espetáculo *Dez Encontros Juvenis* participou do Festival Teatro na Mochila, promovido pela Fundação Athos Bulcão em 2004, com apresentações em Taguatinga, Sobradinho e no Centro Cultural do Banco do Brasil. Claro que éramos amadoras. Mas desde então percebi que era ali, no palco de um teatro, que eu encontraria minha profissão.

Pouco depois, em 2007, vivenciei outras experiências cênicas. Dessa vez, sem a presença de uma diretora. Nesse ano, fui aluna do Pré-Loyola, curso pré-universitário, comunitário e gratuito que foi oferecido pelo Centro Cultural de Brasília no período entre 2003 e 2011. Na minha turma, apenas eu estava interessada em cursar Artes como

graduação. Ali, naquele curso, alunas como eu eram raras exceções, por isso, o curso não oferecia aulas de Artes Cênicas, Visuais, ou qualquer outra variação artística. Mesmo assim, durante o tempo em que estive ali, produzi de maneira independente e amadora três experimentos cênicos, onde atuei como atriz, diretora, dramaturga, coreógrafa, iluminadora, sonoplasta, e todas as demais funções que uma montagem pode vir a exigir. O Centro Cultural de Brasília conta com uma sala de teatro equipada e bem cuidada, que foi posta "à minha disposição" pelos jesuítas que mantém o espaço. Não tinha ali uma professora ou alguma outra profissional que pudesse me instruir quanto ao uso do aparato técnico ali disponível. Havia um funcionário técnico da casa que me ensinou a ligar e desligar as mesas de luz e som. Ele também me mostrou a caixa de gelatinas coloridas e me indicou a escada que ele usava para subir até as varas de luz e colocar tais gelatinas nos refletores. Aprendi, no contato direto com os equipamentos, a manuseá-los. Foi nesse curso que iniciei meu interesse pela produção teatral, mesmo que naquela época eu não tivesse ideia do que isso significava.

Quando ingressei no quadro discente do Departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília no primeiro semestre de 2008, ao ser questionada pelo Mestre Fernando Villar, que na época ministrava a disciplina Oficina Básica de Artes Cênicas, sobre o que eu gostaria de me tornar cursando tal graduação, respondi convicta que queria ser diretora de teatro. Naquele tempo, eu entendia que a diretora de teatro seria a pessoa responsável por resolver as questões que surgissem no decorrer de uma montagem, além de monitorar ensaios e ensaiar cenas. No ano seguinte, em 2009, iniciei a oficina Teatrando Montagem, realizada no Espaço Cultural Renato Russo na 508 Sul, sob o comando da atriz, professora da Secretaria de Educação do DF, e na época, produtora Adriana Lodi, hoje Mestra pela UnB, que é considerada uma das maiores responsáveis pela formação de novas atrizes em Brasília durante sua estadia como funcionária do Espaço Cultural Renato Russo (2001 a 2013). Foi ali que comecei a perceber as diferenças entre as funções de direção e produção teatral. No mesmo ano, por indicação da Adriana Lodi, tive a oportunidade de participar como estagiária em produção no Festival Internacional de Teatro de Brasília Cena Contemporânea. E foi nessa ocasião que percebi claramente que direção e produção são, na verdade, dois ofícios distintos, que podem estar relacionados, inclusive sendo executados pela mesma pessoa, porém são tarefas diferenciadas e que podem também, estarem bem distantes uma da outra.

Apesar de essas funções serem distintas, porém de igual importância para a montagem de qualquer resultado de disciplina na qual eu participasse, notei que as questões específicas de produção tinham pouca ou nenhuma relevância como conhecimento técnico a ser trabalhado. As montagens acadêmicas das quais tive a oportunidade de vivenciar e/ou assistir, geralmente deixavam suas problemáticas de produção à mercê da inexperiência da turma. Questões como captação de recurso para financiamento de figurinos e cenografia, por exemplo, eram tidas como de segunda importância e, no fim das contas, caia quase sempre na conta das alunas. Na maioria das vezes, as alunas "deveriam" desembolsar a quantia necessária para a aquisição dos elementos de encenação que fossem usar nas montagens. Da mesma forma, a divulgação também ficava por conta da turma, assim como as questões de logística.

Quando, no segundo semestre de 2011, o Teatro Helena Barcellos, localizado no prédio Oficinas Especiais do Instituto de Artes da UnB, (que abriga os cursos de Artes Cênicas da Universidade), foi interditado, os problemas pioraram. Agora, tínhamos também a questão do espaço de apresentação para resolver. As alunas não eram instruídas a buscar pautas em outros espaços pela cidade, tampouco orientadas a elaborar projetos para angariar apoio de entidades privadas e/ou públicas. Houve então um aumento considerável de montagens acontecendo nos gramados do campus. As turmas se esforçavam para dar continuidade às montagens do semestre como podiam, realizando vez ou outra *happy hours* para arrecadar recursos com venda de bebidas e alimentos, a fim de custear o que fosse necessário, como figurinos, extensões de energia, etc. Tudo na base da experimentação. Guiadas pelo instinto do "e se".

Nesse mesmo ano, realizei meu primeiro trabalho profissional como atriz. Com o projeto *O Bloco Musical Existencialista Quântico*, dirigido pelo diretor de arte, produtor e fotógrafo Hugo Casarisi, que seguiu em atividade até o segundo semestre de 2013, sendo contemplado nesse ano pelo Fundo de Apoio à Cultura (FAC-DF). Nesse projeto, pude acompanhar de perto o trabalho de uma produtora teatral fora do contexto acadêmico e inserido no mercado artístico da cidade. Neste mesmo ano, cursei a disciplina Direção Teatral, ministrada por Luana Proença, onde desenvolvi o que seria o segundo espetáculo do projeto, intitulado *O Bloco Musical Existencialista Quântico +/- 1 – o Começo, o Comício e o Comércio*. Nesse momento, acumulei funções que iam além da de diretora e escrevi um projeto para ser avaliada na disciplina, que foi utilizado posteriormente para inscrição em editais de circulação. E foi a partir daí que passei a

questionar o porquê dessa função mesmo sendo muitas vezes exercitada pelas alunas, não ser estudada de maneira concreta no decorrer da graduação, já que se trata de uma função de extrema importância quando cruzamos a fronteira entre academia e mercado.

Assim, passei a me interessar pelo assunto Produção Teatral e buscar referências bibliográficas sobre o tema. Percebi que tal assunto ainda se encontra em uma nebulosa, como se fosse do interesse daquelas que detém tal conhecimento mantê-lo sob o domínio de quem não é mais amadora, ou simples estudante de teatro.

1.2. - Estratégias para Sustentação Econômica

Como ainda não temos um programa de incentivo à cultura amadora[6], as recém-formadas pela universidade que ainda não possuem vasta experiência se veem induzidas a buscar diversas estratégias que proporcionem a sobrevivência de seus trabalhos no mercado artístico.

Para entender um pouco mais sobre o assunto e averiguar os tipos de estratégias possíveis, busquei revisar bibliografias que tratassem do tema em questão, além de realizar conversas orais não gravadas e algumas entrevistas escritas e orais não gravadas, disponíveis no Apêndice 3, com graduandas, atrizes, professoras e profissionais da área.

Sobre estratégias de financiamento de processos durante a graduação, a M.ª Adriana Lodi conta em entrevista realizada em Brasília em maio de 2017, disponível no Apêndice 1, que realizava

> elaboração de pequenos projetos e captação de recursos com pequenos parceiros. Além é claro de muito investimento de recursos pessoais. A formação da universidade enfocava a criação e não a gestão de carreira, muito menos elaboração de projetos. Porém, acompanhar de perto a trajetória de meus professores artistas e muitas vezes ter tido a oportunidade de trabalhar em projetos orientados por eles (pesquisa e extensão) colaborou imensamente na minha formação. (2017).

[6] Versões anteriores do FAC (por exemplo, em 2012 e 2013), já promoveram a categoria "iniciante", o que ampliava as oportunidades às "amadoras". Também já utilizaram como critérios de desempate privilegiar quem ainda não recebeu apoio (ou recebeu menos vezes). É claro que isso não caracteriza necessariamente um apoio à produção amadora, mas tratava-se de um entendimento da necessidade de explorar mudanças sobre o assunto para oportunidades futuras.

Infelizmente, nem todas as graduandas que passam pelo quadro discente do CEN/UnB têm a oportunidade (ou mesmo interesse) de trabalhar ou acompanhar de perto pesquisas e extensões com as professoras do Departamento, o que dificulta, mas não impede que estratégias sejam elaboradas, mesmo que sem conhecimento técnico para tal.

A realização de eventos culturais como *shows* de música e outros tipos de apresentações artísticas mostrou-se como uma das principais estratégias utilizadas. A revenda de bebidas e alimentos em festas e eventos culturais financiou e ainda financia muitos projetos acadêmicos realizados na Universidade de Brasília. Desde que ingressei na instituição, acompanhei vários *happy hours* que possuíam uma "banquinha" de alguma disciplina, principalmente de Diplomação.

Apesar de, no mundo do mercado do entretenimento, os eventos ao vivo (*shows* e espetáculos) serem uma potente ferramenta de aquisição de recursos e promoção das agentes envolvidas, tal estratégia não tem sido ponto de discussão frequente em pesquisas relacionadas ao desenvolvimento financeiro de artistas cênicas. Porém, como afirma o administrador de empresas atuante na área de *marketing* e planejamento Marcos Cobra em *Marketing do Entretenimento*, essa "pelo menos em relação aos planos de comunicação das mais diversas marcas, é uma atividade cada vez mais presente, utilizada e desejada" (2008, p. 143).

Se para as graduandas dos cursos de Artes Cênicas da UnB a Produção de Eventos Artísticos, assim como conceitos de gestão de pessoas, *marketing* e administração de projetos, não é um assunto familiar, para as que cursam Turismo, Publicidade e Administração, trata-se de um conhecimento básico, que deve ser estudado durante a permanência no curso, como pode ser observado nas ementas das disciplinas que compõem tal conhecimento dentro dos cursos mencionados, em Anexo 1. Como, nem sempre, a interdisciplinaridade e o contato entre os cursos oferecidos pela Instituição acontecem, podemos deduzir que ambos os lados acabam sendo prejudicados quando se inserem no mercado de Arte. Já que as graduandas em Artes Cênicas se formariam sem passar pela prática técnico-administrativa, e as graduandas em Administração, Turismo e Publicidade se formariam sem passar pelos conhecimentos teóricos específicos da criação artística. Seria necessário pensarmos juntas então maneiras de aproximar essas áreas de conhecimento, a fim de buscarmos soluções

possíveis e eficazes para o desenvolvimento de um mercado artístico amplo e estável, capaz de oferecer às profissionais interessadas em nele ingressar oportunidades seguras e duradouras.

Para tal, torna-se imprescindível abordar, mesmo que brevemente, as condições disponíveis no que tange as políticas públicas em vigor atualmente no Distrito Federal, assim como a situação atual de alguns dos espaços teatrais públicos locais.

Capítulo II - Políticas Públicas de Cultura no DF

2.1. - Leis de Incentivo à Cultura;

Atualmente contamos com algumas iniciativas públicas que têm a intenção de promover e incentivar a cultura no DF. A Lei Rouanet, de âmbito federal, criada em 1991 pelo então ministro da Cultura Sérgio Paulo Rouanet, baseada em incentivos fiscais, possibilita que pessoas físicas e jurídicas, ou seja, cidadãs e empresas, revertam parte do Imposto de Renda que pagariam ao Estado em ações culturais.

A produtora cultural ou pessoa interessada ou em se beneficiar dessa lei, deve além de realizar cadastro na plataforma do Sistema SalicWeb (Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura), enviar junto com a proposta cultural alguns arquivos em anexo, como currículo ou portifólio, plano básico de divulgação, plano de distribuição, planejamento orçamentário, plano de execução, cronograma de ações, declaração de direitos autorais, declaração de alvará, dentre outros documentos exigidos em edital[7]. Após o cadastramento e envio de todos os documentos exigidos, a proposta é analisada pelo Ministério da Cultura, ganhando "o *status* de projeto cultural e é encaminhada à Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), que recomendará aprovação ou indeferimento ao Ministério"[8]. Porém, a aprovação da proposta pelo Ministério da Cultura não significa que o projeto será patrocinado. O que o Ministério faz é conceder uma autorização para que a proponente[9] possa buscar patrocínio de empresas privadas que, em troca, podem abater uma porcentagem do valor investido no projeto em seu Imposto de Renda anual.

Da mesma maneira, a LIC-DF (Lei de incentivo à Cultura no Distrito Federal), em vigor desde 2013[10] e principal política pública de incentivo à cultura em Brasília, tem como objetivo principal estimular a realização de projetos culturais fortalecendo a

[7] Informações disponíveis no *link*: http://www.cultura.gov.br/projetos-incentivados1 . Acessado em 04 de junho de 2017.
[8] *Idem*.
[9] Pessoa física ou jurídica autora de proposta de projeto ou iniciativa submetida à editais de incentivo à cultura, e responsável jurídico e legal pelo projeto apresentado. No caso específico do FAC, a proponente deve exercer funções diretivas, de gestão ou concepção artística ou de relevante função artístico-cultural no projeto.
[10] Informações disponíveis no *link*: http://www.fac.df.gov.br/?page_id=4538 . Acessado em 06 de junho de 2017.

economia da Cultura por meio de isenção fiscal. A artista e/ou produtora interessada em se beneficiar pela LIC e em receber investimentos de empresas inscritas como Incentivadoras na Secretaria de Cultura do Distrito Federal (Secult-DF), precisa possuir um CEAC (Cadastro de Ente Agente Cultural - artistas, produtoras e entidades culturais do DF, habilitadas a concorrer aos editais de apoio financeiro do Fundo de Apoio à Cultura) válido, o que significa que seu currículo e/ou portifólio foi analisado e aprovado pela Secult-DF, além de comprovar atuação na área por pelo menos dois anos. Caso sua proposta cultural seja habilitada como possível beneficiária[11] da Lei de Incentivo, "a Secretaria de Cultura emitirá a "Carta de Captação", que é o documento imbuído para captar recursos junto às Incentivadoras Culturais que queiram apoiar a realização do projeto cultural aprovado"[12] . Ou seja, tal aprovação também não garante o patrocínio e a proponente precisará ainda buscá-lo junto às empresas incentivadoras[13].

Em "Políticas Culturais" presente no capítulo Futuro do livro *Histórias do Teatro Brasiliense*, Guilherme Reis fala sobre a problemática de artistas profissionais que "convivem e dividem espaços e recursos com diletantes e amadores, uma vez que a ausência de políticas faz com que todos sejam tratados da mesma forma quando buscam viabilizar seus trabalhos." (2004, p. 261). Pouco mais adiante, ele continua dizendo que

> precisamos pensar propostas para melhorar a utilização das fontes de financiamento existentes; para mapear e estimular segmentos de mercado emergentes; para qualificar todo o processo, distinguindo profissionais de amadores e profissionalizando os quadros técnicos. (2004, p. 263).

Ora, se tal distinção é realmente um ponto a ser melhorado, não seria necessário então a criação de editais específicos para artistas amadoras? Já que ambos os lados precisam de apoio financeiro e também de formação e aperfeiçoamento?

O FAC, Fundo de Apoio à Cultura, principal mecanismo de financiamento público em vigor em Brasília desde 1991, também exige da proponente um cadastro válido de Ente Agente Cultural, além de conhecimentos específicos sobre elaboração de projetos, cronograma, orçamento, etc. Tais exigências funcionam naturalmente como

[11] Pessoa física ou jurídica cuja proposta tenha sido contemplada pelo Fundo de Apoio à Cultura, e que tenha cumprido todas as formalidades legais.
[12] *Idem*.
[13] A Secretaria de Cultura também solicita às empresas que apresentem uma "Carta de Intenção de Apoio/Patrocínio", além de reunir um Banco de Projetos e promover uma Feira de Projetos no intuito de unir tais proponentes e apoiadoras/patrocinadoras. Isso também não garante que a relação de patrocínio aconteça, porém amplia a possibilidade de encontro e diálogo das interessadas.

divisoras da categoria, separando profissionais de amadoras. Aquelas que não possuírem esses conhecimentos técnicos de elaboração, assim como experiência suficiente para receber o *status* de proponente capacitada, acabam por serem naturalmente excluídas do programa. No edital[14] mais recente lançado em abril de 2016, por exemplo, fica claro essa distinção profissional versus amadora quando um dos quesitos avaliativos para ser contemplada com os recursos do programa é o currículo da proponente e das demais integrantes da ficha técnica do projeto. Sendo assim, as chances de um projeto proposto por uma Ente Agente Cultural com pouca experiência no mercado profissional são drasticamente reduzidas, proporcionalmente, aquelas que recebem o apoio em um edital, aumentam suas chances nos próximos.

Se essas políticas públicas de cultura buscam a democratização e também a descentralização dos recursos destinados à cultura, ao constatar tal situação questiono-me se não estamos diante de um ato contraditório da parte de tais políticas públicas de cultura quanto aos resultados e destinos de tais recursos, já que os recursos tendem a estarem destinados àquelas que não são iniciantes, mesmo que exista uma parcela pequena dessas iniciantes que conseguem driblar as dificuldades, sendo contempladas pelo programa.

Outras polêmicas também circundam o FAC, como coloca Coradesqui ao dizer que "acabou se convertendo, também, em mais um elemento complicador da relação artista brasiliense *versus* mercado, já que a garantia da verba pública dissolvia a dependência da receita de bilheteria" (2012, p. 61). Após reinvindicação do setor artístico, a Secretaria de Cultura modificou este ponto no programa, permitindo que os projetos inscritos previssem a cobrança de ingressos, porém, os projetos que não preveem bilheteria, até 2016, garantiam maior pontuação. Em 2017, esse critério de pontuação foi superado, felizmente.

Mesmo que lentamente, podemos afirmar que estamos no caminho de proporcionar melhorias significativas para o setor artístico local. Poder discutir sobre o assunto junto às autoridades competentes já configura um avanço.

[14] Edital disponível no *link*: http://www.fac.df.gov.br/wp-content/uploads/Edital-04-2016-Sele%C3%A7%C3%A3o-de-Projetos-FAC-2016-%C3%81reas-Culturais1.pdf. Acessado em 04 de junho de 2017.

Atualmente, tem sido realizados diálogos com a sociedade para a criação e implementação de uma nova lei de incentivo à cultura. A Lei Orgânica de Cultura está em tramitação na Câmara Legislativa do Distrito Federal desde 2011 e tem, como principal objetivo, a concentração de toda a legislação da cultura em uma só norma, desburocratizando e diversificando o acesso às fontes de recursos disponíveis no DF[15]. Até o fechamento desta pesquisa, tal lei ainda não tinha sido aprovada e ainda era alvo de críticas e elogios[16].

Ainda sobre a situação encontrada pela atriz formanda em Interpretação Teatral ao sair da esfera da graduação, em direção ao mercado artístico de Brasília, busco, na próxima sessão, tratar sobre os espaços públicos disponíveis na cidade, mais precisamente três deles, O Teatro Nacional Claudio Santoro, o Espaço Cultural Renato Russo na 508 Sul e o Teatro Helena Barcellos na UnB. Sendo que este último trata-se de um espaço acadêmico com uso quase que exclusivo para trabalhos de cunho universitário.

2.2. – Infraestrutura de Espaços Públicos na Brasília de 2017

Um passeio atento pelas casas de cultura da cidade é suficiente para constatar as péssimas condições de trabalho do setor artístico quanto aos espaços públicos destinados ao seu ofício. Ao visitar o estudo[17] realizado em 2010 pela atriz e professora Rita de Cássia Cruz, em que se buscou mapear as condições técnicas de quatro espaços de cultura em Brasília, (a saber, O Espaço FUNARTE, de instância federal/nacional, localizado no Eixo Monumental, o Teatro Nacional Cláudio Santoro no Setor Cultural Norte, o Teatro da Escola Parque da 308 Sul e o Espaço Cultural Renato Russo na 508 Sul), pude perceber o descaso com tais edificações. Descaso esse que, aparentemente apenas cresceu, visto que dos quatro espaços estudados por Rita Cruz, dois encontram-

[15] Informações disponíveis no *link*: http://www.cultura.df.gov.br/noticias/item/4002-conhe%C3%A7a-a-loc.html. Acessado em 18 de junho de 2017.
[16] Por não se tratar aqui de uma pesquisa específica sobre tal lei, abstenho-me da discussão sobre as críticas e elogios que ela têm reunido no setor artístico local.
[17] CRUZ, Rita de Cássia. *Mapeamento dos Espaços Cênicos Brasilienses - Teatros públicos brasilienses.* Iniciação Científica (Graduanda em Artes Cênicas) – UnB, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Orientador: Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz. Brasília, 2010.

se atualmente fechados ao público por determinação do Corpo de Bombeiros para manutenção e adequação de segurança.

Não se trata de nenhuma novidade que os espaços públicos destinados a atividades cênicas na capital, sejam elas de criação, pesquisa ou apresentação ao público não têm condição de suportar a demanda do setor artístico brasiliense. Aliás, esse é um problema que extrapola as fronteiras da cidade e se estende por todo o país. Mas, para não ampliar em demasiado esta monografia, abordarei apenas três desses espaços[18]. Não pretendo, contudo, realizar uma análise profunda sobre as condições técnicas dos mesmos quanto a equipamentos e aparatos, mas observar sua atual situação quanto à utilização ou desuso pela comunidade e artistas locais.

2.2.1. – O Teatro Nacional Claudio Santoro

O caso do Teatro Nacional Claudio Santoro[19] merece atenção especial. Sendo, em sua concepção original, um espaço dedicado interna e externamente à Arte no país, tombado pela Unesco como patrimônio cultural da humanidade[20] e único teatro no país que recebe o título Nacional no nome[21], tal espaço idealmente deveria ser um ponto referencial para a produção artística e população local. Porém, ao buscar dados sobre o funcionamento do Teatro desde o início de suas obras, pude constatar que ele representa um amontoado de problemas antigos e complexos. A engenheira civil e mestra em Estruturas e Construção, Deise Aparecida Silva Souza em sua dissertação sobre a

[18] Compreendo que seria necessária uma análise mais ampla sobre tais espaços para melhor definir o contexto atual local. Porém, tal abordagem ampliaria muito a extensão deste trabalho, por isso, contento-me em analisar apenas três espaços. É claro que não pretendo com isso desmerecer a importância de espaços como o Teatro da Escola Parque da 308 Sul, ou o Espaço FUNARTE, por exemplo, que atualmente configuram espaços ativos, abertos e, mesmo que apresentando dificuldades burocráticas para utilização, encontram-se disponíveis e equipados para o uso de grupos e artistas locais.

[19] Para uma descrição mais detalhada da proposta e realização arquitetônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, assim como das variações que o projeto sofreu durante sua idealização e reformas, vide: SOARES, Eduardo Oliveira. *O Teatro Nacional Cláudio Santoro em três atos - A realização do projeto de Oscar Niemeyer em Brasília*. Revista Arquitextos 182.00 projeto ano 16, jul. 2015. Disponível no *link*: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.182/5611. Acessado em 17 de junho de 2017.

[20] Tombamento Federal (Processo nº 1550 –T-07), p. 14. Disponível no *link*: http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Attachments/489170/RESPOSTA_PEDIDO_PARECER%20002-2016.GAB.DEPAM.Oscar%20Niemeyer.pdf. Acessado em 18 de junho de 2017.

[21] SOUZA, Deise Aparecida Silva. *A estrutura do Teatro Nacional Claudio Santoro em Brasília: histórico de projeto, execução, intervenções e estratégias para manutenção.* 2009. xvii, 133 f., il. Dissertação (Mestrado em Estruturas e Construção Civil)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009, p. 51.

estrutura do Teatro Nacional, publicado em 2009[22], afirma que o edifício projetado por Oscar Niemeyer "foi a obra mais demorada da construção de Brasília" (2009, p. 51), pois durou quase vinte e um anos desde o início de sua construção em julho de 1960, até março de 1981, data que marca sua abertura completa ao público.

A história da edificação é descrita com diversas crises estruturais e muitas interrupções, fechamento para reformas e inaugurações parciais[23]. Após a total abertura, em 1981, as intervenções na infraestrutura do prédio, que até os dias de hoje ainda não possui alvará de funcionamento[24], permaneceram sendo realizadas com frequência. Entretanto, as inúmeras ações realizadas no local não impediram que o mesmo fosse interditado novamente em janeiro de 2014 após inspeções realizadas no local em setembro de 2013 que gerou uma recomendação do Corpo de Bombeiros (em anexo), e, até o fechamento desta pesquisa, ainda não tinha previsão de data para ser devolvido à comunidade.

Apesar da questão estrutural do Teatro Nacional Cláudio Santoro, nos momentos em que esteve aberto ou parcialmente aberto para a utilização de artistas e público, antes mesmo de sua inauguração oficial em 1981, abrigou eventos de dança, teatro, concursos, missas, óperas, campeonatos esportivos, bailes e outros, mesmo inacabado e sem mobiliário adequado[25]. O cronista e jornalista brasiliense Kido Guerra, em "Bastava querer fazer - Notas sobre o teatro em Brasília nos anos 70 e 80" no livro *Histórias do Teatro Brasiliense*, lembra que nos anos 70, a autora de literatura infantil premiada Sylvia Orthof, atriz consagrada pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em São Paulo na década de 50 e considerada uma das pioneiras do teatro brasiliense, desenvolvia na cidade um trabalho de cunho social com não-atores moradores de Taguatinga numa sala inacabada nas instalações do futuro Teatro[26]. "A sala feia e

[22] *Idem*.
[23] Para consultar as datas de fechamento e abertura do Teatro no período entre 1960 e 1981, vide: Senado Federal. *História do Teatro Nacional - O teatro e suas cenas concretas - Localizando no mapa*. 1989. Disponível no *link*: http://www.cultura.df.gov.br/historia-do-teatro-nacional.html. Acessado em 17 de junho de 2017.
[24] Documento cedido por órgão competente, que autoriza determinado estabelecimento de se instalar no local onde deseja inserir seu empreendimento. Ele é uma maneira de certificar que a instalação é legal e está de acordo com as normas vigentes

[25] SOARES, Eduardo Oliveira. *O Teatro Nacional Cláudio Santoro em três atos - A realização do projeto de Oscar Niemeyer em Brasília*. Revista Arquitextos 182.00 projeto ano 16, jul. 2015. Disponível no *link*: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.182/5611 . Acessado em 17 de junho de 2017.
[26] Com seu trabalho com não-atores, Sylvia prezava pela busca de estratégias para driblar a censura vigente no momento por meio de estudos da gestualidade e qualidade na encenação. Porém, a ditadura

improvisada era o que mais se aproximava de um teatro na Brasília da época. O resto da pirâmide que viria a ser o Teatro Nacional Claudio Santoro não passava de um esqueleto de concreto" (2004, p. 150). Pouco adiante, Guerra afirma que "quando, enfim foi oficialmente inaugurada[27], a Martins Penna só funcionava esporadicamente. Agora era um teatro de verdade" (2004, p. 150). Neste ponto esbarramos com uma questão interessante. Se, enquanto canteiro de obras o espaço do Teatro parecia democrático e comumente utilizado pelos trabalhadores e artistas da cidade, proporcionando encontros de arte e cultura locais, ao ser inaugurado oficialmente, entrou num crivo de avaliação restrito ao poder público que passou a selecionar com muito mais critério quem iria ou não utilizá-lo. O ator e especialista em Processos Criativos e Tecnologias Multimídias, Eliezer Carvalho conta que

> a sala Martins Penna do Teatro Nacional era usada quase exclusivamente por grandes companhias que vinham de outros locais do país, bem como por orquestras e ballets, Não havendo espaço de pautas para o movimento teatral da cidade, a não ser em raras exceções (2004, p. 32).

Mesmo se tratando do principal teatro da cidade, a dificuldade de acesso dos grupos locais às pautas do Teatro Nacional era reforçada por vários motivos. A burocracia enfrentada pelos grupos amadores, a ação da censura, os custos elevados do aluguel dos espaços, a impossibilidade de realização de longas temporadas, etc., são exemplos de empecilhos enfrentados nas décadas de 70 e 80. Ainda assim, a cidade funcionava em intenso movimento, atividades aconteciam aqui e ali, em espaços alternativos, e o Teatro Nacional ficava fechado, ou para reformas, ou pela ausência de espetáculos teatrais profissionais que "merecessem" ali estar. Uma dicotomia conhecida para as que frequentam tanto o espaço convencional como o espaço alternativo.

O espaço convencional, onde se cria a "fama", muitas vezes recebe a função de batizar os "grandes talentos" da cidade. A atriz que passa pelos palcos desses Teatros normalmente carrega consigo o *status* de "famosa", mesmo que isso tenha lhe rendido

---

avançava, dificultando a atividade de grupos artísticos. A montagem do espetáculo *Morte e Vida Severina*, dirigida por ela em 1972 a qual se refere Kido Guerra, foi um sucesso para o público, mas não agradou os censores, como eram chamados os fiscais que assistiam aos espetáculos antes da estreia para conferir o conteúdo e vetar aquilo que considerassem inapropriado. Foi o que aconteceu. O espetáculo foi cercado pela repressão e censurado, o espaço de ensaio em que Sylvia trabalhava durante as pré-montagens, localizado em Taguatinga, foi transformado em uma oficina de artes manuais e ela se viu forçada a pedir demissão, voltando para o Rio de Janeiro (CARVALHO. 2004, p. 29).

[27] Em 1979 a Sala foi entregue, mas em novembro do mesmo ano foi fechada novamente, sendo reinaugurada oficialmente junto com todo o Teatro em 1981.

prejuízos financeiros e, talvez, tenha alcançado apenas aquela parcela correspondente à classe artística. Entretanto, a criação, a montagem e a execução dos produtos que possibilitarão algum tipo de arrecadação monetária para essa atriz geralmente se concentram em espaços alternativos, mesmo que esses produtos alcancem posteriormente um espaço convencional. Visto que frequentemente o local de apresentações nem sempre permite sua ocupação como um local de ensaio, poderíamos concluir então que a sobrevivência e a sustentação econômica dessa atriz tende a depender do espaço alternativo, normalmente articulado por ela própria[28]. Assim, essa atriz se vê diante dessa dupla faceta do espaço cultural, e dependente de ambas: de uma delas para alcançar maior visibilidade artística e da outra para subsidiar-se financeiramente.

Mesmo que o espaço alternativo caracterize o local onde a atriz poderá desenvolver seu trabalho, desde a criação até a finalização, gerando maiores possibilidades de renda e chances de crescimento, é fundamental para sua carreira, que ela circule pelos espaços convencionais, agregando valor simbólico ao seu portifólio. Em uma análise acerca da hierarquia do espaço convencional de teatro sobre os espaços alternativos no contexto teatral florianopolitano, o pesquisador Dr. André Carreira afirma que

> se observa que a maioria dos grupos assume como inevitável o fato de que o espaço convencional é o espaço onde o espetáculo será apresentado como evento artístico, sem a possibilidade concreta de retorno financeiro que possa repercutir na sobrevivência da equipe de realizadores. (2002, p. 41).

Tal observação coloca o espaço teatral convencional e alternativo num contexto dicotômico, onde a frequência no primeiro seria, simbolicamente, mais relevante que no segundo. Ainda sobre essa dicotomia que separa o espaço alternativo do convencional, podemos citar a reflexão do filósofo de grande influência para a sociedade moderna Michel Foucault, em que sugere que

[28] Seria possível aqui realizar um breve levantamento acerca dos espaços existentes em Brasília atualmente que foram criados por artistas que se organizaram no intuito de promover um espaço próprio, de iniciativa privada e independente, que servisse tanto para ensaios como para apresentações, adaptando salas vazias e ocupando espaços incomuns. Como é o caso do Espaço Cultural Pé Direito (2012), na Vila Telebrasília, a Casa Popular de Cultura de Rua Frida Kahlo (2014), em São Sebastião, o Espaço Cultural Canteiro Central (2017), no Setor Comercial Sul, entre outros. Todavia, limito-me a pontuar tal questão para futuras análises.

> ainda não atingimos o ponto óptimo dessa dessacralização (do espaço). A nossa vida ainda se regra por certas dicotomias inultrapassáveis, invioláveis, dicotomias as quais as nossas instituições ainda não tiveram coragem de dissipar. Estas dicotomias são oposições que tomamos como dadas à partida: por exemplo, entre espaço público e espaço privado, entre espaço familiar e espaço social, entre espaço cultural e espaço útil, entre espaço de lazer e espaço de trabalho. Todas estas oposições se mantêm devido à presença oculta do sagrado. (1967, p. 02).[29]

Dessacralizar o Teatro Nacional Claudio Santoro é uma ação urgente. Deise Aparecida propõe que o Teatro possua equipe técnica própria, que ficaria responsável por planejar inspeções rotineiras e preventivas[30]. Tal equipe já existiu, de acordo com Fernando Villar em orientação para esta pesquisa, "era incrível a produção cenográfica, as costureiras, o diretor gerente e outras organizações que se perderam". Ora, entregá-lo à comunidade em condições de uso, o que também significa equipar o espaço com aparato técnico adequado, fomentar e promover o financiamento das produções locais, para que essas atinjam as classes compreendidas além do centro urbanístico entendido por Brasília e proporcionar abertura facilitada do espaço para a produção artística local é papel do Estado.

Numa insistente tentativa de se apropriar da Sala Martins Penna, a Federação de Teatro Amador do Distrito Federal - FETADIF, no início dos anos 70, formada pelos grupos amadores locais, pediu para o conselho deliberativo da Fundação Cultural, responsável pela agenda do Teatro naquele momento, que cedesse autorização para que os grupos brasilienses pudessem usar a sala nas segundas-feiras, observando, como pontua Eliezer Carvalho, "o fato que segunda-feira é o descanso das grandes companhias" (2004, p. 33). Com tal conquista, os grupos amadores se organizavam e estreavam um espetáculo a cada semana. Sobre esse projeto, intitulado 'Teatro às segundas-feiras', recorda Humberto Pedrancini[31], "quando tantos grupos se preparavam para apresentar-se apenas por um dia" (2004, p. 140).

---

[29] Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. Traduzido a partir do inglês (com base no texto publicado em Diacritics; 16-1, Primavera de 1986) por Pedro Moura. Disponível no *link*: http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf . Acessado em 18 de junho de 2017.

[30] SOUZA, Deise Aparecida Silva. *A estrutura do Teatro Nacional Claudio Santoro em Brasília: histórico de projeto, execução, intervenções e estratégias para manutenção*. 2009. xvii, 133 f., il. Dissertação (Mestrado em Estruturas e Construção Civil)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009, p. 81.

[31] É ator, diretor, encenador e professor. Graduado em Comunicação na Universidade de Brasília. Atuou à frente dos grupos Carroça, Celeiro das Antas e Hierofante.

Depois de tanta história acumulada envolvendo os interesses particulares de cada governo que se sucedeu à inauguração da nova capital, é vergonhoso perceber que tal monumento corre sérios riscos de cair no abandono. A última notícia sobre sua situação, lançada pelo Portal Brasil em maio deste ano[32] diz que a decisão do Ministério da Cultura, junto com o Governo do Distrito Federal foi a de realizar um chamamento público para que organizações sociais sem fins lucrativos possam apresentar, via Lei Rouanet, projetos de captação dos recursos para a reforma do Teatro. Sobre isso, Roberto Freire, então Ministro da Cultura afirmou que

> Não podemos aceitar que um equipamento do porte do Teatro Nacional permaneça fechado. A responsabilidade assumida pelo governador é reabrir o teatro. O papel do Ministério da Cultura é cooperar para que essa reabertura se concretize. (2017)[33]

A partir dessa configuração, podemos questionar se o Governo do Distrito Federal (GDF) e o Ministério da Cultura (MinC) não estariam se esquivando do dever de promoção e financiamento das obras, deixando-o à cargo dos interesses de empresas privadas, já que, como afirma o Ministro, a responsabilidade de reabrir o Teatro é do GDF, e cabe ao MinC cooperar para que essa reabertura aconteça[34]. Ainda na mesma notícia, Roberto Freire, completa afirmando não ter "dúvida de que o Teatro Nacional vai despertar o interesse de todos aqueles que querem ver esse patrimônio em pleno funcionamento" [35].

De acordo com publicação do Portal Brasil em abril de 2017, no ano de 2010, estimava-se que a arrecadação por parte dos setores culturais brasileiros representavam cerca de 4% do Produto Interno Bruto (PIB) anual do país,[36]. Porém ainda não atingimos o valor de 1% desse PIB brasileiro retornando à comunidade como

---

[32] Disponível no *link*: http://www.brasil.gov.br/cultura/2017/05/reforma-do-teatro-nacional-sera-por-meio-da-lei-rouanet. Acessado em 19 de junho de 2017.
[33] *Idem.*
[34] Para responder tal questão, seria necessária uma análise mais aprofundada sobre os motivos que impedem ou retardam o financiamento de tais obras exclusivamente por parte do Governo do Distrito Federal e Ministério da Cutura. Além disso, seria inevitável distanciar a discussão dos fatos que compõem os últimos acontecimentos políticos no país após o processo polêmico de *impeachment* da presidenta eleita Dilma Roussef em 2016. Portanto, deixo mais esta questão para ser estudada numa possível continuidade desta pesquisa.
[35] Disponível no *link*: http://www.brasil.gov.br/cultura/2017/05/reforma-do-teatro-nacional-sera-por-meio-da-lei-rouanet. Acessado em 19 de junho de 2017.
[36] Informações disponíveis no link: http://www.brasil.gov.br/cultura/2017/04/cultura-e-responsavel-por-cerca-de-4-do-pib-brasileiro . Acessado em 6 de julho de 2017.

investimento público, destinado à cultura[37]. Sendo assim, a estratégia de um chamamento público para sanar o problema aparece como uma solução compreensível, pois, na situação financeira atual da Cultura, antes essa despesa cair na conta de grandes empresas que tenham condições de sustentá-la do que cair nos bolsos furados do Governo.

2.2.2. – O Espaço Cultural Renato Russo

Inaugurado em setembro de 1993 como Espaço Cultural Renato Russo na 508 sul, o conjunto de prédios era, nos anos 70, um ponto crucial na história da arte brasiliense. O Teatro Galpão, um dos edifícios interligados que hoje formam o Espaço, foi palco para manifestações de grande importância na cidade a partir de sua inauguração em 1975 e recebeu atores e diretores como Dácio Lima, Humberto Pedrancini, Hugo Rodas, Ricardo Torres, entre outros. De acordo com Celso Araújo em *A Cidade Teatralizada*, o espaço compreendido pelo que hoje conhecemos como Espaço Cultural Renato Russo, possuía "Centro de Criatividade, Teatro Galpão, Teatro Galpãozinho, galerias, oficinas para o ensino de pintura, desenho e animação, fotografia e gravura, além de uma atraente gibiteca" (2012, p. 105).

Ao lado da superquadra sul 308, definida como "quadra modelo" pelo arquiteto Oscar Niemeyer[38], o Teatro Galpão reunia um grande número de eventos artísticos e teatrais locais e de fora da cidade, além de encontros da classe artística para discussões acerca de questões político-teatrais. O ator e diretor, mestre Hugo Rodas, figura importante na história do teatro brasiliense, tendo contribuído para a formação de atrizes na cidade e para a construção da identidade artística local, lembra que "o Galpão era a sala mais interessante que tínhamos fora do Teatro Nacional, que ficou fechado durante muito tempo. Era onde se criava, se experimentava" (CARVALHO, 2004, p. 34). Ali, entre as décadas de 1980 e 1990, espetáculos importantes foram apresentados. *Vidas*

[37] Sobre essa discussão, vide: http://www.esquerda.net/opiniao/1-do-pib-para-cultura-para-que/44395. Acessado em 23 de junho de 2017.
[38] Sobre a superquadra modelo, vide:
SILVA, Narayane Caroline da. *Da realidade ao sonho: relatos em um quadrilátero da Capital da Esperança*. 2015. 60 f. Monografia (Publicidade e Propaganda) - Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2015. Disponível no *link*:
https://repositorio.ucb.br/jspui/bitstream/10869/5955/5/Narayane%20Caroline%20da%20Silva.pdf
Acessado em 19 de junho de 2017.

Erradas ou Pode Vir que não Morde, por exemplo, estreou no Teatro Galpão em 1984, sob direção de Fernando Villar, causando, como ressalta Coradesqui, uma ruptura estética no que era produzido no teatro de Brasília, pois foi, com seu caráter marginal e rebelde, como um "grito sufocado de uma geração disposta a partir para a briga e para o abraço", (2012, p. 55).

No período entre os anos 2001 e 2013, o Espaço Cultural Renato Russo abrigou o projeto Teatrando[39] sob coordenação da M.ª Adriana Lodi, ao qual fiz parte no segundo semestre de 2009. O projeto, que atuava em três níveis de complexidade (iniciação, intermediário e avançado), oferecia cursos e oficinas gratuitas à comunidade de diversas faixas etárias como recorda Adriana, "alunos dos 13 aos 68 anos" (2016, p. 25) e diferentes níveis de experiência com o fazer/frequentar teatro.

O Teatrando foi uma oportunidade para fomentar o fazer teatral local. Para muitas foi uma experiência fundamental, pois houve ali alunas que nunca haviam feito ou assistido nenhum espetáculo. Após sua interdição em maio de 2014 por indicação da Agefis (Agência de Fiscalização do Distrito Federal) e do Corpo de Bombeiros para regulamentação das normas de acessibilidade, assim como adequação e revitalização da rede elétrica e outros problemas estruturais, o prédio que também nunca obteve alvará de funcionamento, transformou-se em mais um demonstrativo de falhas no que se refere ao interesse e gestão pública com relação aos espaços públicos destinados às Artes na cidade.

Os danos causados pela interdição e fechamento à comunidade no caso específico do Espaço Cultural Renato Russo, são enormes. Era o único espaço público disponível para grupos de teatro realizarem ensaios, com rotatividade de pauta e facilidade de acesso. Com seu fechamento, a classe artística perde não só o único espaço público em Brasília destinado à produção artística em processo, mas também um espaço de diálogo e trocas intensivas de saberes. Ali se podia frequentar cursos e atividades formativas com duração limitada (até 3 meses, o que facilitava a alternância de trabalhos e grupos), acompanhar rodas de discussão sobre os interesses e questões do setor artístico local, participar de encontros artísticos constantes, além de assistir espetáculos locais e outros.

[39] Sobre o projeto Teatrando e os processos artístico-pedagógicos desenvolvidos durante sua atividade, vide: LODI, Adriana Ferreira Coelho. Expedições à deriva com a pedagogia teatral por uma pedagogia da invenção. 2016. 228 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

De acordo com o Secretário de Cultura do DF, Guilherme Reis, em entrevista gravada em Brasília em 23 de junho de 2017, disponível no Apêndice 4, as obras estão sendo realizadas e a previsão é que o Espaço seja aberto novamente e em plenas condições de uso no fim deste ano.

2.2.3. – O Teatro Helena Barcellos

Com uma história semelhante, o Teatro Helena Barcellos inaugurado em 2002 e interditado em 2011, está localizado no Departamento de Artes Cênicas no *campus* Darcy Ribeiro, na UnB. Revestido externamente com azulejos do artista Athos Bulcão e com palco instalado sobre um elevador[40], o que permite que esse palco seja modificado para as apresentações, deveria ser motivo de orgulho e celebrações para a universidade e para a cidade. Porém, a construção de tal teatro, assim como do prédio que o abriga, sofreu com frequentes inundações, o que fez com que sua estrutura metálica ficasse desgastada e imprópria para o uso, além das falhas na rede elétrica e a proliferação de fungos devido às constantes infiltrações.

O teatro é hoje utilizado apenas para aulas de algumas disciplinas, já que após a recomendação do Corpo de Bombeiros, o colegiado responsável decidiu que ele ainda deveria abrigar aulas do curso, mas sem apresentações abertas a expectadoras até a realização das reformas necessárias indicadas.[41] Após nove anos de sua inauguração, seu fechamento veio para dificultar um melhor aproveitamento das alunas do curso quanto às aulas técnicas de montagem de iluminação e sonorização e causar grande transtorno no que se refere à locação de ensaios e apresentações das turmas que ali estão em formação. Atualmente, as graduandas do curso precisam buscar espaços alternativos pela cidade, muitas vezes sem êxito, e acabam disputando as salas de aula do CEN/UnB. Para as que "perdem" a disputa, resta entrar na fila das interessadas em ocupar ou poucos espaços públicos ainda abertos, como os teatros das escolas parques,

[40] Este modelo de palco, também conhecido como Fosso, geralmente é utilizado para abrigar orquestras em Teatros convencionais. É uma espécie de buraco que separa o palco da plateia. Seu piso é instalado sobre um elevador, o que permite que seja adaptado abaixo ou ao nível do palco. No caso do Teatro Helena Barcellos, o fosso ocupa todo palco.

[41] Sobre a interdição do Teatro Helena Barcellos, vide: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/ensino_ensinosuperior/2013/06/06/ensino_ensinosuperior_interna,369945/artes-abandonadas-na-unb.shtml . Acessado em 19 de junho de 2017.

por exemplo, ou negociar o pagamento e/ou permuta com as responsáveis pelos espaços privados da cidade, ou ainda, ocupar espaços urbanos.

2.3. - A Rua como Espaço Disponível

A ocupação das ruas em Brasília pela classe artística local pode ser considerada como uma atitude de pertencimento da cidade e de seus espaços urbanos. Realmente o foi, por exemplo, em 1979, quando o emblemático artista circense Ary Pára-Raios junto com seu grupo, o Esquadrão da Vida, saíram andando pelas ruas da Asa Sul rumo à Catedral, convidando a população transeunte para brincar gritando "abaixo o baixo astral!" [42]. Naquele momento, havia o clima de repressão militar e o ato de ir às ruas foi uma maneira de expressar que apesar da coibição das autoridades, ainda havia motivos para ter alegria. Daí, por motivos estéticos e político-ideológicos, a cidade viu surgir a chance de "uma nova experimentação estética: a dramaturgia do corpo no teatro de rua" (2004, p. 98). O grupo, após a morte de Ary Pára-Raios, ainda mantêm suas atividades, sempre preferindo os espaços urbanos, sob a direção da artista circense Maíra Oliveira, filha de Ary, atriz também graduada no CEN/UnB.

Outros artistas e grupos, como o Circo Teatro Udi Grudi (1982), o grupo Corpos Informáticos (1992), Humberto Pedrancini e o grupo Hierofante (1996), o Teatro do Concreto (2003) dirigido por Francis Wilker, e a Andaime Cia. de Teatro (2007), foram e são presenças fortes para a história da ocupação das ruas da cidade. Esses grupos que optaram por utilizar a rua como espaço de pesquisa e trabalho, uma escolha estética, política e/ou ideológica. Mas a questão que quero pontuar nesta pesquisa não é a da escolha, mas sim a da necessidade.

A opção desses grupos citados acima por se firmarem como um grupo que realiza e pesquisa o teatro de e/ou na rua foi e é legítima, merecedora de reconhecimento. Entretanto, esta não é a realidade de diversos grupos, artistas e montagens teatrais que acabam desenvolvendo seu trabalho pelas praças e ruas da cidade. A falta de espaços públicos em Brasília disponíveis e em boas condições de uso

[42] Transcrição da apresentação de Ary Pára-Raios em 20 de março de 2002. *Histórias do Teatro Brasiliense*. Capítulo Passado, p. 95.

tem se caracterizado como um dos principais fatores para a ocupação dos espaços urbanos, pelo menos para aquelas artistas e grupos que não tem condições financeiras de arcar com os custos de aluguel dos teatros privados tanto para ensaios como para apresentações.

Tal situação abre a reflexão sobre a prática cultural de resistência, na medida em que essas artistas, pela necessidade, ocupam os espaços urbanos dentro de suas limitações, resistindo à precariedade das condições disponíveis. Necessidade essa que extrapola a formação para criação artística em teatros, já que com a insuficiência de espaços, torna-se preciso encontrar e/ou produzir outros espaços para ações teatrais, suscitando a necessidade de "mais estudos, flexibilidade, manha, alcance, trabalheira e mais demandas para adequações, etc", como lembrou Fernando Villar, em orientação para esta pesquisa.

Capítulo III - Prática Cultural de Resistência

3.1. - Produção de Obra Artística Acadêmica

Atualmente, as graduandas do curso de oferecido pelo CEN/UnB não contam com suporte teórico sobre as especificidades de um processo teatral em produção. O quadro discente do curso de bacharelado em Interpretação Teatral ainda não é orientado de forma eficaz a organizar, preparar, manter e sustentar economicamente um processo criativo.

A maioria das disciplinas oferecidas pelo CEN acaba por se tornar um processo de montagem e consequentemente, um processo de Produção, visto que é do desejo das alunas envolvidas, possibilitar a apresentação do trabalho desenvolvido durante o semestre para o público. Mesmo que o foco da disciplina não seja a apresentação de um resultado, as graduandas geralmente chegam ao final de cada semestre com um produto com potencial expositivo. Tal fato pode ser considerado um elemento gerador do exercício da função de Produção Teatral no contexto da graduação, mesmo que isso não esteja claro ou entendido por todas as envolvidas.

Desde 1984, a Mostra Semestral de Artes Cênicas da UnB, o Cometa Cenas, tem suprido esta necessidade das turmas e professoras de compartilhar com as outras aquele trabalho que foi desenvolvido durante os quatro meses que compõem um semestre na Instituição. Durante a Mostra, alunas, professoras, funcionárias, convidadas e possíveis transeuntes unem-se para apreciar os resultados das pesquisas desenvolvidas ali, sejam elas cenas curtas, espetáculos longos, desfiles de figurino, etc. As turmas se preparam, se maquiam, se vestem e se mostram. E, uma vez por semestre, cria-se ali um ambiente de partilha de experiências, ideias, conceitos e referências. Porém, boa parte dos processos acaba junto com o fim da Mostra. Infelizmente ainda não constam como maioria, os experimentos que ganham a paixão coletiva de suas executoras ao ponto dessas organizarem, repensarem, planejarem e promoverem-se dentro de uma perspectiva profissional, extrapolando os objetivos de ensino e aprendizado das disciplinas do curso e aplicando-os em direção à inserção no mercado artístico. Estamos formando atrizes sem oferecer a elas ferramentas fundamentais relativas à produção

teatral para sua sobrevivência no mercado de trabalho. Talvez por não termos um mercado artístico favorável (se é que ele realmente existe), talvez por não contarmos com políticas públicas eficazes, talvez por não ser do interesse das investidoras privadas. Diversos são os motivos que podem dificultar o ingresso de montagens acadêmicas e, consequentemente das atrizes que a integram, em contextos profissionais. Mas o fato é que durante todo o processo criativo desenvolvido numa montagem acadêmica, a criação é prioridade.

Deolinda Vilhena, sobre os estudos relativos aos modos de produção no teatro aponta "que os cursos de Artes Cênicas do país, assim como a pesquisa nessa área, têm ao longo da história privilegiado a criação em detrimento da história administrativa dos que fizeram e fazem teatro" (2009, p. 5). Tal constatação foi feita de maneira natural durante minha permanência como aluna do CEN/UnB. Mesmo que o curso tenha oferecido disciplinas com este foco três vezes durante os dezesseis semestres em que estive presente na instituição, eu mesma não as cursei. E apenas em um momento durante minha graduação, quando cursei a disciplina Direção Teatral, ministrada na época por Luana Proença, tive acesso orientado aos estudos relativos a questões administrativas num processo criativo de maneira clara. Em todas as outras disciplinas, o que pude perceber foi que a Produção era sempre resolvida intuitivamente, por meio de experimentações. Tampouco havia, nem nas disciplinas e nem no próprio CEN/UnB uma pessoa responsável por assumir este papel de planejamento e execução produtiva (ou mesmo de orientação para tal) durante as montagens ali desenvolvidas. As demandas surgiam durante a montagem como questões específicas daquele processo e as atrizes e diretoras as dividiam de acordo com sua aptidão e disponibilidade. Assim, tarefas como elaboração de mapas de encenação, *check-list*, cronograma de execução, plano de divulgação, etc., acabavam por serem realizadas por poucas alunas na turma e de maneira superficial.

As consequências dessa realidade são preocupantes. Muitos grupos de teatro, ao se inserirem no mercado artístico, chegam, em pouco tempo, a situações alarmantes financeiramente que podem acabar por impedir a continuidade dos trabalhos. Alguns grupos poderão optar por contratar uma produtora que se dedique às questões administrativas, de gestão e logística, porém, não são todos os grupos que podem se valer dessa opção e por isso, suas integrantes permanecem assumindo entre si tais funções, driblando como podem as dificuldades de executar mais de uma função em um

projeto. Ora, mesmo se todas as integrantes de um grupo amador forem excelentes atrizes criadoras, se elas não se organizarem como profissionais, cedo ou tarde o grupo mostrará sinais de risco de continuidade.

Em *Práticas de Produção Teatral em Santa Catarina - Sobrevivência e Busca de Idemtidade*, André Carreira, ao analisar depoimentos de diversas diretoras de teatro sobre o contexto em produção teatral no estado de Santa Catarina afirma que "os grupos só se debruçam sobre o problema da produção quando as condições do trabalho começam a deteriorar-se, e o coletivo começa a perceber que o próprio trabalho está correndo riscos." (2002, p. 62). E é nesse ponto que a necessidade passa à frente do desejo e a formação e capacitação adequada se tornam indispensáveis.

Se na universidade as alunas não são instruídas a bem produzir suas montagens teatrais, sobrará para elas o exercício na prática do mercado. Em minha experiência com o ofício de produção teatral junto à equipe *CRAU*, pude perceber a indisponibilidade de produtores com mais experiência em dividir seus conhecimentos de maneira amigável. Ao entenderem que somos uma equipe independente, com pouco ou nenhum recurso, aprendizes do ofício, muitas produtoras demonstraram pouco interesse em ajudar, mesmo quando essa ajuda não se trata de uma consultoria, mas sim de levantamento de dados para pesquisa. Já ouvimos inclusive que tais conhecimentos só seriam compartilhados em cursos pagos, oferecidos pela produtora em questão semestralmente[43]. Tal condição nos levou a buscar maneiras alternativas para solucionar a inaptidão em produção da equipe. Para isso, buscamos tutoriais na *internet*, livros sobre organização de eventos, administração e *marketing* cultural, entre outros assuntos. Um fato crucial para conseguirmos nos manter em ação foi a postura assumida pela equipe *CRAU*. Uma vez que retiramos de nosso discurso a palavra "aprendiz", muitas coisas passaram a funcionar melhor. Mesmo não possuindo todo o aparato formal que distingue uma empresa de um grupo qualquer, passamos a nos afirmar e organizar como uma empresa de produção profissional. Aplicando os conhecimentos adquiridos em pesquisas na prática de autogestão. Percebemos que é a postura profissional do coletivo

[43] Por motivos éticos, prefiro preservar o nome da Produtora no qual me refiro neste ponto. É claro que não estou querendo aqui desvalorizar as produtoras teatrais que optam por cobrar pelos conhecimentos compartilhados, pelo contrário. Entendo que essa também configura uma maneira de promover a valorização da profissão das produtoras. No entanto, refiro-me aqui à contribuição por parte dessas produtoras para um levantamento de dados mais próximo da realidade, que sirvam para enriquecer pesquisas sobre a Produção Teatral local, ao mesmo tempo que busquem compreender as reais condições do mercado, ampliando as possibilidades de ação para todo o setor cultural local.

que geralmente o coloca em meio aos produtores já consagrados, e nem sempre apenas os papéis formalizadores, como diplomas, certificados e etc.

Com isso, passamos a assumir as produções de nossos próprios projetos e também de outras colegas da universidade. Mesmo sem receber nenhum tostão pelos serviços, realizamos alguns planejamentos de projetos em busca de adquirir experiência e conhecimento sobre o assunto. Vimos que a inexperiência nesses casos se torna um grande dificultador, mas que só pode ser vencida com o esforço de realizar, mesmo que sem recursos, a totalidade do serviço, ou seja, a pré-produção, a produção e a pós-produção.

A autoprodução tomou então um lugar fundamental em nosso trabalho, e, consequentemente nesta pesquisa. Vimos que essa era a solução mais eficaz para o nosso sucesso e desenvolvimento, pois como afirma Vilhena, vivemos "num país sem tradição de políticas públicas nas Artes Cênicas e onde, por consequência, quem não se autoproduz não tem acesso ao mercado de trabalho." (2009, p. 9).

3.1.1. - A Extinção d'*Os Mamutes*

A turma de Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral reunida no segundo semestre de 2016 no curso de Interpretação Teatral pela UnB, da qual faço parte, representa a última turma que ainda se enquadra no modelo revogado no primeiro semestre de 2017 pelo colegiado do curso. Tal modelo exigia que a turma permanecesse em um mesmo processo durante três semestres seguidos, iniciando pela pesquisa, passando pela montagem e finalizando com um produto final, o espetáculo. A ideia de continuidade exigia que a aluna, junto com sua turma, cursasse a disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, onde, além das questões relativas à monografia, como escrita de trabalho de conclusão de curso, metodologia de pesquisa, etc., iniciariam as pesquisas imagéticas da montagem, afinariam os desejos individuais e coletivos e escolheriam o ponto de partida do processo, fosse ele um texto dramatúrgico, uma referência conceitual ou outro. No semestre seguinte, em Projeto de Interpretação Teatral, iniciariam a montagem do que foi eleito no semestre anterior e este processo de montagem se estenderia por mais um semestre, onde seria cursada a disciplina Diplomação em Interpretação Teatral (em Anexo 2, a Listagem de Fluxo de Habilitação

com as Disciplinas oferecidas pelo curso). Ao final desses três semestres, um espetáculo seria apresentado à banca avaliadora, confluindo, ou não, na formação dessas alunas envolvidas e conclusão do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral.

Idealmente, a turma passaria por este percurso e chegaria ao final com um produto pronto para circulação pela comunidade ou mesmo para realizar temporadas comercialmente. Infelizmente, ao que tudo indica, essa não será a realidade dessa montagem de *Os Mamutes*, a primeira peça escrita pelo dramaturgo brasileiro Jô Bilac, que foi escolhida pela turma. Assuntos de ordem pessoal e desdobramentos de inter-relações mal resolvidas causaram uma recusa quase generalizada da turma com relação à continuidade do projeto. Em entrevistas escritas realizadas em Brasília em junho de 2017 com as alunas da turma onde foram questionadas sobre a disponibilidade para circulação do espetáculo, algumas pessoas mostraram-se bastante enfáticas ao afirmar que não prosseguirão com o projeto devido aos maus sentimentos acumulados durante a convivência, num exemplo claro de como os processos criativos podem se tornar um pesadelo para alguns, como pode ser observado nas entrevistas disponíveis no Apêndice 3.

Os problemas de produção iniciaram-se logo no início da montagem, quando a turma precisou gerir as pessoas envolvidas em prol de uma justa distribuição de papéis, tarefas e funções. Um exemplo disso foi a distribuição de personagens entre as atrizes do elenco. Por se tratar de uma peça com quatorze personagens e formarmos uma turma de, no primeiro momento, dezesseis alunas, concordamos que aquele texto era adequado. Mesmo assim, algumas personagens foram disputadas e tiveram mais de uma intérprete. Com o pensamento focado no individual, cada uma queria representar aquela personagem que gostava mais e a ideia de coringamento precisou ser aplicada. Durante esse semestre, duas alunas abandonaram o processo, e a turma passou a ter quatorze alunas, número igual à quantidade de personagens. Houve uma movimentação na turma e algumas pessoas foram remanejadas de papel. Tal problemática, aparentemente simples, gerou desgaste emocional em boa parte da turma, e mesmo assim, no terceiro semestre, uma das personagens continuou sendo dividida por duas atrizes, já que uma delas se recusou a trocar de papel, ocasionando com isso, a necessidade de outra atriz assumir duas personagens.

Outros problemas foram surgindo durante o terceiro semestre de convivência da turma. Dessa vez, problemas de nível prático como a inadequação orçamentária, ausência de espaço físico para ensaios e apresentações, a indisposição e despreparo das integrantes da turma em assumir o cumprimento das demandas que surgiam e, principalmente, a falta de equipe e equipamentos técnicos. Sobre este último, foi transmitido para a turma a informação de que com a nova organização do curso, a turma de Diplomação "perdeu" a prioridade com relação ao Teatro Helena Barcellos, localizado no prédio Oficinas Especiais do Instituto de Artes da Universidade. Usávamos o Teatro ainda para ensaios, mesmo que nossa montagem estivesse sendo pensada inicialmente para acontecer em uma cozinha.

A questão do espaço físico para ensaios e apresentações foi realmente um grande problema enfrentado pela turma. Durante o segundo semestre de convivência, os ensaios e as apresentações para a banca avaliadora foram realizados no Teatro Helena Barcellos, porém como tal Teatro foi, em 2011, interditado para o público e aguarda reforma desde então, ficou impossível receber espectadoras durante as apresentações desenvolvidas no curso. Sendo assim, a turma precisou buscar um espaço alternativo que recebesse a montagem, os ensaios e as apresentações no terceiro semestre de trabalho. Com isso, optou-se por encontrar um espaço não convencional para desenvolver o processo.

A princípio, usaríamos uma cozinha que estava desativada na casa de uma das alunas. Porém, mesmo depois de ter confirmado com a turma a disponibilidade, a dona da casa em questão instalou um "cantinho da meditação" no local, que não poderia ser desmontado impossibilitando a ocupação do mesmo para montagem. Fomos então para o quintal da residência. Porém, logo no primeiro dia, a dona da casa, incomodou-se com o barulho. Optamos então por buscar outro espaço, dessa vez dentro do *Campus* Darcy Ribeiro. O Centro Olímpico da Universidade, que acolhe o curso de Educação Física, foi visitado por possuir um terreno de extensão considerável. Realizamos um ensaio no local e percebemos que ali surgiriam diversos outros problemas, como fonte de energia elétrica, acesso ao público e falta de estrutura adequada.

Após muito esforço e articulação, a professora Rita conseguiu, via contatos pessoais, apoio do Museu Vivo da Memória Candanga[44], localizado próximo à entrada da Região Administrativa Candangolândia, que nos recebeu de braços abertos e autorizou o uso dos espaços e alguns objetos ali disponíveis. Estávamos há cerca de seis semanas nos encontrando em horário de aula - horário em que, idealmente, estaríamos ocupados com o processo criativo - para dialogar em busca da solução da questão do espaço. Então quando o Museu abriu as portas para nos receber, agarramos a oportunidade e nos instalamos ali. Dessa vez, a distância do local, aproximadamente 20km (vinte quilômetros) do Instituto de Artes, foi um grande dificultador para algumas alunas. A turma decidiu por montar um esquema de caronas, que nem sempre foi tranquilo de executar, gerando desconforto para todas.

A Universidade disponibilizou uma quantia em torno de R$4000,00 (quatro mil reais) para que a montagem do projeto fosse realizada. Para a maioria da turma, tratava-se de uma novidade, já que durante a maior parte da graduação estivemos habituadas a retirar de nossos próprios recursos pessoais os investimentos necessários para realizar as montagens de disciplinas[45]. Entretanto, quando se tem experiência em montagens desvinculadas da academia, sabe-se que este valor pode ser irrisório dependendo da complexidade das escolhas estéticas adotadas. E, como estamos falando de um produto final não apenas de disciplina, mas de toda a graduação, essas escolhas estéticas, principalmente as de âmbito pessoal, tendem a ter um valor simbólico e, consequentemente financeiro, elevado.

Apesar de algumas alunas na turma reconhecerem que tal investimento em pecúnia feito pela Instituição para realizar este processo trata-se de uma grande vantagem, o interesse em organizar-se quanto às questões orçamentárias da montagem ficou longe do ideal. A falta de conhecimento técnico e experiência com relação a

[44] Antigo Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO), posteriormente transformado no Museu Vivo da Memória Candanga (MVMC). O Museu reúne equipamentos, objetos diversos, peças de artesanato e arte popular e fotos da época da construção da capital, assim como as edificações originais do hospital, narrando em exposição permanente a história de Brasília desde os primórdios de sua construção até sua inauguração em 1960. São fotos de Mário Moreira Fontenelle (primeiro fotógrafo oficial de Brasília), Peter Scheir e Joaquim Paiva, além de ambientações originais do Brasília Palace Hotel e do HJKO. O Museu está localizado no endereço Via EPIA Sul, SPMS, Lote D - Núcleo Bandeirante - DF. CEP: 71.735-000, e atualmente está aberto para visitação de segunda-feira a sábado, das 9h às 17h.

[45] Seria possível, neste ponto, refletir sobre o uso criativo dos elementos disponíveis, reciclagem e ressignificação de materiais, etc., a fim de evitar ou reduzir os gastos com as montagens. Porém, tal questão se distanciaria do recorte definido para esta pesquisa. Mas não deixa de ser um ótimo tópico (inclusive de gestão dos projetos vivenciados no curso) para ser abordado em uma continuidade desta pesquisa em nível de pós-graduação, estudo que pretendo desenvolver no futuro.

planos orçamentários foram explícitas. Durante todo o processo a turma nunca elaborou uma tabela de orçamento e nem mesmo um planejamento dos gastos necessários para a montagem, o que ocasionou em problemas quanto à aquisição e/ou empréstimos dos itens de encenação, que foram conquistados de maneira aleatória e com prazos flutuantes, na maioria das vezes pela professora orientadora do processo, Rita de Almeida Castro, junto com uma única aluna que assumiu essa função. Itens de cenografia e objetos de cena importantes foram deixados para serem adquiridos de última hora, chegando ao ponto de, a menos de uma semana da estreia do espetáculo, ainda não terem sido comprados nem testados. Sobre isso, a aluna Nina Roberto, responsável pela função de produzir a montagem do espetáculo, afirmou em entrevista realizada em Brasília em junho de 2017 (disponível em Apêndice 3), que "temos problemas com o enorme número de demandas de produção e poucas pessoas disponíveis para resolvê-las. Pouca verba, pouca iniciativa, pouca responsabilidade".

Outro ponto problemático durante a convivência da turma foi a falta de equipamentos de iluminação e sonorização, assim como a falta de colaboradores para integrar uma equipe técnica que oferecesse suporte durante as apresentações. O Instituto de Artes possui um acervo defasado de equipamentos disponíveis para o uso das graduandas. Para a sonorização do espetáculo, a turma precisou adquirir uma caixa amplificadora e cabos de som. Tal equipamento foi, após solicitação e insistente negociação da professora Rita, ressarcido pelo CEN/UnB na condição de agregar o acervo da Mostra Cometa Cenas. Já os equipamentos de iluminação, não puderam ser adquiridos devido ao seu alto custo. As escolhas estéticas da turma apontavam para um espetáculo itinerante, que levasse o público ao longo de um percurso, o que fez com que o mapa de luz do espetáculo ficasse robusto, já que dessa maneira seria necessário aumentar a quantidade de refletores para que todos os micro espaços que compunham tal percurso pudessem ser iluminados. Sobre isso, a professora Rita afirmou em entrevista oral não gravada realizada em Brasília em 14 de junho de 2017 que "no momento em que escolhemos a itinerância, podíamos ter pensado em como seria para iluminar todas as cenas", infelizmente, esse "pensamento" veio de maneira tardia, talvez porque desde o início, estávamos contando que não teríamos dificuldades em utilizar os equipamentos do acervo do CEN/UnB.

Nessa mesma entrevista, quando questionada sobre as dificuldades das alunas com relação às problemáticas específicas de produção e a necessidade de

instrumentalização dessas alunas durante o curso para que chegassem nesse último ciclo mais preparadas, Rita respondeu que

> a maior dificuldade não é essa, mas sim a relação com a Universidade, que é cada vez mais restritiva quando se trata de conceder algum apoio ou auxílio, dificultando os processos vivenciados tanto nas montagens como no próprio Departamento como um todo. Quando se trata de questões estruturais então, as dificuldades ficam imensas.

Ora, se o quadro de discentes, em algum momento do curso fosse alertado e preparado para se organizar com relação ao financiamento e gerenciamento dos processos criativos nele produzidos, talvez a professora Rita não precisasse dialogar sozinha com a Instituição acerca das necessidades das estudantes para concretizar suas pesquisas, mas apoiada por todo o arranjo estudantil ali em formação[46]. No entanto, há menos de duas semanas para a estreia, ela ainda precisava desprender energia e tempo extra para negociar com outras professoras e funcionários do CEN/UnB o uso dos equipamentos disponíveis no Departamento, pois como foi dito antes, com o novo arranjo definido para o curso, a Diplomação "perdeu" a prioridade com relação aos equipamentos do acervo do CEN/UnB, mesmo que isso não tenha sido decidido pelo Colegiado, mas em conversas internas entre as professoras envolvidas. Além de que a Instituição não possui acervo com quantidade de equipamentos suficientes para suportar a demanda de dois espetáculos simultâneos, principalmente quando os locais de apresentação se encontram tão longe um do outro, no nosso caso, a vinte quilômetros da área compreendida pelo *Campus* Darcy Ribeiro.

O percurso por diversos micro espaços do Museu levantava ainda a necessidade de contrarregras que pudessem ajudar com as questões de logística durante as apresentações. Há poucos dias para a estreia, tais colaboradoras ainda não tinham sido encontradas. Nesse período também não contávamos ainda com pessoas que pudessem operar os equipamentos de sonorização do espetáculo[47].

[46] É claro que essa organização também reflete certo nível de desinteresse, alienação e acomodação da parte das alunas com relação ao acompanhamento das questões e instâncias que a universidade possibilita, assim como o insuficiente diálogo interno entre corpos docente e discente, coordenação, Colegiado, Conselho do IdA e outras instâncias da Instituição. Não pretendo aqui, no entanto, apontar possíveis culpadas por tal desorganização e desarticulação, mas pontuar o despreparo dessa turma, da qual faço parte, ao alcançar a última disciplina do curso.

[47] Como esta pesquisa foi desenvolvida simultaneamente ao processo de montagem do espetáculo a que me refiro, e entregue à banca avaliadora antes do fim das apresentações do mesmo, não posso afirmar aqui se essas colaboradoras foram ou não encontradas.

Por outro lado, colaboradoras para a criação do espetáculo não faltaram. Desde o segundo semestre de convivência da turma, foram convidadas pela professora Rita as professoras dançarinas Márcia Duarte e Deborah Dodd para colaborar com a criação de coreografias e estudos de gestualidade, a professora Dr.ª Sulian Vieira e o bacharelando em Interpretação Teatral e professor de canto Wemmerson Reis para colaborar com a preparação vocal, e o ator e encenador Roustang Carrilho para coordenar a criação de figurinos, cenografia e maquiagem do espetáculo. Porém, não foi convidada nenhuma colaboradora que auxiliasse diretamente com as questões próprias de produção, como planejamento, captação e gestão. Mesmo assim, tal papel foi, entre outros, assumido pela turma. Houve uma divisão de tarefas em que foi acordado que duplas ficariam responsáveis por funções como cenografia, figurino, maquiagem, iluminação, audiovisual, comunicação, produção, etc. Naturalmente, após esse acordo as cobranças entre as alunas se iniciaram. Todas queriam fazer seu trabalho bem feito e esperavam que as outras também o fizessem. Cada qual ao seu modo, fomos exigindo mais e mais umas das outras. Nem sempre concordávamos ao reclamar algum ideal, mas todas pedíamos com frequência por uma "postura ideal", ou como chamávamos, "profissionalismo".

Entendo que o termo profissionalismo esteja mais comumente relacionado com uma ideia mercadológica em que existe uma remuneração referente a um determinado serviço prestado. E que talvez não seja a palavra mais adequada para falar das diferentes condutas assumidas pelas integrantes de um grupo no contexto acadêmico[48]. Mesmo assim, por se tratar de um ponto chave nesta pesquisa que se propõe a discutir estratégias que favoreçam o desenvolvimento profissional das graduandas em Artes Cênicas, e exatamente por ser a palavra que a turma de *Os Mamutes* usou durante todo o período em que esteve convivendo, sinto-me inclinada a investiga-la, na próxima sessão, a partir desse outro ponto de vista. O profissionalismo não pela ótica do capital, mas pela do comportamento.

[48] Talvez palavras como ética, maturidade, interesse e comprometimento sejam melhor aplicáveis num contexto de ensino e aprendizagem como é o caso do curso de graduação analisado nesta pesquisa. No entanto, tais conceitos são requisitos fundamentais tanto no amadorismo quanto na profissão, visto que são posicionamentos valiosos na conduta das atrizes em exercício.

3.1.2. – Existe Profissionalismo no Contexto Acadêmico?

Antes de formular uma reflexão sobre o que seria "profissionalismo" no caso específico do processo criativo realizado pela turma de Diplomação em Interpretação Teatral durante a criação e montagem do espetáculo *Os Mamutes*, sinto a necessidade de contextualizar o termo dentro dos conceitos sociológicos sobre o assunto, mesmo compreendendo que talvez a palavra profissionalismo não seja a mais apropriada quando estamos tratando de um contexto de ensino e aprendizagem ou de formação universitária. Porém, tal termo foi utilizado diversas vezes durante o processo dessa montagem de *Os Mamutes*, como sinônimo de uma postura ideal, inclusive nas entrevistas realizadas com as alunas da turma, disponíveis no Apêndice 3. Contudo, não pretendo iniciar uma longa discussão sobre os conceitos que definem o que vem a ser o tal profissionalismo, já que isso faria com que esta pesquisa perdesse seu foco e recorte definidos e ultrapassaria o escopo de uma monografia. Mesmo assim, julgo importante considerar tais conceitos, já amplamente discutidos por estudiosos da sociologia, gestão e economia acerca da compreensão do que seria um profissional num contexto social ocidental moderno respaldado por uma cultura capitalista de bens e serviços.

Em "Profissionalismo e Profissão: Teorias Sociológicas e o Processo de Profissionalização no Brasil" (2010) [49], Paulo Eduardo Angelin discorre sobre as diferentes abordagens do tema a partir do século XX, onde realiza uma análise de algumas correntes de pensamento acerca do que caracteriza uma profissão. Angelin afirma que "para Freidson[50], a profissão consistiria num trabalho especializado, pago e realizado em tempo integral, que possui uma base teórica e está calcada no conhecimento técnico-científico" (2010, p. 09). Tal concepção de profissionalismo estaria alicerçada sobre uma perspectiva teórico-intelectual e não prático-funcional, onde a certificação e o credenciamento (diploma) superam a prática do ofício.

[49] ANGEIN, Paulo Eduardo. *Profissionalismo e Profissão: Teorias Sociológicas e o Processo de Profissionalização no Brasil*. REDD – Revista Espaço de Diálogo e Desconexão, Araraquara, v. 3, n. 1, jul/dez. 2010. Disponível no *link*: http://seer.fclar.unesp.br/redd/article/view/4390/3895 Acessado em 19 de junho de 2017.

[50] Sociólogo fundador das teorias de sociologia das profissões. Redigiu obras de importância relevante sobre o tema, sendo referência no assunto profissionalismo. Foi professor emérito de sociologia na New York University, foi também professor adjunto do departamento de Ciências Sociais e do Comportamento na University of California (em San Francisco) e professor-visitante no Departamento de Sociologia da University of California, (em Berkeley).

Por outro lado, no mesmo artigo, encontramos que para o sociólogo Talcott Parsons[51], defensor das ditas "teorias funcionalistas", considera que o "profissional é um especialista técnico em virtude do seu domínio tanto da tradição, quanto das habilidades necessárias à sua aplicação." (2010, p. 04). Ou seja, a partir desse ponto de vista funcionalista, o profissional apenas "mereceria" ser chamado assim se possuísse não apenas o domínio dos conhecimentos teóricos adquiridos junto com o diploma, mas também o domínio do desenvolvimento de habilidades específicas adquiridas na prática do ofício.

Se no campo da sociologia a palavra profissionalismo recebe tanta importância, sendo discutida por diversos teóricos, dentro do processo de criação de *Os Mamutes* ela também tem sido frequentemente visitada. Ao serem questionadas sobre as problemáticas de produção durante o processo de *Os Mamutes*, a maioria das alunas da turma em questão concordou em uma coisa: a ausência de profissionalismo atrapalha muito. Falar de profissionalismo no contexto acadêmico é antes de tudo um assunto complicado. Já que, por se tratar de um espaço de ensino e aprendizagem, não se espera das alunas graduandas nenhuma experiência profissional prévia ou mesmo durante sua trajetória no curso. Ou seja, o fato de uma aluna possuir ou não uma vida profissional ativa não caracteriza um requisito para sua permanência e/ou conclusão do curso, podendo essa aluna por exemplo, nunca ter prestado um serviço remunerado antes ou depois de seu ingresso na Instituição. Mas o que quero delinear aqui, repito, não é o fato dessa aluna receber ou não um valor em moeda pelo trabalho, mas a postura, os modos, o comportamento que ela assume com relação a ele. Essa comportamento está relacionado com maturidade. Maturidade essa que pode ou não estar ligada à experiência profissional, já que também pode ser assimilada sem tal experiência, dependendo da vontade e disposição da aluna.

Sobre isso, Fernando Villar afirma que

> Em minhas aulas tento falar sobre ética, respeito, compromisso, dedicação, entrega, criatividade, trabalho psico-físico, ideocinético, presença, assiduidade, coletividade, maturidade, domar o ego, desde tirar os sapatos sujos para entrar no espaço de trabalho comum (uma atitude que pode ser distinta e

[51] Sociólogo norte-americano funcionalista. Considerado como um pensador conservador buscou determinar a função que os indivíduos desempenhavam na estrutura social visando a excelência das coisas. Recebeu o título de Ph. D em Sociologia e Economia na Universidade de Heidelberg. Foi professor no Departamento de Sociologia de Harvard durante 45 anos (1928 – 1973).

> significativa, além de salubre), etc.. Isso tudo será necessário para que a pessoa possa ser paga por seu ofício e seja uma boa profissional.

A questão que chama a atenção nesse caso específico é como, mesmo numa turma de amadoras com pouca ou nenhuma experiência profissional, essa ideia de profissionalismo se exprimiu como uma necessidade a ser suprida que, idealmente, solucionaria os problemas do coletivo no que tange as relações interpessoais. Algumas alunas da turma em questão afirmaram em entrevistas realizadas em Brasília em junho de 2017, disponíveis no Apêndice 3, que tais problemas inter-relacionais caracterizaram-se durante o processo como problemas relacionados à produção do mesmo. Ao questioná-las sobre as principais problemáticas de produção enfrentadas pela turma e suas consequências para o processo, pude reunir respostas diversas como: "Imaturidade é a principal delas. Falta de tesão. Falta de comunicação"; "O ódio constante entre as atrizes e atores do grupo"; "a falta de compromisso de muitos, falta de compatibilidade entre as escolhas estéticas de cada aluno, a obrigatoriedade de presença no trabalho".

É claro que um processo desorganizado, ou seja, com uma produção ineficiente, pode acarretar em problemas inter-relacionais e afetivos, porém tais dificuldades afetivas não configuram necessariamente problemas de produção, mas sim uma consequência dessa desorganização. A falta de experiência prática das alunas ao chegarem nesse último ciclo da formação em Artes Cênicas acarreta confusões de cunho pessoal, já que a cobrança pelo trabalho 'bem feito' vem de todos os lados e de maneira aleatória. Há uma ideia de que todas são (ou deveriam ser) responsáveis pelo trabalho como um todo. Cenografia, figurino, maquiagem, iluminação, sonoplastia, captação de recursos, aquisição de materiais, mapeamento de cenas, estudo do texto e personagens, criação coreográfica, preparação corporal e vocal, etc. Porém, a não divisão de funções desordena o processo e acaba por sobrecarregar algumas alunas mais interessadas, causando desconforto e atrito. Sobre isso, a aluna Camila Franco afirmou em entrevista disponível no Apêndice 3 que "a falta de eficiência da equipe (de produção) prejudicou a peça, no sentido de materiais que deveriam fazer parte do processo criativo e não fizeram".

Como dito anteriormente, apenas uma aluna da turma se dispôs a assumir a demanda de produzir a montagem e o espetáculo. Porém, após uma tentativa frustrada

de arrecadar recursos para a montagem, seu trabalho passou a se resumir em saídas para aquisição de materiais. Não foram elaboradas listas de compras, orçamentos e planejamentos de execução, deixando o trabalho de produção pela metade. Como consequência, itens de grande importância não foram testados em ensaios, ficando à mercê da sorte de dar certo. Um exemplo disso foi um sapato de salto que idealmente faria parte do figurino de uma das atrizes. Tal sapato foi adquirido há menos de uma semana para a estreia. Outro exemplo foi a realização (filmagem e edição) de um vídeo que seria apresentado na primeira cena do espetáculo. Esse também, a menos de uma semana, ainda não tinha sido concluído.

A função de uma produtora durante a montagem de um espetáculo transita entre praticamente todos os desdobramentos do fazer teatral. É ela (mas não somente ela) quem deve estar atenta às questões dificultadoras do processo e permanentemente em busca de soluções que melhorem as condições do trabalho da equipe criativa. É claro que esta postura atenta e disposta a buscar soluções deve ser exercida por todas as envolvidas com o trabalho artístico, não recaindo apenas sobre a responsabilidade da "figura mística" da produtora que virá resolver todos os problemas. E é exatamente por isso que o "olhar de Produção" se mostra tão importante na formação da atriz, para que ela não se deixe levar pela ilusão de que sua única missão num processo criativo seja interpretar um papel e que as problemáticas de produção que surgirem serão resolvidas por essa "produtora heroína" que resolve tudo.

O planejamento de um cronograma de ações, por exemplo, facilita esse caminho, no sentido que possibilita que os problemas sejam antecipados, causando menor desgaste para a equipe como um todo. Quando as funções de planejar e elaborar são igualmente divididas entre as integrantes do coletivo, as chances de surpresas indesejáveis reduzem e o processo ganha a força e a dedicação necessárias para um 'bom fluir' do trabalho. Porém, pude perceber que quando essa função fica a cargo de uma única integrante ao invés de ser dividida entre todas as envolvidas no processo criativo, e neste caso, para piorar a situação geral do problema, a cargo de uma integrante inexperiente, as dificuldades de um bom desempenho dessas atrizes em todos os níveis do processo criativo aumentam consideravelmente. Não é esperado, contudo, que os problemas não existam, mas que sejam superados da maneira mais eficiente e tranquila possível.

3.2. - A Equipe *CRAU*, o *crau* e o *craudiamento*;

Eu cursava o sétimo semestre na Universidade quando participei pela primeira vez de um projeto teatral que envolvia dinheiro, nota fiscal, contrato e afins. E a expressão *nas tora* era constantemente usada pela equipe quando alguma missão era cumprida sem hesitação, mesmo quando a pessoa designada para cumprí-la não soubesse como ia fazê-lo. Fazer algo *nas tora* significava cumprir com eficiência e, muitas vezes um enorme esforço, uma missão demandada. A experiência prévia nem sempre existia, e com frequencia era vencida. O diretor e produtor do projeto, Hugo Casarisi, prezava pelo autodidatismo e tinha pouca paciência com falta de iniciativa. Aprendi com ele a executar rápida e eficientemente muitas coisas que nem eu nem ele fazíamos ideia que éramos capazes. Quando chegou a hora de receber minha primeira remuneração, realizei cadastro como Microempreendedora Individual (MEI)[52] a fim de diminuir os impostos descontados em meus pagamentos. Neste cadastro, é solicitado um nome fantasia para a nova empresa. Escolhi NasTora Produções, pois essa expressão havia se tornado muito significativa para mim. Também é solicitado no cadastro uma função principal e outras 10 funções complementares. Numa lista de centenas de funções, nenhuma correspondia à atriz[53]. Coloquei então produção teatral como função principal.

Cerca de quatro anos depois, ao retomar os estudos na Universidade, conheci Heloísa Palma, estudante do curso de Artes Cênicas, idealizadora da *CRAU*. Aqui, nesse momento, a *CRAU* não era uma produtora, mas uma ideia, uma brincadeira que se desdobrava em diversas referências. A gíria 'creu', de conotação sexual em voga na época, a modalidade de natação livre 'crawl', onde o nadador atinge grande velocidade, e até mesmo o FestClown[54], que na opinião de Heloísa deveria se transformar no Fest*CRAU*, onde todas nós, artistas amadoras, participaríamos da programação. Assim como a expressão *nas tora*, *crau* também expressava atitude. Uma postura própria de quem está disponível, presente e, principalmente, disposto a resolver o

[52] Microempreendedora Individual (MEI) é a pessoa que trabalha por conta própria e que se legaliza como pequeno empresário. Ao realizar cadastro na Secretaria de Estado de Fazenda (SEF-DF), o MEI é registrado no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ), o que facilita a abertura de conta bancária, o pedido de empréstimos e a emissão de notas fiscais.

[53] Soube depois que o motivo de não constar a função Atriz na listagem do MEI é que tal profissão conta com um Sindicato, portanto não se enquadra como microempreendedora individual.

[54] Um dos mais importantes festivais de arte circense do País. Acontece em Brasília por iniciativa do Serviço Social do Comércio no Distrito Federal (SESC-DF) desde 2002, reunindo apresentações gratuitas e brincadeiras abertas ao púbico.

problema/demanda que fosse, seja lá o que isso pudesse acarretar. Para a *CRAU* e a NasTora se juntarem foi uma questão de dias. Nos unimos em torno do mesmo objetivo: desenvolver estratégias capazes de nos conferirem sucesso na carreira escolhida. Queremos fazer teatro, sem precisar para isso ir à falência.

Mas a realidade é que teatro não está nas preferências de quase ninguém que tem dinheiro[55]. Nem patrocinadores, nem do Estado, e às vezes nem mesmo os próprios artistas que de alguma maneira se apoiam. Nomes conhecidos como Piscator, Stanislavisky, Lugné-Poe, Dullin, e os brasileiros Pascoal Carlos Magno e Antônio Fagundes precisaram assumir funções administrativas a fim de evitar a crise financeira em seus trabalhos, e mesmo assim, enfrentando dificuldades, acumulando dívidas e levando prejuízo[56]. Na verdade, a lista de artistas que levaram sua carreira até o total endividamento é extensa e, ao que parece, trata-se de uma tendência difícil de driblar.

Mangueira Diniz[57] fala que "o homem de teatro tem que ter outra fonte de renda, um emprego paralelo e o tempo que sobra daí é para fazer teatro." (2004, p. 178). Claro que tal afirmação não pode ser tomada como regra geral, pois existe a chance da mulher, assim como do homem de teatro conseguir sustentar-se apenas com o exercício de sua profissão, mesmo que essa chance ainda não seja uma realidade para a maioria. No mesmo livro, Guilherme Reis reforça dizendo que "a grande maioria é obrigada a buscar outras atividades que lhes permitam sobreviver e continuarão a trabalhar com teatro sem dedicar-lhe o tempo e a energia necessária para o seu amadurecimento profissional" (2004, p. 261).

Se a vontade de fazer teatro une-se à vontade de tornar este fazer em uma profissão na qual podemos nos dedicar e desenvolver, sem com isso precisar se enquadrar em outra atividade trabalhista trata-se de um sonho, então o que fazer? Foi a partir dessa pergunta que a Equipe *CRAU* decidiu arregaçar as mangas e adentrar no que chamamos pouco depois de *craudiamento* (ou desencadear de *craus*).

---

[55] DELRIOS, Jefferson. *A Produção Teatral no Brasil.* Revista USP. Edição 14. São Paulo, 1992, p. 63.
[56] CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. *Práticas de Produção Teatral em Santa Catarina: Sobrevivência e Busca de Idemtidade.* Centro de Artes/UDESC, SC, 2002, p. 15; e
DELRIOS, Jefferson. *A Produção Teatral no Brasil.* Revista USP. Edição 14. São Paulo, 1992, p. 64.
[57] Ator, diretor, poeta e boêmio. Foi um artista de grande importância no movimento artístico e cultural no Distrito Federal. Implantou, junto com José Perdiz, implantou na década de 70 o Teatro Oficina do Perdiz, ponto de efervescência cultural na cidade desde a década de 80.

Nossos projetos pessoais, desejos e sonhos artísticos de cada uma das *craudiellys* (como nos referimos a nós, integrantes da equipe) estão guardados em gavetas e caixas. Infelizmente, por enquanto eles não são do interesse de ninguém além de nós mesmas. Fato que nos incomodava muito, já que queríamos que eles saíssem do campo dos planos imaginários para a realidade palpável. Para isso, iniciamos uma série de estudos específicos acerca de criação e manutenção de empresas: viabilidade Econômica, formalização, estratégias de mercado, tipos de público, *marketing* e consumo cultural, etc. Nosso objetivo principal tornou-se abrir as gavetas e produzir (pelo menos) os nossos próprios projetos, ao ponto de ter condições de comercializá-los e receber remuneração pelos serviços artísticos prestados à comunidade de maneira justa.

O *crau* é a demanda, o trabalho, a missão, o problema, a questão. O ato de *crau*diar é equivalente a cumprir missões, concluir trabalhos, resolver problemas, etc. O *craudiamento*, que, idealmente nunca acaba, refere-se a um campo abundante de possibilidades de ação, onde o trabalho é farto e só a coletividade e parceria constante sustentam. É quando vários *craus* (demandas) aparecem, exigindo que alguém se dedique à *crau*diá-los (resolvê-las), dentro das diversas possibilidades de ação existentes (*craudiamento*). Nesse sentido, a união entre a *CRAU* e a *NasTora* prevê, para nós, artistas amadoras e sem experiências concretas, um campo propício, porém ainda desconhecido, onde o fazer teatral se torne possível e rentável. Em entrevista oral não gravada realizada em 14 de junho de 2017 em Brasília, Heloísa afirmou que "o *crau* também pode ser visto como um ponto de vista, visto que um problema pode ou não ser problemático. Enquanto que o *nas tora* trata-se de uma conduta, uma postura assumida". Por isso, podemos concluir que o *crau* existe para todas nós, amadoras e profissionais, mas só quem é *nas tora* consegue bem aproveitar o *craudiamento*.

Considerações Finais

Mesmo que aparentemente tal assunto (Produção Teatral) apresente pouca ressonância em pesquisas acadêmicas, este é, pude perceber ao longo desta pesquisa, um campo fértil de possibilidades de reflexão e ação. O que falta talvez (arrisco dizer) é um nível maior de interesse sobre o tema por parte de todo o setor artístico e demais envolvidas, tanto profissionais, como amadoras, como as outras componentes da sociedade: expectadoras, apoiadoras, investidoras, mídias, etc.

A professora da UnB, Mestra Elisângela Carrijo em "Teatro de Brasília: uma história documentada" no *Histórias do Teatro Brasiliense*, afirma que

> a existência de lacunas observadas quando buscamos informações sobre a produção cultural de uma determinada sociedade, nos revela como essa sociedade percebe sua dimensão cultural, as representações que circulam – ou não. Nesse sentido, a carência de notícias denuncia como os grupos sociais tratam o tema, qual a importância que lhe atribuem. (2004, p. 57).

Instrumentalizar as graduandas do curso de Interpretação Teatral oferecido pela Universidade de Brasília por meio de disciplinas obrigatórias que abordem as questões práticas da materialização cênica mostra-se como fator indispensável para um bom desenvolvimento dessas graduandas durante o curso, mas principalmente ao sair dele em direção ao mercado de trabalho. De acordo com a M.ª Luana Proença, atualmente atuante como professora no Instituto de Educação Superior de Brasília (IESB/DF), em conversa não gravada com a autora desta monografia realizada em 03 de julho de 2017 em Brasília, conta que algumas "alunas do IESB que tem essa disciplina (Produção Teatral) comentam que ela (a disciplina) deveria acontecer mais de uma vez durante o curso", para que seja possível assimilar tal conteúdo com propriedade.Conteúdo ainda pouco explorado enquanto objeto de pesquisa, mas amplamente exercitado em todos os processos criativos para a cena.

Toda montagem teatral possui processos de produção, mesmo que isso não esteja claro entre as envolvidas. Discutir conceitos, definir roteiro, criar ou adaptar dramaturgia, planejar gastos, elaborar projeto, captar recursos, administrar o orçamentário, definir cronograma de ações, prever possíveis obstáculos, traçar estratégias, dividir funções, negociar, vender, divulgar, cuidar para estar de acordo com as leis vigentes e saber usufruir delas, entender e realizar processos burocráticos de

contratação e/ou acordos, analisar o alcance e impacto social do projeto na comunidade, propiciar meios para uma eficiente comunicação interna, buscar vias de continuidade e sustentação do projeto, e mais uma infinidades de pequenas demandas que surgem em meio ao universo compreendido pelos "bastidores da cena", são exemplos do que caracteriza a função designada à Produção Teatral. Demandas que, ao serem enfrentadas com maturidade, garantem o crescimento da atriz, seja ela amadora ou profissional, já que esse enfrentamento propicia, pela experiência, um maior preparo para superar as adversidades que podem vir a surgir durante todo o processo de materialização da cena, ou seja, desde sua criação até o alcance e contato com o público.

. Quando a atriz sabe planejar, seu sucesso profissional se torna mais acessível e factível, aumentando as possibilidades de financiamento através do exercício da profissão escolhida e contribuindo para a consolidação de um mercado artístico mais maduro e democrático. Sendo assim, quanto mais cedo essa atriz for apresentada, de maneira clara e assertiva, às questões que permeiam o campo compreendido pela Produção Teatral, mais cedo essa atriz estará apta a contribuir significativamente para o amadurecimento do mercado de Arte brasileiro, e consequentemente, das profissões que nele transitam.

É necessário então, pensar a graduação como uma preparação para o exercício da profissão, ou seja, é um momento de experimentar as ferramentas de uso profissional, discutir sua eficácia e gerar debates visando à melhoria das condições disponíveis para o setor artístico local. Para isso, é importante que a Universidade dê o suporte necessário para que essa preparação profissional seja alcançada com excelência, oferecendo além de condições específicas, espaços de diálogo sobre o tema Produção Teatral, tanto quanto Profissionalização/Profissionalismo e Sobrevivência/Viabilidade Econômica da classe artística. Com isso, todo o setor artístico será beneficiado. Sem isso, todo ele permanecerá enfrentando as problemáticas práticas da profissão de maneira desapropriada e duvidosa, deixando "a desejar" no que tange a qualidade dos trabalhos cênicos desenvolvidos na cidade e na capacidade que essa Arte Cênica possui de transformar a realidade social da comunidade. É preciso, portanto, investir mais esforços para adequação dos meios de formação profissional, pois como ressalta André Carreira,

> não podemos deixar de considerar que os grupos que se organizam motivados pelo ato de fazer teatro e estruturam seus projetos fundamentados no desejo de alcançar um trabalho cênico de qualidade, descobrem que se encaminham para uma aparente encruzilhada: ou o grupo se 'profissionaliza', ou se destrói". (2002, p. 63).

Como, considero, a "destruição" não seja uma opção desejada, o jeito é buscar meios de se "profissionalizar", seja através de uma capacitação eficaz dentro e/ou fora do contexto acadêmico, seja pelo envolvimento com trabalhos remunerados, ou mesmo pela adoção de um comportamento apropriado que estimule uma boa contribuição e participação em trabalhos de grupo. Com isso, acredito que na medida em que as futuras atrizes e/ou produtoras de teatro da cidade vão sendo cada vez mais preparadas para contribuir com a solidificação de um mercado artístico local, todo o setor será beneficiado.

Para que isso seja possível, precisaremos primeiro ampliar o espaço de debate sobre o tema a nível de graduação e pós-graduação, levantando a necessidade tanto de revisar como de elaborar estratégias de melhorias no assunto, documentando-as para servirem como fonte de pesquisas relacionadas. Para num possível futuro, garantirmos uma situação mais favorável àquelas que, através da Universidade de Brasília, estiverem nessa posição de bacharelanda em Interpretação Teatral, desejando inserir-se no mercado artístico local em condições de retribuir à comunidade o investimento dedicado, utilizando para isso o conhecimento adquirido.

Referências Bibliográficas

ANGELIN, Paulo Eduardo. *Profissionalismo e profissão: teorias sociológicas e o processo de profissionalização no Brasil.* REDD - Revista Espaço de Diálogo e Desconexão, v. 3, n. 1, Araraquara, 2010. Disponível em: http://seer.fclar.unesp.br/redd/article/view/4390/3895. Acessado em 19 de junho de 2017.

ARAÚJO, Celso. *A Cidade Teatralizada.* Brasília, Instituto terceiro Setor, 2012.

BRASIL. *Cultura é responsável por cerca de 4% do PIB brasileiro.* 2017. Disponível em: http://www.brasil.gov.br/cultura/2017/04/cultura-e-responsavel-por-cerca-de-4-do-pib-brasileiro. Acessado em 6 de julho de 2017.

BRASIL. *Reforma do Teatro Nacional será por meio da Lei Rouanet.* 2017. Disponível em: http://www.brasil.gov.br/cultura/2017/05/reforma-do-teatro-nacional-sera-por-meio-da-lei-rouanet. Acessado em 19 de junho de 2017.

BUCCI, Eugênio. "O Espetáculo e a Mercadoria como Signo". In: *Muito Além do espetáculo.* Editora Senac. SP, 2005.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. *Práticas de Produção Teatral em Santa Catarina: Sobrevivência e Busca de Idemtidade.* Centro de Artes/UDESC, SC, 2002.

CARVALHO, Fernanda Nardelli de; OLIVEIRA, Maria de Fátima de; BERLIE, Rodrigo Mendes. *Cultura, uma obra de valor: O Marketing Cultural no Mercado Brasiliense.* Brasília. 1997.

CORADESQUI, Glauber. *Canteiro de obras - notas sobre o Teatro Candango.* Editora Enzima Cultural. Brasília, 2012.

CRUZ, Rita de Cássia. *Mapeamento dos Espaços Cênicos Brasilienses – Teatros públicos brasilienses.* Iniciação Científica (Graduanda em Artes Cênicas) – UnB, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Orientador: Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz. Brasília, 2010.

DELRIOS, Jefferson. *A Produção Teatral no Brasil.* Revista USP. Edição 14. São Paulo, 1992. Disponível no link: http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25641/27379. Acessado em 6 de julho de 2017.

FISCHER, Stela. *Processo Colaborativo e Experiências de Companhias Teatrais Brasileiras.* Editora HUCITEC, São Paulo, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Outros Espaços.* In.: Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967. Traduzido a partir do inglês (com base no texto publicado em Diacritics; 16-1, Primavera de 1986) Por Pedro Moura. Disponível em: http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf. Acessado em 18 de junho de 2017.

FURQUIM, Gabriela. *Artes abandonadas na UnB.* Brasília, 2013. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/ensino_ensinosuperior/2013/06/06/ensino_ensinosuperior_interna,369945/artes-abandonadas-na-unb.shtml. Acessado em 19 de junho de 2017.

GIACAGLIA, Maria Cecília. *Eventos: como criar, estruturar e captar recursos.* Editora Cengage Learning. SP, 2011.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Edital nº 04/2016*. Disponível em: http://www.fac.df.gov.br/wp-content/uploads/Edital-04-2016-Sele%C3%A7%C3%A3o-de-Projetos-FAC-2016-%C3%81reas-Culturais1.pdf. Acessado em 04 de junho de 2017.

LODI, Adriana Ferreira Coelho. *Expedições à deriva com a pedagogia teatral por uma pedagogia da invenção.* Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível para download no link: http://repositorio.unb.br/handle/10482/21171. Acessado em 06 de julho de 2017.

MATIAS, Marlene. *Organização de Eventos. Procedimentos e Técnicas.* 6ª ed. Editora Manole. SP, 2013.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Projetos Incentivados.* Disponível em: http://www.cultura.gov.br/projetos-incentivados1. Acessado em 04 de junho de 2017.

MINISTÉRIO DA CULTURA; IPHAN. Processo 1550-T-07, Conjunto da Obra do Arquiteto Oscar Niemeyer. Brasília, 2016. Disponível em: http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Attachments/489170/RESPOSTA_PEDIDO_PARECER%20002-2016.GAB.DEPAM.Oscar%20Niemeyer.pdf. Acessado em 18 de junho de 2017.

MOLEIRO, Margarida. *1% do PIB para a cultura. Para quê?*. 2016. Disponível em: http://www.esquerda.net/opiniao/1-do-pib-para-cultura-para-que/44395. Acessado em 23 de junho de 2017.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO DISTRITO FEDERAL. *Conheça a LOC.* 2016. Disponível em: http://www.cultura.df.gov.br/noticias/item/4002-conhe%C3%A7a-a-loc.html. Acessado em 18 de junho de 2017.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO DISTRITO FEDERAL. *História do Teatro Nacional.* Disponível em: http://www.cultura.df.gov.br/historia-do-teatro-nacional.html. Acessado em 17 de junho de 2017.

SILVA, Narayane Caroline da. *Da Realidade ao Sonho: Relatos em um quadrilátero da Capital da Esperança*. Repositório. Monografia (Graduação em Publicidade e Propaganda) – Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: https://repositorio.ucb.br/jspui/bitstream/10869/5955/5/Narayane%20Caroline%20da%20Silva.pdf. Acessado em 19 de junho de 2017.

SOARES, Eduardo Oliveira. *O Teatro Nacional Claudio Santoro em três atos – A realização do projeto de Oscar Niemeyer em Brasília.* Revista Arquitextos, ano 16, 2015. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.182/5611. Acessado em 17 de junho de 2017.

SOUZA, Deise Aparecida Silva. *A estrutura do Teatro Nacional Claudio Santoro em Brasília: histórico de projeto, execução, intervenções e estratégias para manutenção.* Dissertação (Mestrado em Estruturas e Construção Civil) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SUBSECRETARIA DE FOMENTO E INCENTIVO CULTURAL (SUFIC). *Sobre a LIC.* Disponível em: http://www.fac.df.gov.br/?page_id=4538. Acessado em 06 de junho de 2017.

VILHENA, Deolinda Catarina França de. *Produção teatral: da Prática à teoria, a Sistematização de uma Disciplina.* Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil, 2009. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19155.pdf. Acessado em 18 de junho de 2017.

VILLAR, Fernando Pinheiro; CARVALHO, Eliezer Faleiros de. *Histórias do Teatro Brasiliense*. Brasília, UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004.

Anexos

Anexo 1

Ementas de Disciplinas dos Cursos de Administração, Publicidade e Turismo pela UnB

Disciplina: Ementa/Programa

FECHAR JANELA

Órgão:	ADM - Departamento de Administração
Código:	186431
Denominação:	Gestão de Projetos
Nível:	Graduação
Vigência:	2011/1
Pré-req:	ADM-186384 Introdução T Organizacionais
Ementa:	Gerenciamento de projetos em organizações públicas e privadas contemporâneas. Avaliação e gestão de riscos.
Programa:	1.Estruturação de projetos; 2.Avaliação e gestão de riscos. 3.Determinação do escopo de projetos; 4.Gerenciamento da integração de projetos; 5.Gerenciamento de tempo de projetos; 6.Gerenciamento de custos do projeto. 7.Gerenciamento da qualidade do projeto; 8.Gerenciamento de recursos humanos do projeto; 9.Gerenciamento das comunicações do projeto; 10.Gerenciamento de compras no âmbito do projeto. 11.Avaliando os resultados e impactos do projeto
Bibliografia:	Bibliografia Básica GIDO, J.; CLEMENTS, J. P. Gestão de projetos. São Paulo: Thomson, 2006. HELDMAN, K. Gerência de projetos. Rio de Janeiro: Campus/Sybex, 2005. KERZNER, H.. Gestão de projetos: as melhores práticas. Porto Alegre: Bookman, 2006.

Bibliografia Complementar

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS - NBR ISSO 10006. Gestão da qualidade: diretrizes no gerenciamento de projetos. Rio de Janeiro: ABNT, 2000.

MAXIMIANO, A. C. A. Administração de projetos: como transformar idéias em resultados. São Paulo: Atlas, 2002.

MENEZES, L. C. M. Gestão de Projetos. São Paulo: Atlas, 2003.

OLIVEIRA, D. P. R. Administração de processos: conceitos metodologias e práticas. São Paulo: Atlas, 2006

PROJECT MANAGEMENT INSTITUTE, Um guia do conjunto de conhecimentos em gerenciamento de projetos. PMI. Newton Square: 2004.

VALERIANO, D. Moderno Gerenciamento de Projetos. São Paulo: Pearson. 2005.

© 2004-2017 CPD - Centro de Informática
UnB - Universidade de Brasília

Disciplina: Ementa/Programa

FECHAR JANELA

Órgão:	DAP - Departamento de Audiovisuais e Publicidade
Código:	145777
Denominação:	Produção 2
Nível:	Graduação
Vigência:	2011/1
Pré-req:	DAP-146650 Produção
Ementa:	ANALISE TENCICA E DECUPAGEM DO ROTEIRO. PLANO DE PRODUCAO. MAPA DE LOCACOES. ORCAMENTO. TERCEIRIZACAO DE SERVICOS. CRONOGRAMA. CRONOGRAMA DE DESEMBOLSO. CAPTACAO DE RECURSOS. COMERCIALIZACAO E DIVULGACAO DO PRODUTO FINAL.
Programa:	01. O PRODUTOR COMO ELEMENTO CRIATIVO E GESTOR DO PROJETO AUDIO-VISUAL 02. AS ETAPAS DA PRODUCAO: PRE-PRODUCAO: FILMAGEM GRAVACAO E POS-PRODUCAO; 03. FUNCIONAMENTO DA EQUIPE DE PRODUCAO: DIRETOR DE PRODUCAO, PRODUTOR EXECUTIVO, PRODUTOR DE CAMPO, ASSISTENTE DE PRODUCAO; 04. SOFTWARE; PROGRMAS DESTINADOS A PRODUCAO. 05. ORCAMENTO; 06. DESENHO DE PRODUCAO; 07. DECUPAGEM DO ROTEIRO; 08. O MERCADO - CAPTACAO DE RECURSOS - LANCAMENTO DO PRODUTO.
Bibliografia:	HARRIS WATTS ON CAMARA: O CURSO DE PRODUCAO DE FILME E VIDEO DA BBC. HERBERT ZETTL

TELEVISION PRODUCTION HANDBOOK

PEDRO JORGE DE CASTRO

ORGANIZACAO DA PRODUCAO: O CALOR DA PELE.

JORGE MONCLAR

MANUAL DO ASSITENTE DE CAMARA

MIERRE MALKILLE

MANUAL DO ASSISTENTE DE DIRECAO CINEMATOGRAFICA

ARLINDO MACHADO

A ARTE DO VIDEO

MIGUEL ANGEL MARTIN PROHARAM

LA ORGANIZACION DE LA PRODUCCION EN EL CINE E LA

TELEVISION

MAURO WOLF

TEORIAS DA COMUNICACAO

SILVIA OROZ

MELODRAMA: O CINEMA DE LAGRIMAS DA AMERICA LATINA.

RENATO ORTIZ

TLENOVELA: HISTORIA E PRODUCAO.

© 2004-2017 CPD - Centro de Informática
UnB - Universidade de Brasília

Disciplina: Ementa/Programa

FECHAR JANELA

Órgão:	CET - Centro de Excelência em Turismo
Código:	208779
Denominação:	Equipamentos e Serviços Turísticos - Eventos
Nível:	Graduação
Vigência:	2010/2
Pré-req:	CET-206440 Estruturas de Suporte Turismo
Ementa:	Introdução ao Turismo de Eventos. Conceituação e aplicação de turismo de eventos. Classificação e tipologia dos eventos. Cenário atual e tendências em eventos. Planejamento de Eventos e Mega Eventos. Operacionalização de um evento: estudo das fases dos eventos. Administração financeira de eventos. Sazonalidade. Eventos como estratégia de marketing. Captação de eventos. Conceituação e elaboração de cerimonial e protocolo de eventos. Etiqueta em eventos
Programa:	1. Introdução ao turismo de eventos 2. Conceituação e aplicação de turismo de eventos 3. Classificação e tipologia dos eventos 4. Entidades reguladores de eventos (nacional e internacional) 5. Cenário atual e tendências em eventos 6. Planejamento de eventos 7. Operacionalização de um evento: estudo das fases dos eventos 8. Administração financeira de eventos 9. Sazonalidade 10. Eventos como estratégia de marketing 11. Captação de eventos 12. Conceituação e elaboração de cerimonial e protocolo de eventos 13. Etiqueta em eventos
Bibliografia:	ALLEN, Johnny; O'TOOLE, Willian; MCDONNEL, Ian; HARRIS, Robert. Organização e Gestão de Eventos. 3 ed. Rio de Janeiro: CAMPUS, 2008. BAHL, Miguel. Eventos: a importância para o turismo do terceiro milênio. São Paulo: ROCCA, 2005. BENI, M. C. Política e planejamento de turismo no Brasil. São Paulo: Aleph, 2006. BRITTO, Janaina; FONTES, Nena. Estratégia para Eventos: Uma ótica do Marketing e do Turismo. São Paulo: ALEPH, 2002.

MATIAS, M. Organização de eventos: procedimentos e técnicas. 3. ed., São Paulo: Manole, 2004.

MELO NETO, Francisco P. Marketing de Eventos. Rio de Janeiro: SPRINT, 1998.

RIBEIRO, Célia. Etiqueta Século XXI: Um guia prático de boas maneiras para os novos tempos. Porto Alegre: L&PM, 2006.

WATT, D. C. Gestão de eventos em lazer e turismo. Porto Alegre: Bookman, 2004.

2.7 Bibliografia Complementar

ANDRADE, Renato B. Manual de Eventos. 2 ed. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

BAHL, Miguel. Turismo e Eventos. Curitiba: PROTEXTO, 2004.

CAMPOS, Luiz Cláudio de A. Menescal; WYSE, Nely; ARAUJO, Maria Luiza Motta da Silva. Eventos: oportunidades de novos negócios. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 2005.

FREUND, Francisco Tommy. Festas e Recepções: gastronomia, organização e cerimonial. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 2002.

MIRANDA, Luiza. Negócios & festas - cerimonial e etiqueta em eventos. 2 ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PASQUALI, Lorival; DUMKE, Edimir. Empresa organizadora de eventos. Florianópolis: SEBRAE/SC, 2006.

BARATA, Maura Cristina; BORGES, Marcia M. Técnicas de recepção. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 1998.

© 2004-2017 CPD - Centro de Informática
UnB - Universidade de Brasília

Anexo 2

Recomendação do Corpo de Bombeiros para Interdição do Teatro Nacional Claudio Santoro

RECOMENDAÇÃO Nº 57/2013

PA nº 08190.027227/13-29

O **Ministério Público do Distrito Federal e Territórios**, por intermédio do(s) Promotor(es) de Justiça que abaixo subscrevem, no uso das atribuições conferidas pelos artigos 127 c/c 129, incisos II, III, VI e IX, da Constituição Federal c/c os artigos 5º, inciso I, "h"; inciso II, "c" e "d"; 6º, VII, "b" e "d", XIV, "f" e "g"; XIX, "a" e "b"; XX e 7º, inciso I, da Lei Complementar nº 75, de 20 de maio de 1993 e arts. 2º; 11, inciso XV e § 3º; e 22, incisos II, XIV e XVI, da Resolução CSMPDFT nº 90, de 14 de setembro de 2009;

Considerando que o Ministério Público tem o dever constitucional de promover as ações necessárias, no exercício de suas funções institucionais, para defesa da ordem jurídica, do regime democrático e dos interesses individuais indisponíveis e sociais, e, no presente caso, nos termos dos artigos 182 e 225 da CF/1988, para proteção do ordenamento territorial e do meio ambiente natural e urbano, objetivando propiciar qualidade de vida aos moradores do Distrito Federal;

Considerando que o direito ao meio ambiente (natural e construído) ecologicamente equilibrado depende de atuação da coletividade e do Poder Público, e em especial da adequada implementação e execução das políticas públicas urbanas e ambientais;

Considerando que o artigo 182 da Constituição da República de 1988 estabelece que *"a política de desenvolvimento urbano, executada pelo Poder Público municipal, conforme diretrizes gerais fixadas em lei, tem por objetivo ordenar o pleno desenvolvimento das funções sociais da cidade e garantir o bem estar de seus habitantes"*;

Considerando que o artigo 314 da Lei Orgânica do Distrito Federal, em simetria ao disposto no artigo 182 da Constituição Federal, estabelece que *"A política de desenvolvimento urbano do Distrito Federal, em conformidade com as diretrizes gerais fixadas em lei, tem por objetivo ordenar o pleno desenvolvimento das funções sociais da cidade, garantido o bem-estar de seus habitantes, e compreende o conjunto de medidas que promovam a melhoria da qualidade de vida, ocupação ordenada do território, uso de bens e distribuição adequada de serviços e equipamentos públicos por parte da população"*;

Considerando que a função social da cidade e da propriedade urbana, o planejamento urbanístico, a justa distribuição dos ônus e dos benefícios na execução da política urbana constituem princípios próprios do Direito Urbanístico;

Considerando que o Direito Urbanístico tem por objeto normas e atos que restringem o exercício do direito de propriedade para assegurar o desenvolvimento ordenado da cidade, regulando os espaços habitáveis e buscando harmonizar o interesse do proprietário urbano com a preservação e recuperação do meio ambiente natural e construído, de sorte a assegurar o bem-estar de seus habitantes;

Considerando que é do arcabouço normativo

fornecido pelo Sistema Legislativo de Desenvolvimento Urbano e Territorial do Distrito Federal, integrado pelo PDOT, PDLs e demais normas urbanísticas e ambientais aplicáveis, que se extrai o conteúdo jurídico do princípio da função social da propriedade urbana, o qual está diretamente relacionado ao planejamento e controle da ocupação e uso do solo urbano, voltados para o desenvolvimento sustentável e ecologicamente equilibrado da cidade, a adequada distribuição da população e da atividade econômica, bem assim o fornecimento de infraestrutura compatível, com vistas a garantir, em última análise, segurança e qualidade de vida aos cidadãos;

Considerando que a Administração Pública deve se pautar pelos princípios constitucionais da legalidade, impessoalidade, publicidade, eficiência e moralidade, entre outros, devendo exercer seu poder de polícia na defesa do patrimônio público e urbanístico, sob pena de responsabilização por improbidade administrativa;

Considerando que a renovação ilimitada e irresponsável de "alvarás precários", "alvarás de transição" e outros do gênero, mesmo diante de irregularidades insanáveis acelerou o processo de degradação da qualidade de vida no Distrito Federal;

Considerando que, nos termos do artigo 10 da Lei nº 4.457/2009, a emissão da licença de funcionamento está condicionada à observância da legislação específica, no que couber, bem como dos critérios relativos à proteção ao meio ambiente; à localização do empreendimento em área urbana ou rural; à atividade permitida pela legislação urbanística; à manutenção da segurança sanitária, ambiental e de proteção contra incêndio e pânico; à regularidade da edificação; ao horário de funcionamento; e à preservação de Brasília como Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade;

Considerando o dever da autoridade pública competente, ao tomar ciência da ocorrência de infração às disposições da Lei nº 4.457, de 23 de dezembro de 2009, de promover sua apuração imediata, sob pena de responsabilidade, conforme previsão expressa do artigo 20 do mencionado diploma legal;

Considerando que o Código de Edificações do Distrito Federal, instituído pela Lei Distrital nº 2.105, de 8 de outubro de 1998, objetiva *"estabelecer padrões de qualidade dos espaços edificados que satisfaçam as condições mínimas de segurança, conforto, higiene, saúde e acessibilidade aos usuários e demais cidadãos, por meio da determinação de procedimentos administrativos e parâmetros técnicos que serão observados pela administração pública e pelos demais interessados e envolvidos no projeto, na execução de obras e* ***na utilização das edificações****"* (grifou-se);

Considerando que a emissão do habite-se, de acordo com a Lei Distrital nº 1.172, de 24 de julho de 1996, está condicionada à declaração de aceite das concessionárias de serviços públicos, do Corpo de Bombeiros, da NOVACAP, das Secretarias de Educação e de Saúde, quando for o caso, assim como à apresentação do projeto de cálculo estrutural da edificação visado pelo CREA/DF;

Considerando que cada um desses órgãos deve atuar em conformidade com regras técnicas, com o propósito de evitar que problemas estruturais, instalações elétricas inadequadas, instalações de combate a incêndio insuficientes ou inexistentes, ausência de rota de pânico ou de condições de acessibilidade, descumprimento do projeto de construção e a falta de indicação de um responsável técnico pela obra

coloquem em risco a integridade dos cidadãos ou produzam ambientes insalubres e perigosos;

Considerando que é inerente à atividade cultural propiciar a concentração de pessoas no interior das edificações, muitas vezes em espaços reduzidos, o que requer a adoção de uma postura preventiva por parte do Poder Público, a quem incumbe o poder/dever de polícia administrativa para fiscalizar a segurança das edificações, tudo com o objetivo de evitar acidentes com a ocorrência de mortes ou lesões;

Considerando o disposto no artigo 6°, inciso I, do Código de Defesa do Consumidor, que estabelece severa disciplina para a segurança na prestação de serviços, especialmente no interior das edificações, de modo que haja proteção à vida, saúde e segurança contra riscos provocados no fornecimento de serviços considerados perigosos - assim entendidos aqueles que geram potencialidade de dano econômico, pessoal e moral para seus usuários;

Considerando que o Poder Público está impedido de autorizar o exercício de atividades produtivas, comerciais ou sem fins lucrativos em edificações que não atendam os requisitos mínimos de segurança, salubridade e acessibilidade, sob pena de violação dos princípios que norteiam a Administração Pública, a Política de Desenvolvimento Urbano e a própria noção de Estado Democrático de Direito, fazendo prevalecer o interesse do particular (empreendedor) sobre o interesse da coletividade, que tem o direito de viver em meio ambiente seguro e equilibrado, somente alcançável por meio do planejamento da cidade e respeito às normas urbanísticas e ambientais;

Considerando que, de acordo com o artigo 4° do

Decreto nº 21.361, de 20 de julho de 2000, compete ao Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal, por intermédio de seu órgão próprio, estudar, elaborar normas técnicas, analisar, planejar, fiscalizar e fazer cumprir as atividades atinentes à segurança contra incêndio e pânico, bem como realizar vistorias e emitir pareceres técnicos com possiveis consequências de penalidades por infração ao regulamento, na forma da legislação específica;

Considerando que, na falta de Especificações Técnicas do Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal e nos casos omissos, deverão ser adotadas as Normas dos órgãos Oficiais e, se necessário, as Normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas - ABNT ou outras reconhecidas pelo Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal (Art. 15);

Considerando que os projetos de instalação contra incêndio e pânico devem ser apresentados ao Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal para análise e aprovação, obedecendo ao disposto em Norma Técnica especifica (Art. 16);

Considerando que para garantir o cumprimento das condições de segurança contra incêndio e pânico, o Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal deve fiscalizar todo e qualquer empreendimento ou atividade no âmbito do Distrito Federal, orientando e aplicando as sanções previstas em Lei específica, quando necessário, mediante o estabelecimento de periodicidade para realização de vistorias nos diversos tipos de edificações e locais de risco, considerando a destinação e as suas características (Art. 19);

Considerando que, nos termos do artigo 73 do Decreto nº 31.482, de 29 de março de 2010, "*A realização de vistoria técnica ou apresentação de Laudo Técnico não*

desobriga o interessado de apresentar, ao Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal, os projetos específicos de que trata o art. 16 do Regulamento de Segurança Contra Incêndio e Pânico do Distrito Federal, aprovado pelo Decreto nº 21.361, de 20 de julho de 2.000";

Considerando que compete à Secretaria de Estado de Cultura criar, manter, *preservar*, estimular e apoiar direta e/ou indiretamente bibliotecas, centros de ação cultural, museus, arquivos, teatros, salas de espetáculos, orquestras, coros, cinemas e outros afins relacionados à área de cultura, nos termos do Decreto nº 21.675/2000;

Considerando a necessidade de maior transparência dos atos praticados pela Administração Pública em relação aos alvarás/licenças de funcionamento, inclusive para que a população auxilie o Estado na fiscalização de atividades nocivas, perigosas ou irregulares, de modo a fomentar a cultura da legalidade no que concerne à exploração de atividades econômicas ou sem fins lucrativos;

Considerando o Parecer Técnico 201/2013 emitido no dia 08/04/2013 pelo Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal em face do Teatro Nacional Cláudio Santoro (Teatro Nacional de Brasília), no qual constam as informações de que não há alvará de funcionamento e habite-se, bem como para que o local ofereça condições de segurança contra incêndio e pânico devem ser cumpridas 82 (oitenta e duas) exigências;

Considerando que o Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal, instado pelo Ministério Público do Distrito Federal e Territórios, realizou nova vistoria no Teatro Nacional de Brasília em 23/07/2013 e constatou que há atualmente 113 (cento e treze) exigências;

Considerando o Ofício 76/2013 - SUPHAC/SECULT, da

Secretaria de Estado de Cultura, que solicita a dilação de 180 (cento e oitenta dias) para cumprimento das exigências, por se tratar de uma edificação tombada, informando que estão sendo elaborados projetos para restauro do espaço;

Considerando que o Corpo de Bombeiros deferiu o pedido de dilação por 60 (sessenta) dias, informando que nova vistoria será realizada dia 23/10/2013;

Considerando que o art. 7º, §1º da Lei 2.747/2001 prevê o prazo de 5 (cinco) a 30 (trinta) dias para correção das irregularidades e não prevê prazo para a prorrogação, sendo razoável que a prorrogação se dê em período igual ao de correção;

Considerando o fato de que desde abril de 2013 a Administração tem ciência de que há várias irregularidades a serem sanadas no Teatro Nacional referentes às condições de segurança contra incêndio e pânico, mas ainda não foram tomadas providências e continua havendo atividades e eventos;

Considerando a divulgação de eventos regulares no Teatro Nacional nos próximos 6 (seis) meses, a exemplo da apresentação da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional no segundo semestre de 2013, do dia 06/08/2013 a 20/12/2013;

Considerando o teor do art. 4º da Lei 2.747/2001, que prevê a aplicação de penalidades administrativas - multa, apreensão, embargo e interdição - no caso de descumprimento da notificação emitida pelo Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal;

Considerando que o não cumprimento das exigências do Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal implica a possibilidade de ocorrência de situações de incêndio e pânico, o que coloca em risco a vida, a saúde e a segurança da população que frequenta o Teatro Nacional de Brasília;

Considerando que após a tragédia ocorrida na "Boate Kiss" em Santa Maria/RS, o Poder Público tem intensificado as fiscalizações a fim de evitar que esse tipo de situação ocorra novamente;

Considerando que a responsabilidade civil, penal e por improbidade pela não interrupção de atividades no Teatro Nacional de Brasília, na eventualidade de ocorrer um incêndio ou situação de pânico, poderá ser direta, imediata e pessoalmente imputada ao Secretário de Cultura do Distrito Federal e aos demais agentes públicos responsáveis por permitir o funcionamento irregular daquele espaço;

Considerando, por fim, o teor do artigo 6°, inciso XX, da Lei Complementar n° 75/931, resolve

R E C O M E N D A R

à Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal, por intermédio do Secretário de Estado, que suspenda toda e qualquer atividade ou evento a ser realizado no Teatro Nacional de Brasília até o atendimento das exigências da Notificação 1253/2013 e a emissão do Habite-se e da respectiva Licença de Funcionamento.

O Ministério Público **requisita** ainda, com fundamento nos artigos 127 e 129, inciso VI, da Constituição Federal e no artigo 8°, inciso II, da Lei Complementar n° 75/93, **no prazo de 10 (dez) dias**, o fornecimento de informações sobre o cumprimento da presente recomendação.

Brasília, 09 de setembro de 2013.

Anexo 3

Listagem de Fluxo de Habilitação com as Disciplinas oferecidas pelo curso de Bacharel em Interpretação Teatral pela UnB

Seja bem-vindo(a).
Para ter acesso ao menu de Aluno, faça o login.
clique aqui para fazer o login.

Período Atual
2017/1

Graduação

- Curso
- Oferta
- Telefones
- Calendário
- Mensagem da SAA
- Benefícios DAC

Listagem de Fluxo de Habilitação - Dados Completos

Curso: 680 - Artes Cênicas
Opção: 5711 - Artes Cênicas

PERÍODO DE REFERÊNCIA **Início**: 2009/1 **Fim**:

PERÍODO: 1 CRÉDITOS: 18

Pr.	Tipo	Cód.	Nome	Créditos
1	F	CEN - 158143	POÉTICAS TEATRAIS	004 - 000 - 000 - 004
2	F	CEN - 158178	A VOZ EM PERFORMANCE	002 - 002 - 000 - 004
3	F	CEN - 158216	INTERPRETAÇÃO TEATRAL 1	002 - 004 - 000 - 004
4	F	CEN - 158275	MOVIMENTO E LINGUAGEM 1	000 - 004 - 000 - 004

PERÍODO: 2 CRÉDITOS: 24

Pr.	Tipo	Cód.	Nome	Créditos
5	F	CEN - 158151	TEOR PROC CRIAT P/ CENA	004 - 000 - 000 - 004
6	F	CEN - 158186	A PALAVRA EM PERFORMANCE	002 - 002 - 000 - 004
7	F	CEN - 158224	INTERPRETAÇÃO TEATRAL 2	002 - 004 - 000 - 004
8	F	CEN - 158283	MOVIMENTO E LINGUAGEM 2	000 - 004 - 000 - 004
9	F	CEN - 158313	ENCENAÇÃO TEATRAL 1	002 - 004 - 000 - 004

PERÍODO: 3		CRÉDITOS: 24		
Pr.	**Tipo**	**Cód.**	**Nome**	**Créditos**
10	F	CEN - 158194	VOZ PALAV PERF TEATR COMTEMP 1	002 - 002 - 000 - 004
11	F	CEN - 158232	INTERPRETAÇÃO TEATRAL 3	002 - 004 - 000 - 004
12	F	CEN - 158291	MOVIMENTO E LINGUAGEM 3	000 - 004 - 000 - 004
13	F	CEN - 158321	ENCENAÇÃO TEATRAL 2	002 - 004 - 000 - 004
14	F	CEN - 158372	MET ENS DO TEATRO 1	002 - 002 - 000 - 002

PERÍODO: 4		CRÉDITOS: 20		
Pr.	**Tipo**	**Cód.**	**Nome**	**Créditos**
15	F	TEF - 191027	PSICOLOGIA DA EDUCAÇÃO	004 - 000 - 000 - 002
16	F	CEN - 158160	TEATRALIDADES BRASILEIRAS	004 - 000 - 000 - 004
17	F	CEN - 158330	ENCENAÇÃO TEATRAL 3	002 - 004 - 000 - 004
18	F	CEN - 158381	MET ENS DO TEATRO 2	003 - 003 - 000 - 002

PERÍODO: 5		CRÉDITOS: 16		
Pr.	**Tipo**	**Cód.**	**Nome**	**Créditos**
19	F	PAD - 194221	ORGAN DA EDUCACAO BRASILEIRA	003 - 001 - 000 - 004
20	F	PED - 124966	FUND DESENV E APRENDIZAGEM	004 - 002 - 000 - 006
21	F	CEN - 153842	DIRECAO 1	002 - 004 - 000 - 002

PERÍODO: 6		CRÉDITOS: 14		
Pr.	**Tipo**	**Cód.**	**Nome**	**Créditos**
22	F	MTC - 192015	DIDATICA FUNDAMENTAL	002 - 002 - 000 - 004
23	F	CEN - 157155	EST SUPERV ART CÊNICAS 1	002 - 004 - 000 - 004
24	F	CEN - 158399	MET PESQ ART CÊN E EDUC	004 - 000 - 000 - 004

PERÍODO: 7		CRÉDITOS: 14		
Pr.	**Tipo**	**Cód.**	**Nome**	**Créditos**
25	F	CEN - 157163	EST SUPERV ART CÊNICAS 2	002 - 004 - 000 - 004

26	F	CEN - 158402	DIPLOMAÇÃO EM ARTES CÊNICAS 1	004 - 004 - 000 - 004

PERÍODO: 8 CRÉDITOS: 12

Pr.	Tipo	Cód.	Nome	Créditos
27	F	CEN - 158411	DIPLOMAÇÃO EM ARTES CÊNICAS 2	008 - 004 - 000 - 000

© 2017 CPD - Centro de Informática
UnB - Universidade de Brasília

Apêndices

Apêndice 1

Entrevista com a M.ª Adriana Lodi realizada em Brasília em maio de 2017

TERMO DE CONSENTIMENTO E AUTORIZAÇÃO

A Sra. está sendo convidada a participar da pesquisa intitulada *"Produção Teatral - Sobrevivência e Profissão de uma Atriz em Brasília"*, realizada pela graduanda Kamilla Nunes Costa e orientada pelo Prof. Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz pela Universidade de Brasília no primeiro semestre de 2017. O objetivo deste trabalho é compreender as estratégias tomadas por atrizes/atores produtoras/produtores de Brasília para promover e manter sua sobrevivência exercendo esta profissão. Para realizar o estudo será necessário que a Sra. se disponibilize a participar desta entrevista e/ou de um encontro presencial complementar que se faça necessário durante a realização desta pesquisa (previamente agendado à sua conveniência). Para a instituição e para sociedade, esta pesquisa servirá para iniciar uma análise sobre os aspectos práticos da Produção Teatral em Brasília, estimular uma investigação que gere melhorias ao atual currículo adotado pela Universidade de Brasília no Departamento de Artes Cênicas no que tange a instrumentalização de alunas (os) graduandas (os) do curso de Interpretação Teatral, além de reunir possíveis estratégias que possam ser utilizadas na promoção e manutenção da profissão de Atriz/Ator e/ou Produtora/Produtor Teatral em Brasília.

Em virtude das informações coletadas nesta entrevista serem utilizadas unicamente com fins científicos, é garantido a total transparência e respeito às informações prestadas, através da assinatura deste termo, o qual a Sra. receberá uma cópia.

A Sra. terá o direito e a liberdade de negar-se a participar desta pesquisa total ou parcialmente ou dela retirar-se a qualquer momento, sem que isto lhe traga qualquer prejuízo.
Para qualquer esclarecimento no decorrer da sua participação, estarei disponível através do telefone: (061) 99931-3269 (celular), ou pelo e-mail: kyllnunes@gmail.com.
Desde já agradeço.

Eu, ADRIANA FERREIRA COELHO LODI,
portadora do RG: 985670 - SSP DF, declaro que após ter sido esclarecida pela pesquisadora, lido o presente termo, e entendido tudo o que me foi explicado, concordo em participar da Pesquisa intitulada *"Produção Teatral - Sobrevivência e Profissão de uma Atriz em Brasília"*, e autorizo o uso das informações por mim prestadas para o desenvolvimento científico de tal pesquisa.

Brasília, 19 de maio de 2017.

Assinatura da Pesquisadora
Kamilla Nunes Costa

Assinatura da Entrevistada

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas – CEN

Trabalho de Conclusão de Curso
Orientador: Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz
Orientanda: Kamilla Nunes Costa
Tema central: Produção Teatral - Sobrevivência e Profissão de uma Atriz em Brasília

Questionário para Atrizes e Produtoras

Nome da Entrevistada: Adriana Lodi
Títulos e Formação (Ano): Mestre em Artes pela UnB – 2016/ Licenciada em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas 2006/ Bacharel em Interpretação Teatral 1998

Atualmente faz..:
Pessoal

1. Atriz? Sim
2. Produtora? Elaboração de projetos e atividades de formação
3. Outra?

   - Diretora de teatro e professora da SEEDF – Coordenação pedagógica da Gerência de Educação Ambiental, Patrimonial, língua Estrangeira e Arte-educação
4. Você é remunerada pelos serviços artísticos por você prestados? Com que frequência? Sempre foi assim?

   - Hoje com raras exceções sou sempre remunerada pelos serviços que presto. A não ser em caso de curtas metragens de estudantes por exemplo, ou campanhas e projetos sem recursos. No início era muito difícil conseguir qualquer remuneração
5. Costuma considerar um valor justo? Por quê?

   - Não existe uma regra. Alguns projetos, quando bem elaborados preveem uma remuneração adequada mas ainda temos problemas com inadequação de recursos para atores principalmente na publicidade.
6. Tem outras fontes de renda? Se sim, qual (is)?

   - Sim. Concursada da SEEDF desde 2000.

Sobre a Universidade

1. Qual a relevância que você atribui aos conhecimentos sobre Produção Teatral e Cultural adquiridos durante sua trajetória na Universidade? Tais conhecimentos costumam ser aplicados à sua prática profissional?

- Durante a minha formação na UnB tive a oportunidade de elaborar e desenvolver projetos com colegas que foram fundamentais para a entrada no mercado de trabalho; Porém, na época, sentia falta de disciplinas específicas

de produção cultural, captação de recursos e elaboração e execução de projetos culturais.

2. Como você solucionava a questão da captação de recursos para financiar as montagens durante o período de sua graduação?
   - Com elaboração de pequenos projetos e captação de recursos com pequenos parceiros. Além é claro de muito investimento de recursos pessoais.
3. Você considera que foi satisfatoriamente instrumentalizada pela Universidade para desenvolver uma prática artística capaz de garantir sua sobrevivência financeira?
   - A formação da universidade enfocava a criação e não a gestão de carreira, muito menos elaboração de projetos. Porém, acompanhar de perto a trajetória de meus professores artistas e muitas vezes ter tido a oportunidade de trabalhar em projetos orientados por eles (pesquisa e extensão) colaborou imensamente na minha formação.
4. Qual o papel das professoras orientadoras que acompanharam sua trajetória?
   - Papel estrutural na formação ética, na provocação para resolução de problemas e na constituição de minha autonomia criadora.
5. Você acompanha as montagens acadêmicas desenvolvidas na Universidade atualmente?
   - raramente.
6. Você tem alguma sugestão sobre este assunto para propor ao quadro docente e/ou ao currículo aplicado pelo Instituto de Artes da UnB? Qual (is)?
   - É de fundamental importância a implementação de disciplinas direcionadas para a produção cultural, captação de recursos e elaboração e execução de projetos culturais.

Sobre a Vida

1. Quais foram os principais exemplos de desdobramento de função que você já vivenciou durante sua prática profissional? Com o quê essas situações contribuíram ou não para seu desenvolvimento?
   - já fui maquiadora, contra-regra, operadora de som e luz, dramaturga, produtora, carregadora de caixa, faxineira e acho que quase tudo o mais e me entendo pessoa no mundo como resultado de todas essas experiências, que foram sempre desenvolvidas com muito apresso e dedicação sem hierarquias de importâncias entre elas. Trabalho é trabalho e em Artes e nas artes coletivas, todo papel é indispensável.
2. Você conhece os mecanismos de apoio à iniciativas culturais em vigor atualmente em Brasília? Você se beneficia deles?
   - sim conheço e me beneficio. Dos editais do Banco do Brasil, da Caixa Econômica, da FUNARTE, do FAC , da LIC, Lei Rouanet...
3. O que você pensa sobre o comércio de Arte? E de Teatro?

- O mundo ocidental, norteado exclusivamente pelo neoliberalismo, implementa práticas mercantis para tudo e para todos, não seria diferente para as Artes e para o Teatro. É importante distinguir concepções, objetivos e definições de Arte, artistas e teatro para poder discutir a fundo essas questões. O fato é que, o entretenimento cultural existe, é legítimo e avança no mercado, e sendo assim, é necessário reforçar a contracorrente da educação e da formação ética e estética no universo da criação e da invenção artística para que possamos fortalecer os espaços tempos da Arte e do Teatro enquanto territórios de reflexão, fruição, formação, afetação, crítica e debate.

4. Como você percebe o mercado artístico atual em Brasília?
   - Um mercado difícil ainda. Que não tem uma iniciativa privada que dialoga a fundo com os produtores artísticos e culturais. Uma classe social dominante que ainda não se interessa pela produção local. Mas ao mesmo tempo já é um mercado. As iniciativas de constituir redes colaborativas, redes de negócios, parcerias entre coletivos e grupos, os festivais, as mostras, têm fortalecido o mercado e dado, a cada dia, mais visibilidade para a produção local. No que se refere aos artistas e grupos, identifico, além de uma história já consolidada, iniciativas e projetos de jovens inovadores, que desafiam esse mercado com propostas inovadoras.
5. Como você percebe o atual consumidor de Arte em Brasília? E de Teatro?
6. Você costuma realizar a Produção Executiva de seus próprios projetos? Acha eficaz?
   - Não realizo. E não acredito que seja eficaz para mim.

7. Com o objetivo de valorizar e qualificar a cena artística em Brasília, quais mudanças você promoveria na cidade se pudesse?
   - Ampliação de espaços culturais: teatros, cinemas e casas de show;
   - revisão da Lei do silêncio;
   - implementação de políticas públicas para o financiamento de grupos e coletivos de pesquisa artística;
   - estreitamento das relações entre a SEEDF, os departamentos de Artes (música, artes cênicas e artes visuais, letras (literatura) e os IFBs de arte e tecnologia para implementação de projetos e pesquisas em arte;
   - incentivo fiscal especifico para os empresários locais investirem na produção local;

...

Apêndice 2

Entrevista com alunas da turma de Diplomação em Interpretação Teatral (1/2017), realizadas em Brasília em junho de 2017

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas – CEN

Trabalho de Conclusão de Curso
Orientador: Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz
Orientanda: Kamilla Nunes Costa
Tema central: Produção Teatral - Sobrevivência e Profissão de uma Atriz em Brasília

Questionário para Turma de Projeto de Diplomação – UNB (1/2017)

Nome da Entrevistada: Amanda Moraes

1. **Você é remunerada pelos serviços artísticos por você prestados? Se sim, com que frequência?**
   R: Muito de vez em quando.

2. **Costuma considerar um valor justo? Por quê?**
   R: Não. Porque ator de submete a muita coisa desagradável, até mesmo se arrisca e nada disso é levado em consideração. Além das longas cargas horária de ensaio que não são pagas.

3. **Tem outras fontes de renda? Se sim, qual (is)?**
   R: Não.

4. **Quais as vantagens e desvantagens que você pode identificar em uma montagem realizada no contexto acadêmico por uma turma de graduandas e graduandos da Universidade?**
   R: Vantagem: auxílio financeiro da Universidade. Desvantagem: é mais uma disciplina e por isso tem todas as desvantagens de montar um espetáculo com as tolerâncias de disciplina.

5. **O que, na sua opinião, diferencia uma montagem acadêmica de uma montagem profissional?**
   R: Profissional é remunerado e depende do seu trabalho e networking. Disciplina é disciplina, né. Vida boa de estudante... tranquilo.

6. **Você considera o espetáculo montado (Os Mamutes) um produto artístico passível de comercialização?**

   R: Com essa turma não.

7. **Qual (is) principal (is) problemáticas de produção enfrentadas pela Turma durante a montagem de "Os Mamutes"? E como elas afetaram o processo?**

   R: Encontrar um lugar pra apresentação. Adiou o processo de ensaios e adaptação (encenação) para o local do museu.

8. **Você se disponibilizaria para uma circulação do espetáculo após a apresentação para a banca avaliadora? Por quê? Quais são as suas perspectivas de continuidade deste projeto?**

   R: Não. Não me identifico com o perfil da turma.

....

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas – CEN

Trabalho de Conclusão de Curso
Orientador: Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz
Orientanda: Kamilla Nunes Costa
Tema central: Produção Teatral - Sobrevivência e Profissão de uma Atriz em Brasília

Questionário para Turma de Projeto de Diplomação – UNB (1/2017)

Nome da Entrevistada: Ana Luíza De Franco Viana

1. **Você é remunerada pelos serviços artísticos por você prestados? Se sim, com que frequência?**
   R: Depende do serviço artístico. Por exemplo: no biscuit, eu recebo. Porém, não é com todo o biscuit. Materiais e mão de obra não são tão valorizados assim. Nas cênicas, a grande maioria não recebi remuneração. A frequência é muito baixa.

2. **Costuma considerar um valor justo? Por quê?**
   R: Não. Como falei no item acima, a grande maioria não conta exatamente com a mão de obra, com o número de materiais, com o esforço e a disponibilidade da pessoa.

3. **Tem outras fontes de renda? Se sim, qual (is)?**
   R: Atualmente, recebo dinheiro dos pais e dos biscuits que vendo.

4. **Quais as vantagens e desvantagens que você pode identificar em uma montagem realizada no contexto acadêmico por uma turma de graduandas e graduandos da Universidade?**
   R: Acredito que possamos conhecer de tudo: desde pessoas com níveis diferentes de personalidade, vontade, ansiedades, até pessoas com níveis muito elevados de confiança. O trabalho sempre é confrontado com a gigante necessidade das pessoas de cutucar o ego (negativamente) dos outros, e a falta de compreensão de que as pessoas pensam diferente, trabalham diferente, convivem diferente, faz

com que gere falta de vontade para a entrega no trabalho. Isso tudo é só um reflexo do que é imaturo na saída da universidade também.

5. **O que, na sua opinião, diferencia uma montagem acadêmica de uma montagem profissional?**

   R: A presença, a vontade, a disponibilidade, a criação coletiva, o ego. Sendo todos esses aspectos tanto positivos, quanto negativos, quanto ambíguos.

6. **Você considera o espetáculo montado (Os Mamutes) um produto artístico passível de comercialização?**

   R: Sim, considero.

7. **Qual (is) principal (is) problemáticas de produção enfrentadas pela Turma durante a montagem de "Os Mamutes"? E como elas afetaram o processo?**

   R: Personalidades confrontadas, ego elevado, falta de interesse, falta de compreensão, falta de abertura para a escuta, falta de observar a diferença de cada um, falta de um levar a sério, ou um levar a sério demais. O processo não sairá com tantos aspectos que poderiam ser positivos, justamente pela falta de abertura para tal.

8. **Você se disponibilizaria para uma circulação do espetáculo após a apresentação para a banca avaliadora? Por quê? Quais são as suas perspectivas de continuidade deste projeto?**

   R: Sim. Acredito no potencial do trabalho e do grupo, apesar de todos os aspectos negativos. Acredito que ele não vá continuar por desgaste e falta de confiança dos envolvidos.

....

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas – CEN

Trabalho de Conclusão de Curso
Orientador: Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz
Orientanda: Kamilla Nunes Costa
Tema central: Produção Teatral - Sobrevivência e Profissão de uma Atriz em Brasília

Questionário para Turma de Projeto de Diplomação – UNB (1/2017)

Nome da Entrevistada: Brenno Ricciardi

1. **Você é remunerada pelos serviços artísticos por você prestados? Se sim, com que frequência?**
   R: Sou remunerado em alguns. Com uma freqüência menor do que gostaria.

2. **Costuma considerar um valor justo? Por quê?**

   R: Nunca é justo. Considerando todo o tempo, energia, estudo e conhecimento que é exigido para executar o ofício o preço que é pago é irrisório. Isso decorre da pouca valorização da arte como profissão e do status social totalmente marginalizado que a arte possui. Este é o mundo que vivemos. Não importa só a força de trabalho, é preciso escolher uma carreira que a sociedade valorize para se ganhar realmente dinheiro. Todos nós conhecemos pessoas que trabalham tanto quanto nós e ganham muito mais, pelo simples fato de terem escolhido carreiras mais estáveis e com mercado de trabalho mais consolidado. Pagamos por termos escolhido pelo coração e não pela razão.

3. **Tem outras fontes de renda? Se sim, qual (is)?**

   R: Sim. Dublagem, montagem de luz e som, edição de áudio, gravação em estúdio.

4. **Quais as vantagens e desvantagens que você pode identificar em uma montagem realizada no contexto acadêmico por uma turma de graduandas e graduandos da Universidade?**

R: Acho a academia muito engessada no sentido do fazer artístico. A arte não precisa ser legitimada por nenhum esforço consciente de conceituá-la. Nem tudo precisa fazer sentido, e/ou ser explicado no teatro. Há uma perda de tempo e energia enorme por conta deste fato. Há também a pouca experiência no geral dos alunos em uma universidade, local que acredito que a arte não reside nem pertence. Como vantagem, vejo a oportunidade de trabalharmos com grandes mestres e mestras do ofício, que proporcionam experiências e multiplicam conhecimento para os que têm disposição de aprender.

5. **O que, na sua opinião, diferencia uma montagem acadêmica de uma montagem profissional?**

   R: Tudo. Acadêmico não é profissional. O que diferencia é o profissionalismo.

6. **Você considera o espetáculo montado (Os Mamutes) um produto artístico passível de comercialização?**

   R: Claro! Com algumas ressalvas. Enxugar o elenco e contratar pessoas mais capacitadas para alguns papéis fundamentais que podem potencializar a peça como um todo.

7. **Qual (is) principal (is) problemáticas de produção enfrentadas pela Turma durante a montagem de "Os Mamutes"? E como elas afetaram o processo?**

   R: Imaturidade é a principal delas. Falta de tesão. Falta de comunicação. Mudança para um local não convencional.

8. **Você se disponibilizaria para uma circulação do espetáculo após a apresentação para a banca avaliadora? Por quê? Quais são as suas perspectivas de continuidade deste projeto?**

   R: Sim. Com ressalvas. Vejo este projeto indo em frente se o elenco for menor e conseguirmos reunir as pessoas que estão realmente dispostas e que sabem o que estão fazendo. Vejo potencial no texto e na encenação. Enxergo uma turnê se tivermos uma produção agressiva e contundente.

....

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas – CEN

Trabalho de Conclusão de Curso
Orientador: Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz
Orientanda: Kamilla Nunes Costa
Tema central: Produção Teatral - Sobrevivência e Profissão de uma Atriz em Brasília

Questionário para Turma de Projeto de Diplomação – UNB (1/2017)

Nome da Entrevistada: Breno Uriel Saraiva Constantino

1. **Você é remunerada pelos serviços artísticos por você prestados? Se sim, com que frequência?**
   R: Não.

2. **Costuma considerar um valor justo? Por quê?**
   R: Médio. Amigos, amigos, negócios a parte.

3. **Tem outras fontes de renda? Se sim, qual (is)?**
   R: Não tenho.

4. **Quais as vantagens e desvantagens que você pode identificar em uma montagem realizada no contexto acadêmico por uma turma de graduandas e graduandos da Universidade?**
   R: A vantagem é o aprendizado e a experiência. A desvantagem é que eu considero os trabalhos acadêmicos excludentes, sendo o acesso mais fácil a esses trabalhos para pessoas inseridas na universidade. Acho que os trabalhos deveriam ir além da universidade, acolhendo a população que não tem fácil acesso a esses trabalhos.

5. **O que, na sua opinião, diferencia uma montagem acadêmica de uma montagem profissional?**
   R: Não sei responder essa pergunta, acho meio complexo explicar.

6. **Você considera o espetáculo montado (Os Mamutes) um produto artístico passível de comercialização?**

   R: Em relação a essa turma de diplomação, não acho.

7. **Qual (is) principal (is) problemáticas de produção enfrentadas pela Turma durante a montagem de "Os Mamutes"? E como elas afetaram o processo?**

   R: O ódio constante entre as atrizes e atores do grupo. É muito nítido quem se gosta e quem não, isso transparece bastante em cena.

8. **Você se disponibilizaria para uma circulação do espetáculo após a apresentação para a banca avaliadora? Por quê? Quais são as suas perspectivas de continuidade deste projeto?**

   R: Jamais. Além do que eu falei na resposta anterior, eu não quero continuar num processo que não me agrada. Eu considero essa diplomação o meu maior pesadelo em toda a graduação. Se eu tivesse apenas um único desejo a ser realizado seria que esse processo nunca tivesse acontecido.

….

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas – CEN

Trabalho de Conclusão de Curso
Orientador: Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz
Orientanda: Kamilla Nunes Costa
Tema central: Produção Teatral - Sobrevivência e Profissão de uma Atriz em Brasília

Questionário para Turma de Projeto de Diplomação – UNB (1/2017)

Nome da Entrevistada: Camila Franco

1. **Você é remunerada pelos serviços artísticos por você prestados? Se sim, com que frequência?**
   R: Sou remunerada sempre quando o trabalho artístico é relacionado com maquiagem, quando é atuação sou remunera quando o trabalho é relacionado à câmera, quando é teatro nunca fui remunerada.

2. **Costuma considerar um valor justo? Por quê?**
   R: Acho pouco para a quantidade de trabalho.

3. **Tem outras fontes de renda? Se sim, qual (is)?**
   R: Não. A minha fonte de renda é basicamente adquirira por trabalhos com a maquiagem.

4. **Quais as vantagens e desvantagens que você pode identificar em uma montagem realizada no contexto acadêmico por uma turma de graduandas e graduandos da Universidade?**
   R: As desvantagens são a falta de compromisso de muitos, falta de compatibilidade entre as escolhas estéticas de cada aluno, a obrigatoriedade de presença no trabalho... A vantagem é poder usar o nome da instituição para justificar uso de várias referências, e o apoio da instituição na parte material.

5. **O que, na sua opinião, diferencia uma montagem acadêmica de uma montagem profissional?**

R: O principal diferencial é o interesse de todos no projeto que acontece geralmente em um projeto profissional e não no acadêmico, e a obrigatoriedade que acontece no acadêmico e no profissional não.

6. **Você considera o espetáculo montado (Os Mamutes) um produto artístico passível de comercialização?**

   R: Acho que tudo é possível de se comercializar, Ainda mais um assunto tão pertinente e presente nas nossas vidas nos dias de hoje.

7. **Qual (is) principal (is) problemáticas de produção enfrentadas pela Turma durante a montagem de "Os Mamutes"? E como elas afetaram o processo?**

   R: Acredito que a falta de organização e de priorização para certos assuntos, a lenta comunicação entre os integrantes do projeto, falta de experiência da equipe que está desempenhado esse papel. Acho que a falta de eficiência da equipe prejudicou a peça, no sentido de materiais que deveriam fazer parte do processo criativo e não fizeram.

8. **Você se disponibilizaria para uma circulação do espetáculo após a apresentação para a banca avaliadora? Por quê? Quais são as suas perspectivas de continuidade deste projeto?**

   R: Não. Não. Não. Não. Não, nunca. Odeio todos..

....

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas – CEN

Trabalho de Conclusão de Curso
Orientador: Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz
Orientanda: Kamilla Nunes Costa
Tema central: Produção Teatral - Sobrevivência e Profissão de uma Atriz em Brasília

Questionário para Turma de Projeto de Diplomação – UNB (1/2017)

Nome da Entrevistada: Gabriela Lopes Vieira

1. **Você é remunerada pelos serviços artísticos por você prestados? Se sim, com que frequência?**
   R: Sim. Praticamente todos os serviços não vinculados à academia.

2. **Costuma considerar um valor justo? Por quê?**

   R: Não em relação ao preço pago nas grandes capitais como São Paulo e Rio de Janeiro.

3. **Tem outras fontes de renda? Se sim, qual (is)?**

   R: Eu moro com minha mãe né, então quem subsidia minhas despesas são meus pais, eles me sustentam.

4. **Quais as vantagens e desvantagens que você pode identificar em uma montagem realizada no contexto acadêmico por uma turma de graduandas e graduandos da Universidade?**

   R: Vantagens: livre uso de texto sem preocupações com direitos autorais e contato diretos com professores e profissionais qualificados. Desvantagens: trabalhar com pessoas não por escolha de aptidões e sim por obrigação académica devido a um currículo gerando na maioria das vezes conflito de interesses.

5. **O que, na sua opinião, diferencia uma montagem acadêmica de uma montagem profissional?**

R: O profissionalismo.

6. **Você considera o espetáculo montado (Os Mamutes) um produto artístico passível de comercialização?**

   R: Sim, muito.

7. **Qual (is) principal (is) problemáticas de produção enfrentadas pela Turma durante a montagem de "Os Mamutes"? E como elas afetaram o processo?**

   R: Divisão de funções. Quando alguns fazem muito e muitos fazem pouco, algumas pessoas ficam sobrecarregadas.

8. **Você se disponibilizaria para uma circulação do espetáculo após a apresentação para a banca avaliadora? Por quê? Quais são as suas perspectivas de continuidade deste projeto?**

   R: Sim. Porque acho um desperdício de tempo e recurso investido em uma peça que será apresentada apenas para princípios de avaliação final. Porém acho difícil a turma chegar em um consenso para continuidade de processo.

....

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas – CEN

Trabalho de Conclusão de Curso
Orientador: Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz
Orientanda: Kamilla Nunes Costa
Tema central: Produção Teatral - Sobrevivência e Profissão de uma Atriz em Brasília

Questionário para Turma de Projeto de Diplomação – UNB (1/2017)

Nome da Entrevistada: Guilherme Mayer

1. **Você é remunerada pelos serviços artísticos por você prestados? Se sim, com que frequência?**
   R: Às vezes... Mas acredito que com meus 20 anos, estou em processo de aprendizagem e é necessário entrar em projetos sem pensar nisso de início.

2. **Costuma considerar um valor justo? Por quê?**
   R: Nunca recebi uma quantia que julgasse compatível pelo esforço que tive.

3. **Tem outras fontes de renda? Se sim, qual (is)?**
   R: Eu moro com meus pais e ganho dinheiro normalmente como ator e/ou músico em eventos. Ganho mais dinheiro como músico em casamentos e essas coisas. Mas já ganhei dinheiro como ator em shopping por exemplo.

4. **Quais as vantagens e desvantagens que você pode identificar em uma montagem realizada no contexto acadêmico por uma turma de graduandas e graduandos da Universidade?**
   R: Com certeza os direitos autorais... Sem falar, que os professores que trabalhamos normalmente cobrariam rios de dinheiro pra dirigir espetáculos sem a facilidade da Universidade.

5. **O que, na sua opinião, diferencia uma montagem acadêmica de uma montagem profissional?**

R: Acima de tudo dinheiro... Pois os outros detalhes poderiam acontecer em âmbito acadêmico... Mesmo que não aconteça, por motivos infantis.

6. **Você considera o espetáculo montado (Os Mamutes) um produto artístico passível de comercialização?**

   R: Sim. Acredito q Mamutes é um espetáculo muito fácil de ser montado e a dependendo das decisões da direção seria um espetáculo muito fácil de ser vendável.

7. **Qual (is) principal (is) problemáticas de produção enfrentadas pela Turma durante a montagem de "Os Mamutes"? E como elas afetaram o processo?**

   R: Relação interpessoal. Eu não trabalharia com certas pessoas se o processo continuasse, pois se apresentaram falsas, pouco profissionais e preguiçosas.

8. **Você se disponibilizaria para uma circulação do espetáculo após a apresentação para a banca avaliadora? Por quê? Quais são as suas perspectivas de continuidade deste projeto?**

   R: Não, não trabalharia com certas pessoas deste processo... Não são éticas, muito menos profissionais.

....

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas – CEN

Trabalho de Conclusão de Curso
Orientador: Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz
Orientanda: Kamilla Nunes Costa
Tema central: Produção Teatral - Sobrevivência e Profissão de uma Atriz em Brasília

Questionário para Turma de Projeto de Diplomação – UNB (1/2017)

Nome da Entrevistada: Isabella de Andrade Vieira

1. **Você é remunerada pelos serviços artísticos por você prestados? Se sim, com que frequência?**
   R: Era remunerada enquanto trabalhava com teatro infantil e em trabalhos para a Caixa Cênica nos finais de semana. Também sou remunerada com a venda dos meus livros. Outros trabalhos, como participação em curta-metragem, clipes ou espetáculos foram gratuitos (mas como trabalhos acadêmicos). Trabalhos fotográficos também foram gratuitos, no entanto, ainda estou em processo de aprendizagem.

2. **Costuma considerar um valor justo? Por quê?**

   R: Considerava o valor recebido na companhia de teatro infantil extremamente baixo, já que trabalhei lá pouco tempo e a remuneração era feita de acordo com o tempo em que cada ator estava na cia. Costumava achar compatível com o mercado valores pago para pequenos trabalhos em festas e justo apenas quando a carga horária era menor (ao considerar o valor injusto, com carga de trabalho superior, eu negava o trabalho).

3. **Tem outras fontes de renda? Se sim, qual (is)?**

   R: Sim, trabalho como repórter de cultura no Correio Braziliense e costumo pegar trabalhos como freelancer para uma revista brasiliense e um portal de notícias.

4. **Quais as vantagens e desvantagens que você pode identificar em uma montagem realizada no contexto acadêmico por uma turma de graduandas e graduandos da Universidade?**

   R: Entre as vantagens encontro a possibilidade de erro e aprendizado, experiência com professores e alunos, contato com diferentes formas de trabalho. Como desvantagem vejo a necessidade constante de tomar decisões

extremamente coletivas em todos os aspectos, tornando o trabalho lento e de difícil progressão. Além disso, acredito que o comprometimento dos grupos seja menor que em um contexto profissional. Ao longo de minhas experiências dentro e fora da academia pude perceber também um excesso de pesquisa teórica nas montagens da universidade, em detrimento da excelência na parte prática. Percebo que durante workshops e oficinas feitos fora da universidade pude treinar e me aperfeiçoar melhor com a prática física, a repetição coreográfica e musical, a montagem de cenas e criação cênica. Ainda que eu seja uma ávida leitora, acredito que a teorização excessiva torna a prática teatral enfadonha e cansativa. O processo criativo necessita de energia e pulsão. Além disso, dentro das montagens na universidade, percebi uma necessidade de padronizar o processo de criação, concentração e preparação para a cena dos alunos. Muitas vezes me vi desmotivada e engessada na criação de cena por ser obrigada a me encaixar no processo de ensaio e preparação tido como certo por alunos e professores.

5. **O que, na sua opinião, diferencia uma montagem acadêmica de uma montagem profissional?**

   R: O comprometimento com o coletivo e com o individual, além da vontade e necessidade de criar um produto final que esteja o mais próximo possível daquilo que o grupo considera impecável. Vejo que em montagens acadêmicas a preocupação com a qualidade do resultado final perde importância, dando lugar ao foco apenas no processo criativo. No entanto, acredito que o teatro existe enquanto produto que dialoga e comunica com seu público presente, sendo assim, o bom resultado final não deveria ser visto como mera opção.

6. **Você considera o espetáculo montado (Os Mamutes) um produto artístico passível de comercialização?**

   R: Acredito que não. O espetáculo não está enxuto ou bem trabalhado o suficiente para ser visto como um bom produto final. Falta repetição e limpeza das cenas, trabalho em grupo, excelência nas transições e momentos de coro. Acredito que a peça ainda esteja frouxa para ser vista como um espetáculo comercial.

7. **Qual (is) principal (is) problemáticas de produção enfrentadas pela Turma durante a montagem de "Os Mamutes"? E como elas afetaram o processo?**

   R: Acredito que a turma, em geral, não tenha vivenciado o processo como uma montagem profissional ou passível de continuação. O espetáculo foi entendido como uma prova final do curso e pouca atenção foi desprendida em seus aspectos mais gerais (como a criação física do cenário e a visão do espetáculo como unidade). O grupo tem grandes atritos internos e grande parte da turma responde a qualquer proposta ou tentativa de diálogo de maneira explosiva,

agressiva e fechada para adaptações, colocando obstáculos na melhoria geral do espetáculo. Talvez, sejamos ainda atores imaturos, as críticas são recebidas de maneira drástica, sem que sirvam para um processo de reflexão e mudança.

8. **Você se disponibilizaria para uma circulação do espetáculo após a apresentação para a banca avaliadora? Por quê? Quais são as suas perspectivas de continuidade deste projeto?**

R: Infelizmente, não tenho perspectivas de continuar com o projeto. Acredito que não me encaixo no processo geral de criação, diálogo e comunicação do grupo. Experimentei o processo de maneira dolorida e cansativa. As discussões me desanimam e a maneira agressiva do grupo me oprime, fazendo com que eu não consiga ter disposição criativa para pensar em novas dramaturgias, sugerir outros caminhos para as cenas ou propor ideias de personagem. Eu preciso desse espaço de diálogo, abertura de criação e comunicação tranquila para me sentir confortável e disposta a me manter em um grupo. Não sei dizer se individualmente somos atores agressivos, mas como coletivo, o resultado foi o de irritação generalizada.

....

Trabalho de Conclusão de Curso
Orientador: Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz
Orientanda: Kamilla Nunes Costa
Tema central: Produção Teatral - Sobrevivência e Profissão de uma Atriz em Brasília

Questionário para Turma de Projeto de Diplomação – UNB (1/2017)

Nome da Entrevistada: Nina Roberto

1. **Você é remunerada pelos serviços artísticos por você prestados? Se sim, com que frequência?**

   R: Já fui, mas não tenho sido mais. Trabalhava com frequência para a caixa cênica, em que perfumava em eventos e recebia por isso entre 2013 - 2015. Também já recebi por fazer maquiagens artísticas, mas raramente acontece.

2. **Costuma considerar um valor justo? Por quê?**

   R: Depende do trabalho. Em relação a performances, o mínimo seria 100,00. Para maquiagens dependeria do material, mas costumo cobrar 80,00 pelo serviço em si. Para produção cobraria bem mais, no mínimo uns 800,00.

3. **Tem outras fontes de renda? Se sim, qual (is)?**

   R: Sim, trabalho como caixa em um restaurante.

4. **Quais as vantagens e desvantagens que você pode identificar em uma montagem realizada no contexto acadêmico por uma turma de graduandas e graduandos da Universidade?**

   R: Vantagens: temos mais liberdade de escolha. Desvantagens: o processo se torna extremamente pouco profissional.

5. **O que, na sua opinião, diferencia uma montagem acadêmica de uma montagem profissional?**

R: Acredito que uma montagem profissional exige muito mais responsabilidade e ética. Um processo profissional pode ser mais instigante por se tratar de uma escolha pessoal, não de uma disciplina obrigatória.

6. **Você considera o espetáculo montado (Os Mamutes) um produto artístico passível de comercialização?**

   R: Completamente.

7. **Qual(is) principal(is) problemáticas de produção enfrentadas pela Turma durante a montagem de "Os Mamutes"? E como elas afetaram o processo?**

   R: Temos problemas com o enorme número de demandas de produção e poucas pessoas disponíveis para resolvê-las. Pouca verba, pouca iniciativa, pouca responsabilidade.

8. **Você se disponibilizaria para uma circulação do espetáculo após a apresentação para a banca avaliadora? Por quê? Quais são as suas perspectivas de continuidade deste projeto?**

   R: Sim, apresar dos conflitos com a turma, eu vejo grande potencial com o espetáculo. Não acredito que vá ter alguma evolução depois da temporada obrigatória, o que é um desperdício de um ano de processo.

....

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas – CEN

Trabalho de Conclusão de Curso
Orientador: Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz
Orientanda: Kamilla Nunes Costa
Tema central: Produção Teatral - Sobrevivência e Profissão de uma Atriz em Brasília

Questionário para Turma de Projeto de Diplomação – UNB (1/2017)

Nome da Entrevistada: Tainá Cary Barbosa

1. **Você é remunerada pelos serviços artísticos por você prestados? Se sim, com que frequência?**
   R: Raramente. Uma a cada dez vezes eu diria.

2. **Costuma considerar um valor justo? Por quê?**
   R: Não. Pelo tempo que os trabalhos demandam e pela falta de assistência da produção (eu pago meu transporte, refeição) seria justo ganhar mais.

3. **Tem outras fontes de renda? Se sim, qual (is)?**
   R: Sim. Trabalho como babá e promoter.

4. **Quais as vantagens e desvantagens que você pode identificar em uma montagem realizada no contexto acadêmico por uma turma de graduandas e graduandos da Universidade?**
   R: Vantagens: experiência, apoio da Universidade, a certeza de ter um local no qual apresentar e de uma forma ou de outra receber pelo trabalho (crédito) Desvantagens: ser avaliada com nota pelo meu desempenho, a convivência se desgasta por conta de uma quase competição, a linha entre alunxs vs. artistas/ diretora vs. professora é muito tênue e nos confunde.

5. **O que, na sua opinião, diferencia uma montagem acadêmica de uma montagem profissional?**
   R: Nota, falta.. me sinto mais "criança" numa montagem acadêmica.

6. **Você considera o espetáculo montado (Os Mamutes) um produto artístico passível de comercialização?**

   R: Sim, com certeza. Não pretendo seguir com ele, mas com certeza é super comercial!

7. **Qual (is) principal (is) problemáticas de produção enfrentadas pela Turma durante a montagem de "Os Mamutes"? E como elas afetaram o processo?**

   R: O pouco dinheiro, as mudanças de local, adaptações, a desorganização entre figurino, cenografia, sonoplastia.

8. **Você se disponibilizaria para uma circulação do espetáculo após a apresentação para a banca avaliadora? Por quê? Quais são as suas perspectivas de continuidade deste projeto?**

   R: Não! Nunca! Deus me livre! Uma turma com muito estrelismo, uma postura sempre muito superior (a ponto de atrapalhar o processo), nada é feito ou pensado pelo bem da turma e sim da sua própria cena, de si próprio.. impossível!

….

Apêndice 3

Entrevistas com Me. Márcio Menezes realizada em Brasília em junho de 2017

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas – CEN

Trabalho de Conclusão de Curso
Orientador: Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz
Orientanda: Kamilla Nunes Costa
Data: 06 de junho de 2017
Tema central: Produção Teatral - Sobrevivência e Profissão de uma Atriz em Brasília

Questionário para Márcio Menezes,
presidente da Cooperativa Brasiliense de Teatro do Distrito Federal
(a partir do artigo *Como formular uma política cultural para as artes cênicas no DF? E por onde começar!!!*, capítulo Futuro, do livro *Histórias do teatro Brasiliense, 2004*).

1. Qual a relevância que você atribui aos conhecimentos sobre Produção Teatral e Cultural adquiridos durante sua trajetória na Universidade? Tais conhecimentos costumam ser aplicados à sua prática profissional?

   Durante a realização do curso, entre os anos de 1990 a 1995, não houve nenhuma disciplina que abordasse o tema com propriedade. As informações eram obtidas por meio de diálogos informais entre os/as estudantes e professores/as. Não tenho informação sobre como esse conhecimento é transmitido hoje, mas creio que seja importante conciliar os aspectos técnicos da formação de um artista com os modos e os meios de produção.

   Penso que é importante ter uma disciplina que aborde a Produção Teatral e Cultural no CEN/IdA. Em minha opinião, não basta apenas conceber e realizar uma montagem teatral. É necessário e fundamental compreender como um produto teatral se viabiliza dentro de um mercado local, nacional e internacional.

2. Em seu artigo *Como formular uma política cultural para as artes cênicas no DF? E por onde começar!!!*, no livro Histórias do Teatro Brasiliense, você afirma que "precisamos urgentemente criar um público consumidor, pagante, com disposição e competência para receber as produções teatrais" (2003. pg. 254). Levando em consideração os quatorze anos que se passaram após essa fala, você considera que temos progredido nesse assunto?

   De modo geral não observo na cidade a formação de uma plateia teatral consistente e, menos ainda, uma plateia que tenha condições de apreciar as inúmeras possibilidades das formas teatrais contemporâneas. Há um pequeno público que frequenta o teatro, sendo grande parte desse pequeno público, artistas e iniciados. Claro que há grupos e artistas que desenvolvem uma linguagem, tem um determinado estilo e tem certo público.

   Por outro lado, grande parte dos grupos e artistas tem dificuldades de sobreviver sem o apoio dos mecanismos de incentivo do Estado (municipal, estadual e federal). No Brasil, geralmente só sobrevive de bilheteria grupos e artistas que tem linguagem (e/ou artista) de apelo popular.

Recentemente, uma experiência interessante está sendo desenvolvida por meio da Mediato – Diálogo com espectadores. No entanto, desconheço o resultado alcançado por essa iniciativa e não sei se de fato podemos falar em formação de uma plateia com conhecimento da prática teatral. Mas, é uma experiência que merece mais atenção e acompanhamento.

No DF, os artistas tem encontrado mercado no circuito corporativo, nas festas – seja infantil ou adulto, nos shoppings centers nos circuitos de festivais. Claro que temos os edifícios teatrais, mas quase sempre só encontramos público frequente e assíduo se formos ao CCBB e ao Teatro da Caixa, por razões óbvias. Há recurso financeiro para uma programação constante e de boa qualidade.

3. Nos tempos atuais, você considera que ainda seja possível/necessário "criar mecanismos para a resolução dessa fase (remuneração)" (pg. 254) e "criar um novo modelo (industrial)" (pg. 255)? Porquê?

   Acredito que os artistas de teatro precisam de inovação urgentemente. Se os taxistas sofreram com a entrada da empresa Uber e os hotéis com a entrada da Air BnB e se vivemos em uma sociedade de economia criativa ou disruptiva... penso que seja premente uma nova forma (dos artistas) de se relacionar com o público. Reinventar o contrato.

4. Sobre a Cooperativa de Teatro Brasiliense do Distrito Federal, você acredita que o trabalho desenvolvido desde sua fundação em 2003 tem tido resultados significativos para a expansão e democratização do mercado local?

   A Cooperativa falhou como propósito de ser uma representação política que estabeleceria uma plataforma para a proposição de inúmeras iniciativas. Ela sofreu, inicialmente, um processo político de esvaziamento interno e passou por conflitos de representação e legitimação. Posteriormente, sofreu com a legislação do MEI que acabou por possibilitar aos artistas individuais o seu próprio gerenciamento.

5. Como você enxerga as consequências para o setor cultural após os últimos acontecimentos políticos que temos vivenciado no país com relação à Cultura desde a posse do presidente Michel Temer? Você acha que o setor será afetado de que maneira?

   Acho que essa pergunta merece uma resposta bem complexa e estruturada. Não consigo em poucas palavras expressar o desmantelamento do setor público no nosso país, e claro que teremos consequências, também, na área cultural no nosso país. É um retrocesso em muitos sentidos e em muitos campos.

....