

**Universidade Aberta do Brasil - UAB
Universidade de Brasília – UnB
Curso de Licenciatura em Teatro**

ENTRE EDITAIS E CALÇADAS:
políticas culturais e produção teatral, um resgate histórico
de sua memória no espírito santo

KAIO HENRIQUE DEOLINDO RODRIGUES

Vitória-ES
2025

KAIO HENRIQUE DEOLINDO RODRIGUES

ENTRE EDITAIS E CALÇADAS:
políticas culturais e produção teatral, um resgate histórico
de sua memória no espírito santo

Trabalho de Conclusão do Curso de
Licenciatura em Teatro, do Departamento de Artes
Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de
Brasília

Professor Orientador: Dr. Paulo Reis Nunes

Vitória – ES
2025

Dedico este trabalho aos meus principais incentivadores meus pais: Adilson Deolindo Rodrigues e Maria Neuza Leonel Rodrigues, que sempre me apoiaram, e mesmo diante das dificuldades me ensinaram que a educação é o caminho.

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores, tutores e toda Equipe do curso de Licenciatura em Teatro UnB;

À minha família: minhas irmãs Odete Leonel e Karina Leonel, em especial Fernanda Andrade que sempre me acompanhou e me incentivou ao longo dessa jornada.

Aos meus colegas de curso, principalmente meu amigo Adonel Alves Junior, que durante todo esse trajeto esteve comigo, mesmo que a distância em uma cumplicidade e troca de experiências que fizeram toda a diferença;

À equipe do Polo da Universidade Aberta do Brasil em Vitória, que sempre estiveram à disposição para auxiliar virtualmente, e nos encontros presenciais durante o curso, sempre incentivando os alunos a prosseguir;

Aos meus amigos do teatro que fazem a cultura acontecer, promovendo ações de suma importância, e que se colocaram à disposição e tornaram este trabalho possível;

A meu orientador professor Paulo Reis Nunes que teve toda paciência durante o processo de orientação e acreditou que eu conseguiria desde o primeiro encontro virtual;

A Deus que me fez capaz de alcançar mais essa graça e colocou as pessoas no meu caminho que pudessem me orientar e me auxiliar, pois muitas vezes eu mesmo duvidei da minha capacidade.

RESUMO

Este trabalho analisa o impacto das políticas públicas de fomento à cultura na produção teatral brasileira, com atenção à legislação nacional e à realidade do Espírito Santo. Justifica-se pela relevância de compreender como os dispositivos institucionais moldam as práticas e as condições de criação de grupos teatrais. A pesquisa discute como mecanismos como a Lei Rouanet e a Lei Aldir Blanc influenciam e dão suporte aos grupos teatrais, incluindo os independentes e os ligados ao teatro de rua. Para isso, foi utilizada a metodologia de pesquisa bibliográfica, análise documental e foram selecionadas obras acadêmicas, legislações que tratam das políticas públicas de fomento à cultura. Também são abordadas desigualdades regionais, barreiras de acesso e a necessidade de políticas públicas que contemplem a diversidade estética, territorial e metodológica do teatro no Brasil.

Palavras-chave: Teatro brasileiro. Políticas culturais. Teatro de rua.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
1. O TEATRO NO ESPÍRITO SANTO	10
1.1. A ORIGEM DO TEATRO NO BRASIL (E NO ESPÍRITO SANTO): TEATRO QUINHENTISTA.....	10
1.2. O GRUPO DE TEATRO DA BARRA/ES	12
2. POLÍTICAS PÚBLICAS DE INCENTIVO A PRODUÇÃO TEATRAL	23
2.1. POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O TEATRO: CULTURA COMO DIREITO OU ESTRATÉGIA?.....	23
2.2. PRIMEIROS INCENTIVOS E A ERA VARGAS	24
2.3. O REGIME MILITAR, AS POLÍTICAS CULTURAIS E A REDEMOCRATIZAÇÃO	27
2.4. A LEI ROUANET E A CONSOLIDAÇÃO DOS MECANISMOS DE FOMENTO	29
2.5. IMPACTOS RECENTES E A LEI ALDIR BLANC	32
3. IMPACTO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS NA PRODUÇÃO TEATRAL	35
3.1. INFLUÊNCIA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS NOS GRUPOS TEATRAIS	35
3.2. RELAÇÃO ENTRE POLÍTICAS PÚBLICAS E PRODUÇÃO INDEPENDENTE	36
3.3. EXEMPLOS DE GRUPOS E PRODUÇÕES	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42

APRESENTAÇÃO

Que a potência poética de nossos abraços
possa devolver ao espaço público sua verdadeira vocação.
O espaço público assim como a arte pública tem o encontro
como ponte de partida e chegada.

Tânia Farias – Ói Nós Aqui Traveiz

O teatro é um fenômeno complexo que atravessa a história da humanidade assumindo diversas formas e funções. Uma vertente de pensadores compreende-o como fenômeno surgido na Grécia Antiga, sob a forma de tragédias e comédias. Outra vertente, um pouco mais anárquica e menos ocidentalizada, encontra-o em uma gama de práticas culturais na qual o corpo coloca-se em destaque e o conjunto de gestos, sons e ações ganha sentido semiótico. Cada forma com a qual o teatro se faz existir responde a uma urgência de seu tempo histórico e dialoga com um público em específico.

Uma das configurações do teatro é a sua prática na rua, seja usando-a como espaço de apresentação, seja se construindo a partir de sua lógica e organização. A história do teatro de rua no Brasil tem suas raízes com a chegada dos jesuítas no país. Ao pensarmos especificamente no estado do Espírito Santo, o teatro feito pelos jesuítas se alternava entre a rua e as igrejas como seu lugar de produção. Com o tempo e o fim da missão jesuítica, as práticas teatrais tornam-se festejos de ruas, procissões com figuras mascaradas, palcos improvisados tomaram as cidades e estabeleceram espaços de convívio, educação, subversão e entretenimento.

A opção pela arte de rua no Espírito Santo nunca se findou, resistindo ao tempo, reinventando-se, transformando-se e agindo de inúmeras maneiras nos mais diversos contextos. Entretanto, ao voltarmos os olhos para a história do teatro de rua no Brasil deparamo-nos com narrativas de uma constante luta política, com enfrentamentos, batalha pela sobrevivência e contra violência policial, militar e a censura, além de uma tentativa de democratização da prática, em que o teatro capixaba é pouco citado.

Nossos grupos quase não aparecem na historiografia teatral nacional nem na condição de coadjuvantes. Grupos como Galpão (MG), Ói nós aqui traveiz (RS) e o Tá na rua (RJ) ajudam-nos a entender o cenário sociológico e político das últimas décadas de nosso país, assim como desenham a história do teatro de grupo, no Brasil. Em que medida os grupos do Espírito Santo também poderiam contribuir na construção de nossa memória e identidade?

Ao analisar a história recente das práticas cênicas capixabas, percebemos que houve um aumento vertiginoso de grupos na década de 70, decorrente de grande investimento público em formação de artistas, produção e circulação de obras. O principal agente desse movimento foi a Fundação Cultural do Espírito Santo. Infelizmente, tais investimentos não resistiram ao virar da década. A teia de relação entre fomento público e produção de teatro de rua é extremamente importante de ser evidenciada, pois sendo uma prática que não possui bilheteria, que arrecada dinheiro a partir do passar de chapéu ao fim de suas apresentações, o teatro de rua depende, fortemente, de tais políticas para criação de obras esteticamente complexas. Peças como *O Amargo Santo da Purificação* do supracitado grupo do Rio Grande do Sul, não são possíveis de serem produzidas apenas com a disponibilidade dos artistas envolvidos, o material cênico, as vestes e indumentárias utilizadas são produzidas a partir de materiais caros e cuja mão de obra empregada é, por vezes, especializada, como no caso da construção das maquinarias usadas em cena.

Em suma, tendo em vista a relevância do teatro de rua na história das artes cênicas no Brasil e de seu vínculo com as lutas sociais e as leis de fomento, pretende-se aqui abordar a história do teatro de rua no Espírito Santo, buscando jogar luz em seus agentes e modos de criação, relações políticas e a estrutura de financiamentos públicos que impulsionou ou não, tendo como recorte temporal os últimos 30 anos. Ao estudar a história do teatro de rua no Brasil, somos levados a pensar que apenas o Sudeste e o Rio Grande do Sul possuem tal movimento. É preciso resgatar nossa memória!

O primeiro capítulo abordamos, brevemente, da história do teatro no Espírito Santo, retornando assim à produção quinhentista, em especial ao teatro jesuíta do Padre Anchieta, apontando como as obras se relacionavam

com o espaço de apresentação. Em um segundo momento, terá como foco o grupo Teatro da Barra/ES que surge na década de 1970, em uma retomada poética da estrutura dos Autos e em uma homenagem à Anchieta, indicando, já ali, um processo de pesquisa poética da identidade teatral capixaba.

O segundo capítulo se volta a uma reflexão sobre a evolução das políticas públicas no estado e a implicação dessas nas práticas contemporâneas de teatro de rua no estado. O terceiro capítulo, encerrando o conjunto reflexivo deste trabalho, se dedica a uma análise do impacto das políticas públicas na produção teatral, buscando identificar de questões territoriais e defasagens nos processos de fomento público.

A conclusão atesta que as políticas públicas são essenciais para a sustentação do teatro brasileiro, mas ainda enfrentam desafios como a concentração de recursos e a burocracia. Destaca-se a importância de modelos mais inclusivos e descentralizados. A produção independente revela a necessidade de políticas sensíveis à diversidade cultural. Defende-se, por fim, um sistema permanente e articulado de fomento à cultura.

1. O TEATRO NO ESPÍRITO SANTO

1.1. A ORIGEM DO TEATRO NO BRASIL (E NO ESPÍRITO SANTO): TEATRO QUINHENTISTA

Maria Stella de Novaes (1960) em uma rigorosa análise historiográfica da produção teatral e dramatúrgica do teatro feito no Espírito Santo encontra nos Autos escritos pelo Pe. Anchieta as raízes da criação teatral no estado. As obras eram escritas com o intuito de catequizar os índios e contribuir para disseminação de uma pauta de costumes entendidos como corretos e adequados.

Um dos registros mais antigos que se tem data de 1584, quando se apresentou o Auto da Vila Vitória, repetido, provavelmente, em data posterior, no ano de 1586, perante a embaixada do Paraguai. Em 1579, durante uma missa assistida por povos indígenas, em razão da inauguração de uma igreja dedicada à Nossa Senhora da Assunção, foi apresentado o auto *“Dia de Assunção, quando levaram a sua imagem a Reritiba”*. Como marco, pode-se também apontar a apresentação do *“Auto de Santa Úrsula”*, escrito e apresentado em função do recebimento da relíquia das Onze Mil Virgens.

Uma obra que merece especial destaque é *“Na Aldeia de Guaraparim”*. Dentre os autos escritos por José de Anchieta, esse é o mais longo. Outro ponto que indica a relevância da obra é que sua escritura se deu integralmente em tupi. Sua primeira apresentação data do ano de 1585 e ocorreu na dita aldeia. Vale frisar que nesse ano ocorreu a fundação da aldeia e edificou-se ali a sua primeira igreja. Segundo Camila Silveira (2018), a encenação teve como cenário *“o Porto de Guaraparim, diante das imagens da Imaculada Conceição e de Sant’Ana, que são levadas em procissão até a igreja, local onde a peça prosseguirá no adro”* (p. 157).

Silveira narra que os primeiros aldeamentos do Espírito Santo ocorreram por volta de 1555 e eram povoados, quase majoritariamente, pelos povos Temiminó, Tupiniquim e Goitacá.

A aldeia de Guaraparim foi formada em 1558 quando a família de Maracajaguaçu, líder indígena temiminó, começou a se

estabelecer no local por orientação do Donatário da Capitania, Vasco Fernandes Coutinho. Desde então, os jesuítas começaram a frequentar a região e, em 1585, fundaram residência na foz do Rio Guaraparim, e construíram uma igreja dedicada a Sant'Ana (padroeira da aldeia). Na ocasião da inauguração, Anchieta produziu um auto em louvor à santa (Silveira, 2018, p. 157).

As obras que hoje nos chegam como fontes riquíssimas de dados etnográficos e históricos eram ferramentas pedagógicas utilizadas na catequese dos povos originários e, também, na educação moral da população como um todo, tendo como base os preceitos jesuíticos. Mas não só dessas importantes obras se fez o teatro capixaba.

Após a saída dos jesuítas, as práticas teatrais perduraram, passando a ocorrer no “Largo e na Ladeira do Colégio, e nas festas populares das Onze Mil Virgens, de São Miguel e outras” (Novaes, 1960, p. 1). Padre Antunes de Sequeira nos narra uma festa das Onze Mil Virgens e sua dimensão cênica:

Um mastro, tendo na grimpa, uma bandeira simbólica levantava-se, na frente da igreja do Colégio, na tar-de do dia 29 de setembro.

No dia 28, saíam máscaras (8), bem vestidos e caracterizados, anunciando o programa da festa, por um Bando concebido, em versos endecassílabos, rimados ao par”.

No dia 29, ao romper da alva, uma nuvem artificial, feita com esmêro, conduzindo dois anjos nelas sentados, percorria as ruas principais da Cidade. Eram os precônios da festa. Precediam-nos duas filas de máscaras, de diversos e jocosos vestuários, com bambus e flores, música. indo, na frente do préstito, dois campônios de clarins. que tocavam, de espaço em espaço, conduzidos por dois bonecos artificiais, feitos com originalidade curiosa (Novaes, 1960, p. 4).

Segundo Novaes (1960), forjava-se, na Praça do Palácio, um teatro de caráter provisório, em que eram apresentadas peças dramáticas, comédias e farsas que eram acompanhadas por uma multidão que divertiam-se notadamente. A autora narra que, durante o século XIX, houve uma cisão entre os festeiros de São Miguel, o que resultou na criação de dois Partidos e, dessa forma, de dois teatros:

[...] um, na Rua Fresca, nos fundos que davam para o mar. Era do Partido Praieiro, formado pelo escritor Gomes Neto, Pe. Antunes de Sequeira (então menino de catorze anos) e outros, que se favoreciam com o repertório dramático, vindo, por obséquio, do Teatro São Januário, da Côrte. Conseguiram, por

isso, derrotar o outro Partido, — o dos Latinos, constituído pelos estudantes de latim (Novaes, 1960, p. 466).

A rivalidade entre os grupos teatrais não apenas adicionou um elemento vibrante à tapeçaria cultural do estado, mas também desempenhou um papel crucial no aprimoramento das práticas teatrais. Este cenário de competição incessante proporcionou um terreno fértil para a experimentação e inovação, impulsionando a evolução contínua das formas artísticas locais.

Vale ressaltar que o palco principal dessas expressões artísticas estava situado ao ar livre, frequentemente nas proximidades da imponente fachada do Palácio do Governo. Nesses eventos, a plateia, ávida por entretenimento, compactava-se em esteiras dispostas estrategicamente pelo chão, criando uma atmosfera íntima e envolvente. Esses espaços improvisados tornaram-se testemunhas privilegiadas das performances teatrais,

Assim, a rivalidade entre os grupos teatrais, longe de ser apenas uma disputa competitiva, tornou-se um catalisador vital para o florescimento cultural do estado, moldando as tradições teatrais de maneira indelével e deixando um legado duradouro no panorama artístico local.

1.2. O GRUPO DE TEATRO DA BARRA/ES

O teatro ao ar livre, seja em festas populares, seja em palcos improvisados para a apresentação de farsas, dramas, fábulas e comédias sempre esteve presente no cotidiano do Espírito Santo, construindo sua identidade e resgatando a sua memória. Infelizmente, a produção intelectual brasileira dedicada à produção artístico cultural capixaba é tímida. É difícil acessar materiais que consigam dar conta de nossa história. Um exemplo é a produção artística capixaba durante o período da ditadura militar. Buscar registros e reflexões sobre esse período é um exercício extremamente difícil.

Na tentativa de se encontrar resquícios da história teatral no estado, relatos e depoimentos de artistas de gerações passadas são material essencial. Podemos, nesse sentido, citar a relevância do professor da UFES e

artista Paulo de Paula, que em entrevista concedida à Revista Simbiótica conta que no final da década de 1950 e durante o ano de 1960, o Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu) articulava-se como um centro cultural, reunindo estudantes e professores interessados em práticas culturais e sediando apresentações de dança, teatro, música.

Segundo Paula (2013), em 1962, uma associação de estudantes, que congregava alunos dos cursos de Direito, Letras, Odontologia e da Escola de Belas Artes, demonstraram o desejo de realizar a montagem cênica da obra o Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna. Na oportunidade, o corpo docente encarou com receio a proposta com medo de repreensão, pois a peça era considerada comunista. Todavia, a encenação ocorreu, com estreia em Cachoeiro do Itapemirim e foi bem recebida, tornando-se um pequeno sucesso, com temporada posterior dos teatros Carlos Gomes e Marien Calixte. Esse foi o pontapé inicial do TUC-Ibeu, mais tarde chamado de Teatro Universitário.

O autor nos conta que, naquele período, não havia incentivo público para a produção teatral. O que ocorria é, por vezes, a União Estadual dos Estudantes arrecadar algum fundo e/ou ajudar na aquisição de algum material que fosse necessário para a apresentação.

O historiador Dúlio Kuster Cid se dedica a investigar a história do Teatro no Espírito Santo. Em seu artigo *Ensaio Geral: a ação da Censura sobre a arte teatral no Espírito Santo*, datado de 2015, o pesquisador acaba deslizando para uma historiografia nacional, por falta de elementos que o auxiliem a historiografar esse período. Inicialmente, aponta que se utilizara de relatos provenientes de entrevistas, mas os artistas a que recorre, naquele período, ainda estavam cursando o ensino básico, tendo condições apenas de relatar a influência da censura nos grêmios estudantis. De seu texto, emerge a urgência de que seja jogada luz sobre a história e a arte deste Estado.

Em outro artigo, Kuster (s.d.), propõe uma divisão do teatro capixaba durante a ditadura militar em três grandes fases.

Na primeira, compreendida entre os anos de 1964 a 1969, existiam poucos grupos teatrais em atividade, entre os quais podemos citar os coletivos Geração, Equipe e Praça Oito, além de experiências isoladas como as montagens do carioca recém chegado ao Espírito Santo, Milson Henriques (Kuster, s.d., p.3).

A segunda fase, de 1970 a 1977, tem como marco a criação da Fundação Cultural do Espírito Santo (FCES), responsável por reformas de edifícios teatrais, oferta de cursos de formação, realização de concursos e festivais. É nesse momento que ocorrem fatos de extrema importância para a cultura capixaba em diálogo com instâncias do governo:

A criação de grupos teatrais mantidos pelo Estado, como o Grupo de Teatro Amador Carlos Gomes e o Grupo de Teatro da FCES; a concessão de verbas para montagens teatrais e a criação de novos espaços de apresentação, como o Teatro Estúdio, também localizado no centro da capital, e o Circo da Cultura, que possuía um aspecto itinerante (Kuster, s.d., p. 3).

A terceira fase, entre 1977 e o início da década seguinte, é marcada pela proliferação da cultura do teatro de grupo, resultado das políticas públicas implementadas nos anos anteriores. Assim, viu-se a criação de grupos como: “Sucata, Itinerante, Terra, Estrada, Expressão Nossa de Cada Dia, Grupo de Teatro da Barra, Geração, Ludovico Pavoni, Movimento, Vianinha-Aquários, Grupo e Pesquisa, União de Montanha, Universal, Taguar, Renascença, O Grupo, Arteatro, Clio e Ponto de Partida” (Kuster, s.d.).

O cenário teatral contemporâneo no Espírito Santo se destaca e encontra um de seus esteios fundamentais no grupo Teatro da Barra/ES, cuja trajetória remonta ao ano de 1974, quando foi fundado por Paulo de Paula (Vagmaker, 2013). Este notável coletivo teatral não apenas se posiciona como uma força motriz na cena cultural local, mas também desempenha um papel preeminente na definição e redefinição das tendências teatrais na região.



Figura 1 - Teatro da Barra/ES.

Fonte 1 - Arquivo Público do Estado do Espírito Santo

Paulo DePaula, juntamente com seu filho Bob retornaram ao Espírito Santo no citado ano, após um período de formação artística. Paulo formou-se em Artes na Truman University nos EUA, enquanto Bob foi para Amazônia, trabalhar com o Tesc de Manaus, cuja direção artística na época era de responsabilidade de Márcio Souza. Juntamente a outros atores e atrizes que, como eles, haviam passado um período fora do estado em trabalho e formação teatral, iniciaram um processo de leituras e ensaios de obras. Dentre os artistas em questão, pode-se citar: Luiz Tadeu Teixeira, Joelson Fernandes e Alcione Dias (Figueira; DePaula; Malverdes, 2011).

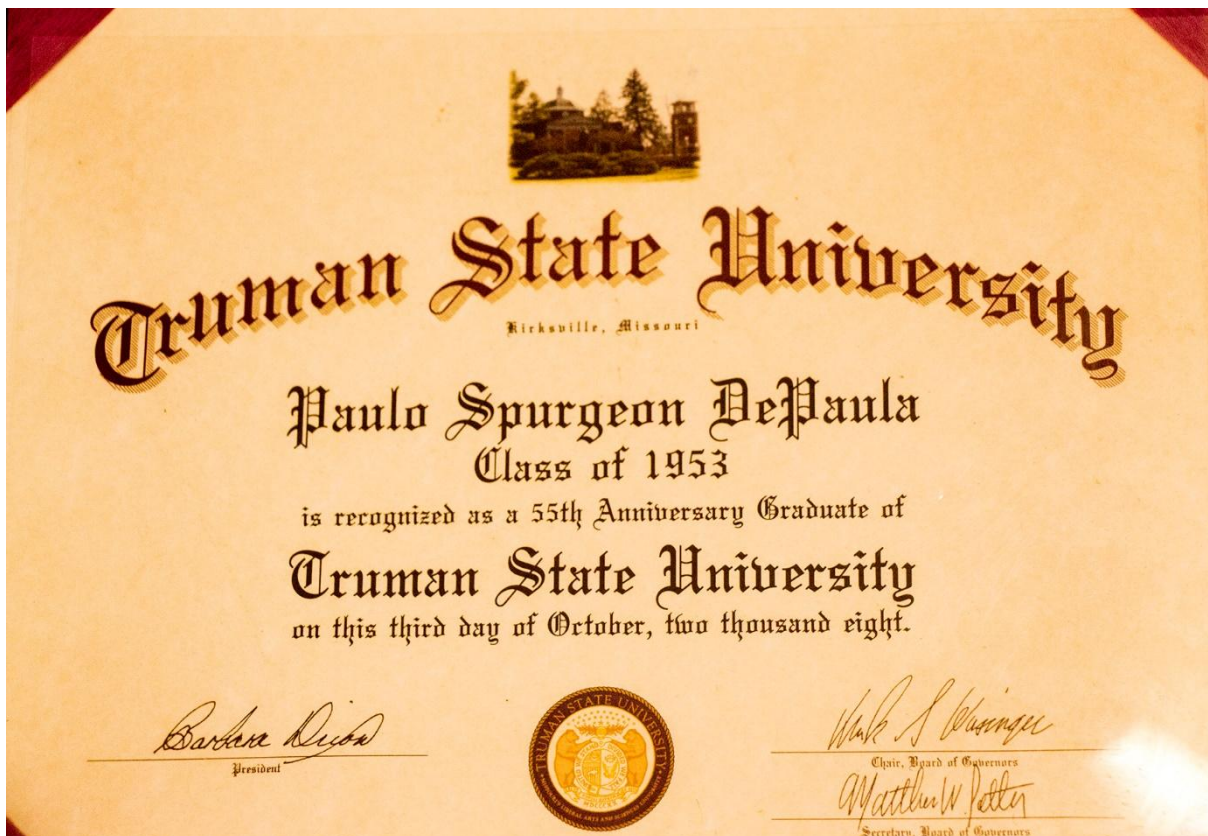


Figura 2 - Certificado de Reconhecimento Truman State University

Fonte 2 - Acervo do Museu Vivo Barra do Jucu

Um aspecto intrigante e revelador da trajetória do Teatro da Barra/ES reside na sua interligação com as raízes históricas das artes cênicas no estado, lançando luz sobre a influência contemporânea dessas origens. Uma nota particularmente cativante dessa narrativa é a utilização inicial de autos no início do percurso do grupo. Esse mergulho nos autos, formas dramáticas tradicionais, sinaliza não apenas um respeito pela herança teatral local, mas também uma busca por uma expressão artística que harmoniza tradição e inovação. Inicialmente, o grupo estava se dedicando à leitura e estudo de obras como *O Manual de Salvamento na Selva*, de Roberto Athayde, e *Ubu*. Todavia, sua primeira peça a estrear foi *Anchieta: Depoimento*, fruto da admiração de Paulo de Paula pelo jesuíta, que foi se expandindo naquele ano. (Figueira; DePaula; Malverdes, 2011). O espetáculo em questão contou com um financiamento da Fundação Cultural, sob a presidência de José Costa e a gestão do setor de Teatro sob a responsabilidade de Tadeu Teixeira, utilizados para a confecção dos figurinos e do cenário (Paula, 2013).

É interessante ressaltar que, naquele momento, os financiamentos culturais funcionavam de modo distinto do modelo atual de editais. “Não havia edital. As pessoas faziam pedidos e eram julgadas” (DePaula, 2013).

Ao voltar os olhos para a escolha do formato Auto para o primeiro espetáculo do grupo, percebe-se não apenas a busca por uma estética que carregue a memória teatral capixaba, mas, também, as escolhas da encenação indicam tal coisa. O espetáculo em questão foi pensado e escrito para ser apresentado em frente à Igreja da Barra, de modo próximo às práticas quinhentistas.

Apesar de esses vínculos se apresentarem a um olhar atento, DePaula (2013) disse que não existia, em um primeiro momento, a preocupação em se criar um teatro com a cara do Espírito Santo, mas sim um desejo em trabalhar com materiais de Anchieta. Que as coisas foram ocorrendo nesse sentido.

Paulo de Paula narra que:

Essa experiência com a história capixaba, impregnou o grupo à busca de fontes capixabas, para nossas peças. Também vieram convites para apresentar a peça na cidade de Anchieta (três vezes, com o grupo local), convites para apresentações, Guarapari, e várias outras apresentações inclusive com outros grupos, como InFormação e outros atores como Luis Costa (São Mateus), Daniel Vieira, Geni Valliant e Jorge Barcellos, entre outros (DePaula *apud* Figueira; DePaula; Malverdes, 2011, p. 14-15).

Essa perspectiva de parcerias e diálogos entre artistas é parte de uma ética do grupo, que se desdobra nas práticas formativas por ele empregadas:

A essa altura vários membros do Teatro da Barra eram profissionais. Então, a gente os convidava para trabalharem com os estudantes. Como Branca Santos Neves, Alcione Dias, Joelson Fernandes, Joaquim Caiado. Mas a gente não escolhia só atores que tivessem trabalhado no Teatro da Barra, eram profissionais em geral, como Ednardo Pinheiro, Alvarito Mendes, José Augusto Loureiro, Geisa Ramos, Elizabeth Cazer Alvim Barbosa, por exemplo...Mas a nossa intenção era sempre que pudéssemos dar oportunidade para o iniciante trabalhar com algum profissional (DePaula, 2013, p. 76).

A relação com a identidade e a história estadual continua presente nas produções dos artistas envolvidos com o grupo, ao longo dos anos. Em 1977,

Bob DePaula escreveu e dirigiu em parceria com Alcione Dias, o espetáculo *A Sereia de Meaípe*, inspirado em uma lenda local sobre os mistérios que envolvem a poça da Meirinha, em Meaípe. Essa lenda foi registrada pela historiadora capixaba Maria Stela de Novaes.

Em entrevista concedida ao jornal *A Tribuna* de 7 de agosto de 1977, Alcione Dias diz que a história da lenda conta que:

Uma mulher aparecia em cima de uma pedra no meio da poça. Ficava ali e depois desaparecia. O local, segundo alguns, era realmente digno de uma sereia: uma rocha imensa que dá para o mar e quase junto ao mar, incrustada na rocha uma espécie de lagoa, azul e funda, cheia de peixinhos, e verdes e sedosas algas que davam vida especial à poça (Dias, 1977).

Sobre o processo de pesquisa para composição do espetáculo, ela demonstra o processo de diálogo com a população local: “conversamos com o povo, os idosos e os jovens, descobrimos onde a sereia aparece. Segundo um casal que entrevistamos, a sereia apareceu, há alguns anos, para umas mulheres que estavam lavando roupa na poça da Mineirinha e as encantou” (Dias, 1977). Abaixo, pode-se observar uma fotografia do espetáculo.



Figura 3 - A Sereia de Meaípe

Fonte 3 - Arquivo Público do Espírito Santo

É curiosa a forma que a imprensa local valorizava a falta de financiamento público nas produções culturais. Na reportagem abaixo, é possível verificar a ênfase dada a tal questão:

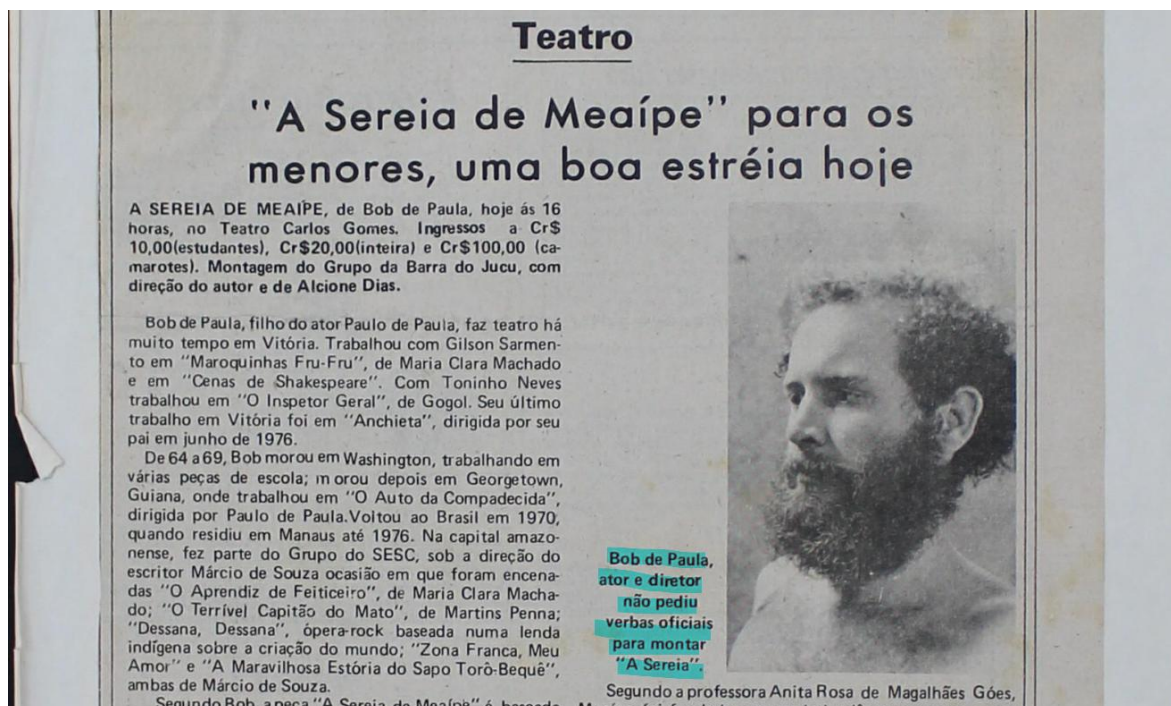


Figura 4 - Matéria jornalística sobre A Sereia de Meaípe

Fonte 4 - Arquivo Público do Espírito Santo

A trama do espetáculo se desenrola durante o período colonial brasileiro e narra um naufrágio envolvendo holandeses em nossas costas, criando uma autêntica aldeia indígena como cenário. Na mitologia da história, apesar da proteção oferecida pelos índios, um dos naufragos holandeses é seduzido por uma sereia de Meaípe, optando por escapar da tribo que o havia acolhido (DePaula *apud* Figueira; DePaula; Malverdes, 2011, p. 15).

Bob de Paula continuou um percurso de criação dedicando-se escrita e direção cênica. Escreveu em 1981 o espetáculo *O Urubu que Cantava*, dirigido por Ricardo Barnabé, espetáculo infantil que contava a história de um urubu que colaborava com a limpeza urbana e realizado numa parceria entre os grupos Teatro da Barra/ES e Mutirão. Ainda em uma pegada infantil/comercial, escreveu *O Monstro que Roubou o Natal*, apresentado com artistas dos grupos Teatro da Barra/ES e Grupo Amurecos.

Já em 1983, houve um marco na história do grupo, a encenação de Frei Pedro. A dramaturgia foi desenvolvida por Paulo DePaula e Ivan Reis, sendo agraciada com o prêmio de dramaturgia Cláudio Bueno Rocha, concedido pelo Departamento Estadual de Cultura (DEC), e foi publicado na revista CUCA

(Cultura Capixaba), editada por Luiz Tadeu Teixeira (1983). Seguindo a lógica aplicada no espetáculo Anchieta: Depoimento, o espetáculo Frei Pedro é criado, ensaiado e apresentado aos pés do Convento da Penha.

Desde a primeira apresentação Marco Ortiz representou o papel de Frei Pedro. Entusiasmado com a obra e o resultado de sua apresentação, Marco uniu também Jovany Salles e Roberto Abreu e assim, ampliamos a peça, que passou a chamar-se “Auto de Frei Pedro”, e passou a ser produzida pelo Grupo Sol da Terra, com música de José Antônio, além de canções indígenas, sacras e do congo. Com essa riqueza de informação incorporada à peça ela chegou a contar com aproximadamente 150 participantes, entre atores, bufões, músicos dançarinos e 30 índios da tribo Guarani de Aracruz. A peça passou a fazer parte do calendário anual das celebrações da Colonização do Solo Espírito Santense e à celebração da Festa da Penha, sempre com as arquibancadas montadas ao pé do Convento, lotadas. Por mais de vinte anos o espetáculo foi visto por milhares de pessoas e nos últimos três anos (2008-2010), não conseguiu recursos para a sua realização (DePaula *apud* Figueira; DePaula; Malverdes, 2011, p. 16).

Abaixo, vê-se o cartaz da temporada de 2014 do espetáculo em questão:

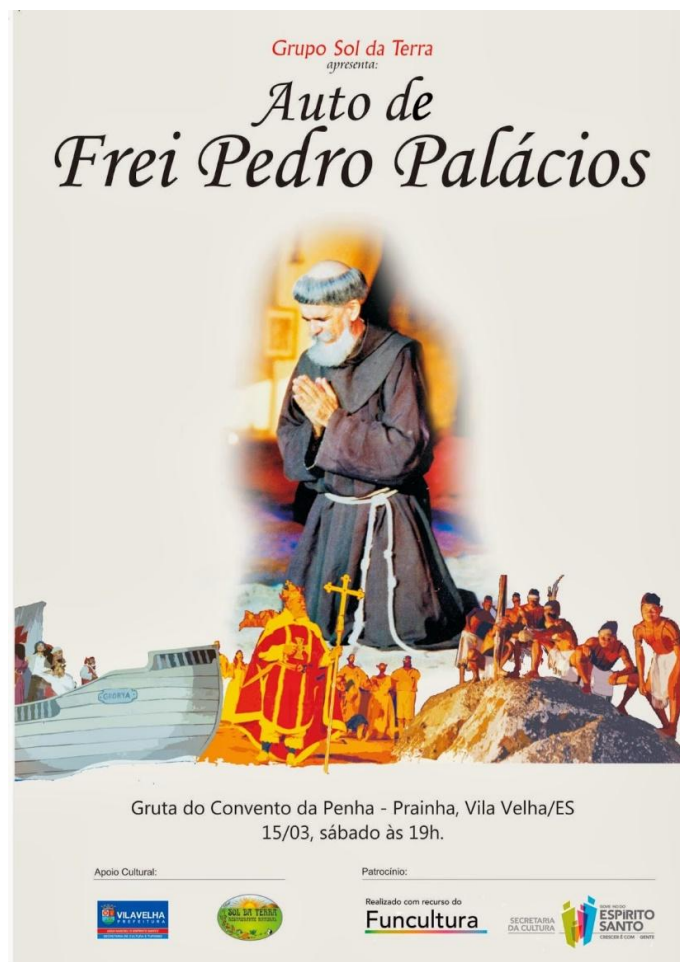


Figura 5 - Cartaz Auto de Frei Pedro Palácios

Fonte 5 - Blog do Teatro da Barra/ES.

No ano de 1984, estreia a peça premiada com menção honrosa no V Concurso de Dramaturgia – Prêmio Cláudio Bueno Rocha: Um Homem Chamado Domingos.

O grupo seguiu nos anos seguintes com produções anuais ou bianuais, experimentando desde narrativas que fabulavam a história e as lendas do Espírito Santo até textos de autores internacionais, como Beckett de Tennessee Williams. Seus principais espetáculos tornaram-se peças de repertório, sendo apresentadas em festivais e datas comemorativas pelo território do estado.

É pertinente perceber que sua produção em muito se aproxima de práticas que são, pelo senso comum, vinculadas ao imaginário do que seria um teatro amador, na medida em que se produz sem a necessidade de um vínculo de fomento ou mesmo sem atender à diretrizes comerciais. Talvez, o conceito

desenvolvido por Heloísa Marina Silva durante a sua pesquisa de doutorado ajude a refletir sobre a história deste grupo e sobre práticas que pululam pelo estado do Espírito Santo.

O teatro menor do que fala a pesquisadora se faz existir em um contexto latino americano, onde as lógicas operadas durante a produção das obras e na relação entre criadores e espectadores geram experiências que se estendem para além do ato de consumo (Silva, 2017).

A pesquisadora diz que esse teatro de que fala possui como característica ser não comercial e ser de grupo, mas que caso opta-se por algum desses termos colocando-os na condição de conceito ou nomenclatura chave de seu pensamento, estancaria as práticas que se referia dentro de determinados modelos, como o teatro de grupo dos anos 70 ou dos anos 80 e 90. Silva, entretanto, se interessa por experiências cujos formatos são móveis ou, ao menos, mais permeáveis, como podemos ver no Teatro da Barra/ES, em suas organizações com outros grupos e coletivos teatrais, suas fragmentações e trocas de funções dos artistas ao longo das obras e pesquisas.

Dessa forma estou refletindo acerca de um tipo de fazer teatral cujo modelo de produção é reflexo dos desejos e necessidades que estão alinhadas com concepções ideológicas próprias de um grupo ou artista individual. A busca por uma forma pessoal e autêntica de criação e relação com o público empurra tal fazer para o campo do experimental, da vanguarda, do alternativo e por isso, ainda que tal ato criativo gere produtos culturais, seu impulso não nasce do intuito de criar um bom negócio (Silva, 2017, p. 62).

As práticas do Teatro da Barra/ES estão voltadas para necessidades objetivas e subjetivas dos artistas envolvidos e da comunidade, de modo que não se define as formas e os conteúdos de suas obras tendo como meta a sua inserção em circuitos de festivais, programações culturais ou aprovação pela crítica.

Entretanto, cabe questionar: ao longo dos anos, houve evolução nas formas de financiamento da produção cultural no estado? De que forma as leis de incentivo, fundos culturais e prêmios influíram na produção e na poética das obras realizadas no estado?

2. POLÍTICAS PÚBLICAS DE INCENTIVO A PRODUÇÃO TEATRAL

2.1. POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O TEATRO: CULTURA COMO DIREITO OU ESTRATÉGIA?

A formulação de políticas públicas para o teatro no Brasil está diretamente relacionada à forma como o Estado compreende a cultura. Essa compreensão, por sua vez, determina se a cultura será tratada como um direito, uma mercadoria ou uma ferramenta ideológica. Como afirma Rubim (2007, p. 15), “não existe política cultural neutra; toda política pública de cultura é também uma política simbólica”.

No caso do teatro, essa tensão é evidente. O fomento estatal pode representar tanto a garantia do direito à produção e fruição artística, quanto um mecanismo de controle simbólico. Quando o financiamento é condicionado a critérios burocráticos e exigências mercadológicas, corre-se o risco de reduzir a criação artística a um produto rentável. Como alerta Barbalho (2002, p. 49), “o financiamento via renúncia fiscal acaba favorecendo quem já possui estrutura e visibilidade, aprofundando desigualdades históricas”.

Além disso, muitas políticas públicas para o teatro acabam sendo elaboradas com foco em resultados quantificáveis — número de espetáculos, público atingido, retorno de mídia —, o que compromete processos experimentais, formativos e comunitários. Nesse sentido, é necessário questionar: que tipo de teatro está sendo estimulado? Para quem? Em quais territórios? Como lembra Barbalho (2002, p. 52), “as políticas culturais precisam romper com a lógica do espetáculo e alcançar a dimensão do cotidiano, onde a cultura se constrói e se transforma”.

Outro ponto central é a participação da sociedade civil na formulação dessas políticas. Muitas vezes, os editais e programas são construídos de cima para baixo, sem diálogo efetivo com artistas, coletivos e movimentos locais. Isso resulta em ações descoladas da realidade dos grupos que produzem cultura em territórios periféricos ou fora dos grandes centros. Como enfatiza Oliveira (2010, p. 118), “sem escuta e diálogo com os agentes culturais, a política pública corre o risco de ser inócua ou mesmo excludente”.

A defesa de uma política cultural democrática exige reconhecer que a cultura é atravessada por disputas. O teatro, como linguagem crítica e coletiva, frequentemente tensiona narrativas oficiais, denuncia desigualdades e propõe outras formas de existir no mundo. Por isso, políticas públicas verdadeiramente comprometidas com a cultura não podem se limitar à distribuição de recursos: precisam garantir condições materiais, jurídicas e simbólicas para que os diversos Brasis possam criar, circular e sustentar suas vozes.

Como define a Constituição Federal de 1988, “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional” (BRASIL, 1988, art. 215). Contudo, entre o princípio e a prática existe um caminho que exige vontade política, descentralização, escuta e compromisso com a diversidade. Mais do que fomentar espetáculos, o Estado precisa fomentar processos — e reconhecer que o teatro também é território de disputa, invenção e cidadania.

2.2. PRIMEIROS INCENTIVOS E A ERA VARGAS

O primeiro grande movimento sistemático de política cultural no Brasil se deu durante o governo de Getúlio Vargas, mais especificamente a partir da década de 1930, quando o Estado passou a intervir de maneira direta no campo da cultura. A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, foi um marco inicial desse processo. O órgão tinha como objetivo central a preservação do patrimônio material e simbólico considerado representativo da “identidade nacional”. Tratava-se de uma política cultural que privilegiava a ideia de uma cultura oficial, “brasileira”, a ser preservada, catalogada e difundida a partir dos interesses do Estado.

Como destaca Oliveira (2010, p. 107), “o SPHAN foi um projeto político e ideológico, vinculado à necessidade de forjar uma imagem de Brasil coesa, unificada em torno de símbolos culturais legitimados pelo Estado”. Nesse sentido, a cultura passa a ser não apenas uma expressão espontânea da sociedade, mas um instrumento de construção simbólica do projeto de nação proposto pelo governo. A valorização de manifestações culturais específicas — como o barroco mineiro, a arquitetura colonial ou festas populares que podiam

ser ressignificadas como tradições nacionais – fazia parte de uma estratégia mais ampla de centralização política e fortalecimento do poder do Estado.

No entanto, essa estruturação das políticas culturais ainda não incluía mecanismos de incentivo direto às artes cênicas. O teatro, especialmente o teatro de grupo, popular ou experimental, não foi priorizado pelas ações do Estado nesse período. A ausência de políticas voltadas especificamente para a produção teatral evidencia uma lacuna entre o discurso de valorização cultural e a efetivação de apoios concretos à criação artística.

A relação entre Estado e cultura, especialmente no contexto do Estado Novo (1937–1945), era marcada por uma tensão permanente entre controle e fomento. O governo de Vargas via a cultura como uma ferramenta estratégica de construção de unidade nacional, o que exigia um certo grau de regulação e seleção das manifestações a serem incentivadas. Isso se traduziu numa política de preservação e difusão de bens culturais considerados “representativos” da identidade nacional. Como afirma Barbalho (2002, p. 36):

O projeto varguista via a cultura como um campo a ser disciplinado. O incentivo se dava àquelas formas culturais que estivessem em consonância com a ideia de um Brasil forte, disciplinado, integrado. As demais expressões, vistas como fragmentárias ou críticas, ficavam à margem da institucionalização.

Nesse cenário, o teatro encontrava-se num lugar ambíguo. Por um lado, era reconhecido como linguagem artística relevante para a formação da cultura nacional; por outro, não era suficientemente funcional aos propósitos de propaganda política e unificação simbólica para justificar investimentos regulares e estruturados. Ainda que houvesse apresentações teatrais financiadas de maneira pontual ou associadas a eventos oficiais, não existiam editais, prêmios ou subsídios contínuos que estimulassem a produção cênica como prática autônoma.

Além disso, o teatro brasileiro da época ainda enfrentava limitações estruturais importantes. Havia poucos espaços públicos destinados à encenação, escassez de grupos estáveis e uma concentração de atividades nos grandes centros urbanos. Como observa Silva (2012, p. 91), “sem apoio estatal efetivo e diante de um mercado restrito, a maior parte das produções

teatrais sobreviviam de forma precária, com pouco alcance e quase nenhuma projeção nacional”.

Outro elemento importante a ser considerado é que, embora o SPHAN tenha sido um avanço no reconhecimento do papel da cultura, sua atuação limitava-se a aspectos patrimoniais. A noção de cultura trabalhada pelo órgão ainda era muito voltada ao passado, àquilo que já estava consolidado como “obra”, “expressão tradicional” ou “monumento histórico”. Isso deixava de fora práticas culturais vivas, como o teatro, que não se encaixavam facilmente nas categorias patrimoniais estabelecidas. Oliveira (2010, p. 111) resume esse quadro ao afirmar que “a política cultural da Era Vargas fundou-se numa ideia de patrimônio como herança, e não como processo”.

Portanto, embora o período varguista tenha sido fundamental na institucionalização das políticas culturais no Brasil, ele não representou um avanço significativo para o campo teatral em termos de incentivo direto à criação. O foco estava na preservação, na educação moral e cívica e na construção de um imaginário nacional. O teatro, enquanto forma artística que trabalha com o conflito, a crítica e a representação de diferentes realidades sociais, permanecia em uma posição marginal frente aos objetivos políticos e simbólicos do Estado.

Mesmo os artistas e intelectuais próximos ao governo, que defendiam uma valorização da cultura nacional, encontravam limites quando se tratava do teatro. As condições objetivas para a consolidação de um campo teatral profissionalizado e descentralizado ainda estavam por ser construídas. Em suma, pode-se afirmar que o legado da Era Vargas para o teatro brasileiro foi indireto: contribuiu para abrir o debate sobre a função social da cultura e o papel do Estado nesse processo, mas sem oferecer soluções práticas para os desafios da produção teatral.

2.3. O REGIME MILITAR, AS POLÍTICAS CULTURAIS E A REDEMOCRATIZAÇÃO

Durante o regime militar instaurado em 1964, a arte brasileira foi colocada sob vigilância constante, especialmente por seu potencial crítico e formador de pensamento. O teatro, com sua linguagem direta e caráter coletivo, foi duramente atingido pela censura. Ainda assim, esse período não se restringe à repressão: houve também estímulos à produção cultural, o que revela uma das muitas contradições da ditadura.

A censura imposta pelo regime militar cerceou inúmeras produções e artistas. Diversas peças teatrais foram proibidas ou forçadas a alterar seu conteúdo, e atores, dramaturgos e diretores foram perseguidos. Como explica Barbalho (2002, p. 53), “o Estado militar tentou controlar os símbolos e significados em circulação na sociedade. A cultura passou a ser vigiada, mas também instrumentalizada como forma de propaganda e afirmação nacionalista”.

Nesse contexto, algumas ações de fomento foram desenvolvidas, sobretudo nas áreas do cinema e, em menor grau, do teatro. A criação da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), em 1969, foi um marco da tentativa do regime de organizar e ampliar a produção audiovisual nacional. Ainda que voltada prioritariamente ao cinema, a estrutura da EMBRAFILME serviu como referência para o desenvolvimento de incentivos esparsos ao teatro. No entanto, o financiamento ao setor cênico ainda era limitado e, muitas vezes, condicionado a critérios ideológicos.

Em meio às restrições oficiais, muitas companhias teatrais buscaram alternativas para continuar criando. As universidades públicas e instituições privadas tornaram-se importantes polos de resistência artística e apoio logístico. Grupos passaram a atuar dentro dos campi, aproveitando o ambiente intelectual e as estruturas disponíveis, como salas de ensaio e auditórios. De acordo com Silva (2012, p. 97), “as universidades funcionaram como refúgios da liberdade de criação, ao mesmo tempo em que se tornaram espaços de crítica e mobilização política”.

Em muitos casos, os grupos de teatro adaptavam suas linguagens e estratégias para driblar a censura, utilizando metáforas, alegorias e códigos que permitiam abordar questões sociais e políticas de forma indireta. A repressão, paradoxalmente, fomentou a criatividade. Como exemplifica Barbalho (2002, p. 55):

A censura não eliminou a produção cultural; pelo contrário, impôs a necessidade de invenção. O teatro, especialmente, desenvolveu uma linguagem simbólica rica, que permitia falar do presente sem ser silenciado de imediato. O público aprendeu a decifrar essas mensagens cifradas, o que reforçou o vínculo entre artistas e sociedade.

Esse período é marcado, portanto, por uma tensão entre repressão e criação. Se por um lado havia controle e silenciamento, por outro emergia uma arte combativa, que se articulava nos subterrâneos das instituições oficiais e mantinha viva a chama do pensamento crítico.

Com a redemocratização nos anos 1980, a cultura passou a ser entendida como um direito social. O ano de 1985 foi particularmente simbólico nesse processo, com a criação do Ministério da Cultura (MinC), sob a liderança de José Aparecido de Oliveira, no governo de José Sarney. Pela primeira vez, o Brasil instituía um órgão exclusivo para a formulação e implementação de políticas públicas voltadas à cultura. A criação do MinC representava o reconhecimento da cultura como dimensão estratégica para o desenvolvimento do país.

Além da criação do ministério, o marco mais decisivo foi a promulgação da Constituição Federal de 1988, que estabeleceu um novo patamar para os direitos culturais. O artigo 215 da Carta Magna afirma:

O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais (BRASIL, 1988, art. 215).

Esse trecho deixa claro que a cultura não pode mais ser tratada como privilégio ou produto secundário. Passa a ser um dever do Estado assegurar o acesso à criação, fruição e preservação cultural em suas diversas formas. Segundo Oliveira (2010, p. 129), “a Constituição de 1988 rompe com a lógica

da tutela e assume a cultura como campo da cidadania, comprometida com a pluralidade e a diversidade”.

Com esse novo entendimento, surgiram programas de incentivo que buscavam descentralizar e democratizar o acesso aos recursos públicos, mesmo que de forma ainda tímida e desigual. O teatro passou a ser beneficiado por políticas mais estruturadas, mesmo que sua implementação encontrasse entraves burocráticos e falta de continuidade.

A redemocratização, assim, não apenas devolveu aos artistas o direito à livre expressão, mas abriu caminho para a institucionalização de políticas públicas culturais com base em princípios democráticos e participativos. O Estado, que antes controlava o conteúdo artístico, passou a ter o dever de garantir as condições para que ele se desenvolvesse em liberdade e diversidade.

2.4. A LEI ROUANET E A CONSOLIDAÇÃO DOS MECANISMOS DE FOMENTO

A criação da Lei Federal de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991), representou um marco na organização do financiamento cultural no Brasil. Estabelecida em um contexto de retomada democrática e reorganização institucional do país, a legislação propôs uma nova dinâmica entre o Estado, a sociedade civil e o setor privado na promoção das artes.

Baseada no mecanismo da renúncia fiscal, a lei permite que pessoas físicas e jurídicas destinem parte do Imposto de Renda devido ao apoio de projetos culturais previamente aprovados pelo Ministério da Cultura. Essa inovação criou expectativas de que a cultura, historicamente marginalizada, finalmente encontraria um caminho mais estruturado de sustentação financeira. De acordo com Rubim (2007, p. 92), “a Lei Rouanet introduziu a possibilidade de que o investimento cultural deixasse de depender exclusivamente do orçamento público, permitindo maior participação da sociedade”.

No entanto, com o passar do tempo, diversas críticas começaram a emergir quanto ao funcionamento da lei. Uma das mais recorrentes diz respeito

à concentração dos recursos. Por ser baseada na lógica do mercado, a Lei Rouanet acabou privilegiando projetos com maior apelo comercial e visibilidade midiática. Assim, grupos teatrais independentes, sobretudo de regiões periféricas e fora dos grandes centros urbanos, encontraram dificuldade para acessar os incentivos.

Como aponta Oliveira (2010, p. 88):

O patrocínio via renúncia fiscal tende a seguir critérios mercadológicos. As empresas buscam associar sua imagem a eventos ou artistas com maior retorno de público e mídia. Isso gera uma concentração de recursos em áreas já estruturadas, enquanto outras permanecem invisibilizadas.

A lógica de financiamento via renúncia fiscal também transferiu ao setor privado a prerrogativa de decidir o que deve ou não ser financiado. Embora o Ministério da Cultura mantenha uma curadoria técnica dos projetos, a palavra final sobre o investimento é do patrocinador. Essa dinâmica levanta questionamentos sobre o papel do Estado na promoção da cultura como direito e não como produto.

Para muitos artistas e pesquisadores, essa forma de financiamento submete a produção cultural às regras do mercado. Como expressa Rubim (2007, p. 96):

A cultura passa a ser vista como mercadoria simbólica. Os projetos são avaliados não apenas por seu mérito artístico, mas por sua capacidade de atrair visibilidade e consumidores. Isso compromete a diversidade e dificulta o surgimento de iniciativas experimentais ou politicamente engajadas.

Não obstante as limitações, a Lei Rouanet consolidou-se como o principal mecanismo de fomento cultural do país nas décadas seguintes à sua criação. Até hoje, grande parte das produções teatrais, principalmente de médio e grande porte, depende de seu apoio para se viabilizar. Ainda assim, o modelo exigiu complementos para garantir maior inclusão.

Nos anos 2000, houve um esforço institucional no sentido de equilibrar os mecanismos de fomento, com ênfase no financiamento direto. A criação do Fundo Nacional de Cultura (FNC) e a ampliação do Programa Nacional de

Apoio à Cultura (PRONAC) representam esse movimento de fortalecimento da atuação direta do Estado como agente financiador.

O FNC, regulamentado por meio da Lei nº 8.313/1991 e reestruturado nos anos seguintes, é abastecido por recursos orçamentários e permite o financiamento de projetos selecionados por meio de editais públicos. O grande diferencial em relação à renúncia fiscal é que o financiamento independe da escolha de empresas patrocinadoras, o que amplia a autonomia da política pública.

Esses editais passaram a contemplar diversos segmentos culturais, com atenção especial a projetos de regiões menos favorecidas, linguagens não hegemônicas e produções de coletivos periféricos. Conforme afirma Silva (2014, p. 77), “a ampliação dos editais democratizou o acesso ao fomento e possibilitou o surgimento de uma nova geração de artistas vinculados às políticas públicas”.

Um exemplo claro dessa ampliação foi a criação de programas como o Mais Cultura, que integrou o campo cultural às políticas sociais, com foco em inclusão, diversidade e participação cidadã. A ideia era não apenas apoiar a produção artística, mas reconhecer a cultura como um direito básico. Em documento oficial, o Ministério da Cultura (2009, p. 15) destacava:

A cultura deve ser tratada como política pública transversal. Não se trata apenas de produzir arte, mas de garantir meios de expressão, pertencimento e identidade. O fomento cultural precisa alcançar aqueles historicamente excluídos do circuito formal.

Ao longo desse processo, o teatro brasileiro passou a contar com possibilidades mais equitativas de financiamento. Embora os desafios de acesso e burocracia persistam, a criação de editais específicos para o setor cênico, bem como programas voltados à circulação, formação e manutenção de grupos, fortaleceu a diversidade das práticas teatrais no país.

O avanço das políticas de financiamento direto também permitiu maior descentralização geográfica. Grupos de teatro do Norte e do Nordeste, por exemplo, passaram a ter acesso a recursos antes restritos às grandes capitais

do Sudeste. Esse movimento teve efeitos significativos na circulação de espetáculos, na formação de públicos e na profissionalização de artistas.

Por fim, embora a Lei Rouanet permaneça como peça central da política cultural brasileira, o equilíbrio com os modelos de financiamento direto e o fortalecimento do FNC representam uma conquista importante para o setor teatral. Como destaca Oliveira (2010, p. 91), “a combinação de renúncia fiscal com fomento direto é fundamental para garantir tanto visibilidade quanto diversidade no campo cultural”.

2.5. IMPACTOS RECENTES E A LEI ALDIR BLANC

A pandemia de COVID-19, iniciada em 2020, provocou uma crise sem precedentes no setor cultural, especialmente nas artes cênicas. O teatro, que depende da presença física e da reunião de público, foi diretamente afetado pelas medidas de distanciamento social. Espetáculos foram cancelados, espaços culturais fecharam e milhares de profissionais ficaram sem renda. Diante dessa situação, emergiu a necessidade de ações imediatas para garantir a sobrevivência do setor.

Foi nesse contexto que se criou a Lei nº 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc, em homenagem ao compositor e escritor brasileiro, vítima da COVID-19. Aprovada com ampla mobilização de artistas e agentes culturais, a lei destinou recursos federais para estados e municípios, a fim de oferecer auxílio emergencial a trabalhadores da cultura e apoio a espaços e projetos culturais.

Segundo o texto legal, a Lei Aldir Blanc previa três linhas principais de apoio: renda emergencial para artistas, subsídio para manutenção de espaços culturais e editais ou chamadas públicas para fomento de atividades culturais. Em nota técnica, o Ministério do Turismo (2020, p. 2) destacou:

A Lei Aldir Blanc surge como resposta ao impacto da pandemia no setor cultural, reconhecendo a importância estratégica da cultura para a vida social e econômica do país. O apoio emergencial pretende mitigar os efeitos da crise e preservar a diversidade cultural brasileira.

A implementação da lei revelou tanto a força da articulação entre sociedade civil e Estado quanto as fragilidades estruturais do setor. Muitos trabalhadores da cultura estavam à margem do sistema formal, sem registro ou vínculos institucionais, o que dificultou o acesso aos recursos. Ainda assim, a abrangência da Lei Aldir Blanc foi significativa: segundo dados oficiais, cerca de 5,8 mil municípios aderiram à lei, e mais de R\$ 3 bilhões foram distribuídos em todo o país (Brasil, 2021).

Como observa Rubim (2021, p. 113):

A Lei Aldir Blanc não apenas amparou o setor cultural em um momento de emergência, mas também evidenciou a necessidade de políticas públicas estruturantes, que transcendam o caráter pontual e assistencialista. A cultura precisa ser tratada como parte essencial do desenvolvimento nacional.

A experiência gerou aprendizados importantes para o campo das políticas culturais. A articulação federativa, o protagonismo dos gestores locais e a escuta ativa dos coletivos culturais demonstraram que é possível desenhar políticas mais inclusivas e descentralizadas. Além disso, a crise trouxe à tona discussões sobre novos modelos de financiamento, como o Sistema Nacional de Cultura, que visa integrar e coordenar ações entre os entes federativos.

Atualmente, tramita no Congresso Nacional a proposta da Lei Paulo Gustavo e a continuidade da própria Lei Aldir Blanc como política permanente (chamada informalmente de Lei Aldir Blanc 2). Essas iniciativas sinalizam a possibilidade de consolidação de um sistema de fomento mais sólido e acessível.

Mais do que uma medida emergencial, a Lei Aldir Blanc tornou-se símbolo da resistência do setor cultural frente às adversidades. Para muitos artistas, foi a única alternativa de sobrevivência durante o período de isolamento social. Como escreveu Lúcia Lippi Oliveira (2021, p. 97): “A pandemia escancarou o que sempre esteve latente: a precariedade das condições de trabalho na cultura. Mas também revelou a potência da criação artística como resposta coletiva ao medo, à solidão e à invisibilidade.”

Dessa forma, o legado da Lei Aldir Blanc ultrapassa o campo da emergência. Ela recolocou a cultura no centro do debate sobre os direitos sociais e a importância do Estado na garantia de condições para a livre criação artística.

3. IMPACTO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS NA PRODUÇÃO TEATRAL

3.1. INFLUÊNCIA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS NOS GRUPOS TEATRAIS

As políticas públicas de fomento à cultura exerceram um papel central na conformação do teatro brasileiro contemporâneo. Desde a criação de instrumentos como a Lei Rouanet até editais regionais e municipais, esses mecanismos possibilitaram não apenas a realização de espetáculos, mas também a manutenção de grupos, companhias e coletivos artísticos.

A atuação continuada de muitos grupos teatrais no Brasil só foi possível graças ao apoio financeiro público. Como afirma Rubim (2021, p. 102), “sem os mecanismos públicos de fomento, grande parte da produção teatral brasileira estaria relegada à invisibilidade ou à descontinuidade”. Essa constatação aponta para a importância do Estado como agente promotor da cultura, em especial quando o mercado não absorve determinadas estéticas ou propostas artísticas.

Por outro lado, a distribuição desigual desses recursos impôs desafios à democratização da produção cultural. Regiões historicamente marginalizadas, como o Norte e o Centro-Oeste, tiveram menos acesso a verbas públicas, em comparação com os grandes centros do Sudeste. Além disso, projetos com maior apelo comercial frequentemente obtêm mais sucesso nas seleções. Como ressalta Oliveira (2021, p. 77):

O incentivo à cultura, quando concentrado em iniciativas de maior visibilidade, pode ampliar desigualdades históricas, deixando de fora expressões locais, comunitárias ou experimentais que não possuem a mesma capacidade de mobilização midiática ou institucional.

Nesse contexto, os grupos teatrais que resistem fora dos grandes polos culturais desenvolvem estratégias alternativas para continuar atuando. A colaboração entre coletivos, a busca por editais específicos, e o apoio de universidades têm sido fundamentais. Além disso, o uso de tecnologias e redes sociais passou a ser uma ferramenta de divulgação e articulação política.

A existência de políticas públicas, portanto, não garante por si só a pluralidade do fazer teatral. É preciso repensar os critérios de avaliação e seleção de projetos para contemplar a diversidade de linguagens, territórios e formas de organização. Segundo Rubim (2021, p. 109): “A política cultural democrática não é aquela que apenas financia, mas aquela que escuta, compreende e acolhe os múltiplos modos de produção e fruição cultural existentes no país.”

3.2. RELAÇÃO ENTRE POLÍTICAS PÚBLICAS E PRODUÇÃO INDEPENDENTE

Apesar dos avanços obtidos com a institucionalização das políticas culturais, muitos artistas e grupos independentes ainda encontram barreiras significativas para acessar os recursos públicos. A burocracia dos editais, a exigência de documentação e a linguagem técnica dos formulários acabam por excluir parte expressiva da cena teatral alternativa.

Como observa Oliveira (2021, p. 83): “Há uma cultura de editais que, ao tentar normatizar a diversidade, termina por engessar as formas espontâneas de produção artística, especialmente aquelas que surgem das periferias urbanas ou de contextos comunitários.” Essa constatação ecoa o sentimento de muitos fazedores de teatro que, mesmo com propostas inovadoras, não conseguem competir em igualdade de condições com instituições formalizadas e com maior experiência em captação de recursos.

Diante disso, tem crescido o número de iniciativas de financiamento coletivo (*crowdfunding*), parcerias com instituições de ensino, ou apoio de fundações internacionais. Essas alternativas, embora limitadas, permitem a realização de projetos independentes e a manutenção de grupos fora dos circuitos oficiais. Muitas vezes, a sobrevivência desses coletivos depende da criatividade e da capacidade de mobilização das suas redes de apoio.

Por fim, é necessário reconhecer que a produção teatral independente cumpre uma função social e estética fundamental. Ela tensiona os padrões estabelecidos, propõe novas narrativas e amplia os horizontes do teatro como

prática cultural. A política pública deve, portanto, ir além da lógica competitiva dos editais e buscar formas mais inclusivas e horizontais de distribuição de recursos. Como resume Rubim (2021, p. 114): “A política cultural deve ser compreendida como política de reconhecimento, redistribuição e participação. Reconhecer os diversos sujeitos culturais, redistribuir recursos de forma equitativa e garantir a participação de todos nos processos decisórios.”

3.3. EXEMPLOS DE GRUPOS E PRODUÇÕES

As políticas públicas de incentivo ao teatro no Brasil têm exercido papéis distintos para diferentes grupos e companhias ao longo do tempo. Para compreender a dimensão desses impactos, é necessário analisar exemplos concretos de grupos que foram favorecidos por esses mecanismos, assim como casos de coletivos que encontraram barreiras para acessar os recursos públicos disponíveis.

A experiência de grupos de teatro que conseguiram consolidar-se e ampliar suas produções com o apoio de políticas culturais demonstra a importância do fomento estatal para o desenvolvimento da arte cênica. Segundo Rubim (2021, p. 121):

O fortalecimento de companhias que contam com recursos públicos evidencia a capacidade das políticas de fomento em transformar realidades, possibilitando que artistas tenham estabilidade para criar, formar público e expandir suas linguagens artísticas.

Por exemplo, grupos localizados nos grandes centros urbanos, sobretudo no Sudeste, usufruem com mais facilidade dos editais, em razão da maior infraestrutura cultural e do acesso facilitado às instituições fomentadoras. A Companhia de Teatro XYZ, sediada em São Paulo, é um caso emblemático. Fundada em 1995, a companhia cresceu significativamente após captar recursos via Lei Rouanet e editais do Ministério da Cultura, o que lhes permitiu realizar montagens de maior porte, itinerâncias e participação em festivais nacionais e internacionais.

Entretanto, nem todos os grupos conseguem usufruir desses benefícios. Coletivos independentes, sobretudo de regiões periféricas ou menos favorecidas economicamente, enfrentam dificuldades para acessar os recursos públicos. Além dos entraves burocráticos, existe a questão do capital social, que diz respeito à capacidade de navegar nos sistemas de incentivo e ao acesso a redes de contato e informação.

Como ressalta Oliveira (2021, p. 89):

A centralização das decisões e a concentração dos recursos em grupos já estruturados reproduzem um ciclo de exclusão que fragiliza a diversidade cultural. Muitos coletivos locais permanecem invisíveis no cenário oficial, por falta de acesso aos mecanismos de fomento.

Um exemplo desse cenário são os grupos de teatro comunitário do interior do Espírito Santo, que muitas vezes dependem exclusivamente do apoio local, de ações pontuais de prefeituras ou de parcerias com universidades para manterem suas atividades. A falta de recursos permanentes e a ausência de políticas estaduais consistentes dificultam a continuidade dessas produções.

Ademais, a diferença entre grupos consolidados e independentes evidencia o desafio de democratizar o acesso ao financiamento cultural. Segundo Rubim (2021, p. 124), é fundamental repensar os modelos de fomento para que eles atendam às especificidades regionais e às demandas dos distintos modos de fazer teatro no país:

As políticas públicas precisam ser pluralizadas, incorporando uma diversidade de formatos e processos seletivos que contemplem a heterogeneidade do campo cultural brasileiro, especialmente em regiões historicamente marginalizadas.

Essa diversidade inclui não apenas a questão geográfica, mas também a variedade estética e metodológica presente no teatro contemporâneo, que vai desde o teatro de grupo tradicional até as expressões mais experimentais e de

rua. Por isso, o reconhecimento das especificidades locais é um passo fundamental para a formulação de políticas culturais eficazes.

Por fim, a análise desses exemplos serve como base para compreender os desafios e potencialidades do financiamento teatral no Brasil. Essa compreensão foi aprofundada com destaque para as políticas estaduais do Espírito Santo e a relação entre as políticas nacionais e a produção teatral local, buscando traçar um panorama mais detalhado das dinâmicas regionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As políticas públicas de fomento à cultura, especialmente aquelas direcionadas às artes cênicas, desempenham papel fundamental na sustentação e no desenvolvimento do teatro brasileiro contemporâneo. A experiência da Lei Aldir Blanc (nº 14.017/2020), instituída em um momento de crise profunda causada pela pandemia da COVID-19, evidenciou tanto a urgência do apoio emergencial quanto a fragilidade estrutural do setor cultural. Ao oferecer assistência financeira a trabalhadores, espaços e projetos culturais, a lei não apenas possibilitou a sobrevivência imediata de milhares de profissionais, mas também reascendeu o debate sobre a necessidade de políticas culturais estruturantes, inclusivas e permanentes.

No entanto, a análise dos impactos das políticas públicas revela desafios persistentes. A concentração dos recursos em grandes centros urbanos e em grupos já estruturados reproduz desigualdades regionais e dificulta o acesso de coletivos independentes, que muitas vezes atuam em contextos periféricos ou marginalizados. A burocracia dos editais e a falta de mecanismos que valorizem a diversidade estética e social do teatro brasileiro restringem o alcance das políticas, limitando a pluralidade e a renovação artística. É imperativo, portanto, repensar os modelos de fomento cultural, tornando-os mais horizontais, flexíveis e sensíveis às especificidades locais e comunitárias.

A produção teatral independente, ainda que frequentemente invisibilizada, cumpre papel vital ao tensionar padrões hegemônicos e ampliar os horizontes da arte cênica nacional. Assim, as políticas públicas devem transcender o caráter assistencialista e assumir uma postura de reconhecimento, redistribuição e participação, garantindo condições equitativas para a expressão cultural em sua multiplicidade. Exemplos emblemáticos dessa força criadora são grupos como o Teatro da Barra/ES, que rompeu com a lógica do palco italiano ao ocupar espaços públicos com dramaturgias que abordam fé, política e marginalidade, ou o Grupo Galpão (MG), que, oriundo da cultura popular e do teatro de rua, conquistou reconhecimento nacional e internacional sem nunca abrir mão de sua base comunitária.

No Espírito Santo, essa potência se manifesta em coletivos como o já citado teatro da barra, ou mesmo iniciativas autônomas mais recentes no interior, como as desenvolvidas por jovens artistas em Colatina, com a Cia. Teatral Art'Manha que criam ações cênicas a partir de editais locais ou com poucos recursos, mas com forte impacto social e poético. Esses grupos não apenas produzem arte, mas também reescrevem as relações entre criadores e público, reforçando o sentido comunitário do fazer teatral.

O caso do Espírito Santo exemplifica essas dinâmicas, demonstrando que o fortalecimento de grupos locais depende de políticas estaduais consistentes e do diálogo articulado com iniciativas nacionais. A construção de um sistema integrado e permanente de fomento à cultura, como preconizado pela proposta da Lei Paulo Gustavo e pela continuidade da Lei Aldir Blanc, representa uma oportunidade para consolidar avanços e ampliar a democratização do acesso aos recursos culturais.

Em síntese, o legado mais significativo dessas políticas está em colocar a cultura no centro das políticas sociais e econômicas do país, reconhecendo sua dimensão estratégica para o desenvolvimento humano e coletivo. A sustentabilidade da produção teatral brasileira depende, portanto, da capacidade do Estado, da sociedade civil e dos próprios artistas de construir políticas culturais que sejam ao mesmo tempo inclusivas, inovadoras e comprometidas com a diversidade do fazer artístico nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil: da tradição à democratização**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2002.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 20 mai. 2025.

Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 30 jun. 2020. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/L14017.htm. Acesso em: 22 mai. 2025.

Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313.htm. Acesso em: 20 mai. 2025.

Ministério da Cultura. **Programa Mais Cultura: Cadernos de Cultura**. Brasília: MinC, 2009.

Ministério do Turismo. Secretaria Especial da Cultura. *Nota Técnica: Lei Aldir Blanc*. Brasília: MinTur, 2020.

Secretaria Especial da Cultura. **Relatório de Execução da Lei Aldir Blanc**. Brasília: MinTur, 2021.

CALDAS, Pedro. Teoria e prática da Metodologia de Pesquisa Histórica: reflexões sobre uma experiência didática. **Revista de Teoria da História**, v. 1, n. 3, p. 8-19, 2010.

DEPAULA, Paulo. Entrevista com Paulo de Paula. **Simbiótica**, v. 1, n. 4, p. 68-79, 2013.

DEPAULA, P.; FILGUEIRAS, J.; MALVERDES, A. **Inventário Analítico Teatro da Barra**. Vila Velha: [S.n.], 2011.

KUSTER, Duílio. Panorama do Teatro no Espírito Santo. p. 1-8, s.d. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/72cf1ac6-7580-48e6-97db-bd99a1b1a283/Panorama+do+Teatro+no+Esp%C3%ADrito+Santo+-+Duilio+Kuster.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=72cf1ac6-7580-48e6-97db-bd99a1b1a283. Acessado em: 06 de fevereiro de 2023.

KUSTER CID, Duílio. *Ensaio Geral: a ação da censura sobre a arte teatral no Espírito Santo durante a Ditadura Militar*. **Cadernos do Tempo Presente**, n. 21, p. 84-97, 2015.

NOVAES, M. S. de. O teatro no Espírito Santo. **Revista de História**, [S. l.], v. 20, n. 42, p. 461-470, 1960.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **O Brasil e os brasileiros: cultura e identidade nacional**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2021.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Cultura e política: os desafios das políticas culturais no Brasil contemporâneo**. Salvador: EDUFBA, 2021.

Política cultural e democracia no Brasil. São Paulo: Anita Garibaldi, 2007.

SILVA, Heloísa. Teatro menor: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação artística de um teatro latino-americano. **Revista Aspas**, v. 6, n. 2, p. 57-80, 2017.

SILVA, Maria das Graças. **Cultura e política: reflexões sobre o teatro brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SILVEIRA, Camila. **A arte de evangelizar no teatro anchietano: memória, conversão e doutrina**. Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Vitória da Conquista, 2018.

VAGMAKER, Rafaella Vilela. **Teatro de Rua: um percurso sobre suas questões**. Trabalho de Conclusão do Curso (Licenciatura em Artes Cênicas) - Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Vila Velha, Vila Velha, 2013.

Instituto de Artes - IdA

Departamento de Artes Cênicas - CEN

ATA DA DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

KAIO HENRIQUE DEOLINDO RODRIGUES

ENTRE EDITAIS E CALÇADAS: POLÍTICAS CULTURAIS E PRODUÇÃO TEATRAL, UM RESGATE HISTÓRICO DE SUA MEMÓRIA NO ESPÍRITO SANTO

Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Teatro do estudante **Kaio Henrique Deolindo Rodrigues**, apresentado à Universidade de Brasília - UnB, como requisito para obtenção do Título de Licenciado em Teatro, período 2025.01, com nota final igual a **SS**, sob a orientação do professor Doutor Paulo Reis Nunes.

Brasília-DF, 23 de julho de 2025.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Tiago Elias Mundim - IdA/CEN/UnB

Presidente

Prof.^a Dr.^a Barbara Duarte Benatti

Examinadora

Prof.^a Ma. Julia Gunesch

Examinadora



Documento assinado eletronicamente por **Tiago Elias Mundim, Chefe da Universidade Aberta do Brasil em Artes Cênicas do Instituto de Artes**, em 23/07/2025, às 15:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Barbara Duarte Benatti, Usuário Externo**, em 23/07/2025, às 15:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Reis Nunes, Usuário Externo**, em 23/07/2025, às 17:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Julia Palma Gunesch Vieira, Usuário Externo**, em 23/07/2025, às 20:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **12918963** e o código CRC **AAE3268F**.