



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

JEFFERSON DANTAS SANTOS

**PARA ALÉM DO ESPETÁCULO: O TRABALHO DE ATORES DE TEATRO EM
SALVADOR**

CAMPINAS

2020

JEFFERSON DANTAS SANTOS

**PARA ALÉM DO ESPETÁCULO: O TRABALHO DE ATORES DE TEATRO EM
SALVADOR**

Tese apresentada ao Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas
como parte dos requisitos exigidos para
obtenção do título de Doutor em
Ciências Sociais.

Orientadora: Prof. Dr. Liliana Rolfsen Petrilli Segnini

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA /TESE DEFENDIDA POR JEFFERSON
DANTAS SANTOS, E ORIENTADA PELA PROFA.
DRA. LILIANA ROLFSEN PETRILLI SEGNINI

Agência de fomento e número do processo: CNPq- nº140679/20162

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

Santos, Jefferson Dantas, 1988-
Sa59p Para além do espetáculo: o trabalho de atores de teatro em Salvador /
Jefferson Dantas Santos. – Campinas, SP: [s.n.], 2020.

Orientador: Liliana Rolfsen Petrilli Segnini.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte. 2. Trabalho. 3. Atores. 4. Privatização. 5. Sociologia do trabalho. 6. Políticas
públicas. I. Segnini, Liliana Rolfsen Petrilli, 1949-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Beyond the spectacle: the work of theater actors in Salvador

Palavras-chave em inglês:

Art
Work
Actors
Privatization
Sociology of work

Public policy

Área de concentração: Ciências Sociais

Titulação: Doutor em Ciências Sociais

Banca examinadora:

Liliana Rolfsen Petrilli Segnini [orientadora]

Angela Maria Carneiro Araújo

Daniela Moura Bezerra Silva

Marcos Roberto Mariano Pina

José Marcelo Dantas dos Reis

Data de defesa: 30-03-2020

Programa de Pós-Graduação: Ciências Sociais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-5463-2105>

Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1673147412983228>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 30 de março de 2020, considerou o candidato Jefferson Dantas Santos aprovado.

Profa. Dra. Liliana Rolfsen Petrilli Segnini (Presidente)

Profa. Dra. Daniela Moura Bezerra Silva

Profa. Dra. Angela Maria Carneiro Araújo

Prof. Dr. Marcos Roberto Mariano Pina

Prof. Dr. José Marcelo Dantas dos Reis

Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

AGRADECIMENTOS

Destaco a importância da política de ação afirmativa estabelecida pelo Programa, da qual fui beneficiário. Essa ação é, sem sombra de dúvidas, fruto do reconhecimento de lutas tão antigas quanto urgentes de equiparação de negros e indígenas na sociedade brasileira. Espero que o Programa de Ciências Sociais e a Pós-graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp ampliem o olhar e as oportunidades aos grupos subalternizados, pois estes novos olhares somam muitíssimo na produção de conhecimento.

Essa tese condensa diferentes apoios aos quais agradeço, mas os três primeiros agradecimentos formam a tríade fundamental de minha gratidão: os interlocutores, meus familiares e minha orientadora.

Gratíssimo sou aos meus interlocutores, pessoas generosas e admiráveis, com as quais aprendi sobre as dinâmicas da arte e suas instituições e, principalmente, sobre as buscas para contornar as dificuldades da vida.

Agradeço à minha família, agradeço a minha mãe e ao meu irmão pelo apoio, confiança e cumplicidade. Sinto saudade da inteligência, da confiança e do olhar do meu pai que faleceu há dez anos.

Agradeço à Profa. Liliana Segnini pela orientação e incentivo à autonomia.

Reconheço o empenho dos professores do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais-PPGCS da Unicamp, sobretudo aos docentes da linha de pesquisa Trabalho, Política e Sociedade, da qual orgulhosamente fiz parte.

Agradeço aos funcionários da Pós-IFCH/UNICAMP, sobretudo, a Beatriz.

Sou grato aos colegas que conheci em Barão Geraldo: Douglas, Vanessa Ponte, Josuel, Domila, Sandra Roberta, Raquel Lindoso, Gregório e Hernandes de Léon. Pessoas amáveis, profissionais zelosos. Destaque para Natália Negretti e Tiago Vaz, com os quais muitas sensações e ideias troquei em diferentes momentos.

Estendo meus agradecimentos a Vanda Souto, Alex William, Alexandre “Gaúcho” e Fran de Mamborê, os conheci na época da Unesp em Marília. Em alguma medida, me acompanharam em Campinas.

Grato também ao apoio de Helziane, Eduardo e Pedrinho pela confiança e incentivo inicial.

Agradeço à Carina, intérprete do carnaval.

Agradeço aos gêmeos mais bonitos e inteligentes das humanas. Franz e Filipe Cezarinho, pelo diálogo ampliado entre São Paulo e Bahia.

Sempre amparado pelas meninas do Clube Social do Boteco.

Agradeço à Tatiana Hora pela companhia em 2019.

Feliz com as visitas de Yérsia Assis na Bahia.

Aos demais amigos, entre antigos e novos, conquistados na busca do conhecimento e em diferentes lugares.

Reconheço o trabalho dos profissionais da universidade, dos funcionários da Biblioteca Octávio Ianni, laboratório de informática do IFCH, da bandejão e os terceirizados.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq pela bolsa concedida. Processo CNPq- nº140679/20162

RESUMO

Esta tese versa sobre diferentes experiências profissionais de atores de teatro e ações mobilizadas, individual e/ou coletivamente, em vista do reconhecimento profissional no contexto de privatização da cultura em Salvador. O estudo mostra ainda o desenvolvimento da cidade e a constituição de sua cena teatral, salientando a passagem de uma cidade pacata para *creative city*. O estudo especifica o trabalho do ator de teatro para além dos palcos, mostra o trajeto sinuoso entre sujeitos e instituições para a realização dos espetáculos, a exemplo, de seus pares, diretores, produtores, técnicos do espetáculo, agentes do mercado e agentes públicos representantes de burocracias estatais no âmbito da economia criativa. Aborda ainda as desigualdades operadas pelos marcadores sociais da diferença no ambiente artístico. A metodologia é composta por um exame das políticas públicas, nacional e local, que atingem o trabalho artístico, observações e entrevistas com os atores. A análise desses dados e narrativas mescla as Sociologias do Trabalho e da Cultura. A pesquisa revela que a privatização da cultura redefine a produção teatral e o trabalho do ator não só no sentido estético, ao exigir um certo tipo de espetáculo com linguagem acessível, mas também no comportamento na aquisição de um repertório burocrático. Este processo, não raro, causa sofrimento nos artistas e encontra resistência. Mesmo envolvidos noutras atividades laborais, não desistem, porque se sentem como portadores de uma mensagem, alguns se sentem censurados. A dor e o risco são suportados pela possibilidade de ganhos elevados e/ou da consagração, essa esperança é ainda alimentada pelo sucesso de uma geração anterior de atores soteropolitanos no cenário nacional que tornou a ideia de sucesso menos remota no imaginário dos atores e, assim, tem fornecido a “base do encantamento ideológico do trabalho artístico”. Essa esperança junto à necessidade de comunicar funciona como combustível de sua resistência. Esse coquetel de sentimentos é que torna a crise existencial uma realidade para esses artistas. De um lado um *intenso desconforto* com as condições de trabalho, do outro lado a *fidelidade a sua arte*, uma condição ambivalente, estes profissionais experimentam simultaneamente a imaginação, a autoexpressão e a exploração.

Palavras-chave: Trabalho artístico; ator; reconhecimento profissional; privatização da cultura.

ABSTRACT

The aim of the thesis is to analyze different professional experiences of theater actors and the strategies they mobilize, individually and / or collectively, in view of professional recognition in the context of the privatization of culture in Salvador. The study also shows the development of the city and the constitution of its theatrical scene, highlighting the transition from a quiet city to creative city. The study specifies the labor of the theater actor beyond the stages, shows the winding path between subjects and institutions to perform the shows, for example, their peers, directors, producers, show technicians, market agents and public agents representing of state bureaucracies within the creative economy. It also addresses the inequalities operated by the social markers of difference in the artistic labor market. The methodology consists of an examination of public, national and local policies on artistic labor, observations and interviews with the actors. The analysis of these data and narratives was made from the mix of Sociologies of Labor and Culture. The research reveals that the privatization of culture redefines the theatrical production and the actor's work not only aesthetically, by requiring a certain kind of spectacle with accessible language, but also behaviorally in the acquisition of a bureaucratic repertoire. This process often causes pain in artists and meets resistance. Even engaged in other work activities, they do not give up, because they feel messengers, some even speak of vocation and feel censured, in addition to the pain and risk are borne by the hope of high gains and / or consecration. This hope is further fueled by the success of an earlier generation of soteropolitan actors on the national scene that has made the idea of success less remote in the minds of actors and thus has provided the “basis for the ideological enchantment of artistic work”. This hope along with the need to communicate works as a fuel for your resistance. It is this cocktail of feelings that makes the existential crisis a reality for these artists. On the one hand intense discomfort with working conditions, on the other hand fidelity to their art, an ambivalent condition, these professionals experience imagination, self-expression and exploration at the same time.

Keywords: Artistic labor; actor; professional recognition; privatization of culture.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Meme dos atores da depressão.....	74
Figura 2 - Convocatória de reunião	83

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Entrevistados pela pesquisa.....	24
Tabela 2 - Mecenato-Lei Rouanet 2018	39
Tabela 3 - Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil (FIRJAN, 2016).	78
Tabela 4 - Passos para a produção teatral em Salvador. Elaboração própria.	79
Tabela 5 - Atividades de bens e serviços culturais-UNESCO.....	96
Tabela 6 - Situação de trabalho e estudo de jovens na RMS.....	144

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ADPF- Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental

ANTRA- Associação Nacional de Travestis e Transexuais

BID-Banco Interamericano de Desenvolvimento

BNB- Banco do Nordeste do Brasil

CAPES- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CAPS-Centro de Atenção Psicossocial

CBO- Classificação Brasileira de Ocupações

CCE- Características do Comportamento Empreendedor

CGU- Controladoria Geral da União

CIOMS- Conselho das Organizações Internacionais de Ciências Médicas

CLATOR- Classe Teatral Organizada

CLT- Consolidação das Leis Trabalhistas

CMPC- Conselho Municipal de Política Cultural

CNS- Conselho Nacional de Saúde

COORDESIGUALDADE-Coordenadoria Nacional de Promoção de Igualdade de Oportunidades e Eliminação da Discriminação no Trabalho

CPC/UNE- Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes

CPI- Comissão Parlamentar de Inquérito

DIEESE-Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos

DRT-Delegacia Regional do Trabalho

ECAD-Escritório Central de Arrecadação e Distribuição

FAZCULTURA- Programa Estadual de Incentivo ao Patrocínio Cultural

FGM- Fundação Gregório de Mattos

FIAC - Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia

FICART- Fundo Nacional de Investimento Cultural e Artístico

FIG-Festival de Inverno de Garanhuns

FIRJAN- Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro

FNC- Fundo Nacional de Cultura

FUNCEB- Fundação Cultural do Estado da Bahia

IBGE- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas

ICMS-Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços

IFCH-Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas

IPEA-Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

LDO- Lei de Diretrizes Orçamentarias

LGBTQTQI+-Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queers e Pessoas Intersex

MAR- Museu de Arte do Rio

MBL- Movimento Brasil Livre

MEI-Microempreendedor Individual

MFC- Movimento Familiar Cristão

MINC-Ministério da Cultura

MONART- Movimento Nacional de Artistas Trans

MP- Medida Provisória

MPB-Música Popular Brasileira

MPT-Ministério Público do Trabalho

MTE- Ministério do Trabalho e do Emprego

OIT-Organização Internacional do Trabalho

ONGS-Organizações Não-governamentais

ONU- Organização das Nações Unidas

OS- Organização Social

OSCIPS- Organização da Sociedade Civil de Interesse Público

PEA-População Economicamente Ativa

PIB-Produto Interno Bruto

PNAD-Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios

PNUD-Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento

PPGAC/UFBA- Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia

PPGCS/UNICAMP- Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas

PRODETUR-Programa do Desenvolvimento do Turismo

PRONAC- Programa Nacional de Apoio à Cultura

PRONATEC- Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego

RAIS-Relação Anual de Informações Sociais

RMS- Região Metropolitana de Salvador

SATED/BA- Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão da Bahia

SBAT- Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

SEBRAE- Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SECULT/BA- Secretaria de Estado da Cultura do Estado da Bahia

SEI-Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais

SENAC -Serviço Nacional de Aprendizagem do Comércio

SENAI- Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial

SENAR- Serviço Nacional de Aprendizagem Rural

SESC- Serviço Social do Comércio

SESCOOP- Serviço Nacional de Aprendizagem do Cooperativismo

SESI- Serviço Social da Indústria

SEST- Serviço Social de Transporte

SNC- Sistema Nacional de Cultura

STF- Supremo Tribunal Federal

SUDENE- Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste

UFBA- Universidade Federal da Bahia

UNESCO- Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNE-União Nacional dos Estudantes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
METODOLOGIA	21
CAPÍTULO 1- SALVADOR: POLÍTICAS URBANAS, CULTURAIS E O TEATRO	25
1.1-O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DA CIDADE	25
1.2 – MODERNIZAÇÃO DO TEATRO EM SALVADOR	31
1.3-AS POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS, CARACTERÍSTICAS E EFEITOS	37
1.4-O TEATRO NO CONTEXTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS EM SALVADOR	48
1.4.1- ÂMBITO ESTADUAL	49
1.4.2- ÂMBITO MUNICIPAL	58
CAPÍTULO 2- AS MÚLTIPLAS DIMENSÕES DO TRABALHO DO ATOR EM SALVADOR	61
2.1 PEQUENO PREÂMBULO SOBRE CRIATIVIDADE E TRABALHO	63
2.2. O TRABALHO DO ATOR	74
2.2.1. A CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO E A PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO DO ATOR	79
2.2.2- - “O AMANTE DO TEATRO”	85
2.3- O FARDIO DA “BUROCRATIVIDADE” NA CIDADE DA MÚSICA	93
2.3.1. A CRÍTICA DA DOMINAÇÃO “CRIATIVA” A PARTIR DA EXPERIÊNCIA COM OS ARTISTAS	100
2.4 – FABIANO E PÉROLA: A IMPORTÂNCIA DA FAMÍLIA	110
2.4.1-PÉROLA NA GLOBO.....	117
2.5- OXÓSSI: O ATOR QUE VIAJOU E VIU QUE ERA BOM	119
2.6 - A EMOÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO	127
2.7- BALANÇO INTERPRETATIVO.....	134
CAPÍTULO 3- MARCADORES SOCIAIS DA DIFERENÇA E O TRABALHO DE ATORES	140
3.1 – A SITUAÇÃO DOS JOVENS ATORES	143
3.2- ASPECTOS DO TRABALHO E DA VIDA DE ANA.	152
3.3- TEXTO COMO INSTRUMENTO DE DOMINAÇÃO	163
3.4- SOMOS ESTRELAS DE UM UNIVERSO PERDIDO, IGNORADO!	170
3.5- CORPO, IMAGEM PESSOAL E TEATRO: A CONSTRUÇÃO DA SOBRESSALIÊNCIA ARTÍSTICA	178
3.6- O ATAQUE À POLÍTICA DA DIFERENÇA NAS ARTES	184
CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
BIBLIOGRAFIA	204

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu a partir da minha experiência como quebra-galho de um grupo de teatro, uma experiência amadora com um grupo semiprofissional. Semiprofissional não por desleixo ou falta de *expertise* dos artistas que compunham o grupo, mas, antes de tudo, pelas dificuldades postas pelo atual modo de organização das artes no país. É tanto que o dramaturgo, ator e diretor deste grupo já recebeu dois prêmios, um nacional e outro regional.

Contar com o apoio de outrem sem profissionalismo é indicativo de certa debilidade organizacional, sobretudo, se pensarmos que noutras oportunidades cheguei a operar o som e a luz do espetáculo ao mesmo tempo, dessa posição ficou cristalino o quanto é árduo o caminho percorrido por um grupo de teatro novo, cinco anos de atividade à época, foi quando ficou igualmente claro que os artistas são trabalhadores.

Ao longo dessa experiência, dois eventos foram elucidativos dos meios pelos quais essa pesquisa poderia transcorrer. O primeiro evento, se trata, de um acidente de trabalho, um ator de outro grupo que dividia o espaço conosco sofreu uma descarga elétrica enquanto montava a iluminação do espetáculo. A partir disso, três questões podem ser problematizadas: a precariedade dos ambientes cênicos, a divisão do trabalho deficiente e a falta de direitos trabalhistas e previdenciários para artistas.

A primeira questão é relativa aos ambientes cênicos onde os jovens artistas, grupos novos ou ainda artistas sem visibilidade ou incentivo se apresentam são, não raro, precários. Eles têm dificuldades no acesso aos edifícios teatrais bem estruturados por conta de questões econômicas e políticas. Como precisam dar vazão a seus espetáculos se apresentam em pequenas arenas, teatros sem devida manutenção, dentre outros problemas de infraestrutura. Se quiserem se apresentar em lugares com melhor estrutura terão que alugar por um dia ou período e, claro, pagar pela “pauta”, taxa de administração do ambiente, frequentemente, cara.

A segunda questão é referente ao acúmulo de funções por parte dos artistas em razão da impossibilidade de o grupo pagar pelo serviço de um profissional. Em tese, essa incumbência seria de um iluminador, mas a modernidade teatral é característica dos grandes centros ou ainda de grupos que por ela podem pagar. Nesse cenário, atores acumulam

funções além das propriamente dramáticas e cênicas, do mesmo modo que acumulam outras ocupações não artísticas.

O terceiro ponto é a situação do ator pós-acidente, na hipótese de maior gravidade do ocorrido, se aquele ator precisasse “ficar parado” sem trabalhar por um determinado período ou morresse, por exemplo. Em qual situação ficariam seus dependentes? Poderia contar com algum auxílio previdenciário? Não! Pois, ele não tinha nenhum tipo de contrato, sua atividade era informal e, conseqüentemente, desprotegida.

O segundo evento importante foi o comportamento que um ator demonstrou quando estávamos no bar, logo após a realização de um espetáculo mingüado, na oportunidade, analisávamos a apresentação e como faríamos para atrair mais gente para as apresentações num domingo à noite, no estigmatizado centro da cidade. De repente, o ator saiu bruscamente da mesa, quando avistou um homem se aproximando do bar e, conseqüentemente, de nossa mesa, ficamos sentados sem entender, até sua volta, depois de termos assegurado pelo *whatsapp* que o tal homem já havia saído.

Essa cena durou alguns minutos, pois o homem comprou algo no balcão e saiu. Com seu retorno à mesa, ficamos sabendo que o ator fugia do “cara do Sebrae”, profissional que estava ministrando um curso de empreendedorismo para artistas, em que o ator aprendia uma série de estratégias para manter seu negócio. O ator fugiu das vistas do “cara do Sebrae” por achar que estava em desacordo com os preceitos do curso, gastando o pequeno cachê que acabou de receber, por exemplo. Tratava-se, portanto, de um constrangimento sentido pelo conflito de duas visões de mundo, uma visão boêmia e outra empreendedora, que aparentemente não combinavam, descompasso que o ator experimentava.

A participação do ator em cursos de empreendedorismo diz respeito a uma redefinição que o campo artístico vem passando nos últimos anos, no qual eles são incitados a se comportarem como empresas para atuarem em um cenário concorrencial. Dados do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas- SEBRAE¹ indicam que o registro de microempreendedor individual-MEI saltou de 1.245 em 2009 para 108.396 em 2013 na área cultural (GIMENEZ, 2016). A fuga do monitor pode ser interpretada, em certa medida, como um desconforto com o imperativo tão em voga de que a arte é um negócio.

Atreladas a essas duas cenas relevantes se soma um rol de situações vividas por atores dos mais variados grupos da cidade: dificuldade na obtenção de financiamento público, a

¹ Consultar <http://sistema.datasebrae.com.br/w/#sebrae> .

combinação de trabalhos artísticos e não artísticos como forma de se manter no mundo artístico, e, conseqüentemente, da *vontade de viver de arte*, posto que a intermitência das atividades artísticas dificulta que os mesmos organizem as suas vidas e o amanhã.

Entre os cinco membros do grupo, dois trabalhavam com carteira assinada com outras atividades como a agronomia e a publicidade. Os outros três, eram ainda universitários e viviam com seus pais, de modo que não tinham à época, maiores preocupações de ordem financeira. A falta de remuneração devida e regular pela atividade laboral que lhes fazia mais sentido era entendida como uma lástima. Essa dupla agenda dos integrantes prejudicava, não só as atividades artísticas do grupo, mas também no outro ambiente de trabalho, era visível certo mal-estar na conciliação de tarefas diferentes a um só tempo.

Nítido era o desalento dos artistas, pois não se tratava apenas de trabalhar ou não trabalhar, de ter um emprego ou de estar desempregado. Tratava-se de expressão, tratava-se da oportunidade de dizer algo, pois o teatro é uma forma de trabalho que carrega consigo uma linguagem, os artistas são portadores de mensagens, há uma necessidade corrente de fruição comunicativa, de troca entre eles e o seu público, daí o sofrimento. Há aqui, uma dimensão política nessa relação, eles se sentiam, em alguma medida, censurados.

Essa dificuldade vivida pelos artistas é expressão da indústria cultural, que subordina o conteúdo artístico à obtenção de lucro, subordina o valor de uso da arte, a fruição intelectual, ao valor de troca, isto é, sua capacidade de comercialização. Todavia os artistas conseguem se expressar, pois há uma série de alternativas sendo exploradas (internet, *crowdfunding*², condomínios culturais, coletivos estéticos), no entanto o exercício profissional está submetido aos imperativos das mudanças recentes do capitalismo, que desembocam nos embargos elencados acima.

A escolha por Salvador se deu em razão de sua importante e heterogênea cena artística. Já conhecia pesquisas sobre sua dinâmica musical, o carnaval e outras festas populares, porém não havia lido nada a respeito do teatro naquela cidade, sobretudo, com o olhar dirigido para as condições de trabalho, por isso ofereço essa interpretação.

Percebi ao longo das entrevistas que questões como machismo e racismo têm igual peso às condições de trabalho propriamente ditas. Os artistas que conheci e mantive contato se mostraram mais abertos e atentos, demandando, inclusive, que a pesquisa apontasse para essas questões. Obviamente, já estava programado para tanto, contudo me surpreendeu a

² Financiamento coletivo.

inversão. Não raro, para adentrar na conversa com os artistas de um modo mais denso foi necessário primeiro recorrer a essas questões, elas funcionaram como uma espécie de chave para entender os problemas que eles vivenciam no exercício dessa profissão.

Enfim, foi nesse cenário que percebi alguns elementos que caracterizam a dor e a delícia³ dessa profissão, conforme uma amiga atriz. A combinação dessas situações foi cabal para a elaboração desse estudo, na medida em que liga duas dimensões pelas quais se pode interpretar os impactos da uniformização da cultura e da arte a partir de valores corporativos e mercadológicos, isto é, da privatização da cultura.

Deste modo, hierarquizei o olhar para o entrelaçamento da relação tensa entre capitalismo e trabalho artístico, bem como dos marcadores de diferença como forças atuantes nas relações e no cotidiano de trabalho. Dessa junção surgiram as seguintes perguntas: Qual o papel que a cultura adquire no processo de globalização? Qual o papel do Estado diante da arte hoje? Como as organizações se tornaram árbitras do talento artístico nas últimas décadas? Quais as características das políticas culturais brasileiras e, particularmente, baianas? Quais embargos experimentam os atores de teatro na busca por trabalho e na manutenção de suas carreiras em Salvador? Como os marcadores sociais da diferença – gênero, raça, classe, entre outros – influenciam nas relações e no cotidiano de trabalho dos atores de teatro? Sendo minha problemática central **compreender em que medida a produção teatral soteropolitana é redefinida pela privatização da cultura e quais ações são mobilizadas pelos artistas, individual e coletivamente, em busca de reconhecimento profissional.**

As entrevistas permitiram a construção do seguinte argumento: o processo de privatização da cultura redefine a produção teatral e o trabalho do ator, não só no sentido estético, ao exigir um certo tipo de espetáculo com linguagem acessível, mas também no ético, ao passo que se exige um comportamento empresarial, domínio da burocracia. Este processo, não raro, causa sofrimento nos artistas e encontra resistência, pois mesmo envolvidos noutras atividades laborais, não desistem, porque se sentem portadores de uma mensagem, alguns falam até em vocação e se sentem censurados. A dor e o risco são suportados pela esperança de ganhos elevados e/ou da consagração. Essa esperança é ainda alimentada em Salvador pelo sucesso de uma geração anterior de atores no cenário nacional,⁴ fato que tornou a ideia de sucesso menos remota no imaginário dos atores e, assim, tem

³ Menção à música Dom de iludir de Caetano Veloso.

⁴ Lázaro Ramos, Wagner Moura, Vladimir Brichta, dentre outros.

fornecido a “base do encantamento ideológico do trabalho artístico” (MENGER, 2005). Essa esperança junto à necessidade de comunicar funciona como combustível da resistência que elaboram, e esse coquetel de sentimentos é que torna a crise existencial uma realidade para os referidos artistas. De um lado, um *intenso desconforto* com as condições de trabalho, do outro lado, a *fidelidade a sua arte*, uma condição ambivalente, tais profissionais experimentam a imaginação, a autoexpressão e a exploração ao mesmo tempo.

Esse argumento está diluído ao longo dos três capítulos. No primeiro, intitulado *Salvador: políticas urbanas, culturais e o teatro* analiso os processos de modernização da cidade e do teatro lá desenvolvido, destacando o processo de constituição da profissão de ator e a construção do mercado de trabalho, evidenciando a confluência da política cultural com a urbana. Elaboro também uma análise das políticas culturais brasileiras nos âmbitos federal, estadual e municipal, salientando suas características e efeitos sobre as condições de trabalho e vida destes profissionais.

No segundo, *Múltiplas dimensões do trabalho do ator em Salvador* enfatizo o debate acerca da importância da criatividade e do conhecimento para a economia atual, salientando as dinâmicas em que estão englobados os trabalhadores das artes, em especial os atores de teatro. Problematizo as características do trabalho do ator, a construção dos espetáculos e a precarização da profissão na capital baiana. Exploro, sobretudo, as contradições desta “nova economia”, a exemplo, da insularidade dos recursos materiais e simbólicos, por meio da análise de diferentes experiências profissionais.

As contradições vão desde as péssimas condições de trabalho até os marcadores sociais da diferença: geração, gênero, raça, sexualidade, classe social, dentre outros marcadores. Este é o tema abordado no capítulo terceiro intitulado *Marcadores sociais da diferença e o trabalho do ator*, no qual exploro alguns depoimentos e experiências, narrando desigualdades vividas por diferentes sujeitos no dia a dia do trabalho artístico. Com isso, objetivo mostrar que a luta por melhores condições de trabalho é a um só tempo a luta pelo respeito à diversidade. Avalio o cenário artístico depois do *impeachment* presidencial, mais precisamente a exposição *Queermuseu* e o espetáculo *O evangelho segundo Jesus Cristo: Rainha do Céu*. Ambos eventos foram objeto de debate, censura e intimidação. Apresento o seguinte argumento: a onda conservadora é uma resposta ao avanço da política da diferença no âmbito artístico ocorrido nos últimos anos. Agora, o artista além de refém dos trâmites burocráticos se vê acossado pelo conservadorismo.

Essa pesquisa foi apreciada e aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Unicamp e da Plataforma Brasil, cadastrada sob o nº 74974517.4.0000.5404. A comissão é responsável pela avaliação e acompanhamento dos aspectos éticos das pesquisas que envolvem seres humanos. Função lastreada por diretrizes éticas internacionais (Declaração de Helsinque, Diretrizes Internacionais para as Pesquisas Biomédicas envolvendo Seres Humanos – CIOMS) e brasileiras (Resolução CNS n.º 466/12 e complementares). Documentos que enfatizam a necessidade de revisão ética e científica das pesquisas envolvendo seres humanos, visando salvaguardar a dignidade, os direitos, a segurança e o bem-estar dos participantes da pesquisa⁵.

⁵ <https://www.prp.unicamp.br/pt-br/cep-comite-de-etica-em-pesquisa>. Capturado no dia 16/08/2019.

METODOLOGIA

Entendo a Sociologia como um processo artesanal que combina intuição, imaginação e liberdade. Enxergo-a como uma atividade intelectual e política que visa afastar atitudes formalistas, burocráticas e enfadonhas, uma prática que objetiva a construção de empatia ao passo que descobre as problemáticas dos outros, portanto um saber permeável as novas questões, sujeitos e, conseqüentemente, possibilidades.

Um processo de interlocução ativa que liga os pesquisadores e aos pesquisados – os sujeitos da pesquisa, vislumbrando interpretar determinados contextos. É por meio das narrativas e das memórias dos pesquisados que os pesquisadores entendem os embargos institucionais pelos quais passam os indivíduos e grupos e, sobretudo, como reagem a determinados processos.

O rigor interpretativo provém do entrelaçamento dos dados empíricos com a teoria. Das interpretações que eles dão e da que nós damos. A interpretação é sempre de segunda mão. Há sempre a importância de cotejar os dados e buscar por regularidades ou ainda destacar alguns aspectos *sui generis*. Não raro, o ecletismo das fontes contribui para a interpretação. Esse é o espírito da metodologia da tese. No caso, ofereci minha possibilidade de escuta e registro a atores e atrizes de teatro que trabalham em Salvador.

A metodologia é a lógica da investigação, a crítica do caminho percorrido. Lógica que permite manipulações analíticas por meio das quais o investigador procura assegurar para si condições vantajosas de observação dos fenômenos (MARTINS, 2004). Assim, percorri três passos, cuja importância se encontra na inter-relação.

Primeiro, o levantamento de material bibliográfico sobre o teatro em Salvador, políticas econômica e cultural, nacional e baiana, com o intuito de conhecer o que já havia sido realizado, como também conhecer as problemáticas locais. Passo fundamental para toda e qualquer pesquisa, pois me municiou com condições cognitivas favoráveis que permitiram observar possíveis lacunas nos estudos já realizados, possibilitando uma real contribuição para a área de conhecimento, a exemplo de problemas, hipóteses e metodologias inovadoras de pesquisa (TRIVIÑOS, 1987). Conhecer os livros sobre teatro baiano e soteropolitano me possibilitou estabelecer um diálogo com os interlocutores, uma vez que parte deste trabalho fiz ainda morando em Campinas, ao longo da creditação.

Segundo, fiz uso da observação, segundo Quivy e Campenhoudt (2005), um dos aspectos fundamentais da observação é saber como e o quê/quem será observado? No caso, observei indivíduos da cena artística soteropolitana, focando nos atores de teatro. Essas observações ocorreram ao longo dos espetáculos e eventos artístico-culturais. De quinta a domingo, entre agosto de 2017 e novembro 2018, fui a diversos espetáculos na capital baiana, foi quando conheci meus interlocutores e outros membros da cena cultural de um modo geral.

Além da dinâmica do palco revelada pelos espetáculos, interessei-me pelo que acontecia fora deles, a exemplo, de uma assembleia pública com membros do legislativo que debateu os problemas da política cultural, frequentei debates e cursos sobre empreendedorismo, cursos sobre arte em diferentes instituições, festivais e ao Prêmio Braskem de Teatro. Neste trabalho de observação confirmei o poder das redes e a interdependência delas, confirmei ainda o papel de certos marcadores sociais como componentes fundamentais das redes profissionais e, conseqüentemente, do sucesso e insucesso dos artistas.

Destaco que não fiz observação participante, pois não participei ativamente das dinâmicas, observar foi fundamental, pois significou separar, em meio à complexidade do ambiente social, aspectos centrais dos periféricos, dando uma forma cada vez mais evidente ao fenômeno em questão.

Terceiro, as entrevistas semiestruturadas, cuja importância é apontada por Triviños,

em geral, aquela que parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses, que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante. Desta maneira, o informante, seguindo espontaneamente a linha de seu pensamento e de suas experiências dentro do foco principal colocado pelo investigador, começa a participar na elaboração do conteúdo da pesquisa (TRIVIÑOS, 1987, p.146).

Vale dizer que os questionamentos que alimentam a dinâmica da pesquisa são fruto da teoria que nutre a “ação do pesquisador”, que são postos em revista quando entram em

contato com os interlocutores. Antes de ir a campo já levei certos quesitos em mente para lá entendê-los melhor, ratificá-los e, principalmente, retificá-los.

Penso ter conversado com cerca de trinta atores e atrizes, porém entrevistei quatorze atores de teatro na cidade de Salvador. Indivíduos que têm o teatro como uma atividade econômica associada ou não com outras atividades laborais. Comecei com um ator que vi em um espetáculo, entrei em contato por meio dos endereços presentes no *folder* da peça, ele se interessou pela pesquisa, o segundo foi indicado por ele. A primeira entrevistada foi Pérola, que vi em um espetáculo no Teatro Martim Gonçalves, consegui no cartaz da peça, a partir dela acessei outras atrizes. Pérola foi a quinta pessoa entrevistada, percebi que os homens não indicavam mulheres para entrevistas.

Onze entrevistas ocorreram face a face, duas pelo *Skype* e uma pelo *Whatsapp*. Estas últimas foram feitas à distância, pois os artistas não estavam em Salvador. A maioria das entrevistas teve o tempo médio de uma hora e vinte minutos, mas algumas saíram da regra, com um interlocutor tive seis tardes de conversa, com outro, boa parte da noite.

As entrevistas foram parcialmente transcritas por mim mesmo. Quanto à gramática, decidi respeitar a forma coloquial que os interlocutores usaram, a exemplo, “pro”, “pra”, enfim certos desvios à norma. Os nomes que aparecem são fictícios para preservar a identidade dos profissionais, evitando transtornos de diversas ordens. São eles:

INTERLOCUTORES			
NOME FICTÍCIO	COR DA PELE/RAÇA	PROFISSÃO ALÉM DE ATOR/ATRIZ	IDADE
Jaiminho	Branco	Advogado/gestor	53 anos
Henrique	Negro	Músico, diretor de teatro	55 anos
Horácio	Branco	Servidor público	53 anos
Fabiano	Negro	Estudante/garçom	25 anos
Tom	Branco	Estudante	25 anos
Jorge	Negro	Músico	37 anos
Delon	Branco	Estudante	23 anos
Oxóssi	Negro	Professor	28 anos
Mateus	Branco	Psicólogo/servidor	32 anos

Pérola	Branca	Administradora/marketing/cantora	33 anos
Ana	Negra	Estudante/dona de casa	37 anos
Beth	Branca	Jornalista	30 anos
Carminha	Negra	Estudante/Poetisa	28 anos
Lisbella	Branca	Formada em Belas Artes	28 anos

Tabela 1 - Entrevistados pela pesquisa

Dentre os quatorze entrevistados, nove homens e cinco mulheres. Oito artistas autoreferenciados brancos e seis negros, sendo cinco atores brancos, três atrizes brancas, quatro atores negros e duas atrizes negras. Busquei entrevistar diferentes sujeitos, o que me possibilitou construir um quadro geral de referência, abarcando questões como gênero, raça/cor da pele, geração, sexualidade, classe social, enfim aspectos que são fundamentais para o entendimento da participação destes sujeitos na dinâmica social do trabalho artístico em Salvador.

CAPÍTULO 1– SALVADOR: POLÍTICAS URBANAS, CULTURAIS E O TEATRO

Ao longo das quatro seções abaixo, aprecio os processos de modernização da cidade e do teatro desenvolvido em Salvador, através da confluência entre políticas urbanas e culturais e como elas interferiram no teatro. Na primeira parte, chamada *O processo de modernização da cidade* evidencio o desenvolvimento econômico da Bahia e da cidade de Salvador ao longo dos séculos XIX e XX, explicando a dinâmica produtiva e os resultados desse processo na atualidade, o que explicaria parte das dificuldades na criação de renda e emprego em pleno século XXI.

Modernização do teatro em Salvador, explico a divisão do trabalho teatral, suas principais características e a forma existente em Salvador, que mescla formas pretéritas e modernas. Debato a criação da primeira e principal escola de teatro da Bahia e os relevantes fatos sobre o teatro soteropolitano narrados em livros, teses e dissertações acadêmicas.

Na terceira seção, *As políticas culturais brasileiras, características e efeitos*, delinheio as políticas culturais brasileiras nos âmbitos federal, estadual e municipal, salientando suas características e efeitos sobre as condições de trabalho e vida dos profissionais estudados. Apresento alguns números sobre a distribuição de recursos públicos para as culturas e as artes.

O teatro no contexto das políticas culturais em Salvador é a quarta seção pondo em revista as políticas estatais para a cultura e as ações de outros agentes que impactaram, positiva ou negativamente, o teatro soteropolitano. Esse levantamento baseia-se em dados oficiais, jornalísticos/ensaísticos e da produção acadêmica.

Friso a dificuldade com dados oficiais sobre a política cultural na Bahia, seja no âmbito estadual, seja no municipal, conforme já narrado por literatura especializada, é uma característica nacional. Desta forma, penso que esse arcabouço possibilitará o entendimento do contexto no qual meus interlocutores trabalham.

1.1-O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DA CIDADE

Uma pessoa que visitasse Salvador no início dos anos 40 e retomasse no final dos anos 50 iria se surpreender. Andar a pé pelo centro da cidade - constituído pela Praça da Sé, Rua da Misericórdia e Rua Chile, com extensão por São Bento e São Pedro – poderia transformar-se numa experiência bastante distinta daquela inicial, quando a velha São Salvador ainda conservava características típicas de uma cidade provinciana (RUBIM, COUTINHO, ALCÂNTARA, 1990, p.30).

Uma pequena incursão histórica é fundamental para o entendimento do quadro socioeconômico de Salvador e suas características, expondo alguns acontecimentos que contribuíram para a criação da infraestrutura que dinamizou a cidade ao longo das últimas quatro décadas. Fundamental compreender o processo que a consolidou como uma capital turística, com o *boom* turístico entre os anos de 1974 e 1979 e, assim, as consequências que espriam sobre os trabalhadores ligados ao setor artístico-cultural com foco no teatro.

O economista Paulo Henrique de Almeida (2008) salienta que até os anos 1940 a economia soteropolitana estava atrelada à região do Recôncavo Baiano e as suas *commodities* agrícolas e minerais, sobretudo, ao cacau, ao açúcar e ao fumo. A economia de Salvador até os anos 1940 estava ao sabor da demanda externa, flutuações e crises do mercado mundial de bens primários. Almeida (2008) enfatiza que ao longo dos anos foram surgindo outros mercados, internacional e doméstico, a exemplo de São Paulo e da região sul do país, que desenvolviam, respectivamente, atividades canavieiro-açucareira e fumageira mais modernas que as baianas. Apenas o cacau continuou sendo o principal produto baiano até a década de 1960.

Porém, o próprio cacau, nos primeiros anos do século XX, enfrentou a concorrência internacional dos países africanos, concorrência incentivada pelos ingleses por conta do consumo mundial de chocolates. O incentivo teria contribuído para a subordinação da produção baiana, segunda no *ranking* deste produto (CAIO PRADO JR, 1970).

O cacau proporcionar-lhe-á, depois de tão larga espera, uma nova perspectiva; e como dantes se vivera da exportação do açúcar, agora se viverá da do cacau. Para se avaliar o que significaria este gênero na

economia baiana, basta lembrar que mais de 20% das rendas públicas do Estado provinham, em princípios do século atual, de um imposto sobre a exportação do produto. Direta ou indiretamente, quase toda a riqueza baiana e a vida dos habitantes repousará nos cacauais. E eles lhe trarão efetivamente um certo bem-estar e desafogo econômico. Não tardarão, contudo, algumas sombras neste quadro animador. Em princípios do século atual surgem as primeiras dificuldades. Começam-se a sentir os efeitos de uma nova concorrência que estava levando de vencida todos os antigos produtores mundiais: a da Costa do Ouro (PRADO JR, 1970, p. 183).

Almeida (2008) salienta que não se pode superestimar a produção cacaueira, pois não gerou excedentes que alavancassem o crescimento urbano-industrial de Salvador como o café fez com São Paulo, o cacau teria proporcionado apenas o desenvolvimento produtivo de derivados na capital baiana. Deste modo, a Bahia e Salvador se desenvolveram lentamente desde o fim do século XIX e a década de 1940 em virtude da debilidade, ou ainda da instabilidade de suas atividades agroexportadoras e a subordinação ao sudeste brasileiro com sua nascente indústria lá concentrada. Importante salientar que depois da Revolução de 30, o incentivo à atividade agroexportadora cai em razão da “necessidade” de modernização da economia brasileira e do investimento na indústria focada na região sudeste do país. A Bahia e Salvador não são beneficiadas por esse processo⁶.

Segundo Almeida,

Ainda na perspectiva de longo prazo, chega-se, assim, a uma segunda causa histórica para o baixo dinamismo da economia de Salvador e para os seus consequentes níveis de desemprego e pobreza na virada do século XX para o XXI. Faltou a Salvador uma verdadeira base industrial, a exemplo daquela que pôde se desenvolver em capitais como São Paulo e Porto Alegre e, mesmo, em cidades de porte médio do interior dos estados brasileiros mais ricos (ALMEIDA, 2008, p.21).

Em uma perspectiva de longo prazo, segundo Almeida (2008), isso reflete até hoje no nível de desemprego e na pobreza da cidade, dada à falta de uma base industrial diversificada e complexa, com empresas de vários tamanhos, cujo significado econômico

⁶ Para mais informações consultar *A Formação e a Crise da Hegemonia Burguesa na Bahia*, escrito por Antônio Sérgio Guimarães (2003) O autor constata que a reorientação proposta pela Revolução de 1930 que apostava no desenvolvimento da indústria na região sudeste do país debilitou a economia agroexportadora baiana, uma vez que o incentivo estava orientado para a indústria ainda incipiente no país.

refletiria na qualificação da mão de obra e na difusão de conhecimento. Neste quesito, vale dizer que existiam negros escravizados e seus filhos na cidade, não raro, analfabetos. A passagem do trabalho escravo para o livre/assalariado na Bahia levou várias décadas, por conta da manutenção de sistemas arcaicos de abastecimento e subsistência como o “barracão”, que também bloqueava a monetarização da economia no campo, prendendo os trabalhadores por meio de dívidas. A liberdade não significou liberdade, pois estes trabalhadores antes escravizados, estavam agora à mercê de todo e qualquer vilipêndio e presos à terra, trabalhando muito, recebendo pouco e sem direitos, pois os trabalhadores rurais não foram contemplados pela Consolidação das Leis Trabalhistas-CLT em 1943.

Este aspecto socioeconômico propiciou a hegemonia de uma elite agrária conservadora, patrimonialista e a ausência de um operariado industrial, sindicatos que lutassem por melhores condições de vida, trabalho, remuneração e habitação. Os descendentes destes negros escravizados é que formaram as periferias da cidade de Salvador e o grande exército industrial de reserva, que formatam as desigualdades nesta cidade até hoje. Almeida (2008) salienta ainda que a infraestrutura que tornará a cidade de Salvador em um *cluster* turístico começou na década de 1940 e se alongou na de 1950, dentre essas iniciativas se destacam:

1. Usina de Paulo Afonso que ofertou energia elétrica para o consumo industrial entre os anos de 1948 e 1954;
2. A construção da Rodovia 116 (Rio-Bahia) entre 1939 e 1949;
3. A criação do Banco do Nordeste – BNB em 1954. Com a operação do BNB foi possível a expansão da oferta de financiamentos públicos a baixo custo e a longo prazo, incrementando os investimentos industriais, a modernização das plantas já existentes e a implantação de infraestrutura urbana, a exemplo, do saneamento básico, da energia elétrica, das telecomunicações e dos transportes);
4. Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste – SUDENE no ano de 1959;
5. A criação da Estrada do Coco, em meados da década de 1970, e sua extensão, a rodovia BA-099, popularmente chamada de Linha Verde, inaugurada em 1993, que une Salvador à fronteira sul de Sergipe. Região litorânea onde estão situadas grandes cadeias hoteleiras;

6. A extração e refino de petróleo no Recôncavo, entre 1949 e 1950. Segundo Almeida (2008) o mais importante evento econômico foi a implantação da Petrobrás, uma vez que “os investimentos da Petrobrás na exploração e refino do petróleo foram equivalentes a 59,9% do PIB industrial da Bahia e a 7,9% do seu PIB total” (ALMEIDA, 2008, p.23).

Rubim, Coutinho, Alcântara (1990) concordam com a importância da implantação da Petrobrás para as mudanças que logo após implicaram no crescimento da capital baiana

Depois de um longo período de estagnação, a partir de 50, a economia baiana retoma o seu impulso, uma vez que a Bahia se torna o primeiro estado brasileiro a produzir petróleo. A Refinaria Landulfo Alves é instalada no município de Mataripe [...] Mudanças significativas, portanto, acontecem na estrutura produtiva e ocupacional de Salvador, com inúmeras atividades antes inexistentes ou insignificantes passando a fazer parte ativa da vida econômica da cidade. Se, por um lado, essas transformações permitiram um aumento significativo da renda gerada internamente, por outro, ampliaram os estratos inseridos estavelmente no mercado de trabalho local. Expandiram-se as camadas de renda média e alta da população que desenvolviam atividades assalariadas nos setores mais dinâmicos da economia (RUBIM, COUTINHO, ALCÂNTARA, 1990, p. 32).

Esses investimentos infraestruturais dinamizaram a cidade de Salvador e, consequentemente, sua economia avançou sobre os serviços. Além disso, destaco o lugar que o turismo ganhou nas décadas seguintes, tendo o seu primeiro grande *boom* entre os anos de 1974 e 1979. Esse *boom* atraiu novos investimentos que vieram acompanhados por uma nova agenda e seu marketing baseado no tripé praia/música/carnaval (ALMEIDA, 2008). Nas palavras de Antônio Risério (2004)

Uma coisa é a linha do litoral. O lugar onde a areia e onda se limitam. Outra coisa é a praia, como a conhecemos. A praia se define no momento em que a linha litorânea, o recorte espacial que reúne ou aproxima ou envolve areia e água, ganha um determinado sentido social [...] quando certo segmento costeiro é investido de uma qualidade sociável característica, que inscrevemos no horizonte mais amplo do lúdico, ela então se transforma praia. O que significa, mais que um acidente geográfico ou dádiva ecológica, a praia é uma invenção humana. Uma criação histórica e cultural (RISÉRIO, 2004, p. 474).

Antônio Risério (2004) esclarece como as elites baianas constituíram a ideia de Salvador como um lugar digno de ser visitado, não só a partir do patrimônio histórico, mas também das praias. Uma conciliação entre a beleza natural e a riqueza cultural e histórica. Essa foi a fórmula desenvolvida como trampolim para o desenvolvimento em resposta à fraca industrialização.

O turismo surge como um fenômeno social baseado no envolvimento de indivíduos ou grupos de pessoas que saem do seu local de residência em busca de lazer, descanso e cultura, gerando múltiplas relações, cuja importância se dá social, econômica e culturalmente. O turismo nas cidades é fruto de planejamento, conforme salienta Sanchez

os planos estratégicos propõem atuações integradas a longo prazo, dirigidas à execução de grandes projetos que combinam objetivos de crescimento econômico e desenvolvimento urbano, com um sistema de tomada de decisões que comporta riscos, com a identificação de cursos de ação específica, formulação de indicadores de seguimento e envolvimento de agentes sociais e econômicos ao longo do processo (SANCHEZ, 1999, p.115).

No caso, se identifica estratégias turísticas de *city marketing*, levadas a cabo por agentes do mercado e políticos locais na promessa de geração de trabalho e renda para a população na articulação do binômio turismo e desenvolvimento, transpondo o modelo estratégico do mundo empresarial para o universo urbano. Nesse sentido, a cidade aos poucos vai deixando de ser pública, republicana e aberta, e, passa a ser mais fechada, exclusiva e privada, em razão do foco na atração de turista, que paga para ver/sentir a cidade, pondo no escanteio os direitos dos cidadãos residentes.

Do ponto de vista econômico e cultural, Salvador é a maior metrópole nordestina. Sem condições de disputar com São Paulo e Rio de Janeiro pelo título de principal entrada do país, a capital baiana busca se consolidar enquanto terceiro portão de entrada no Brasil⁷, mas, sobretudo, ambiciona não perder o *status* de principal entrada e destino no Norte e

⁷ Porém, em conversa com alguns artistas em Salvador, ouvi que a classe artística junto à burocracia estatal deveria se esmerar para tentar a segunda posição no Brasil quanto aos assuntos artístico-culturais, uma vez que o Rio de Janeiro se encontra em estado de calamidade.

Nordeste do país, a partir de sua vocação turística. Assim, adotam propostas como a Cidade Criativa da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura- Unesco. A cidade criativa da Unesco é uma proposta de cooperação internacional de cidades que apostam na criatividade para o desenvolvimento urbano, as cidades se candidatam e concorrem entre si pelas chancelas desde 2004⁸.

1.2 – MODERNIZAÇÃO DO TEATRO EM SALVADOR

Antes de adentrarmos na modernização do teatro soteropolitano, um brevíssimo incursão sobre o que significa modernização teatral. No âmbito teatral, a modernização alude a três aspectos: 1. **a arquitetura da linguagem teatral** - processo que trata a teatralidade de modo quase científico, requerendo um aparato técnico que a torne possível, um processo de criação que articula texto, cenário, figurinos, objetos cênicos e técnicos e atores, levando-os às últimas consequências, as quais desembocam numa divisão do trabalho teatral; 2. **a divisão do trabalho teatral** - é perceptível que a produção de um espetáculo teatral depende do trabalho de vários componentes, cada qual com funções específicas dentro desta equipe. Compõem uma equipe dramático-cênica: atores, diretores, cenógrafos, dramaturgos, iluminadores, sonoplastas, figurinistas, maquiadores, produtores, entre outras funções. Ter-se-á com a articulação dessa gama de profissionais o fino trato da linguagem teatral (ROUBINE, 1998); 3. **ao reconhecimento profissional destes trabalhadores** - o entendimento de que o teatro é um campo autônomo, profissional e artístico. Nesse processo, o artista de teatro passa a ser reconhecido como um profissional que domina competências e habilidades peculiares, um trabalho que deve ser remunerado.

A duras penas, a combinação destas três variáveis aconteceu na Bahia com a introdução de ideias culturais modernas relacionadas à figura de Edgar do Rêgo Santos e a criação da Universidade da Bahia⁹ em 1946, da qual foi seu primeiro reitor. Edgar Santos era um intelectual que mostrava afeição pelas ideias de nação e desenvolvimento, seu projeto pretendia “acordar a célula *mater* da nação” com um choque modernizante, material e

⁸ Trato melhor do tema no tópico 2.3.

⁹ Hoje UFBA-Universidade Federal da Bahia.

espiritualmente. Sua ação foi cabal no convite de diferentes e importantes intelectuais para a composição de um novo tempo para a cultura soteropolitana, baiana e, até mesmo, brasileira se levarmos em conta os prolongamentos do projeto político, pois segundo Risério (1995) formou uma geração de artistas na Bahia, que promoveram depois a renovação da música e do cinema, a saber: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e Glauber Rocha.

A universidade era, em sua visão, a instituição de vanguarda para o desenvolvimento econômico e social da sociedade baiana. Em 1947, houve a incorporação da Escola de Belas Artes fundada em 1877 e em 1956 a implantação dos cursos de artes com a criação das Escolas de Dança¹⁰, Música e Teatro. Edgar Santos buscou nomes fora da Bahia para as escolas, dentre eles, Hans Joachim Koellreutter, discípulo de Arnold Schoenberg, que trouxe o atonalismo para a Escola de Música. Para a dança convidou a bailarina polonesa Yanka Rudzka, introdutora da dança moderna no Brasil e para o Teatro, convidou Eros Martim Gonçalves, um dos fundadores da Cia. Tablado no Rio de Janeiro, que dirigiu a escola de 1956 a 1961, de acordo com Leão (2013), abrindo a cena moderna do teatro na Bahia.

Martim Gonçalves montou o curso da escola e convidou a equipe do Tablado¹¹ para ministrar aulas de interpretação¹² (técnico) e direção (superior). Até então, o teatro realizado em Salvador era amador, segundo Aninha Franco (1994), entre o incêndio do Theatro São João em 1923 e a fundação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia- ETUB, em 1956, o teatro baiano estava no ostracismo por falta de espaços e pelo amadorismo, de modo que teria criado um hiato entre o público e os artistas, que se reverberou no hábito de não assistir peças teatrais.

O primeiro diretor da Escola de Teatro introduziu o método de interpretação de Constantin Stanislavski na Bahia. Este método de preparação de atores consiste em dois movimentos: o trabalho do ator sobre si mesmo e o trabalho sobre a personagem, o primeiro passo permite ao ator chegar no segundo, objetivando uma atuação superconsciente. O ator ao constituir a personagem por meio da imaginação assume a “fé cênica”, toma a “verdade cênica”, segundo Carvalho (1989), é o que justifica o engajamento em cada gesto e tom.

Nesta perspectiva, Martim Gonçalves criou o grupo *A Barca* em 1956, que contava com alunos, professores e convidados. O repertório das montagens era amplo,

¹⁰ Primeiro curso de nível superior na América Latina.

¹¹ Fundado em 28 de outubro de 1951, na cidade do Rio de Janeiro.

¹² Tornou-se graduação em 1985.

August Strindberg, Ariano Suassuna, Anton Thecov, Álvares de Azevedo, Bertold Brecht, Tennessee Williams, Gil Vicente, tantos outros. Em 1957, foi adquirido o Solar Santo Antônio para abrigar a escola, onde está até hoje.

No ano seguinte, em 1958, foi construído ao lado o teatro Santo Antônio, hoje Martim Gonçalves com o apoio da *Rockfeller Foundation* (SANTANA, 2011). Em virtude de acordo firmado entre as instituições, houve o *I Seminário Internacional de Teatro* que contou com presença de Charles Mcgan- *Goodman Theatre of Chicago*, George Izener-*Yale Drama School* e de Karl Erns Hedepohl do *Goethe Institut* da Alemanha.

Com a criação da Escola de Teatro e a formação da primeira turma é que, de fato, o teatro soteropolitano ganhou fôlego, sobretudo, com a criação do grupo *Teatro dos Novos* em 1959, composto por alunos que apostavam numa estética popular relacionada à realidade baiana. Segundo Raymond Williams (1992), as Escolas são instituições onde há mestres e alunos, cujas obras de arte são identificadas e reconhecidas. Lugar que também constrói tendências, formas de analisar a arte e monopólio das exposições.

Os grupos independentes ou dissidentes, a exemplo do *Teatro dos Novos*, por seu turno, são forças emergentes que não aceitam os critérios de seleção impostos pela normatividade das Escolas¹³. O *Teatro dos Novos* pôs em xeque a cultura “elitizada”, o canônico representado pela Escola de Teatro, perguntando-se pelo popular e pelo nacional, questão candente à época, *Os Novos* estavam imbuídos por uma ânsia de entender e, possivelmente, intervir na realidade do país, opondo-se a uma fórmula entendida por eles como muito acadêmica e envelhecida.

Garcia (2004) contribui para a compreensão deste cenário

o que caracterizou o teatro brasileiro das décadas de 1950 e 1960 – isto é, o aperfeiçoamento técnico, a formação de plateia e a especialização de atores, cenógrafos, figurinistas e diretores – **não compensava a ausência de uma dramaturgia e repertório nacionais**. Foi assim que começaram a surgir inúmeras críticas ao repertório e público tradicionais das companhias teatrais da época. Do ponto de vista da qualidade estética dos espetáculos e dos lucros de bilheteria, o Teatro Brasileiro de Comédia –

¹³ O *Salon de Refusés*, no âmbito da pintura francesa, é um exemplo dessa tensão. A exposição foi montada paralelamente ao Salão de Paris em 1863, pelos artistas recusados pela Real Academia Francesa de Pintura e Escultura apoiada por Napoleão III dada à pressão exercida pelos recusados, dentre eles, Paul Cézanne e Édouard Manet, a partir de então os artistas que não compunham o *establishment* passam a expor neste salão, destacaram-se os impressionistas em 1874 (WILLIAMS, 1992).

TBC, que era um dos mais bem-sucedidos teatros do período, foi também o mais visado e criticado por essa vertente engajada do teatro brasileiro. Na dianteira dessa oposição estava o Teatro de Arena de São Paulo que, em 1956, após se unir ao Teatro Paulista do Estudante – TPE e contratar Augusto Boal, procurava, além de resistir às pressões econômico-financeiras e à concorrência das grandes empresas teatrais, **criar uma identidade própria** para o primeiro teatro em formato de arena da América do Sul, ou seja, **uma identidade fundada na dramaturgia e na arte cênica brasileiras** (GARCIA, 2004, p.129-130, grifos do autor).

O Teatro dos Novos era composto por alunos dissidentes, que sentiam a necessidade de dialogar e interpretar os problemas da sociedade baiana, foi assim que surgiu um circuito *off*-Escola de Teatro na capital baiana¹⁴, portanto um circuito fora do oficial. O grupo reconhecia o avanço técnico promovido pela escola, mas ao mesmo tempo, a interpretava como uma espécie de torre de marfim alheia às problemáticas locais, uma crítica baseada nas experiências de grupos como o Teatro de Arena e Teatro Oficina de São Paulo, bem como a do Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes- CPC-UNE (LEÃO, 2013).

A companhia do Teatro dos Novos contribuiu para a reorientação do teatro na cidade de Salvador, na medida em que aproximou parcelas da população que não estavam iniciadas no teatro, atraindo pessoas que não eram *habitué* do tablado. Antes de tudo, para atraí-los foi necessária uma autocrítica. Nessa perspectiva, o teatro não será formador de plateia, mas a plateia formará o teatro. Há quem diga que esses atores não eram profissionais, mas, antes de tudo, amadores e militantes, muito voluntaristas.

O Teatro dos Novos ainda esteve ligado à criação do Teatro Vila Velha¹⁵, cuja inauguração aconteceu em 31 de julho de 1964, com montagem de *Eles não Usam Black Tie* de Gianfrancesco Guarnieri. Semanas após estreou o show *Nós, por exemplo*, que lançou a carreira musical de Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Maria Bethânia. O Teatro dos Novos realizou mais três espetáculos com o nome Teatro de Cordel, cujas temporadas aconteceram em 1966, 1971 e 1973, nesses espetáculos havia crítica social a partir de uma linguagem simples e com elementos de comicidade (LEÃO, 2013).

¹⁴ Inicialmente, a expressão *off* denotava uma dissonância às perspectivas *in* Escola de Teatro da UFBA, isto é, fruto de uma contestação à instituição. Essa acepção hoje já não significa oposição, mas a diferença reside, sobretudo, na quantidade de recursos materiais e simbólicos à disposição dos artistas. Como acontece nos circuitos Off-Broadway e Off-Avignon (ROUBINE, 1998).

¹⁵ Desde 1994, mantêm grupos residentes.

A cena cultural soteropolitana reproduziu algumas tendências que estavam em voga no Sudeste, fundando o Teatro de Arena da Bahia e Centro Popular de Cultura da União dos Estudantes (CPC/UNE) em Salvador, contudo com o agravamento da ditadura militar foi cortada a verba para o teatro, a perseguição e censura de artistas e coação do público se tornaram comuns, pouco a pouco, a oferta de espetáculos perdeu a regularidade (ARAÚJO, 2011; LEÃO, 2013).

No período de maior acirramento durante a ditadura, alguns artistas baianos se organizaram em torno da CLATOR-Classe Teatral Organizada, uma espécie de organização de ajuda mútua, prevendo a distribuição de rendimentos entre atores e técnicos, na capital e no interior da Bahia, assumir a produção teatral incipiente, a formação do público, contínua profissionalização e adestramento da classe¹⁶, a proposta fracassou, muitos artistas fugiram do naturalismo/realismo para um teatro de tipo experimental (ARAÚJO, 2011).

Em meados dos anos 1980, houve o declínio de companhias de teatro com elenco fixo em Salvador enquanto dinâmica principal de trabalho e a contratação para projetos específicos passa a ser central, a flexibilidade se torna maior em razão da fragilidade organizacional e financeira das agremiações teatrais, de modo que atores de teatro orbitarão em torno dos grupos à procura de trabalho (LEÃO, 2013). Esse fato, alude à situação que é geral no Brasil, segundo Iná Camargo Costa, “há pelo menos 20 anos [...] o teatro-mercadoria só consegue se viabilizar no Brasil às custas do fundo público” (COSTA, 2007, p. 19).

No final dos anos 1980, o traslado de uma estética que fazia sucesso no Rio de Janeiro foi o motivo para um rearranjo do cenário teatral soteropolitano em 1988. A *Companhia Baiana de Patifaria* estreou o besteirol¹⁷ *A Bofetada*, uma comédia com linguagem coloquial. Esse espetáculo quebrou o recorde de público se tornando paradigmático (LEÃO, 2013). Até hoje, considerado um grande espetáculo na Bahia, em 30 anos, com diferentes elencos, ao longo de 1.700 apresentações, em 47 cidades pelo país, atingiu a marca de 500.000 espectadores, inclusive com temporadas longas no eixo Rio-São Paulo (ARAÚJO, 2011).

¹⁶ Termo da época que remete à ideia de consciência de classe.

¹⁷ Desde o final da década de 1970, o besteirol fazia parte da cena teatral carioca, com o dramaturgo Hamilton Vaz Pereira e atores como Luiz Fernando Guimarães, Miguel Fallabela, Regina Casé, Evandro Mesquita, Patrícia Travasso, com coloquialismo e linguagem praieira. Segundo Bárbara Heliodora, crítica de teatro renomada o besteirol “foi um momento rico e saudável de recuperação da ideia de autor perdida ao longo da ditadura militar” VER: (Marinho, 2004).

Efetivamente, a Bahia só terá uma secretaria de cultura em 1995, muito tardiamente, mesmo assim, uma secretaria que subordinou a esfera cultural ao turismo. Segundo Rubim

A Bahia viveu um longo período de ausência de políticas culturais. A própria Secretaria Estadual de Cultura foi criada tardiamente em comparação com outros estados brasileiros. Ela só foi inaugurada no pós-ditadura, em 1987, no Governo Waldir Pires, quando as forças conservadoras deixaram momentaneamente o poder estadual. Pouco depois, em 1991, no governo de Antônio Carlos Magalhães, ela foi extinta¹⁸. Posteriormente, em 1995, ela foi recriada pelo governador Paulo Souto, como Secretaria de Cultura e Turismo. A Secretaria de Cultura foi finalmente implantada em 2007 (RUBIM, 2014, p. 19).

A literatura referente à temática não aponta nenhuma política sistemática e exclusiva para a área nessa época, muito embora os poucos grupos pudessem tentar acessar recursos ou apoio governamental. Somente com o Fazcultura- Programa Estadual de Incentivo ao Patrocínio Cultural¹⁹, lei nº 7.015, de 9 de dezembro de 1996, que regulamenta o patrocínio de atividades culturais, destinando R\$ 15 milhões para o setor cultural por meio de renúncia fiscal pelo governo do estado da Bahia. Ainda, segundo Rubim (2014) não havia na Bahia um espaço dialógico no plano cultural que previsse alguma construção democrática, aberta e plural, seja com os artistas, seja com o público. Privilegiou-se na Bahia “um grupo bastante reduzido de interlocutores, interesses e signos, conformando uma espécie de monocultura da baianidade” (RUBIM, 2014, p. 20), enfim uma cultura administrativa que associava turismo e cultura como base para o desenvolvimento da cidade e focada na realização do carnaval.

Mesmo assim, entre 1988-2010 houve a concessão de cerca de quatro mil novos registros profissionais para atores de teatro, segundo o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão da Bahia- SATED/BA. Acredito que o aumento se deu, não só

¹⁸ Em maio de 1991, a Secretaria de Cultura foi extinta pela reforma administrativa durante o governo Antônio Carlos Magalhães, através da Lei nº 6.074 de 22 de maio de 1991. No plano federal, o presidente Fernando Collor também desativou o Ministério da Cultura. Informação colhida em <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=17>, no dia 02/02/2018.

¹⁹ O Fazcultura permite ao Governo renunciar até 5% do valor do ICMS que a empresa tem de recolher mensalmente, possibilitando que a organização empregue a verba em projetos culturais. Esses 5% podem representar até 80% do projeto apoiado. Em contrapartida, a empresa tem de investir com recursos próprios, um mínimo de 20% do custo total de cada projeto. O Fazcultura abrange sete linguagens artísticas.

devido ao sucesso da peça *A bofetada*, mas também do espetáculo *A máquina*, dirigido por João Falcão no final da década de 1990, que trazia em seu elenco, atores como: Daniel Boaventura, Lázaro Ramos, Wagner Moura e Vladimir Brichta que conseguiram projeção nacional ao trabalharem na Rede Globo de Televisão. O sucesso destes artistas, sem dúvidas, tornou a possibilidade de sucesso menos remota no imaginário dos artistas da cidade, além de contribuir para a profissionalização do setor. Inclusive, os editais da Funceb-Fundação Cultural do Estado da Bahia e do Fazcultura adotaram o critério de inscrever e selecionar projetos artísticos em que no mínimo 70% dos profissionais ligados ao espetáculo tivessem o registro profissional.

Segundo Rubim (2014), somente com as gestões petistas é que a Bahia passou a ter uma visão de cultura mais aberta, com a descoberta e valorização dos territórios criativos que compõem o estado da Bahia, bem como foi aberto um canal de comunicação com os artistas e a população. A cultura passou a ser pensada como um campo de atuação autônomo perpassado por outras áreas. Houve, portanto, o alinhamento com o governo federal e as tendências mais modernas em termos de política cultural vistas em todo o mundo.

1.3-AS POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS, CARACTERÍSTICAS E EFEITOS

A narrativa neoliberal pressupõe que os problemas da sociedade são oriundos da ineficiência do Estado na promoção da justiça, igualdade e liberdade. Segundo os neoliberais, as ações estatais inibem a mola propulsora do progresso – o indivíduo empreendedor schumpeteriano²⁰ – afetando a competitividade entre os agentes livres, por isso advoga a supremacia do mercado como forma mais eficiente de alocação, distribuição de recursos e serviços (MORAES, 2002).

²⁰ Na obra Teoria do Desenvolvimento Econômico, Joseph Alois Schumpeter o capitalista-empREENDEDOR aparece como um dos principais agentes da história, o sujeito que traz inovações para um determinado setor econômico. O empreendedor corre mais riscos que o empresário comum ao se arvorar em um terreno ainda pouco consolidado, ao passo que o capitalista comum, segue rotineiramente orientando seus interesses num terreno de previsibilidades.

As políticas culturais no Brasil a partir da criação da lei 7.505/86, popularmente chamada de lei Sarney, surgida em contexto de escassez de recursos, difundiu entre os empresários que a cultura era um bom negócio, orientando a política para um sentido liberal (CALABRE, 2009). Porém, é durante o governo do presidente Fernando Collor de Melo que essa política tomou fôlego com a implementação do Programa Nacional de Apoio à Cultura- Pronac através da lei Rouanet (Lei 8.313/1991), instaurado para estimular a produção, a distribuição e o acesso aos produtos culturais, proteger e conservar o patrimônio histórico e artístico e promover a difusão da cultura brasileira e a diversidade regional, entre outras funções²¹.

A lei prevê três formas de destinação de verbas, a saber: 1. FICART-Fundo Nacional de Investimento Cultural e Artístico, nunca implementado; 2. FNC-Fundo Nacional de Cultura; 3. A Renúncia Fiscal (mecenato) que ajuíza o patrocínio a projetos culturais. Esta última forma de incentivo é objeto de controvérsia, pois embora os recursos sejam públicos, a decisão das propostas que serão incentivadas é das empresas, o Ministério da Cultura-MINC²² tão somente as protocola, num processo composto por três fases: acolhimento, aprovação e apoio.

A renúncia fiscal é um mecanismo de realocação de recursos financeiros via Estado, uma forma de acumulação por espoliação (HARVEY, 2004), que concede benefícios fiscais federais para que as empresas invistam em cultura. Desde 1997, as empresas podem deduzir 100% do valor investido em projetos culturais do imposto de renda devido²³. Em 2018, por exemplo, foram aprovadas 5.449 propostas, porém somente 3.245 foram incentivadas com um montante captado de R\$ 1.295.981.025,51, conforme dados do Ministério²⁴. Qual o sentido social deste filtro? O artigo 1º da lei Rouanet e seus quatros primeiros incisos preveem:

²¹ <http://www.cultura.gov.br/programa-nacional-de-apoio-a-cultura-pronac>. Capturado no dia 03/04/2017.

²² O ministério da Cultura foi extinto pelo governo de Jair Bolsonaro. Suas atribuições foram redirecionadas para o Ministério da Cidadania, conforme medida provisória 870/2019, que estabelece a organização básica dos órgãos da Presidência da República e dos Ministérios. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato2019-2022/2019/Mpv/mpv870.htm. Acesso em 13/01/2019. Jair Bolsonaro rememora uma espécie de macartismo em torno da lei Rouanet, foi a forma que o mesmo encontrou de perseguir os artistas e a crítica.

²³ Essa política deveria estimular a participação das empresas no patrocínio cultural, contudo os dados do próprio ministério evidenciam que a participação dos recursos das empresas foram diminuindo com o tempo. O que, efetivamente, há é dinheiro público direcionado pelas empresas.

²⁴ <http://sistemas.cultura.gov.br/salinet/Salinet/Salinet.php..> Acesso em 21/11/2019.

I – contribuir para facilitar, **a todos**, os meios para o livre **acesso** às fontes da cultura e o **pleno exercício** dos direitos culturais;

II – promover e estimular a **regionalização** da produção cultural e artística brasileira, com **valorização** de recursos humanos e **conteúdos locais**;

III – **apoiar**, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus **respectivos criadores**;

IV – **proteger as expressões culturais** dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo **pluralismo** da cultura nacional (grifos do autor)²⁵.

No entanto, os números divulgados pelo próprio ministério aludem à concentração de renda e patrocínio na região sudeste do país, onde parte boa da confiança empresarial está depositada. Veja:

MECENATO-LEI ROUANET 2018		
REGIÃO	CAPTAÇÃO DE RECURSOS EM REAIS	PORCENTAGEM
Sudeste	R\$ 1.001.859.154,05	77%
Sul	R\$192.520.458,30	15%
Nordeste	R\$ 61.502.941,72	5%
Centro-oeste	R\$ 28.431.357,31	2%
Norte	R\$11.667.141,13	1%
BRASIL	R\$ 1.295.981.025,51	100%

Tabela 2 - Mecenato-Lei Rouanet 2018 ²⁶

Assim, além do Estado se ausentar da decisão da aplicação dos recursos, a capilaridade pelo território requerida pela própria lei não é alcançada, desta maneira inviabilizando a democratização tanto da produção quanto do consumo de bens culturais. Um contraponto é o Programa Cultura Viva, criado em 2004 pensado ao longo da gestão de

²⁵ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm. Acesso no dia 23/12/2016.

²⁶ <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>. A tabela é uma elaboração própria que contém os dados do antigo Ministério da Cultura. Acessado no dia 21/11/201

Gilberto Gil, no governo Lula, e tornou-se lei em 2014 na gestão de Juca Ferreira, no governo Dilma, que busca relativizar a importância da Lei Rouanet, já que essa política prevê uma relação direta entre Estado e artista, através dos pontos e pontões de cultura. Contudo, o volume financeiro por ela movimentado é de apenas 10% do valor previsto anualmente para a lei neoliberal, de modo que seu poder é compensatório, mas tem efeito importante, pois com esse percentual, cerca de 130 milhões de reais, essa política conseguiu maior capilaridade pelo território nacional²⁷. Como que essas evidências são ignoradas pelo debate público e continuamos a replicar ideologia tão perversa e excludente?

O instrumento do mecenato que, frequentemente, chamamos de Lei Rouanet é tão controverso que o próprio ex-ministro Juca Ferreira vem correntemente afirmando que ele não cumpre sua própria prescrição, sendo um imbróglio, em suas palavras “Ela é injusta, provoca concentração, discrimina e não é capaz de se realizar em todo o território brasileiro”²⁸.

Não é à toa que a lei Rouanet virou objeto de uma operação da Polícia Federal do Brasil em conjunto com a Controladoria Geral da União-CGU denominada Boca Livre em meados de 2016, que apurou fraudes no mecanismo do mecenato. Tornou-se objeto de investigação da Comissão Parlamentar de Inquérito-CPI no ano de 2017, cujo relatório final²⁹ endossou algumas críticas já antigas, a exemplo, da concentração regional do patrocínio.

Quanto a isso, o relatório informa

Esse mecanismo, no entanto, apresenta sérios problemas: é excessivamente concentrador, não estimula aporte de recursos privados e não tem parâmetros relacionados às políticas públicas. O expositor destaca o desequilíbrio entre os recursos captados nas diferentes Regiões do País (em 2015, foram R\$ 7,7 milhões na Região Norte e R\$ 934,5 milhões na Região

²⁷ Em 2017, se criou um escritório para oferecer capacitação aos agentes culturais envolvidos com os pontos de cultura. Segundo o Relatório da Secult/BA no ano de 2018, “até julho de 2018, 138 Pontos de Cultura na Bahia [...] as vistorias aos Pontos de Cultura visam o acompanhamento da execução e gestão dos projetos de Pontos de Cultura, orientando seus coordenadores em relação aos procedimentos necessários para a correta utilização dos recursos e alcance dos objetivos propostos. No ano passado, 50 mil cidadãos se envolveram em atividades dos Pontos de Cultura espalhados pelos 27 territórios de identidade” (BAHIA, 2019, p.10).

²⁸ <https://www.cartacapital.com.br/cultura/juca-ferreira-201ca-lei-rouanet-nao-cumpra-o-que-propoe201d>.

capturado no dia 09/07/2018.

²⁹ Para saber mais consultar o relatório: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=27AA92C12C20A78AD5937DAF01797040.proposicoesWeb1?codteor=1548803&filename=REL+1/2017+CPIROUAN+%3D%3E+RCP+23/2016. Capturado no dia 23/10/2018.

Sudeste). Aponta que toda captação histórica do Norte e Nordeste é equivalente ao que a Região Sudeste captou apenas em 2015, e que toda a captação histórica do Sul é menor do que a captação da região Sudeste no biênio 2014-2015 (RELATÓRIO, 2017, p. 158).

O relator que expôs esses dados sugeriu ao Ministério da Cultura algum tipo de mecanismo que permitisse a desconcentração dos recursos, reduzindo, por exemplo, o potencial de captação, aumentando o percentual para propostas mais modestas do ponto de vista financeiro. O relatório indicou a concentração em proponentes com potencial comercial, distorção e enfraquecimento do Fundo Nacional de Cultura, sobreposição dos fins promocionais ao objetivo de fomento à cultura, deficiências no monitoramento e fiscalização das propostas, e ainda o ônus concentrado na estrutura do próprio Ministério.

Embora os escândalos e as irregularidades sejam feitos por agentes privados, o ônus sobre esses eventos recai sobre a estrutura do Estado. Para um dos expositores, isso se trata de uma demonização da esfera estatal, uma vez que o Ministério não tem uma quantidade de funcionários para acompanhar todas as propostas, cita o exemplo de uma proposta do Itaú Cultural cuja prestação de contas envolvia mais de 15 mil notas fiscais. Para o expositor, o que se deve criticar é a atitude de certos empresários e agentes do campo cultural e não a estrutura do Ministério, afinal não se chegou a nenhuma irregularidade por parte de funcionário público.

Para um conjunto de expositores da CPI da lei Rouanet é necessário que o Ministério continue abrindo processos administrativos, participe ao Tribunal de Contas da União e a Receita Federal sobre possíveis irregularidades, que contrate mais funcionários via concurso público e que batalhe por instrumentos que disciplinem e tornem mais difíceis desvios na finalidade do investimento cultural.

Outra característica do campo cultural salientada por Segnini (2014a, 2014b), é o surgimento de novas formas de gestão pública por intermédio de instituições privadas como: Organizações Sociais-OS, Organizações Não-governamentais-ONGS e Organização da Sociedade Civil de Interesse Público-OSCIPS, instituições que surgem no contexto da reforma do Estado, evidenciando as intenções das classes dominantes que vão em direção a constituição de um Estado que diminua sua base social e, ao mesmo tempo, seja eficaz burocraticamente ao capital (BORÓN, 1994). Mudanças ocorridas sob o discurso de uma gestão eficiente destes recursos, a pesquisa de Segnini (2014), evidenciou mudanças no âmbito da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, que durante seu processo de

reestruturação demitiu, transferiu e contratou novos profissionais, na qualidade de celetistas, cujos contratos podem ser revogados, sob o lema de que uma orquestra com músicos estáveis poderia perder sua virtuosidade.

Essa política cultural favoreceu as grandes corporações que aumentaram sua influência no âmbito artístico, minimizaram seus custos devido à renúncia fiscal e, sobretudo, maximizam seus lucros, pois ainda puderam fazer propaganda de seus produtos (SEGNINI, 2009). Segundo Wu (2006) a privatização da cultura significa “a institucionalização dos interesses econômicos das elites ou corporações na esfera cultural” (WU, 2006, p.46). O mecenato instaurou uma lógica concorrencial no campo artístico. Os artistas, por seu turno, tiveram que buscar amparo junto aos mecanismos de financiamento público capitaneados pelas empresas, ou ainda, institucionalizaram-se, tornando-se, igualmente, microempreendedores.

O Brasil está alinhado à tendência global de crescimento do setor criativo, segundo dados da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro-FIRJAN³⁰, publicados em 2016, movimentando cerca de R\$ 155,6 bilhões de reais, valor correspondente a 2,64% do produto interno bruto brasileiro. Aliando cultura e desenvolvimento, o Ministério da Cultura criou a Secretaria de Economia Criativa, cuja missão é

promover a intersetorialidade das políticas públicas de Cultura com as políticas de Educação e tem a atribuição de formular programas de formação artística, cultural e profissionalizante, assim como a capacitação de professores, agentes culturais, arte-educadores e educadores populares, com o intuito de reconhecer e promover a diversidade cultural brasileira³¹

Nesse sentido, foi criado entre 2013 e 2014, o Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego- Pronatec Cultura, focado na profissionalização dos trabalhadores da área cultural. Os cursos visam o desenvolvimento de certas habilidades como: raciocínio lógico, raciocínio estético, empreendedorismo, iniciativa, criatividade e sociabilidade mirando novas oportunidades no mercado, geralmente contando com a

³⁰ Mapeamento da indústria criativa no Brasil, 2016.

³¹ <http://www.cultura.gov.br/secretaria-da-economia-criativa-sec>. Capturado em 13 de março de 2017.

expertise do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas-SEBRAE, que tem fornecido subsídios a profissionalização do setor criativo³².

O Sebrae oferece um treinamento de empreendedorismo desde 1993, um curso idealizado pela ONU chamado Empretec, como forma de gerar desenvolvimento e combater a pobreza. O empretec é uma metodologia que mira disseminar as *10 características do comportamento empreendedor- CCE*, um conjunto de valores empresariais formulado para os países em desenvolvimento. O decálogo do empreendedor é composto pelos seguintes pontos: 1. Correr riscos calculados; 2. Exigência de qualidade e eficiência; 3. Persistência; 4. Comprometimento; 5. Busca de informações; 6. Estabelecimento de metas; 7. Planejamento e monitoramento sistemático; 8. Persuasão e rede de contatos; 9. Independência; 10. autoconfiança³³. Segundo o site do SEBRAE

São 60h de capacitação em 6 dias de imersão, onde você será desafiado a participar de atividades práticas, cientificamente fundamentadas que apontam como um empreendedor de sucesso age, tendo como base 10 características comportamentais.³⁴

Sob a égide desse catecismo, os indivíduos redefinem o senso de orientação e estabelecem referenciais que lhes dão segurança frente aos reveses e às contingências do mundo, onde a busca pelo sucesso aparece como uma poderosa fábula. O sujeito sob o domínio dessa liturgia tende a se adaptar a situações adversas por acreditar que irá superar esse momento se for resiliente e fizer seu “dever de casa”. É nesse sentido que investem na construção de singularidades que o diferenciem dos outros a partir de um aperfeiçoamento contínuo de si – sobressalência artística³⁵.

O empreendedorismo é mais uma ideologia que sustenta a ortodoxia neoliberal, do mesmo modo que a cartilha do Consenso de *Washington* atua sobre as economias nacionais, ele atua sobre a vida dos indivíduos. O Sebrae mobiliza uma narrativa que valoriza casos de sucesso perpassando por esses dez tópicos, dando relevo ao ímpeto desses “paladinos dos

³² Na Bahia, surgiu o Bahia Criativa, um escritório que presta assessoria a empreendedores culturais de diversas manifestações.

³³ Retirado de um catálogo do SEBRAE de 2010.

³⁴ <http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/ufs/pi/sebraeaz/empretec,32ab476a91983610VgnVCM1000004c00210aRCRD?vgnnextrefresh=1>. Acesso em 12/02/2019.

³⁵ No tópico 3.5- evidencio com exemplos trazidos pelos entrevistados.

negócios”, salientando como os indivíduos devem mobilizar seus esforços para alcançar seus objetivos. Por outro lado, são criticados e estigmatizados os sujeitos que não conseguem se manter no mercado – espantalhos morais.

O Sebrae por meio desses cursos adapta a linguagem dos negócios à alma, essa adaptação influencia sobremaneira nas subjetividades e nas sociabilidades dos indivíduos. Os cursos ofertados passam uma mensagem de onipotência e de poder, que excita o ego dos indivíduos, prometendo-lhes satisfação do desejo e sucesso caso sigam o decálogo. A energia dos indivíduos é canalizada para as atividades laborativas como forma de realização pessoal, numa "ideologia da realização de si mesmo" (GAULEJAC, 2007, p. 77) ou a *mitologia da autorrealização* (EHRENBURG, 2010).

Henrique, um de meus interlocutores, destaca

Eu sempre divulgo meu trabalho, não tenho vergonha de anunciar, inclusive, os de menor valor estético, sabe? Mercado é mercado, trabalho é trabalho e é isso, não podemos ter purismo, porque é um território de concorrência e os ânimos precisam estar aquecidos. Trabalhar, estudar, trabalhar e participar de pequenos eventos para aprender novidades, o ator é o cara que vai do Sebrae aos palcos. O artista sempre foi um sujeito que precisou se vender, se vendeu para príncipes, reis e rainhas, se vendeu para empresários e até pra certo aparato estatal, então é isso, não pode ter purismo, sou um trabalhador como outro qualquer, um negociante, um anunciante.

O paradoxo do empreendedorismo é o fato de que ele escamoteia o sofrimento e a degradação das relações intersubjetivas, porque as estratégias para a conquista do primeiro lugar mudam os significados da felicidade, transformando a competição pelo primeiro lugar como um valor inquestionável. No afã de se tornar o *number one*, os indivíduos esquecem que nesta posição só cabe um. O empreendedorismo é uma fábula fundamental ao capitalismo num momento de retração do emprego formal em todo mundo, por conta dos ajustes neoliberais que vem sendo aplicados em diversas economias nacionais (ANDERSON, 1995; HARVEY, 2007).

A flexibilização da economia e dos direitos do trabalho vêm causando impactos no mercado de trabalho no Brasil que vive um momento de desestruturação, processo composto por novas exigências das corporações para contratação de empregados: polivalentes,

motivados, habilitados, competentes e criativos (POCHMANN, 2001). Essa tendência conheceu um patamar superior de precarização com a reforma trabalhista pós-impeachment³⁶, no governo de Michel Temer, que dificultou o planejamento de suas vidas, assim esses indivíduos se encontrarão desprotegidos, a mercê de toda sorte de degradação, se configurando, segundo Castel (2005), um processo de desfiliação social. Processo de desamparo crescente, uma vez que o governo de Jair Bolsonaro está distanciando os trabalhadores dos direitos por meio da Medida Provisória nº 881, de 30 de abril de 2019, famosa “MP da liberdade econômica”³⁷.

É nesse contexto do mercado de trabalho, permeado pelo desemprego e pela dificuldade de reinserção por parte dos trabalhadores que aflora o debate acerca da empregabilidade/empreendedorismo. A empregabilidade é um conceito que alude à probabilidade e ao conjunto de aptidões e capacidades de um sujeito conseguir empregar-se. Assim a empregabilidade implica na adaptação do trabalhador às novas exigências do mercado de trabalho, o discurso da empregabilidade responsabiliza o próprio trabalhador pela situação de emprego/desemprego, isto é, uma estratégia das empresas na transferência para o trabalhador da responsabilidade pela não-contratação ou demissão (HELAL e ROCHA, 2011).

O empreendedorismo é um *ethos* que está invadindo o mundo artístico, “os artistas precisam entender que pertencem a um mercado de bens culturais e de trabalho e se comportarem como tal”³⁸. É necessário entender de onde vem esse discurso sobre empregabilidade/empreendedorismo e evidenciar como se acopla às políticas macroeconômicas neoliberais, para vislumbrarmos assim as contradições e dificuldades experimentadas pelos artistas.

³⁶ Tema ainda controverso na bibliografia. Há quem o denomine, inclusive, de golpe de 2016. A coletânea da editora Boitempo *Por que gritamos golpe?* fornece pequenos textos que analisam essa questão a partir de diferentes carizes políticos. De modo geral, o *impeachment* pode ser entendido como um golpe não armado, feito a partir de dispositivo legal com vistas ao interrompimento da ordem democrática a favor de setores neoliberais, que visam o desmonte do aparato estatal e das políticas públicas que amparam milhões de pessoas. Essa ruptura institucional promove a desconstrução de direitos em várias áreas que abarcam desde conquistas no âmbito identitário para os “novos sujeitos” como também conquistas no âmbito da economia e do trabalho, enfim a avalanche não democrática ataca a todos numa espoliação de direitos. Percebeu-se pós-impeachment que a presidenta Dilma Rousseff não havia cometido crime de responsabilidade como advogado por seus detratores.

³⁷ Institui a Declaração de Direitos de Liberdade Econômica, estabelece garantias de livre mercado, análise de impacto regulatório, e dá outras providências. Capturado do http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2019/Mpv/mpv881.htm no dia 28/08/2019.

³⁸ Folha de São Paulo.

Esses discursos são oriundos da teoria do capital humano, surgida na década de 1960, nos Estados Unidos, elaborada por Theodore Schultz e Gary Becker, professores de economia da Universidade de Chicago. Essa teoria enseja que cada indivíduo possui em si potencialidades criadoras, que são permanentemente enriquecidas através da alimentação, atividades físicas e estudos, ou seja, a gestão de si e o cuidado com a saúde física e psíquica se apresentam como solução para entraves econômicos vividos pelos indivíduos. A teoria do capital humano entende o trabalho como forma de adquirir renda, sendo a renda o resultado de um investimento ou capital, daí a importância de investir em todas as capacidades (físicas e intelectuais) que o sujeito comporta como forma de melhorar sua renda. Vejamos a análise desse discurso feita por Michel Foucault na aula de 14 de março de 1979, onde diz o autor

uma teoria do *homo oeconomicus*, mas o *homo oeconomicus*, aqui, não é em absoluto um parceiro da troca. O *homo oeconomicus* é um empresário, e um empresário de si mesmo. Essa coisa é tão verdadeira que, praticamente o objeto de todas as análises que fazem os neoliberais será substituir, a cada instante, o *homo oeconomicus* parceiro da troca por um *homo oeconomicus* empresário de si mesmo, **sendo ele próprio seu capital, sendo para si mesmo seu produtor, sendo para si mesmo a fonte de [sua] renda**. Não vou lhes falar a esse respeito, porque seria longo demais, mas você tem em Gary Becker, justamente, toda uma teoria interessantíssimo do consumo, em que Becker diz: não se deve acreditar que o consumo consiste simplesmente em ser, num processo de troca, alguém que compra e faz uma troca monetária para obter um certo número de produtos. O homem do consumo não é um dos termos da troca. O homem do consumo, na medida em que consome, é um produtor. Produz o que? Pois bem, produz simplesmente sua própria satisfação (FOUCAULT, 2008a, p. 310-311, grifos do autor).

Esse capital que todo indivíduo tem pode ser uma ferramenta para o desenvolvimento não só dos próprios indivíduos, mas também de um país, assim a “instrução e o progresso no conhecimento constituem importantes fontes de crescimento econômico” (SCHULTZ, 1967, p. 63). E, mais especificamente, a teoria enseja que os indivíduos invistam de modo contínuo em seu desenvolvimento, traçando metas, através de ações empreendedoras. Essa visão instrumental do ser humano possibilita que o capital em questão seja gerido de maneira eficiente, pois tal investimento poderá ser traduzido em lucro e, conseqüentemente, na autossatisfação.

É basilar nesta teoria, a crença de que os indivíduos têm condições de ponderar livre e racionalmente. Tanto Gary Becker quanto Theodore Schultz não problematizam as desigualdades sociais, suscitando que a responsabilidade das disparidades entre salários é dos próprios indivíduos que não teriam investido em si como aqueles outros que possuem renda maior.

O campo artístico contraria fortemente a teoria do capital humano, pois os artistas tem maior escolaridade que trabalhadores de outros setores e essa qualificação não se traduz em salários condizentes (GREFFE, 2013; MENGER, 2005) ficando evidente a dimensão ideológica dessa teoria, que contribui apenas para que os indivíduos sejam responsabilizados em relação a sua empregabilidade, como se não experimentassem ao longo da vida embargos estruturais, portanto essa teoria legitima a tônica neoliberal que assevera que cada indivíduo deve ao seu modo buscar um lugar ao sol. Conforme salientado por Foucault (2008a), o discurso neoliberal não é apenas uma agenda político-econômica formulada por políticos, mas “uma maneira de ser e pensar” que tem uma reivindicação global, por essa razão que vemos o discurso do empreendedorismo de modo contundente nas artes.

Em todas as áreas e em todo o mundo, pesquisas evidenciam essa virulência. Chin Tao Wu nos mostra que “a cultura, na pluralidade que caracteriza as diferenças entre as sociedades do planeta, parece ameaçada pela universalização que caracteriza o capitalismo do mundo contemporâneo” (WU, 2006, p. 13), naturalmente, esse processo gerou movimentos de deferência e resistência. Quanto à resistência, destaco a experiência de importância nacional do *Arte Contra a Barbárie*, que terminou pavimentando a grande estrada da crítica aos “mascates da cultura”, conforme expressão de Raymond Williams (1992). Inclusive, foi combustível para a crítica dos artistas soteropolitanos, que mostrarei mais à frente, na medida em que indagou quão problemático é uma política cultural feita a partir de valores de um grupo específico que compõe a sociedade – elite econômica.

Na sociedade, a produção artística e o fenômeno de mercantilização da arte eclipsam não só as relações de produção nas indústrias culturais – agora chamadas de criativas –, mas também a discussão sobre as políticas culturais que poderiam ser públicas, mas foram privatizadas, por exemplo, o debate público a despeito da política cultural é quase exclusivo sobre o financiamento, dada à força metonímica do mecenato em relação à política cultural, tão virulenta que mistifica e dificulta esse debate no Brasil, quando, na realidade, o debate cultural é maior do que o orçamentário.

Dito de outra forma, enquanto a cultura for vista apenas como um recurso tão somente financeiro, o país avançará pouco frente aos desafios postos pela diversidade da cultural do país e, paulatinamente, a ânsia de liberdade criativa por parte dos artistas será constrangida pelo cotidiano com expectativas minguadas – pelo modo de produção fetichista que regula o seu processo e escolhas artísticas, as suas redes de dependência de produção e distribuição da arte, o acesso aos instrumentos de trabalho.

1.4-O TEATRO NO CONTEXTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS EM SALVADOR

Para analisar as políticas culturais desenvolvidas nos âmbitos, municipal e estadual, em Salvador recorri não só a documentos governamentais, relatórios de gestão³⁹, textos que disciplinam o orçamento anual dos governos⁴⁰, como também a outros trabalhos acadêmicos relevantes. Restauro aspectos dos últimos doze anos, portanto a análise começa a partir de 2007, momento em que se tem mais dados à disposição. Essa linha do tempo foi influenciada por pesquisas que apontam para o dinamismo no âmbito da política cultural dos últimos anos, quebrando uma lógica autocrática e começando outra mais participativa (RUBIM, 2014).

Reconheço essa parte da pesquisa como a mais complicada, pois as secretarias não são transparentes com as informações, não só porque as poucas informações vêm mixadas à propaganda das iniciativas governamentais, mas também a criação de estatísticas e dados da cultura é uma prática recente ainda no país, conforme salienta a pesquisadora do IBGE Cristina Lins “a urgência na busca por referências numéricas tornou-se indispensável para se conhecer melhor as atividades da produção e do consumo de bens e serviços culturais da população” (LINS, 2015, p.2). A pesquisa *Salvador mais criativa* aponta para 43 mil

³⁹ Consultei os relatórios de gestão da Secult/Ba de 2007-2009, 2015-2018 e Relatório de Ações das Unidades Vinculadas a Secult/Ba 2017-2018. Disponíveis seguinte link: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=77>. Capturado no dia 20/09/2019.

⁴⁰ LDO - Lei de Diretrizes Orçamentárias. Instrumento legal que dispõe sobre as diretrizes orçamentárias do Estado, contemplando prioridades e metas a serem alcançadas pelas Ações Governamentais.

ocupados nos setores culturais criativos na capital baiana (CANEDO, KHOURI, 2015), indivíduos-alvo das políticas apresentadas abaixo.

1.4.1- ÂMBITO ESTADUAL

Quanto às políticas desenvolvidas ao longo dos anos 2007-2015, sob o governo de Jacques Wagner ocorreu a refundação da secretaria da cultura, desacoplada do turismo, característica das gestões anteriores, rompendo com 12 anos da gestão de Paulo Souto, herdeiro do Carlismo, período marcado por tomadas de decisões de modo autocrático, sem debate com a sociedade civil e com os artistas locais. É desse período ainda a íntima ligação do turismo com a cultura enquanto uma prática política e de estereótipos da Bahia como terra de um povo alegre e festivo. Segundo o documento Relatório de Gestão 2007 – 2009,

Até a criação da Secretaria de Cultura, na estrutura administrativa do Governo do Estado da Bahia, a gestão pública da cultura e do turismo estava englobada numa só pasta. Naquele momento, a cultura ainda era vista, predominantemente, como espetáculo artístico e instrumento de atração turística por meio da venda de uma imagem específica da Bahia (BAHIA, 2010, p.9).

Nos primeiros anos do governo de Jacques Wagner, a ideia é modernizar a secretaria alinhando ao conjunto de políticas que vinham sendo implementadas no âmbito federal. Estruturando a secretaria a partir dos seguintes eixos: 1- Gestão da Cultura, 2 - Fomento à Economia da Cultura, 3-Promoção da Cultura, 4 - Desenvolvimento Territorial da Cultura e 5 - História, Memória e Patrimônio, para melhorar a relação com os agentes culturais, aumentando a comunicação com a sociedade civil.

O financiamento na área cultural é importantíssimo, pois muitos indivíduos envolvidos nas manifestações artístico-culturais não têm condições de criar sem respaldo institucional. Segundo Isaura Botelho (2001) o financiamento das atividades artísticas e culturais, não raro, envolve polêmica. Pois, de um lado há quem defenda o subsídio do poder

público, uma vez que colabora para a formação da identidade e o prestígio de uma determinada localidade e, do outro lado, aqueles que apostam que a cultura deve se autofinanciar e se submeter às regras do mercado.

O debate contemporâneo aponta que a política cultural requer diferentes formas de financiamento, envolvendo os diferentes atores que estão em torno das políticas culturais – Estado, Mercado e público –, cabendo a burocracia estatal a administração dos apetites com o intuito de garantir a democratização destes recursos, ou seja, um processo que envolva uma maior gama de produtores e consumidores dos bens e serviços artístico-culturais.

Nesse sentido Rubim (2014) aponta

Na Bahia tem buscado diversificar e tornar mais republicanos e transparentes, através de seleções públicas, seus procedimentos de financiamento à cultura. Hoje, existem na Bahia quatro modalidades de financiamento estatal: o Fundo de Cultura da Bahia (FCBA), o programa de incentivo cultural intitulado FazCultura, o Calendário das Artes e o microcrédito cultural (RUBIM, 2014, p.26).

O fundo de cultura foi instituído pela Lei 9.431/2005, ou seja, um instrumento legal que assevera que, uma parcela da arrecadação do ICMS (Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços) seja investida na área cultural. Este fundo é gerido pela Secretaria de Cultura numa articulação com a Secretaria da Fazenda, com vistas ao incentivo e estímulo de produções artístico-culturais baianas. Os fundos de cultura estão ligados ao Sistema Nacional de Cultura-SNC, que prevê a gestão e promoção das políticas públicas de cultura, em regime de colaboração de forma democrática e participativa entre os três entes federados (União, estados e municípios) e a sociedade civil, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais⁴¹.

Calendário das artes é uma iniciativa que visa criar uma periodicidade, diversificação e capilarização das atividades artístico-culturais por todos os territórios criativos da Bahia, criando cenários e dinâmicas alternativos, sobretudo, o interior e periferias de Salvador para a produção cultural, impactando ainda na formação de público para as artes (RUBIM, 2014).

⁴¹ <http://www.cultura.gov.br/sistema-nacional-de-cultura>. Informação colhida em 02/02/2018. Para saber mais ver a Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012.

O microcrédito cultural do Credibahia Cultural⁴², cuja taxa de juros é 1,8% ao mês e de 1,5% para renovação faz parte da política pública, esse crédito visa o fortalecimento do investimento dos indivíduos em suas atividades artístico-culturais. O microcrédito ainda está ligado ao crescimento do empreendedorismo no Brasil. O público-alvo da política era os profissionais autônomos que atuam no setor cultural e que têm dificuldade de acesso ao crédito convencional, ou seja, seria uma tentativa de desburocratização do acesso ao crédito (LIMA, 2009). Havia também a ideia de que estes artistas e representantes de manifestações culturais pudessem atuar em suas regiões como referência para a população, causando algum impacto socioeconômico, no sentido de montar/articular uma cadeia de produção.

Embora tenha diversificado as modalidades do fomento cultural, a gestão de Jacques Wagner obteve problemas com os artistas de teatro, sobretudo, quando fez mudanças no principal mecanismo que privilegiava o teatro, nos últimos 12 anos, o Fazcultura, que financiava parte dos espetáculos da cena soteropolitana, fato que levou os artistas a formarem o movimento Cultura na U.T.I., em 2009.

Segundo trecho documento:

a invasão dos produtos criados no eixo Rio-São Paulo, que recebe maior parte da verba da lei Rouanet. Infelizmente! Por ora, nada resta a não ser informar aos artistas e técnicos do teatro baiano que estamos na labuta diária e intensa para fazer com que o mercado de teatro profissional da Bahia volte a abrilhantar a cultura do nosso Estado com produções de qualidade atestada por todo o país. Enquanto isso os espetáculos do eixo Rio- São Paulo, continuam inundando os nossos teatros (observem a programação do Teatro Jorge Amado, por exemplo), ocupando a lacuna provocada pela Despolítica Cultural da Bahia (CULTURA NA UTI, 2009, sem numeração).

A crítica dos artistas baianos em relação à invasão dos grupos/produtos artísticos do eixo Rio-São Paulo remete ao Movimento Arte Contra a Barbárie⁴³. Revelando assim, dois

⁴² Os limites de crédito para investimento fixo ou misto variam de R\$ 2.000,00 podendo ser renovado para até R\$ 5.000,00; já para capital de giro, o limite varia entre R\$ 1.000,00 e R\$ 3.000,00. O empreendimento deve estar em funcionamento há pelo menos 6 meses e o empreendedor deve estar residindo no município há 1 ano.

⁴³ Ocorrido em São Paulo, O movimento lançou três manifestos ao longo de 1998-2002 (MEGA, 2015). O Arte contra a barbárie é a clássica e mais contundente crítica, dentre os artistas brasileiros, ao processo de mercantilização da cultura e das artes patrocinada pela guinada neoliberal da política cultural no país. Criticava, por exemplo, a invasão dos diversos musicais importados da *Broadway* para o tablado paulistano e a vinda de bandas de *rock* famosas para São Paulo, marginalizando os artistas locais. É o caso da empresa

fluxos/embargos presentes no cotidiano da produção teatral no Brasil, um internacional denunciado pelo movimento em São Paulo e outro doméstico, marcado pelo Cultura na U.T.I., salientando a dificuldade estabelecida pelo processo de globalização. Ao mesmo tempo, artistas baianos residentes fora da capital falam de certa hegemonia de artistas soteropolitanos pelas cidades do interior.

Dentre as reivindicações do movimento Cultura na U.T.I. estavam: 1. Ampliação do número e valores dos prêmios dos editais de montagem e circulação da área de teatro; 2. Revisão da política de manutenção dos teatros públicos; 3. Garantir que as empresas públicas e sociedades de economia mista do estado criem seus editais na área de Cultura, através das leis de incentivo; 4. Promover seminários e projetos de comunicação voltados ao empresariado privado; 5. Utilização de artistas baianos nas publicidades do estado; 6. Programa de divulgação dos espetáculos de teatro produzidos na Bahia; 7. Ações coordenadas com a secretaria de educação com vista à formação de plateia (CULTURA NA UTI, 2009).

Alguns aspectos do desenvolvimento do setor teatral ao longo das décadas de 2000 e 2010 foram elencados por Araújo (2011), mas também salientados por artistas quando estava em campo:

1. A consolidação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UFBA, criado em 1997, que possui a nota 6 da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPE. A partir das entrevistas com alguns atores, a escola, em certa medida se mantém distante das problemáticas que flagelam os atores na cidade. Segundo alunos, inclusive, se debate pouco nesse ambiente acadêmico questões atinentes à profissionalização dos atores, haveria mais uma preocupação “exacerbada” com a pesquisa teatral e acadêmica. Não raro, os alunos acusam-na de uma torre de marfim;

2. O interesse das televisões locais nas atividades teatrais, o oferecimento de prêmios, a exemplo, do prêmio Braskem de Teatro⁴⁴, que se encontra na 24ª edição, que premia artistas em oito categorias, a saber, Espetáculo Adulto, Espetáculo Infanto-juvenil, Direção, Ator, Atriz, Texto, Revelação e Categoria Especial. Em 2017, os vencedores nas

Ticket4Fun/Time4Fun que já trouxe bandas como: Black Sabbath, Rolling Stones, Maroon 5. Além de musicais como: Wicked, Cabaret, We will rock you, dentre outros. Para a consulta dos projetos que captaram recursos por meio da lei consultar o site <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>

⁴⁴Controlada pela Organização Odebrecht, a Braskem é a maior produtora de resinas termoplásticas das Américas, bem como a maior produtora mundial de biopolímeros, com faturamento de R\$ 54 bilhões, atuando em mais de 70 países.

modalidades, espetáculo adulto e infanto-juvenil, receberam R\$30 mil reais, enquanto as demais R\$ 5 mil reais. O Prêmio Braskem de Teatro é uma realização da agência de publicidade Caderno 2 Produções, patrocinada pela Braskem e Governo do Estado, por meio do Fazcultura, Secretaria de Cultura e Secretaria da Fazenda, “cujo objetivo é valorizar, reconhecer e premiar a produção teatral do estado, abrindo espaço para o surgimento de novos talentos”⁴⁵;

3. O interesse de empresas privadas na contratação de grupos teatrais para realizarem esquetes em eventos corporativos, uma tendência em diversas cidades do país e do mundo. A arte como forma de cultivar valores como proatividade e motivar os funcionários, enfim a arte anexa à cultura organizacional;

4. O desenvolvimento do Teatro-Escola, quando o elemento cênico usado como mais uma ferramenta para fins pedagógicos;

5. O surgimento de instituições sociais sem fins lucrativos;

6. A criação de programas governamentais de capacitação empreendedora e gestão da cultura como o Bahia Criativa⁴⁶, um escritório sediado em Salvador que, desde 2014, dá suporte a profissionais que atuam nos setores criativos espalhados pelos 27 territórios de identidade da Bahia, atuando em quatro linhas: geração e difusão de conhecimento, fomento a empreendimentos criativos, formação para profissionais criativos e promoção de negócios criativos.

O Bahia Criativa é fruto de um convênio firmado entre o Ministério da Cultura e o Governo da Bahia, o equipamento é gerido pela Secretaria de Cultura do Estado e objetiva proporcionar qualificação ligada à gestão e sustentabilidade econômica de atividades criativas. O programa é parceiro de outras secretarias de Estado, agências de fomento, instituições financeiras, universidades, Sistema S⁴⁷, Rede de Formação e Cultura do Estado da Bahia, entre outras instituições (BAHIA, 2014).

⁴⁵Informação colhida no endereço: <http://www.cultura.ba.gov.br/2016/12/12679/Premio-Braskem-de-Teatro-anuncia-os-indicados-de-2016.html>, capturado no dia 27/04/2016.

⁴⁶ Informações colhidas no site do programa <http://www.bahiacriativa.ba.gov.br/> no dia 01/05/2017.

⁴⁷ Termo que define o conjunto de organizações das entidades corporativas voltadas para o treinamento profissional, assistência social, consultoria, pesquisa e assistência técnica, que além de terem seu nome iniciado com a letra S, têm raízes comuns e características organizacionais similares. Fazem parte do sistema S: Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai); Serviço Social do Comércio (Sesc); Serviço Social da Indústria (Sesi); e Serviço Nacional de Aprendizagem do Comércio (Senac). Existem ainda os seguintes: Serviço Nacional de Aprendizagem Rural (Senar); Serviço Nacional de Aprendizagem do Cooperativismo (Sescoop); e Serviço Social de Transporte (Sest). Capturado no dia 01/05/2017 no site <http://www12.senado.leg.br/noticias/glossario-legislativo/sistema-s>

Não raro, oferece o curso *Elaboração de Projetos Culturais, Captação de Recursos e Prestação de Contas*, que segundo o programa é uma demanda constante por parte dos artistas em virtude da dificuldade com o expediente burocrático necessário para a captação de recursos públicos para fins culturais. Estudos apontam que os artistas têm encontrado dificuldades tanto no acesso quanto na prestação de conta quando contemplados com recursos e patrocínio, sendo essa dificuldade compartilhada nacionalmente.

Durante as entrevistas ouvi muito sobre as dificuldades em escrever projetos e participar de editais, fato que me levou a analisar um edital público – Setorial de Teatro da Funceb/Secult/Ba⁴⁸. Em 2019, o edital dispunha de 1,5 milhões de reais, podendo cada projeto arrecadar até 200 mil reais, exceto pessoa física ou microempreendedor individual-MEI que podem até o valor de 150 salários mínimos ou R\$149.700,00 reais.

O período para envio das propostas foi de 09/09/2019 a 08/10/2019, por meio do endereço eletrônico http://siic.cultura.ba.gov.br/cliقة_fomento⁴⁹, as propostas devem ser realizadas a partir de 01/07/2020 e 01/07/2021. Os recursos do edital são oriundos do Fundo de Cultura da Bahia. Os objetivos da seleção são

Apoiar propostas culturais na área de Teatro com o objetivo de estimular a criação, pesquisa, formação, produção, difusão, circulação e formação de plateia e memória na rede produtiva do setor e ações que dialoguem com outros segmentos, tendo o Teatro como objeto predominante. Exemplos (os exemplos a seguir são meramente indicativos, podendo ser apresentadas outras formas de proposição aqui não especificadas): criação e/ou circulação regional e/ou nacional de espetáculos; manutenção de temporada de espetáculos; criação e apresentação em formatos e/ou em espaços alternativos (esquetes, stand up, espaço público, coletivos etc.); qualificação e capacitação para artistas, técnicos e agentes da área; criação de textos dramáticos; publicação ou reedição de livros, catálogos e revistas especializados; pesquisa artística e crítica sobre teatro e suas interfaces; criação e manutenção de sites; constituição, manutenção, digitalização, restauração e/ou difusão de acervos da área; realização de seminários, fóruns, palestras sobre teatro e suas interfaces; festivais, mostras e atividades do gênero.

Ainda quanto ao objetivo deste edital, há a informação de que não apoiará propostas de mobilidade artística e cultural, ações continuadas de instituições culturais e eventos

⁴⁸ http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/Editais_Setoriais_19/18_FUNCEB_Setorial_Teatro_2019.pdf. Capturado no dia 20/09/2019.

⁴⁹ Neste site é possível fazer o cadastro e enviar a proposta com sua documentação.

calendarizados, pois já contam com editais específicos. Não serão acatadas cujo proposta preveja obras em bens móveis ou imóveis e atividades continuadas de grupos artísticos. Para percorrer seu objetivo a Secretaria possui um conjunto de critérios que precisam ser cumpridos. Esmiucei alguns destes pontos:

1. Sobre a natureza dos proponentes, podem participar: 1. Pessoa Jurídica de direito privado ligado ao setor cultural; 2. Pessoa Física maior de 18 anos; 3. Microempendedor Individual-MEI. Os proponentes precisam residir na Bahia há pelo menos três anos, estar adimplente com a Fazenda Pública Estadual, Fazcultura, e o Fundo de Cultura da Bahia-FCBA, ter prestado contas corretamente caso tenha recebido recursos em projetos anteriores. A participação é vetada para os servidores públicos estaduais (comissionados, estatutários e, até mesmo, estagiários não podem participar) e membros das comissões culturais;
2. Quanto ao orçamento da proposta, o edital exige que haja clareza dos recursos mobilizados, contendo planilha de custos. Os microempreendedores individuais não podem apresentar propostas superiores a 150 salários mínimos. Quanto à divulgação/marketing (recursos humanos e materiais, por exemplo, publicitários e folders, respectivamente) o valor gasto não pode superar 20% do valor da proposta. Deve-se ainda estar atento aos direitos autorais de execução ou representação pública, organizados pelo ECAD- Escritório Central de Arrecadação e Distribuição e/ou SBAT- Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, só colocar na planilha de custos se o evento tiver entrada franca, em caso de venda de ingressos, deve-se pagar um percentual a partir da bilheteria. Serviços de contabilidade podem ser contratados desde que tenham como foco a execução e a prestação de contas da proposta;
3. Quanto às obrigações dos proponentes. Todas as informações prestadas estão sujeitas à comprovação. Atentar-se para todas as etapas do processo, observando seus prazos. Atendimento às solicitações que podem ser requisitadas pela Secretaria e outros órgãos conjuntos. O proponente é responsável por todas as despesas decorrentes da sua participação no edital, pela veracidade das informações e comprovação, pelo gerenciamento de informações em meios

eletrônicos, que permitam uma boa comunicação com a secretaria, acompanhar o status da proposta no Diário Oficial do Estado;

4. Quanto à inscrição da proposta (análise prévia, avaliação e escolha dos projetos), o edital fala em pertinência e enquadramento da proposta. Documentação consolidada (pequenos equívocos podem ser corrigidos pelos proponentes desde que haja tempo hábil e não altere a proposta). O edital organiza as propostas em categorias como natureza da proposta/lugar de realização (município ou território de identidade). Depois, o edital elege os critérios: *Valor cultural, Pertinência à política cultural baiana e viabilidade técnica*. Valor cultural: criatividade, inovação e singularidade, relevância no contexto sociocultural de realização e estímulo à diversidade; Pertinência à Política Estadual de Cultura (Lei nº 12.365/2011, harmonia com a Lei Orgânica de Cultura (Lei nº 12.365/2011) e ao Plano Estadual de Cultura (Lei nº 13.193/2014), estruturante e multiplicador prevendo articulações e parcerias, deve possuir estratégias de democratização do acesso à cultura (acessibilidade) e descentralização espacial. Estimular a diversidade étnica, gênero, orientação sexual, etc. Por fim, a viabilidade técnica que consiste na clareza, consistência das informações e coerência na composição da proposta, razoabilidade dos itens de despesas e seus valores, bem como relação custo / benefício e na capacidade logística do proponente e sua equipe para execução satisfatória da proposta. O edital não escolhe propostas cujo conteúdo desrespeite as diversidades religiosas, sexuais, de gênero, geracionais, os direitos da pessoa com deficiência, bem como os direitos humanos em geral e que envolvam promoção pessoal de autoridades que ocupem cargos públicos e a promoção de partidos políticos.

Em documento anexado o edital ainda aponta outros critérios para espetáculos cênicos, divididos em duas situações: criação de um espetáculo novo e espetáculos preexistentes. Em caso do primeiro, deve-se enviar as seguintes informações

- (i) informações e/ou documentos (fotos, vídeos, material de imprensa, portfólio, etc.) que apresentem a trajetória do(s) criador(es); (ii) esboço ou descrição da conceituação estética (uso do espaço, recursos técnicos, cenográficos, de iluminação, trilha sonora, figurino, caracterização, entre

outros). No caso desses elementos serem criados durante o processo, apresentar a ideia e a metodologia a serem empregadas para seu desenvolvimento e memória de cálculo da estimativa constante no orçamento; (iii) tema, objeto, texto (integral ou resumo) e/ou argumento da criação. Em se tratando de texto a ser criado no processo de realização do projeto, apresentar metodologia pretendida para sua criação e finalização; (iv) características do(s) local(is) previstos para as apresentações. (v) Currículo e carta de anuência dos principais responsáveis pela identidade do projeto considerados importantes para avaliação (BAHIA, 2019, p.25).

Na segunda hipótese, os documentos são

(i) link para vídeo ou DVD do espetáculo na íntegra; (ii) registro fotográfico; (iii) material gráfico e de imprensa; (iv) histórico (locais, público, participação em festivais) de apresentações do espetáculo; (v) descrição do espetáculo (texto, uso do espaço, recursos técnicos, cenográficos, de iluminação, trilha sonora, figurino, caracterização, entre outros); (vi) rider técnico; (vii) carta convite da instituição anfitriã (se houver); (viii) características do(s) local(is) previstos para as apresentações; (ix) currículo e carta de anuência dos principais envolvidos considerados importantes para avaliação (BAHIA, 2019, p.25-26).

Para aprovar uma proposta é necessário percorrer um longo caminho, sobretudo, prévio de organização de uma equipe que se dedicará à proposta, pois o projeto envolve inúmeras áreas que precisam estar harmonizadas e organizadas documentalmente. Se a proposta superar todas essas fases chegará ao Termo de Acordo e Compromisso –TAC com a Secretaria de Cultura e outros órgãos públicos. De modo geral, nessa etapa, o proponente apresentará uma série de certidões negativas de órgãos, municipais, estaduais e federais e reiterar as informações anteriormente submetidas.

Percebe-se que há uma condenação da linguagem artística às premissas metodológicas/burocráticas do edital, que deveria ser um instrumento pelo qual se acessa a política cultural, mas, sabemos, que o edital se tornou, pura e simplesmente, a política. Foi a forma que a gestão neoliberal encontrou de endossar enfaticamente o empreendedorismo entre os artistas. Aqui, menos vale o conteúdo artístico, o que está em jogo é a apresentação da proposta, isto é, a performance formalista-burocrática. Noutras palavras, como o artista “vende o seu peixe”. Os artistas, nesse processo, se tornam meros reprodutores de um léxico

empresarial comum às bancas, editais, dentre outras seleções. Vê-se, portanto, a generalização da forma “empresa” no corpo social.

Sabendo que o processo de burocratização não é sinônimo de idoneidade, e, na prática, tem sido ineficiente na democratização da cultura – por qual razão não se deixa de lado a aplicação do positivismo à cultura? Não se inverte essa tendência global da liberdade do indivíduo-empresa, pois

“é uma espécie de reivindicação global, multiforme, ambígua, com ancoragem a direita e a esquerda. E também uma espécie de foco utópico sempre reativado. E também um método de pensamento, uma grade de análise econômica e sociológica” (FOUCAULT, 2008a, p.301).

Muito embora o setor cultural seja marcado por forte profissionalização é preciso ter em mente que estes profissionais com perfil de gestor se encontram em posições insulares nas indústrias culturais, seja em Salvador, seja em São Paulo. Os grandes meios de comunicação e grandes artistas é que possuem envergadura empresarial. As artes cênicas em Salvador são com dificuldade empresariais e ainda muitíssimo longe de porte industrial, por isso as críticas dos artistas apontando para a desrazão e injustiça desse processo

1.4.2- ÂMBITO MUNICIPAL

No âmbito municipal, as políticas culturais são ainda mais recentes, não há um entendimento claro do papel e potencialidades da cidade, sendo a sua política cultural pensada pelo governo estadual. Segundo Rubim

As políticas culturais municipais têm sido, quando existentes, pífias. Este quadro assustador das políticas culturais municipais não deve ser imputado apenas à atual gestão, mas ele marca a história recente de Salvador. Como a prefeitura, durante a ditadura e no pós-ditadura, foi tratada pela corrente política que dominou a Bahia apenas como um apêndice do governo estadual, Salvador foi destituída de políticas públicas municipais em muitas áreas, inclusive na cultura (RUBIM, 2014, p. 214).

Nesse sentido, a atual administração de ACM Neto, período 2013-2020, passou a seguir o ritmo da política nacional a tomada de algumas decisões. A constituição do Sistema Municipal de Cultura, por meio da lei nº 8551/2014. A prefeitura desde 2016 conta com a lei de incentivo *Viva Cultura*⁵⁰, onde a participação do capital privado nas atividades culturais é estimulada, em conformidade com as outras leis de incentivo existentes no país seja no âmbito federal, seja no municipal. A prefeitura também criou o Conselho Municipal de Política Cultural-CMPC, cujo regimento foi aprovado pelo decreto nº 30.230 de 24 de setembro de 2018.

Dentre as ações da prefeitura, merece destaque o *Diagnóstico do Desenvolvimento Cultural de Salvador*⁵¹ lançado em 2017. Esse relatório versa sobre diversas linguagens artísticas e aspectos culturais da capital baiano, passando ainda por temas transversais à cultura. Esta ação surge com o intuito de fornecer subsídios às políticas públicas futuras, o documento foi construído a partir de entrevistas com agentes culturais, pesquisas institucionais e acadêmicas. No tocante ao teatro, apresenta o seguinte diagnóstico

Atualmente, essa linguagem enfrenta uma série de dificuldades para conseguir preservar as suas conquistas, como o fato de os teatros soteropolitanos estarem concentrados preponderantemente na região do Centro Antigo e no Rio Vermelho, o que se torna um grande inconveniente para quem mora em bairros distantes. No entanto, a distribuição dos equipamentos culturais não é o único fator que acarreta na dificuldade de público para os espetáculos teatrais realizados na cidade. Salvador, assim como outras cidades e regiões do país, não conseguiu consolidar o processo de formação de plateia, o que se agrava no contexto contemporâneo de pouca quantidade de espetáculos musicais ou de comédia, de cunho mais comercial e com temporadas prolongadas (SALVADOR, 2017, p. 21).

Segundo as pessoas ouvidas pelo estudo, as produções com viés experimental, estudantil não são atrativas do amplo público, isso, ocorre, claro, porque não houve formação de público para esse tipo de teatro, sendo mais comum a audiência para atores conhecidos com veiculação na televisão. O baixo interesse do público pelos espetáculos locais não sustenta a bilheteria o que torna o teatro refém dos editais públicos, que sustentam apenas

⁵⁰ <http://www.cmpc.salvador.ba.gov.br/wp-content/uploads/2016/05/lei-9.174-2016-programa-viva-cultura.pdf>. Capturado no dia 22/09/2019.

⁵¹ http://www.culturaifgm.salvador.ba.gov.br/images/stories/diagnostico_cultural/Diagnostico-Produto%203-Final_rev2017_11_29.pdf. Capturado no dia 22/09/2019.

temporadas curtas e o patrocínio privado é baixo, com ou sem lei de incentivo (SALVADOR, 2017).

Sobre a estrutura dos teatros na capital baiana

Os principais equipamentos voltados para receber espetáculos teatrais na capital baiana são: TCA, que conta, principalmente, com a Sala Principal e a Sala do Coro²⁴; Escola de Teatro da UFBA, com o Teatro Martin Gonçalves; Teatro Vila Velha; Teatro ISBA; Teatro Módulo; Teatro Jorge Amado; Teatro Xisto Bahia; Teatro Gregório de Mattos; e Espaço Cultural da Barroquinha. Também há teatros de pequeno porte, como o Molière, o Sesi ou o Gamboa, que por conta das pautas mais baratas desempenham papel relevante para a produção local. Cabe ressaltar que muitos dos equipamentos culturais em funcionamento não possuem infraestrutura adequada. Poucos, por exemplo, seguem todas as normas de segurança em eventos, não havendo uma política eficiente de incentivo para a realização das melhorias necessárias. Outra questão que merece ser apontada é a carência de espaços na cidade para armazenamento de cenário e equipamentos (SALVADOR, 2017, p. 23).

O estudo aponta para a necessidade de superar a fragilidade econômica do teatro em Salvador através do fortalecimento das políticas públicas, ampliação e melhoria dos espaços cênicos por toda a cidade, divulgação da cultura produzida nas periferias da cidade, promover mais formação de público com trabalho em escolas, editais atentos aos anseios dos artistas, medidas que prestigiem a diversidade, exemplo de negros e lgbttis, e descentralizar as políticas que privilegiam a música. Essas ações ampliariam a cadeia produtiva com grande potencial de desenvolvimento econômico e geração de trabalho e renda.

Essas ações da cidade de Salvador são uma forma de adesão ao Sistema Nacional de Cultura – SNC que prevê a implementação de uma gestão integrada da cultura, unindo todas as esferas governamentais em um sistema interligado, na qual responsabilidades e deveres são repartidos entre as diferentes instâncias (municípios, estados, distrito federal e União), zelando pela democratização dos processos de decisão e transparência no que se refere à construção de políticas públicas no campo da cultura em consonância com emenda

constitucional nº 71, de 2012, que acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura⁵².

O orçamento da secretaria de Cultura e Turismo em 2019 é de R\$287,6 milhões de reais, destaque-se que parte deste orçamento é destinada a reformas e construções, a exemplo, do centro de convenções, reestruturação das orlas das praias de Stela Maris, Flamengo e Ipitanga no âmbito do Programa do Desenvolvimento do Turismo -Prodetur, por meio de empréstimo da Prefeitura junto ao Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), capitaneado pela Secretaria de Cultura e Turismo, cujos objetivos são maximizar “as visitas à cidade, bem como a parcela desses gastos que beneficia à população local e, particularmente, a população afrodescendente, mediante o incentivo ao turismo cultural e de sol e praia, a melhoria da infraestrutura e o apoio institucional à gestão do turismo”⁵³.

A Fundação Gregório de Mattos- FGM responsável pelas ações de estímulo e fomento, com \$16.543.000,00 do montante geral, tendo apenas R\$10.63.000,00 para o desenvolvimento de projetos, segundo a Lei de Diretrizes Orçamentárias – LDO de 2019⁵⁴. Ou seja, os recursos ainda são baixos, conforme o diagnóstico lançado em 2017 por essa mesma administração.

Muito embora tenha tomado todas essas decisões em prol da cultura, a administração municipal sequer tem uma secretaria exclusiva para a cultura em pleno 2019, apostando no binômio turismo e cultura, questão já debatida acima. Ao mesmo tempo, foi eleita pela Unesco como cidade da música⁵⁵, mas não tem políticas específicas para abarcar e distribuir os êxitos dessa conquista, de forma a modificar a vida dos trabalhadores da música e do público. Entrei em contato com a Secretaria de Cultura e Turismo e com a Fundação Gregório de Mattos solicitando mais informações e documentações sobre a cidade da música, mas até a data desta redação não obtive resposta.

CAPÍTULO 2- AS MÚLTIPLAS DIMENSÕES DO TRABALHO DO ATOR EM SALVADOR

⁵² <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/emecon/2012/emendaconstitucional-71-29-novembro-2012-774688-publicacaooriginal-138236-pl.html>. Captado no dia 23/09/2019.

⁵³ <http://www.prodeturssa.salvador.ba.gov.br/index.php>. Capturado no dia 23/09/2019.

⁵⁴ <http://casacivil.salvador.ba.gov.br/index.php/menu-orcamento/lei-de-diretrizes-orcamentarias-ldo/2019>.

Capturado no dia 23/09/2019.

⁵⁵ Questão trabalhada mais profundamente na seção 2.3 desta tese.

Este capítulo é composto por seções e subseções, assim não sumariarei todas aqui, por economia de tempo e espaço, mas sem prejuízo de compreensão para o leitor. Debato sobre a importância que a criatividade e o conhecimento adquiriram na economia atual, salientando lógicas sociais globais que envolvem os trabalhadores das artes, minucioso o processo que liga diferentes países, através de receituários econômicos e culturais, das nações que traçam as diretrizes às que cumprem a cartilha do fluxo global de bens e serviços culturais.

Enfatizo as características do trabalho do ator, questões ligadas às legislações que disciplinam o trabalho do ator, como os atores se registram em sindicatos, as modalidades de atuação previstas na Classificação Brasileira de Ocupações-CBO, alguns dados relativos ao setor de artes cênicas, contexto nacional e baiano, a renda média e, por fim, alguns dados do sindicato local.

Analiso a construção dos espetáculos e a precarização da profissão na capital baiana, mostro o passo a passo que torna possível o espetáculo, os recursos humanos e materiais mobilizados, com frequência, vivenciados pelos atores entrevistados. Gostaria de rememorar que dialoguei e entrevistei profissionais com origens familiares e com experiências díspares, de diletantes a profissionais exclusivos do trabalho artístico, de modo que é possível dizer que os espetáculos em Salvador obedecem a lógica exposta pela pesquisa.

Mostro que esse processo de produção é repleto de dificuldades experimentadas pelos atores: baixa remuneração, trabalho não pago, precariedade dos ambientes cênicos, acidentes de trabalho, assédios moral e sexual – vividos, mormente, pelas mulheres, ensaios sem lanches, dificuldade de administrar duas carreiras, uma artística e outra não artística, formas de resistência exemplificada pelo *#Respeito aos artistas baianxs*.

Mostro ainda a visão de artistas sobre a burocracia que envolve a sua atividade laboral artística, faço isso num movimento duplo descrevendo aspectos gerais das políticas públicas culturais, artísticas e urbanas até o dia a dia do ator, ou seja, localizo a burocracia micro e macrosociologicamente. No plano macro, quando abordo a movimentação de agentes institucionais como a Unesco, a prefeitura de Salvador, dentre outros. No plano microsociológico, quando examino o desgaste causado na subjetividade/emoções dos artistas, mostrando a multidimensionalidade da precarização do trabalho artístico.

E já adianto o debate acerca dos marcadores sociais da diferença exposto de modo sistemático no terceiro capítulo. Faço isso, quando destrincho os assédios sofridos por Pérola, a diferença entre a família da atriz e do ator Fabiano, focando nas desigualdades oriundas da raça e da classe, imbricadas de modo denso no Brasil.

2.1 PEQUENO PREÂMBULO SOBRE CRIATIVIDADE E TRABALHO

O neoliberalismo é um fenômeno político-econômico e cultural que, nos últimos quarenta anos, tem redefinido os rumos de economias e sociedades nacionais (HARVEY, 1992, 2007) mas também incitando o indivíduo “a conceber a si mesmo e a comportar-se como uma empresa” (DARDOT, LAVAL, 2016, p.18), ou seja, com impactos também nas subjetividades e sociabilidades (BOLTANSKI, CHIAPELLO, 2009). Estou falando de uma força que causa efeitos de ordem macro e microsociológicas, uma vez que se faz presente em aspectos mais amplos da vida social até os recônditos da alma humana.

De um lado, a atuação neoliberal impõe uma receita para o desenvolvimento que, na realidade, tem asfixiado as economias nacionais, a exemplo, do *Consenso de Washington*, onde o neoliberalismo aparece como sinônimo de modernidade. O consenso é um conjunto de medidas composta por dez regras: disciplina fiscal, redução dos gastos públicos, reforma tributária, juros de mercado, abertura comercial, investimento estrangeiro direto sem restrições, privatização, desregulamentação (das leis econômicas e trabalhistas e direito à propriedade intelectual, enfim um ajuste macroeconômico, ajuste arquitetado pelo Tesouro americano e Fundo Monetário Internacional em 1989, cuja elaboração é atribuída a John Williamson. O consenso transmitia as elites dos países latino americanos a mensagem de que os problemas pelos quais passavam tinham a ver com os problemas domésticos de cada país, sendo assim recomendava-se o “dever de casa”. Começava-se a cooptação intelectual dessas elites locais e o processo de demonização do Estado e sua suposta ineficiência na gestão da política econômica, enfim uma cruzada contra a regulação estatal e um rearranjo das diretrizes político-econômicas, enfatizando a primazia do mercado frente a todas as coisas através de um receituário que traria a prosperidade para o cotidiano latino americano (BATISTA, 1994).

Ainda sobre o Consenso de Washington e da política do Fundo Monetário Internacional para os países em desenvolvimento é preciso que se faça a seguinte indagação “os países desenvolvidos estão tentando “chutar a escada” pela qual subiram ao topo, impedindo as nações em desenvolvimento de adotarem as políticas e instituições que eles próprios adotaram?” (CHANG, 2004, p. 25-26). Numa perspectiva histórico-comparativa, Ha Joon Chang (2004) abre uma controvérsia em relação às preconizações dos organismos supranacionais e aos países centrais que os controlam e a anuência/cumprimento dessas políticas por parte dos países em desenvolvimento, chegando a seguinte conclusão: os países hoje considerados desenvolvidos não estariam nesta posição se tivessem acatado no passado essas sugestões ou medidas impostas aos países hoje subdesenvolvidos, ou seja, os países hoje centrais estão chutando a escada por onde subiram para que os que estão na atualidade em busca do desenvolvimento fiquem estagnados, para que continuem subordinados. Assim, o discurso sobre “boa governança” e “boas instituições” advogado pelos países ricos é, na verdade, uma fábula (CHANG, 2014).

Do outro lado, a persistência da ortodoxia neoliberal invade o plano individual, instaurando uma sociabilidade baseada na concorrência desenfreada (SENNETT, 2009), construindo uma “cultura de competição permanente”, basta olharmos para os programas de tv: quem perderá mais peso em menor tempo? – *Além do Peso*⁵⁶, quem cozinha mais rápido e melhor? – *MasterChef*, quem é capaz de aturar maior número de esforços e vexames em cadeia nacional? – *No Limite*, competições artísticas padronizadas mundialmente – *The Voice*, ou ainda, o programa da Multishow *Dançando na Broadway*, que mostra a competição entre seis jovens artistas brasileiros residentes em Nova Iorque que sonham em trabalhar na Broadway⁵⁷.

Enfim, a cultura está marcada pela discursividade do neoliberalismo, portanto ele não só destrói o acúmulo humanístico e as lutas dos trabalhadores, como também constrói ou reconstrói uma cultura baseada em valores individuais e concorrenciais, tornando a vida cotidiana numa espécie de *guinness*, dando pouca margem para os seus detratores, não raro, postos no terreno da irracionalidade, do ideológico, daí a ideia de caracterizá-lo como um pensamento que se pretende e luta para ser único⁵⁸. Todo e qualquer valor ligado à ideia de

⁵⁶ Uma adaptação nacional do programa norte-americano *The Biggest Loser*.

⁵⁷ Sobre atores brasileiros em Nova Iorque, indico a leitura de FONSECA MACHADO, Bernardo; MORITZ SCHWARCZ, Lilia. *Sonhos que migram: atrizes e atores brasileiros em Nova York* Sociedade e Cultura, vol. 20, núm. 2, julho-diciembre, 2017, pp. 74-94, Universidade Federal de Goiás Goiânia, Brasil

⁵⁸ O filósofo Herbert Marcuse no livro *Ideologia da Sociedade Industrial- O homem unidimensional*, lançado em 1964, já havia se referido a ideia de pensamento único ao falar do pensamento unidimensional referindo-

que as coisas podem ser diferentes é neutralizado, afinal como dizia Margareth Thatcher “*There is not alternative*”. Tal ideia ecoou na campanha à presidência em 2018 e em 2019 no governo do presidente Jair Bolsonaro, que, com frequência, diz fazer um governo baseado em decisões técnicas⁵⁹ e não ideológicas. Portanto, qualquer alternativa que assombra a ordem neoliberal é velozmente taxada como subversiva, irrealizável e ideológica.

O neoliberalismo surge enquanto ideia após a II Guerra Mundial, na Europa e nos Estados Unidos, sendo uma reação teórica e política contra o intervencionismo estatal e as políticas de bem-estar social, seu intuito “era combater o keynesianismo e o solidarismo reinantes e preparar as bases de um outro tipo de capitalismo livre de regras para o futuro” (ANDERSON, 1995, p. 9). Os neoliberais condicionaram a restauração do poder de classe dos capitalistas à derrocada do pacto keynesiano-fordista, impondo “uma violenta maré de reformas institucionais e ajustamento discursivo, impondo muita destruição, não somente para as estruturas e poderes institucionais existentes” (HARVEY, 2007, p.1) alterando “a estrutura da força de trabalho, relações sociais, políticas de bem-estar social, arranjos tecnológicos, modos de vida, pertencimento à terra, hábitos afetivos, modos de pensar e outros mais” (HARVEY, 2007, p. 1). Ou seja, destruiu ou tornou precários os empregos para toda a vida, contribuiu para o crescimento do individualismo, destruição de laços de solidariedade, memória das lutas por direitos, acúmulo sindical dos trabalhadores, transformação dos direitos em mercadoria com a política de contenção de gastos sociais, compressão da relação tempo-espço com as invenções tecnológicas, alterando estilos de vida, que afetou a vida de todos, seja nas metrópoles, seja no campo.

Esse modo de acumulação capitalista foi batizado de flexível (HARVEY, 1992). Modo de acumulação que requisita um trabalhador que possa ser reprogramado, apto para desempenhar várias funções. Vale dizer que a reestruturação tem caráter permanente, a cada

se à ideologia criada pela sociedade tecnológica avançada, que não raro, tende a fechar o “universo político” dando pouca ou nenhuma margem para contrariedade. Segundo o autor “A sociedade contemporânea parece capaz de conter a transformação social - transformação qualitativa que estabelecerá instituições essencialmente diferentes, uma nova direção dos processos produtivos, novas formas de existência humana. Essa contenção da transformação é, talvez, a mais singular realização da sociedade industrial desenvolvida; a aceitação geral do Propósito Nacional, a política bipartidária, o declínio do pluralismo, o conluio dos Negócios com o Trabalho no seio do Estado forte testemunha a integração dos oponentes, que é tanto o resultado como o requisito dessa realização” (MARCUSE, 1973, p. 16).

⁵⁹ Em 2020, o enfrentamento ao Coronavírus é prova incontestável da falta de técnica do governo Bolsonaro, uma vez que ele ignorou os protocolos científicos de áreas biológico-médicas preconizadas pela Organização Mundial da Saúde-OMS.

dia são descobertas novas formas de organização do trabalho. Segundo Harvey, a acumulação flexível

é marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo. Ela se apoia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimentos de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. (HARVEY, 1992, p.140).

Houve, portanto uma desconstrução gradual do trabalhador, mas não sem conflitos, o operário-massa clássico do período keynesiano-fordista vai sendo substituído pela figura do trabalhador-individualizado/empreendedor/colaborador, “a pessoa deve, para si mesma, tornar-se uma empresa” (GORZ, 2005, p.23). Os trabalhadores criativos⁶⁰ estão na esteira dessas mudanças, posto que essas reviravoltas do mundo da produção capitalista estão redefinindo os produtos e processos, adaptando-os aos novos propósitos. Essas mudanças deram um certo *status* aos trabalhadores criativos, mas simultaneamente, se faz acompanhada por um processo de racionalização que busca subordinar a criatividade, considerada a “*wonderstuff*” ou ainda “*the oil of the 21st century*” (CONNOR, GILL e TAYLOR, 2015, p.2).

A socióloga inglesa Ursula Huws aponta para o fato de indagarmos o discurso sobre o papel conhecimento na economia capitalista atual, para a autora parece haver a constituição de uma nova ortodoxia

uma ortodoxia que toma como certo que o “conhecimento” é a única fonte de valor, que o trabalho é uma eventualidade e não é localizável, que a globalização é um processo inexorável e inevitável e que, por consequência, a resistência é vã e qualquer reivindicação advinda de um corpo físico aqui-e-agora está irremediavelmente fora de moda. As implicações deste “senso comum” emergente são imensas, pois capaz de moldar assuntos tão diversos quanto impostos, legislação trabalhista,

⁶⁰ Ursula Huws (2015) elencou algumas das várias acepções destes trabalhadores presentes na teoria social. *Elancers*- Helen Wilkinson; *Bobos*- boêmios burgueses- David Brooks; *cognitariado* -Franco Bifo Berardi; *digerati*-John Brockman; *creative class*-Richard Florida e *proletário intelectual* sugerida por William Morris.

níveis de gastos com previdência, direitos de privacidade, e política ambiental. São noções que servem para legitimar uma nova agenda política e estabelecer o cenário para uma nova fase da acumulação de capital (HUWS, 2011, p. 26).

Obviamente, o trabalho criativo não sucumbiu outras formas de trabalho, se tem, na realidade, a combinação de formas modernas e antigas (ANTUNES, 2000), uma vez que no Brasil e noutras regiões do mundo o trabalho escravo ainda é realidade. A moda é um setor que exemplifica essa relação. De um lado o luxo e do outro a escravidão, basta olharmos para os desfiles mundiais da moda e as oficinas de confecção com trabalho escravo e pauperizado de imigrantes e, até mesmo, crianças.

A rede espanhola de lojas de departamento *Zara* protagonizou no Brasil um desses episódios com trabalho em condições análogas à escravidão e o trabalho infantil, fato divulgado fortemente pela mídia, inclusive. A grife italiana *Benetton*, por seu turno, está associada ao acidente ocorrido em Bangladesh no ano de 2013, que vitimou mais de duas mil pessoas, sendo a metade fatalmente, num desabamento de um prédio em péssimo estado de conservação, onde foi encontrada dentre os corpos e escombros, grande quantidade de roupas da grife italiana e outras europeias, ou seja, a globalização e as cadeias de valor atuais, envolvem uma combinação de diferentes formas de trabalho, escamoteando a indignidade do trabalho em regiões pouco desenvolvidas.

Dito de outro modo, existem várias formas de trabalho combinadas, que informam desigualdades regionais, étnicas, *etc*, contudo o conhecimento, criatividade, o cultural e o identitário são os novos insumos. Estes elementos são vistos no regime pós-fordista como matéria-prima para o crescimento econômico, incentivados, inclusive, pelas políticas recomendadas mundialmente, conforme mostrado no capítulo anterior, quando destaquei o papel dos órgãos supranacionais e da sociedade civil globalizada.

É neste contexto, que os trabalhadores criativos aparecem como a faísca neste motor alavancado pelo conhecimento e pela criação, em razão dessa potencialidade, estes trabalhadores são submetidos aos processos de expropriação e controle destes saberes tácitos e habilidades, os capitais precisam mensurá-los, construir regularidades que permitam sua marcha ininterrupta de acumulação, criação de mercadoria e, conseqüentemente, o lucro (HUWS, 2015).

A criatividade e a inovação são as novas áreas da vida humana que estão sendo submetidas ao apetite do capital, da criação dos medicamentos às notas musicais, passando por formas de massagens e esoterismos. Esse novo exército de trabalhadores, intitulados criativos, estão sujeitos a todos os constrangimentos que os outros trabalhadores passam, carregando nos ombros a exploração e dominação capitalistas.

Na qualidade de um recurso precioso, o trabalho criativo vem passando por processos de gestão do trabalho, gestão do conhecimento, mensuração do capital humano, enfim processos que fazem parte do novo modo de acumulação do capitalismo, no qual os trabalhadores são pressionados a fazer tudo melhor e mais rápido, geralmente, com menos recursos e pouca estrutura em nome da guerra concorrencial que envolve as empresas na qual estão empregados, segundo Gaulejac (2006), essa mesma guerra se dá no âmbito da gestão, que põe uns contra os outros.

Essas pressões são comuns às sentidas por trabalhadores de outros setores, já que a divisão técnica do trabalho resulta de um processo de acúmulo de *expertise*, embora os fins sejam novos. Curiosamente, no aperfeiçoamento das formas de controle do trabalho é que o profissional criativo está mais presente, uma vez que sua missão é a adaptação dos processos e da infraestrutura necessária para a produção de novas mercadorias, os profissionais do *marketing*, engenharia de produção, toda uma sorte de gestores, analistas de recursos humanos, entre outros são exemplo.

A posse deste *savoir-faire* permite a estes trabalhadores maior poder de barganha, pois esse saber, essas técnicas, geralmente, são vistas como um dom, talento ou, até mesmo, uma aptidão hereditária, quanto mais interdito este conhecimento se encontrar maior a possibilidade de insistir em melhores condições de trabalho, contratos e salários em razão da dificuldade que o capitalismo ainda tem no estabelecimento de controle e mensuração desses saberes e conhecimentos que são tácitos, anteriores a lógica. Além disso, acredito que a centralidade que esses profissionais têm hoje também faz com que os capitais decidam melhor remunerá-los, afinal eles também precisam de um sistema de justificativas para trabalharem no processo que significa criatividade para quem o prescreve, mas um horror para quem o executa (BOLTANSKI, CHIAPELLO, 2009).

Isso é, evidentemente, um incômodo para capitalistas, pois o mundo da produção necessita que esta habilidade comum do trabalhador criativo seja codificada, para que possa ser reprogramada, replicada e realizada por pessoas com menor qualificação, indivíduos que receberão salários menores, ou ainda, realizada por máquinas – trabalho morto. A

codificação dessa habilidade criativa implica numa simplificação, implica num processo que torna o conhecimento sistematizado, racional e calculável, subsumindo-o à instrumentalidade do capital.

Com uma apropriação deste saber é possível criar formas de controle, criar uma regularidade da produção e, por fim, protocolos, vislumbrar a melhor forma de fazer, ou seja, prescrevê-lo. Tal processo permite dividir o trabalho em tarefas específicas e gerenciar os trabalhadores, a partir de indicadores de desempenho, estabelecidos como um padrão. É o grande desafio e a gana do capitalismo flexível mensurar e determinar o conhecimento para torná-lo quantificável. Assim, a criatividade tão celebrada passa a compor o mundo da produção de mercadorias, submetida às reestruturações, à terceirização, dentre outros processos que envolvem a produção de mercadorias a nível internacional, por exemplo, as montadoras de automóveis, as grifes de luxo, as empresas da informática distribuem e hierarquizam funções.

O *design*, não raro, é desenvolvido pelos países das montadoras de automóveis, Estados Unidos, Alemanha e França. Outras funções são terceirizadas, por exemplo, a montagem para países, cuja mão de obra é mais barata. Uma empresa global como as montadoras, as empresas de celulares, as indústrias da moda, dentre outras, podem assim, centralizar determinadas funções em lugares, regiões e países específicos, ou ainda, dispersá-las entre todo o mundo.

Segundo Ursula Huws (2015), na atualidade a produção de mercadorias é autoreplicante, cada vez que uma prática se torna padrão, a divisão do trabalho é complexificada, que, por seu turno, implica em novos processos para torná-la possível. A cada dia se cria e se reconstrói novas divisões do trabalho realizado pelas “mãos” e pela “cabeça”. Dialética entre mão e cabeça, tornar o intelectual em manual e desenvolver o trabalho intelectual para controlar o manual, ou seja, a relação entre prescrição e realização do trabalho.

Isto significa que os trabalhadores criativos estão espremidos por esse processo de crescimento das áreas criativas, da tecnologia e meios de comunicação: educar, entreter e informar o público para suas necessidades estéticas e espirituais. Essa reforma do mundo do trabalho e da sociedade promovida em nome da financeirização abarca “uma série de funções tradicionalmente realizadas pelo governo que vão desde a prestação de serviços de saúde até a guerra” (HUWS, 2015, p. 89).

Desta feita, a possibilidade de autonomia, seja construindo *softwares*, fazendo músicas, trabalhando no *marketing* ou numa peça de teatro, está mais restrita em razão da oligopolização empresarial e midiática, burocratização das formas de incentivo e a pressão concorrencial sentida por todos e por cada um especificamente, a posição destes trabalhadores é ambígua, pois “os trabalhadores criativos não são apenas os arquitetos da mercadorização, eles são também suas vítimas” (HUWS, 2015, p.90).

O primeiro passo para a realização de uma Sociologia do trabalho artístico é considerar o trabalho do artista, levar em conta a “situação da criação, às condições da atividade, às relações de concorrência e de cooperação entre todos aqueles que constituem os mundos artísticos” (MENGER, 2005, p.12). O trabalho artístico tem essa dimensão organizativa que fica escondida à primeira vista (SEGNINI, 2016). Os shows, os livros, as músicas, os quadros são produtos que resultam de processos laborativos, pouco conhecidos e, até mesmo, relegados. Como os artistas conseguirão reconhecimento sem o pleno conhecimento destas atividades por parte da sociedade?

Uma das formas de adentrar nessa seara contraditória é perceber sua constituição na sociedade capitalista, entender que o objeto estético é um tipo de mercadoria. Mercadoria que passa pelo processo de criação, circulação e consumo, como quaisquer outras mercadorias produzidas nas sociedades capitalistas. Assim, o artista enquanto um trabalhador experimenta todas as intempéries causadas pelo neoliberalismo. O trabalho artístico está organizado a partir de três formas principais, a saber: o trabalho assalariado, intermitente e a cedência contratual (MENGER, 2005).

O assalariamento é, geralmente, representado por orquestras, coros, balés, grandes companhias teatrais, setores do cinema e dos grandes conglomerados midiáticos, além de trabalhadores indiretamente ligados aos espetáculos – os técnicos⁶¹. A segunda forma é o trabalho intermitente, cujas atividades realizadas têm vínculo temporário: projetos de curta duração, cachês e editais, esta é forma de vínculo mais comum no mercado de trabalho para artistas, sem embargos na contratação nem na demissão. A terceira é a cedência contratual, que diz respeito aos empréstimos de uma obra artística a empresários da cultura – referente ao papel desempenhado por galerias de arte, museus, exposições e exhibições

⁶¹ Associado ao trabalho eminentemente artístico está o trabalho de técnicos das artes e espetáculos, que são, no Brasil, representados pelo mesmo sindicato, o SATED-Sindicato dos Artistas e Técnicos.

cinematográficas, atividades de circulação dos produtos artísticos – um espaço formado pelos mediadores culturais.

A forma de trabalho artístico intermitente é a mais comum, embora estas três modalidades se encontrem mescladas no mundo de trabalho artístico (MENGER, 2005). O trabalho do artista é, geralmente, realizado sob condições heterônomas, tanto no regime de assalariamento, quanto em sua dimensão intermitente, diferentes pesquisas realizadas em períodos e países diferentes apontam para as dificuldades (CONDE, 2009; HAUNSCHILD, 2003; OLIVERA, 2014; SEGNINI, 2006, 2009b, 2011, 2014, 2016).

O trabalho dos técnicos de apoio ao espetáculo se inscreve nas mesmas dificuldades, Alves (2016) evidencia o trabalho de técnicos de espetáculos no Teatro Municipal de São Paulo, mostrando que os mesmos foram perdendo estabilidade e tendo seu trabalho precarizado ao longo dos anos em razão do crescimento do poder do mercado em suas relações de trabalho e na decisão das políticas culturais.

Enfim, as atividades artísticas estão “cada vez mais assumidas como expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo” (MENGER, 2005, p. 44). Sendo o artista, o sujeito através do qual se pode analisar transformações como a “fragmentação salarial, a crescente influência dos profissionais autônomos, a amplitude e as condições das desigualdades contemporâneas, a medida e a avaliação das competências ou ainda a individualização das relações de emprego” (MENGER, 2005, p. 44).

As primeiras pesquisas no Brasil são de Segnini (2006, 2011, 2014, 2016) que têm esclarecido uma série de dificuldades vividas por artistas, sobretudo, músicos. Suas pesquisas evidenciaram ainda as redefinições do papel do Estado frente às artes e a importância da compreensão da política de financiamento das artes no país.

Segnini mostra também o cotidiano de músicos da Osesp- Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, hoje dirigida por uma organização social- OS⁶², ressalta que os salários destes musicistas permanecem congelados por mais de dez anos. A estabilidade dos músicos foi ameaçada por processos de reestruturação, cobranças de aperfeiçoamento contínuo, de fazer o melhor com poucos recursos. Os embargos que afetam mulheres musicistas tanto na

⁶²As organizações sociais são entidades privadas, sem fins lucrativos, que recebem subvenções do Estado para atuarem em um determinado segmento social, elas são fruto do consenso neoliberal, seriam entidades mais competentes na realização de tarefas e serviços, mais competentes que o Estado, daí as subvenções e abertura para tais instituições, enfim são instituições do contexto de fortalecimento do terceiro setor.

seleção quanto na permanência na orquestra, sobretudo, se for mãe, terá dificuldades na associação destas atividades, uma vez que o trabalho musical preceitua viagens em turnês, muito estudo e treino, associado a isso, os cuidados da casa e dos filhos ficam com as mulheres na sociedade patriarcal.

As pesquisas de Segnini (2006, 2009a, 2014b, 2016) apontam ainda para as assimetrias que há entre brancos e negros no âmbito da música orquestral em São Paulo, mostrando a orquestra como um espaço de homens brancos, ou seja, essas relações consubstanciais de poder são marcas presentes nos mais variados ambientes da vida social, inclusive na arte, operando desigualdades, para as quais dirige o olhar. Conforme Segnini

As relações sociais consubstanciais de classe, gênero e raça/cor da pele informam diferenças observadas nas pesquisas quando se considera o lugar que ocupam e as trajetórias de homens e mulheres nas formas de vivenciar o campo artístico, seja no trabalho com vínculos duradouros e formais (orquestras/corpos estáveis e docência), seja no trabalho intermitente (trabalho artístico de curta duração, financiado por meio de projetos, editais, cachês e outras formas) (SEGNINI, 2014a, p.75).

Fora e dentro do campo artístico, as desigualdades entre gênero e raça são perceptíveis, pois são estruturantes na sociedade brasileira, elas não são novidade posto que a sociedade civil organizada já expôs, a exemplo, dos movimentos negro e feminista, ao longo das últimas décadas. Durante os governos petistas se avançou no debate com a criação de uma série de burocracias, a exemplo, de secretarias especiais e ministérios, voltados à implementação de políticas públicas que mitigassem essas desigualdades (IPEA,2011).

Enfim, todas essas desigualdades estão presentes no mundo do trabalho, daí a importância de pensarmos também nas mulheres que trabalham, quer dentro, quer fora de casa, segundo Hirata e Kergoat (1994)

A classe operária tem dois sexos esta afirmação não contraria apenas a utilização corrente do masculino nos textos sobre a classe operária que falam de trabalhadores quando estão se referindo a trabalhadoras! Trata-se também de afirmar que as práticas a consciência as representações as condições de trabalho e de desemprego dos trabalhadores e das

trabalhadoras são quase sempre assimétricas e que raciocinar em termos de unidade da classe operaria sem considerar o sexo social leva a um conhecimento truncado - ou pior falso do que é uma classe social (HIRATA & KERGOAT, 1994, p.95).

No caso, o entendimento do gênero é fundamental, na medida em que permite especificar melhor a classe trabalhadora que por muito tempo foi entendida/confundida como um espaço apenas masculino. Especificar, por exemplo, como são sentidas a exploração e a dominação, pensando tanto nos homens como nas mulheres. Segundo Hirata (2014)

No caso do Brasil, as mulheres brancas e negras têm trajetórias duradouras nas ocupações de menor prestígio e de más condições de trabalho, como o emprego doméstico, atividade em que as mulheres negras são mais numerosas. Ambas estão também sobrerrepresentadas no item desemprego. Homens brancos e negros estão sobrerrepresentados nas trajetórias de emprego formal e de trabalho autônomo, embora os últimos em menor proporção. Eles têm trajetórias marcadas pela instabilidade de forma mais marcante que os homens brancos, indicando maior vulnerabilidade (cf. Guimarães e Britto, 2008, pp. 51 ss.) (HIRATA, 2014, p. 64).

Igualmente importante é a relação estabelecida pelas categorias raça/cor como variáveis que contribuem para as desigualdades entre homens, mulheres, brancos, negros e indígenas no país. Segundo os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística- IBGE, a taxa de desemprego é consideravelmente maior entre negros e pardos do que entre brancos.

Quando se desagrega os dados por cor ou raça, é visível que a taxa de desocupação das pessoas que se declararam de cor preta ficou em 14,4% no quarto trimestre de 2016, enquanto a taxa entre a população parda foi de 14,1%. Os resultados são maiores que o da média nacional, de 12,0%, e bem mais elevados do que o registrado pela população declarada como branca, que teve taxa de desemprego de 9,5% no quarto trimestre de 2016 (IBGE, 2016).

Quanto aos rendimentos, os negros e pardos têm maiores dificuldades de conseguir emprego e, quando conseguem, ganham salários mais baixos do que a população branca. A renda média real recebida pelos ocupados no Brasil foi estimada em R\$ 2.043,00 no quarto trimestre de 2016. O rendimento dos brancos era de R\$ 2.660,00, portanto acima da média do país, ao passo que a dos pardos ficou em apenas R\$ 1.480,00 e o dos trabalhadores que se declararam pretos esteve em R\$ 1.461,00 (IBGE, 2016).

Sobretudo, se pensarmos no Brasil e mais especificamente, na região metropolitana de Salvador, onde se tem uma das maiores taxas de desemprego do país, segundo o DIEESE- Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos, 23,7% da população economicamente ativa (PEA), entre setembro e outubro de 2017, aqui também a maioria dos desempregados são negros e pardos, daí a necessidade de usarmos essas categorias acopladas uma as outras, numa espécie de categoria nodal com poder heurístico mais amplo.

2.2. O TRABALHO DO ATOR

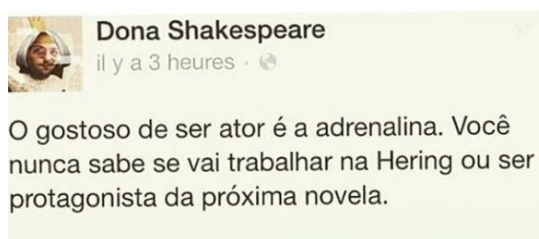


Figura 1 - Meme dos atores da depressão⁶³

O meme acima é uma expressão humorada da instabilidade que marca a carreira de muitos atores de teatro. O que é preciso para descrever o trabalho do ator? Nesta seção, abordo desde questões legais sobre a profissão até as emoções, com uma interpretação baseada em dados estatísticos, documentos institucionais, representações coletivas e, principalmente, da perspectiva dos atores.

⁶³ Imagem do *Facebook*. Memes são imagens, vídeos, sons e textos, não raro, engraçados que são massivamente veiculados na internet. Capturado no dia 22/03/2018.

A profissão de ator no Brasil é regulamentada pela Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que exige formação em curso técnico ou superior. Ademais, o ator para trabalhar formalmente deve atender a convenções postas pelos sindicatos locais. Exige-se um portfólio que evidencie as experiências profissionais dos indivíduos, não raro, comprovado por registros profissionais em carteira, fotos e documentos para a expedição da DRT - registro na Delegacia Regional de Trabalho, com essa chancela o ator poderá ser contratado por grupos de teatro ou empresas para a TV, Rádio, *streamings*, entre outros veículos de comunicação e entretenimento.

A Classificação Brasileira de Ocupações- CBO em relação à formação do ator aponta:

Não há exigência de escolaridade determinada para o desempenho da ocupação. Atualmente, seguindo tendência à profissionalização na área das artes, é desejável que a sua formação mínima se dê por meio de cursos profissionalizantes de teatro, com carga horária entre duzentas e quatrocentas horas. É na prática, junto com um grupo com o qual possa trocar experiências, exercitando o trabalho, que o ator completa sua formação⁶⁴.

De modo geral, há um entendimento de que a formação do ator se dá por meio do acúmulo de experiência no exercício da profissão, sobretudo, no palco. De modo que, formação/exercício profissional são indissociáveis, expresso no entendimento consagrado e constantemente reiterado pelos artistas de que o “bom ator domina o palco” ou ainda “o bom ator se faz no palco”.

Segundo a CBO, os atores interpretam e representam uma personagem, uma situação ou ideia, diante de um público (teatro) ou diante das câmeras (televisão, internet) e microfones (rádio), por meio de improvisação e com suporte de criação (texto, cenário, tema, etc), bem como amparado por técnicas de expressão gestual e vocal⁶⁵. Ainda segundo a CBO, a ocupação de ator pode assumir vinte e três formas de exercício: artista de cinema, artista de rádio, artista de teatro, artista de televisão, artista dramático, ator bonequeiro, ator de cinema, ator de rádio, ator de teatro, ator de televisão, ator dramático, ator dublador,

⁶⁴ <http://www.ocupacoes.com.br/cbo-mte/262505-ator>.

⁶⁵ Idem.

coadjuvante (artístico), comediante, contador de história, declamador, figurante, humorista, mímico, rádio-ator, teleator, teleatriz e vedete.

Em relação às condições gerais do exercício a CBO diz:

Trabalham nos mais variados veículos de comunicação como rádio, tv, cinema, teatro, bem como em estúdios de dublagem, manipulando bonecos, etc. algumas de suas características principais são o trabalho em grupos ou equipes, em horários noturnos e/ou irregulares e a multifuncionalidade, ou seja, a atuação, muitas vezes simultânea, em diversos veículos de comunicação ou aplicando seus conhecimentos de representação em diferentes contextos, por exemplo em eventos, recursos humanos, atividades terapêuticas diversas, atividades recreativas e culturais, ensino, pesquisa. A grande maioria dos profissionais trabalha como autônomos.⁶⁶

O mercado de trabalho formal das artes é restrito, instável e competitivo, com dificuldades que podem ser aumentadas a depender da região do país⁶⁷. Trabalhar na qualidade de ator com proteção aos direitos do trabalho é uma situação rara, um privilégio, uma vez que a maioria dos atores orbita em torno da política de editais, de eventos e das possibilidades abertas pelas poucas companhias estáveis.

Essa dificuldade não é monopólio dos atores, pois outros artistas padecem com essa situação. Por essa razão, em 2009, a Comissão de Educação, Cultura e Esporte do Senado Federal realizou uma audiência pública para discutir a situação de veteranos da Música Popular Brasileira-MPB, sendo todos com mais de meio século de dedicação à cultura popular, dentre eles: Nelson Sargento, Ademilde Fonseca, Adelaide Chiozzo, Noca da Portela, Wilson Moreira, Délcio Carvalho, Oswaldinho da Cuíca, Paulo Debétio, o depoimento desses artistas revelaram as dificuldades do cotidiano do fazer artístico, evidenciando o quanto o segmento artístico é numericamente pequeno, mas afligido por problemas sociais, sob alguns aspectos, até mais agudos que os de outros setores.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Em Salvador não conheci nenhum ator/atriz que tivesse um vínculo formal de trabalho na área de artes cênicas, exceto professores universitários.

Porém, somente em dezembro de 2012 foi aprovado, um projeto de lei prevendo a concessão do seguro-desemprego para artistas, músicos e técnicos em espetáculos de diversões, alterando a lei 7.998/90 que versa sobre o assunto.

Art. 3º-B. Terá direito à percepção do seguro-desemprego, sem prejuízo do disposto no art. 3º, o artista, músico ou técnico em espetáculos de diversões que comprove:

I – haver trabalhado nas atividades arroladas no *caput* por ao menos 30 (trinta) dias nos 12 (doze) meses anteriores à data do requerimento do benefício;

II – não estar em gozo de nenhum benefício previdenciário de prestação continuada, previsto no Regulamento dos Benefícios da Previdência Social, excetuado o auxílio-acidente e o auxílio suplementar previstos na Lei nº 6.367, de 19 de outubro de 1976, bem como o abono de permanência em serviço previsto na Lei nº 5.890, de 8 de junho de 1973;

III – não estar em gozo do auxílio-desemprego;

IV – comprovar a realização de recolhimentos previdenciários sobre o período de trabalho cuja prova está estabelecida no inciso I; e

V – não possuir renda de qualquer natureza suficiente à sua manutenção e de sua família.

Art. 4º-A. O benefício do seguro-desemprego será concedido ao artista, músico ou técnico em espetáculos de diversões, por um período máximo de 4 (quatro) meses, de forma contínua ou alternada, a cada período aquisitivo de 12 (doze) meses, contados da data de seu registro profissional nos termos da Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960, ou da Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, ou a partir do mês subsequente ao pagamento da última prestação de seguro-desemprego referente ao período aquisitivo anterior⁶⁸.

Ainda que exista na legislação a figura do contrato de trabalho específico para os artistas do espetáculo e seus técnicos são raríssimos casos de artistas em relações formais de trabalho, representados por grupos sinfônicos, corpos de baile estáveis e artistas dos *mass media* se percebe uma acentuada predominância de relações de trabalho informais. Não deveria causar estranheza a impossibilidade de os artistas reunirem as condições para receber o seguro-desemprego, pois a concessão desse benefício depende da existência de contrato

⁶⁸Informação obtida no site: <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/413458PROJETO-PREVE-SEGURO-DESEMPREGO-PARA-ARTISTAS-E-TECNICOS-EM-ESPETACULOS.html>. Capturada no dia 07/05/2017.

formal de trabalho por no mínimo quatro meses, a cada período aquisitivo de dezesseis meses, assim é improvável que o artista receba o benefício.

Vejam alguns dados colhidos a partir do Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil - 2016 realizado pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro-FIRJAN, que trabalha com o banco de dados da Relação Anual de Informações Sociais-RAIS, solicitado ano a ano pelo Ministério do Trabalho e Emprego-MTE às personalidades jurídicas e outros empregadores, de modo que essa relação capta apenas as ocupações formais.

MAPEAMENTO DA INDÚSTRIA CRIATIVA NO BRASIL		
EMPREGOS CRIATIVOS⁶⁹	BRASIL	BRASIL/RENDAMÉDIA
Empregos criativos-cultura	66.527	R\$ 2.898
Empregos culturais- (artes cênicas)	11.718	R\$3.304,00
EMPREGOS CRIATIVOS	BAHIA	BAHIA/RENDAMÉDIA
Empregos criativos-cultura	3.650	R\$ 2.010,00
Empregos culturais- (artes cênicas)	843	R\$1.925,00

Tabela 3 - Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil.

Muito embora os dados da FIRJAN mostrem que 843 indivíduos possuem vínculo empregatício no estado da Bahia durante a realização da pesquisa de campo em Salvador, centro cultural do estado, nenhum ator que tivesse o teatro como vínculo empregatício foi encontrado. Pelo contrário, até agora, a totalidade dos atores entrevistados combinam atividades artísticas, trabalho técnico e outras atividades fora do meio artístico.

No Sindicato dos Artistas e Técnicos – SATED/BA que representa os atores de teatro obtive a informação de que o número de atores empregados é perto de zero. O sindicato representa na atualidade 4.470 artistas e técnicos, sendo 4.093 artistas, desses 1.173 atores e

⁶⁹ Na metodologia elaborada pela Firjan há a divisão da Indústria Criativa em quatro grandes áreas: Consumo (*Design*, Arquitetura, Moda e Publicidade), Mídias (Editorial e Audiovisual), Cultura (Patrimônio e Artes, Música, Artes Cênicas e Expressões Culturais) e Tecnologia (P&D, Biotecnologia e TIC).

884 atrizes. Informação respectiva ao mês setembro de 2017. Percebi certo deboche por parte dos artistas quando falava em carteira assinada, direitos trabalhistas e previdenciários em relação aos profissionais do teatro, parecia que estava falando de coisas de outro mundo, pouquíssimos artistas gozaram/gozavam do direito à proteção social.

2.2.1. A CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO E A PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO DO ATOR

Destaco que a experiência individual é uma chave para a leitura da realidade social. Esses dois pólos são complementares. Entre as instituições sociais e os indivíduos há um espaço que é preenchido pelas experiências dos sujeitos, não se trata de psiquismo/individualismo, mas, antes de tudo, da interpretação subjetiva da realidade objetiva, uma parte sobre o todo. Ou seja, por meio da experiência é possível unir o particular ao universal. Enfim, como começa o processo que torna o espetáculo possível?

Ressalto que me vali de depoimentos de diferentes indivíduos para organizar um percurso de ação que torna possível a construção dos espetáculos, constituindo uma lógica de estruturação dos espetáculos na capital baiana. O que segue está baseado em informações que obtive com certa regularidade. Ocasionalmente, alguns espetáculos podem fugir ao esquema proposto, mas, de modo geral, obedecem a seguinte lógica:

PASSOS PARA A PRODUÇÃO TEATRAL EM SALVADOR		
1º	Texto	Diretores/produtores/atores
2º	Encenação/Ensaios/Palco	Diretor/administradores de teatro/ atores/produtores/ técnicos
3º	Espectáculo vivo	Diretores/atores/produtores/espectador

Tabela 4 - Passos para a produção teatral em Salvador. Elaboração própria.

Como a tabela mostra a construção do espetáculo tem como ponto de partida a escolha do texto, geralmente, feita por um diretor. Evidentemente, existem diretoras, mas há uma predominância de homens na direção. Depois dessa escolha se considera os recursos

humanos e materiais para a realização dele. Isto é, se pensa nos artistas, técnicos, equipamentos, local dos ensaios e das apresentações, enfim nos profissionais e recursos necessários para a efetivação dos projetos.

A maioria dos espetáculos são pensados por diretores ou coletivos de atores, que avaliam a possibilidade do espetáculo a partir desse processo descrito. A baixa presença do produtor cultural é notória, sobretudo, de um produtor teatral⁷⁰, sujeito responsável por fazer a captação dos recursos frente aos empresários, às políticas públicas e pensar a infraestrutura do evento. Inclusive, essa baixa presença já foi pesquisada, onde se constatou que

o teatro não é a primeira opção para o produtor cultural no Nordeste do Brasil [...] O Nordeste do Brasil conta com poucos profissionais de produção e esses normalmente não são do teatro ou são multilinguagem. Esses profissionais encontram barreiras que precisam ser discutidas quanto a sua formação e habilidade para exercer esse papel, além de contar com os estigmas e rótulos que lhes são dados pelos artistas e outros profissionais das Artes (RODRIGUES, 2013, p.1-2).

Raros grupos em Salvador contam com um produtor a sua disposição. O que vi com frequência foi o acúmulo de funções por parte de diretores e atores na produção de espetáculo, contando esporadicamente com a *expertise* de profissionais ligados à produção. Não há, claramente definida, a função intermediadora da produção comuns ao eixo Rio de Janeiro e São Paulo.

As montagens teatrais em Salvador são marcadas pela ausência de financiamento estatal, “o teatro é uma atividade deficitária por definição. Sua sobrevivência está condicionada à existência de um sistema de subvenções ou, ao patrocínio de empresas públicas ou privadas” (VILHENA, 2009, p.3). Em consequência disso é que os atores em Salvador giram em torno dos grupos/diretores mais consolidados, em busca de trabalho, cujo retorno financeiro dependerá da bilheteria ou apoio de alguma lei de incentivo.

As oportunidades de trabalho são raras e entendidas por esses indivíduos como uma janela para outras oportunidades, mais do que um pequeno trabalho, se tem um terreno de possibilidades, mesmo quando as condições de trabalho não são boas. Situação comum,

⁷⁰ As graduações universitárias em produção cultural são recentes no Brasil. Os primeiros cursos criados neste setor datam de 1995-96, no âmbito da Universidade Federal Fluminense e na Universidade Federal da Bahia.

segundo a atriz Pérola, 33 anos, atriz desde a adolescência, superior completo, com vinte anos de experiência, já trabalhou no teatro, cinema, publicidade e televisão,

O teatro você ensaia muito, é um processo bem laborativo e profundo, depois você fica em cartaz durante um mês, geralmente ensaia dois ou três meses, e **recebe quase nada. O teatro é mais coisa de pesquisa e vontade de mostrar o trabalho, mas é recompensador, porque você cresce realmente, existe um tempo de maturação, de pesquisa, cria-se laços de amizade e coleguismo, uma rede que reverbera, muito tempo com as pessoas, você faz ao vivo.** A condição de trabalho é ruim, em termos de ensaio tem sido a noite, duas ou três horas, desorganiza meu sono e alimentação, enfim paciência (grifos do autor).

Quando o ator/atriz é convidado/a para um espetáculo em Salvador, eles passam por um processo variável de ensaios que dura, geralmente, dois ou três meses, todos os dias da semana, exceto domingo, cerca de quatro ou cinco horas, segundo Pérola, “se eu ganhasse por ensaio eu já estaria rica”. Quando o espetáculo está prestes a estrear se tem uma intensificação do trabalho e durante a temporada fica em média um mês em cartaz, de quinta a domingo.

Pérola é formada em administração e trabalha na empresa da família ligada ao turismo e à cultura. A atriz é casada e divide os cuidados da casa com seu parceiro que é músico, não tem filhos, mas comentou que as atrizes que são mães sofrem ainda mais em razão do cuidado com a casa e os filhos ser encarado na sociedade como tarefa natural das mulheres.

Sobre a condição de mulher no mundo do trabalho artístico, Pérola diz

Eu sempre fui imperativa e busquei valer minhas opiniões mesmo quando mais nova, agora já tenho alguma moral, mas dá trabalho, às vezes, não querem nos ouvir mesmo, nos atropelam mesmo, vejo que ainda há muitos homens na direção e escrevendo os textos, precisamos de mais mulheres diretoras e dramaturgas.

A atriz diz que muito do que se tem de machismo no teatro diz respeito à posição dos sujeitos. Geralmente, os homens elaboram as propostas e dirigem os espetáculos, a dominância masculina estaria nisso. Pondo em perspectiva a indicação do Prêmio Braskem de Teatro de 2017, nas categorias direção e texto. Na primeira, foram indicados cinco, dentro dos quais havia duas mulheres. Na categoria texto não havia nenhuma mulher indicada, apenas homens. Dentre a comissão julgadora de 2018 dentre os cinco avaliadores apenas uma mulher, ou seja, os dados corroboram esse restrito espaço da mulher no teatro soteropolitano, além dessas dificuldades próprias da hierarquia da estrutura teatral, as mulheres lidam com questões como o assédio, seja sexual ou moral.

A atriz durante experiência em peça publicitária confidenciou ter sofrido assédio. Na oportunidade, fazia um comercial para uma loja com pouca roupa, ela diz “eles ficavam me olhando sedentos e, muitas vezes, eu recebia convites para conhecer a casa deles, era chato demais, eu tinha que dizer meu marido me buscará hoje, à época nem namorado eu tinha”. Pérola diz que vê a diferença entre os gêneros fortemente marcada na dramaturgia. A opressão sofrida pelas mulheres é corrente. Seja por meio de assédio sexual – não é à toa que ela sempre diz que prefere trabalhar pelo dia, muito provavelmente, se sente mais segura –, seja por tentativas de invisibilização – não permitindo que se expressem, dando pouca margem para que as atrizes contribuam na produção. A dominação opera no sentido de que os homens fazem ouvidos moucos e olhos cegos para elas, silenciando seus pleitos, conforme Pérola e outras atrizes ao longo do campo.

Entretanto, a atriz não vê diferença no tocante à remuneração, uma vez que “não existe boa remuneração para quase nenhum profissional no teatro soteropolitano, isso vale tanto para os homens quanto para as mulheres”, garantiu Pérola. A desigualdade operada pela diferença de gênero, ao seu ver residiria na direção e escrita de um lado e no cotidiano de trabalho recheado de situações desagradáveis como o assédio e silenciamento, por outro.

Ainda sobre desrespeito no âmbito teatral. O ator Delon, 23 anos, diz que já foi tratado de modo desrespeitoso, tanto por diretores quanto pela produção, vejam:

Ensaios sem nenhum tipo de alimentação, lanche e até sem hora para acabar, em alguns ensaios não ganhamos nem a passagem. Eu fiz uma peça que o lugar de ensaio era muito distante da minha casa eu chegava acabado, tomava banho lá, meus pés eram o meu transporte. Eu lembro que quanto mais próximo da estreia, os ensaios aumentavam, eu adoeci ao longo desse

processo, nessa época eu não tinha maturidade de conhecer que aquele trabalho não era saudável. Nesse lugar de artista por mais que a gente esteja consciente, às vezes, pela sobrevivência econômica e social-artística, a gente topa, se eu não apareço já foi, você mata a sua carreira, **o sistema nos coloca o tempo todo como um suicida**. Não nos oferecem mais nada! (grifos do autor).

É tanto que a página criada no *facebook*, cuja *hashtag* é *Respeito aos Artistas Bainxs*⁷¹ salienta que os artistas estão cansados de trabalhar de graça ou em péssimas condições em troca de suposta visibilidade. Inclusive, em reunião com o SATED/BA estão debatendo um piso, um valor que deve ser pago aos atores em testes⁷² e outros trabalhos a partir da quantidade de horas que o artista estiver à disposição de quem demandar por seu trabalho. Abaixo a imagem de um chamado para a reunião,

Se você é ator ou atriz baiana participe deste movimento! Juntos estamos encontrando caminhos de conscientização e diálogo com o mercado local. Este é o terceiro encontro e neste iremos dar encaminhamentos mais práticos e levantar as pautas para reunião com o SATED. Participe! Somos muitos! Somos fortes! CONVOCATÓRIA ATRIZES E ATORES BAIANOS QUANDO? 10/10 (TERÇA-FEIRA) QUE HORAS? 20h ONDE? CAFÉ DO CINEMA DO MUSEU -MUSEU GEOLÓGICO DA BAHIA - Corredor da vitória #atoresbainos #respeitoaosatoresbainos #atores Convide os colegas, compartilhe nas suas redes sociais. Vamos!!!!
Atentem para os Encontros do movimento:
Terça-feira - dia 10/10 - 20h as 22h
Reunião com o SATED: Quarta-feira - dia 11/11 - 14h as 16h



Figura 2 - Convocatória de reunião⁷³

Outra característica que aponta para a precarização do trabalho é a possibilidade de acidentes de trabalho. Questão seríssima, posto que esses trabalhadores estão desprotegidos pela legislação trabalhista e os acidentes são mais comuns do que o imaginável. Dentre os

⁷¹ A hashtag surgiu após reuniões de atores e atrizes baianos que debatiam as dificuldades do cotidiano laboral da profissão. Houve reuniões no Rio Vermelho, na Vitória e no Sated/Ba.

⁷² Alguns sindicatos como o SATED/RS já têm tabelas com valores relativos aos cachês-teste e outras atividades. Para mais informações consultar <http://satedrs.com.br/valores-de-cache.html>. Capturado no dia 09/06/2018.

⁷³ <https://www.facebook.com/groups/1741580649443957/>. Capturado no dia 29/01/2019.

entrevistados, a maioria já tinha se acidentado sem gravidades, presenciado algum acidente ou sabiam de alguma história. Horácio contou três casos, o de uma atriz numa produção que fazia parte, um consigo e outro onde o ator morreu em cena.

Acidente de trabalho, sim acontecem. Eu me lembro de dois casos. Em um espetáculo infantil, durante o ensaio, uma atriz que fazia uma bailarina era suspensa e caía com todo o cuidado nas pernas de um ator, uma vez ela caiu de mal jeito, e aí o impacto causou um problema na coluna, ela não pôde continuar no processo, nada grave, mas ela teve que sair. Outro me envolveu, nada grave, eu estava no camarim pronto para ensaiar, o chão estava molhado, eu não vi, derrapei e bati o braço, houve um rompimento de veia ou artéria, não sei, tive que ir ao hospital tirar o sangue acumulado. Já estávamos próximos da estreia, estreei com o braço enfaixado, impedia alguns movimentos, mas não de atuar. Lembro-me ainda de algo muito grave. Foi gravíssimo e aqui na Bahia. Um ator morreu em cena. Ele morreu na primeira cena, justamente na primeiríssima cena. Ele foi, se maquiou e deitou pronto para a cena, quando as luzes acenderam, a peça começou, outro ator com o qual ele contracenava começou o diálogo e o ator não reagia, ele se aproximou viu que havia algo errado, começou a pedir ajuda, perguntou se havia médicos, mas o público não reagia, que ironia, né? Isso já tem um tempo, a história do teatro é repleta disso.

Ainda sobre os acidentes de trabalho, o ator Delon, 23 anos, em entrevista disse que participou de um processo no qual um ator se acidentou

“um ator fraturou o dedo, não sei ao certo o que aconteceu, mas foi no penúltimo ensaio geral, ele não se deu conta, outra atriz viu que a sua mão estava vermelha e inchada, ele participou da estreia e toda a temporada, mas com a mão inchada e enfaixada, aquela faixa não era do espetáculo, era em razão do acidente. Mas, eu mesmo, torço pra não acontecer nada, sabe? Eu não tenho plano de saúde rrrrrr!

Quanto ao acidente de trabalho, entendi que é um dos piores eventos que pode acontecer a um ator de teatro, uma vez que eles não estão protegidos pela legislação que daria algum suporte, seja apoio médico, seja previdenciário. No caso fatal narrado por Horácio, por exemplo, como ficaria a situação dos dependentes daquele ator? Os atores de teatro assim como os trabalhadores que se submetem ao trabalho informal encaram dois

desafios. O primeiro seria a própria sobrevivência e o segundo as consequências do trabalho desprotegido. O trabalho informal é caracterizado por atividades produtivas executadas à margem da lei, sobretudo, da legislação trabalhista vigente em um determinado país. Essa modalidade de trabalho é desvantajosa tanto para o Estado, pois não arrecada, quanto para o trabalhador que não conseguirá acessar direitos. A informalidade corrói os mecanismos de proteção social, a exemplo, da previdência social.

Nesses casos elencados, os atores estariam trabalhando por própria conta, como grande parte não colabora com a previdência, tampouco tem carteira assinada, nessa situação amargam mais ainda, tendo que arcar sozinhos ou com ajuda de terceiros os prejuízos e adversidades advindos da atividade laboral. Interessante notar os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios-PNAD divulgada em outubro de 2019⁷⁴, 41,3 % da população ocupada atingida pela informalidade, significando cerca de 39 milhões de indivíduos. O mercado de trabalho se fixa, cada vez mais, na precariedade. Muito provavelmente como efeito não só da crise econômica que assola o país, mas também da reforma trabalhista realizada pelo governo Temer⁷⁵.

2.2.2- - “O AMANTE DO TEATRO”

Uns sobrevivem do trabalho artístico buscando renda, outras buscam visibilidade, certo reconhecimento. O reconhecimento a depender de seu grau pode ter um preço. Amiúde, o artista trabalha ganhando pouco ou nada como forma de estar dentro da dinâmica, porém em algumas situações é possível que se pague para trabalhar. Esse é o caso de Horácio, ator, funcionário público, branco, 53 anos, contribuiu financeiramente para a construção do cenário da peça em que atuou. Pedi ao ator que me explicasse seu interesse em participar de tal peça. Com sua experiência quero evidenciar dois aspectos: a relação profissionalismo/diletantismo e a construção de personagens. Horácio disse:

⁷⁴ <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/>. Informação acessada no dia 31/10/2019.

⁷⁵ [Lei nº 13.467, de 13 de julho de 2017](#). Altera a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943, e as Leis nºs 6.019, de 3 de janeiro de 1974, 8.036, de 11 de maio de 1990, e 8.212, de 24 de julho de 1991, a fim de adequar a legislação às novas relações de trabalho. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/l13467.htm. Capturado no dia 08/05/2018.

Cinco atores do elenco se reuniram, três deles injetando dinheiro (...) foi uma produção cara, o cenário é gigantesco, na verdade, aquilo ali é cenário de cinema. Houve gente espantada que perguntava se aquilo era feito na Bahia só pra você ter ideia. Aquilo ali foi investimento inicial de três atores, inclusive, eu. Só depois que surgiu um pequeno patrocínio, não houve remuneração dos atores na primeira temporada, apenas na segunda, quando se destinou 30% da bilheteria ao pagamento dos atores e do diretor. Em razão do prestígio do diretor me dediquei ao processo, foi uma forma de atrair a atenção de gente do teatro para o meu trabalho.

O ator diz que seu engajamento no processo foi devido ao prestígio do diretor, um professor aposentado da Escola de Teatro da UFBA. Ele pagou para estar ao lado de profissionais renomados com os quais deseja ser visto, associado e lembrado. Essa condição é rara entre os atores soteropolitanos, Horácio participa da dinâmica do trabalho artístico de modo diletante, mas o entrevistado fez questão de evidenciar que nem sempre sua vida foi confortável. Segundo ele,

A questão financeira teve uma implicação determinante na minha história com o teatro. Eu comecei a fazer teatro em 1980, eu tinha um emprego estável entre 1985 e 1989, foram 4 anos e dois meses. Eu me afastei do teatro, justamente, porque eu precisei rever a minha vida. Meu último espetáculo foi em 1990, eu me afastei para fazer concursos e decidi que quando minha vida ficasse realmente estável eu voltaria para o teatro, mas aí muitas coisas aconteceram eu fiz dois cursos superiores que me abrissem portas, oportunidades. Administração justamente para abrir portas e a terceira graduação em Jornalismo para crescer aqui [...] foram esses dois cursos que me afastaram do teatro. Se ao menos, houvesse condições de me sustentar com arte eu não teria abandonado o teatro, mas precisarei abandonar o teatro por 16 anos para colocar minha vida em ordem e depois reencontrá-lo. Mas, veja! Volto a não apostar no teatro como forma de sobrevivência aqui na Bahia!

A incredulidade do ator quanto à manutenção da carreira permanece quase vinte anos depois, ele reafirma não apostar no teatro como forma de sobrevivência, pois não há política cultural que garanta a subsistência financeira. O ator se considera um “amante do teatro”, segundo sua metáfora erótica,

veja bem, eu durmo com o teatro vez ou outra, sabe? Sou um amante do teatro! Ele não é aquele companheiro de todo dia, aquele feijão com arroz ordinário, que todo mundo curte e gosta, mas logo enjoa, por isso minha relação não é enfadonha [...]sou um ator ignorante, mas não por preguiça, minha vida é uma loucura, uma correria e necessidade de me manter, saí de casa cedo

Por isso confidenciou não teve coragem de “se jogar como ator”, pois sabia que não haveria retorno financeiro e, conseqüentemente, o padrão de vida que sempre almejou. Mas, ao mesmo tempo, salientou que não poderia ficar longe dos palcos,

eu entendo mais o teatro como uma linguagem do ser humano, do que uma forma de trabalho. Sei que é trabalho, claro! O próprio teatro fala disso, *La Bohème* é isso! *Rent* igualmente! Merece toda melhoria possível, mas reafirmo que gosto de estar na pele do amador. Eu sou ator, antes de tudo, porque acho que devo falar sobre injustiças do mundo, de nossa sociedade e de coisas que estão dentro de nós, como a tristeza, a alegria e a raiva. Com o teatro você tem a oportunidade de passear pelas mais diversas substâncias que formam o ser humano, entende? Vários fluídos sentimentais, em um dia você faz uma espécie de capataz nazista, algo que não tem nada a ver comigo, claro! Noutra oportunidade você é um jovem romântico atrás de seu amor, coisas do tipo Shakespeare! Ou seja, entre um trabalho e outro você tem a oportunidade de experimentar essas psicologias de ódio e amor. Que outra atividade proporciona isso? Rapaz, é de deixar os camaleões com inveja. É por gostar dessa sensação que eu o vivo a partir desse lugar errante, gosto porque posso me comunicar com as pessoas e até milito para que as pessoas sejam atores ou público de teatro, eu sou a favor do teatro, essa é a verdade maior!

Ter contato com Horácio e ouvir sua experiência me fez pensar sobre a relação entre profissionalismo/amadorismo no teatro – o primeiro ponto que abordo sobre sua experiência. Aqui, esclareço, que amadorismo não tem a ver com uma produção de pouca qualidade, algo menor ou feito por iniciantes. Muito provavelmente, o amadorismo para o interlocutor é o sentimento de errância e com a possibilidade de sentir “essas psicologias do amor e ódio”, passear pelos “fluídos sentimentais”.

É imbuído pelo sentimento de errância que o ator “se envolve, não trabalha com arte”, longe dos dramas pelos quais passam as personagens de *La Bohème*⁷⁶ e *Rent*. A primeira, é

⁷⁶ Vale dizer que a ópera *La Bohème* é baseada na obra *Scènes de la vie de bohème*, escrita entre 1847 e 1849, do escritor francês Henri Murger (1822-1861).

uma ópera de Giacomo Puccini composta em 1895, que trata da vida de jovens artistas que passam por problemas financeiros na capital francesa. A segunda, é uma obra de teatro musical composta por Jonathan Larson. O espetáculo é uma atualização da peça de Puccini, narra dificuldades financeiras vividas por jovens artistas na Nova Iorque dos anos 1980, entre as quais a dificuldade em pagar o aluguel. Com os exemplos dessas peças Horácio quer justificar suas escolhas.

No caso de Horácio, por mais que ele possa escolher de quais espetáculos participar isso não significa que não conheça a heteronomia presente no teatro. Ele não sofre as intempéries econômicas do teatro, pois não é ator para proveito econômico, mas não pode ter o papel que deseja, sua participação está sempre sujeita à vontade de outrem: pares, diretores e produtores. Seu “diletantismo” está, íntima e dependentemente, ligado ao “profissionalismo” de alguém. Isso acontece, pois a linguagem que arquiteta o mundo do teatro em Salvador é obviamente do mercado e, portanto, a linguagem profissional capitalista.

Quero destacar que não existe uma fronteira clara entre profissionalismo e amadorismo. Na realidade, o que se tem é uma relação de complementariedade, em alguns aspectos a forma teatral será moderna e, paulatinamente, profissional, noutras características amadora ou semiprofissional. Com frequência, o aspecto definidor é a estrutura da montagem, as montagens profissionais requerem muitos profissionais e recursos materiais. Ou até o financiamento público como sinônimo de profissionalismo. Quanto ao conteúdo da linguagem teatral, a maioria dos grupos em Salvador é feita sob à égide dos autores modernos do teatro.

Sobre seu último papel, Horácio revelou “espetáculo tão bonito, com direção primorosa e com crítica bastante elogiosa da minha participação, fiquei pasmo porque ninguém falou mal, a recepção foi ótima, estou bem”. O ator havia sido convidado inicialmente para um coadjuvante, contudo depois fica com um papel de proeminência.

A preparação para essa montagem contou com “ensaios todos os dias, exceto domingo. Eles aconteciam pela manhã, das 9h às 12h, durante 3 meses” confidenciou Horácio. Vale lembrar que além dos ensaios, marcações de contracenar combinadas nos ensaios e a memorização dos textos, processo que cada qual faz à moda própria.

O trabalho do ator é um processo complexo, vai do coletivo ao individual. Evidentemente, há diversas formas de se constituir em cena, houve e há, uma série de

perspectivas de como se deve atuar – teorias da encenação⁷⁷. O ator disse que sua “formação é mais Stanislavski, com pitadas de toda a tradição ocidental”. Perguntei a Horácio como ele se prepara para cada papel e cada espetáculo. O ator me respondeu,

Tem toda a questão do corpo em cena, da escolha dos gestos [...] também muito importante é a voz, porque há toda uma entonação, pausas e modos de soletrar. O ator precisa saber o que está dizendo, porque ele está falando sobre emoções [...] a gente chega até a verdade da personagem por meio de nossa **riqueza cultural**, do que você já viu, ouviu e viveu na vida, enfim **a memória liga a personagem a você e vice-versa**.

Em uma pausa dada por Horácio, sugeri que ele me falasse exclusivamente sobre a sua personagem que assisti no espetáculo do Teatro Martim Gonçalves

Nesse processo que você me perguntou a preparação foi muito rápida, li o texto da peça, eu já conhecia, porque vi no Rio essa montagem, fiquei feliz porque é um texto que falava sobre o capitalismo num período bem específico nos Estados Unidos da década de 20 ou 30, mas que se encaixava completamente na realidade dos poderosos e ambiciosos de hoje. Pois bem! Pensei numa **ambientação mais geral**, associei com o que me disse o diretor, depois eu foquei na **minha personagem**, pensei em como deveria ser a partir de **minhas características pessoais**, puxei da **memória** com o ator que vi no Rio e no que me falou o diretor, ou seja, muitas fontes. **A memória é ainda tudo o que eu já vivi e atuei, é uma pesquisa dentro de si próprio, é o Stanislavski**. Depois disso, ao longo dos ensaios, alguém no palco falou mais alguma coisa [...] eu encontrei um **contraste** com os demais personagens a partir da ideia de um **aristocrata e um burguês, o rico de berço e o novo rico**, sabe? Era um homem muito elegante, que casou por amor, mas estava preso em um contexto, onde todos queriam o seu dinheiro. A partir daí, passei a ser o oposto, se estávamos à mesa, conduzi a personagem para gestos mais delicados e exigentes quanto à boa educação etc. **Tem que manter essa postura o espetáculo inteiro, isso cansa muito!!!![...] A personagem anda, se senta e se levanta de um jeito característico, ela precisará gesticular para completar o sentido cênico, isso envolve a forma como o ator respira e como eu já disse dependerá ainda de como o ator faz a leitura do texto**, sabe? Como ele é levado e leva a personagem, como adentra na estória, na peça. Nessa peça que você assistiu e gostou, ali eu fiz um aristocrata finíssimo, tive então que **ver a prosódia**⁷⁸ mais adequada,

⁷⁷ Para saber mais consultar a *Introdução às grandes teorias do teatro* Jean Jacques Roubine. O livro está elencado na bibliografia.

⁷⁸ Prosódia diz respeito ao ritmo e entonação da voz construída pelo ator ao longo dos ensaios para marcar a dramaticidade que se almeja. Na primeira metade do século XX no Brasil havia ainda forte presença da prosódia portuguesa. Por engajamento de artistas como Oduvaldo Viana, Procópio Ferreira e Dulcina de

elegante e plausível à época do texto, eu parecia que estava com um **cristal na voz**, gostei muito desse projeto.

A partir da experiência de Horácio esbocei um esquema de preparação do ator que envolve: **1. o exame do contexto narrado na peça** – o ator busca com esse procedimento construir uma aclimatação para sua personagem, construindo pontes de verossimilhança, adequando vocabulário e costumes. O ator busca semelhança nos contextos, passado e atual, para evidenciar a dinâmica de determinadas relações de poder. A personagem se desenvolve em um determinado contexto social, ao longo da década de 1920 nos Estados Unidos. Ademais, a ambiência é fundamental para o próximo passo dado por ele, que é a análise da personalidade da personagem;

2.o exame da personalidade da personagem – Horácio minudencia a história de sua personagem- um aristocrata da década de 1920 nos Estados Unidos. Um homem que se casou por amor, mas estava cercado pela ganância da família de sua esposa. O ator deveria, sobretudo, mostrar esse contraste, construindo certa amabilidade frente à hostilidade da usura alheia. Isso ficava bem delineado, por exemplo, nas contracenias com sua filha e sua cunhada, ambas românticas. Além disso, Horácio buscou trejeitos entendidos como refinados, a exemplo, do comportamento à mesa, cortesia com todos que chegavam a sua casa e, inclusive, com os empregados. As outras personagens eram visivelmente mais ríspidas. O ator falou ainda sobre o fato de que é necessário “não sair da personagem”, mantendo por todo o espetáculo, aquele “padrão” refinado, para não quebrar a perspectiva dos espectadores;

3. a memória do ator – é requerida no processo de construção da personagem, pois o repertório de vivência será visitado para alimentar as ações que serão interpretadas. Horácio diz que lembrou de suas experiências vividas, da interpretação do ator que viu no Rio de Janeiro. O ator transporá no palco aspectos da vida vivida, não tal como, mas políndoa, afinal seu trabalho é esmerar a realidade, tornar cristalinas certas emoções, ações e eventos.

4. a expressão facial – a memória é cabal aqui, pois as expressões faciais são aprendidas socialmente e memorizadas, daí o ator precisa lembrar (fazer associações) entre

Moraes é que se conquista a prosódia “nacional”, o ápice desse processo se dá com a montagem de *Vestido de Noiva*, texto de Nelson Rodrigues e direção de Zbigniew Ziembinski, em 1947 (CACCIAGLIA, 1986; CARVALHO, 1989).

sentimentos e as expressões faciais correspondentes. O ator necessita reproduzir a frio as suas emoções, transportando-as para seu corpo e não depender da espontaneidade. Tudo aquilo que é comunicado facialmente sem a verbalização depende da “gestão e leitura de emoções” (PAVIS, 2003).

5. a voz – o ator falou de um cristal na voz, a dicção é importante no teatro. Com frequência, há tentativas de harmonização da naturalidade com o preciosismo articulatório. Não basta que o ator saiba falar todas as palavras, ele precisa com naturalidade aproximá-lo dos espectadores. O ator precisa manter um clima de empatia e não quebrar o encanto cênico. Horácio me contou que já fez sessões com fonoaudiólogo, onde aprendeu alguns exercícios respiratórios, de aquecimento e relaxamento vocal, entre esses exercícios: alongar, inspirar, expirar, bocejar, bochecho, mastigar o som, cerrar os dentes e fazer (bicos) com os lábios, controles de som nasal e oral. Horácio disse ser seguidor do sistema criado por Constatin Stanislavski. Sobre a voz, o autor russo diz:

As palavras e a entonação das palavras devem chegar aos seus ouvidos sem esforço. "Isso requer muita habilidade. Quando a adquiri, compreendi o que chamamos a sensação das palavras. "A fala é música. O texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia. A pronúncia no palco é uma arte tão difícil como cantar, exige treino e uma técnica raiando pela virtuosidade. Quando um ator de voz bem trabalhada e magnífica técnica vocal diz as palavras de seu papel, sou completamente transportado por sua suprema arte. [...] Estar "bem de voz" é uma bênção não só para a prima-dona⁷⁹ mas também para o artista dramático. Sentir que temos o poder de dirigir nossos sons, comandar sua obediência, saber que eles forçosamente transmitirão os menores detalhes, modulações, matizes da nossa criatividade! "'Não estar bem de voz' - que tortura, para um cantor e também para um ator! Sentir que não controlamos nossos sons, que eles não alcançarão a sala repleta de ouvintes! Não ser capaz de exprimir o que o nosso ente criador interno está-nos ditando tão vívida e profundamente! Só o próprio artista conhece tais torturas. Só ele pode dizer o que foi finalmente forjado na fornalha do seu ser interior e como terá de ser transmitido pela voz e a palavra. Se a voz se falseia, o ator se envergonha porque aquilo que criou dentro de si foi mutilado em sua forma exterior (STANISLAVSKI, 2001, p.128- 141).

6. a postura corporal e os movimentos do corpo – a principal ideia que detectei foi “não pode sair da personagem” “não pode perder a personagem”, é requerido do ator a

⁷⁹ *Prima Donna* é um perfil muito especial, refere-se à primeira cantora de ópera, a profissional proeminente. *Primo Uomo* é o correspondente masculino.

criação e a manutenção do corpo da personagem ao longo de todo o espetáculo. Quanto à criação, a personagem criada em acordo com o diretor e com o texto tem determinadas características que precisam ficar claras na passagem do texto para a encenação, daí a liberdade para o ator criar elementos que ajudem nessa narrativa. Em casos de humor, com frequência, os atores inventam cacoetes que tornam a comunicação mais direta e apelativa. Com o corpo, membros superiores e inferiores, auxiliados por vestimentas ou não, o ator deve criar uma lógica cinética que o auxilie no exercício do papel, na contracena e com o público.

No caso esboçado por Horácio, ele estava interpretando um aristocrata, o ator estabeleceu que sua personagem seria uma pessoa elegante e fina, assim, investiu em gestos suaves e autocontrolados, que teriam ficado evidentes à mesa de jantar, no levantar e sentar da personagem e ainda no trato com os serviçais, enfim um processo realizado a partir de sua memória e representações sociais sobre o que seria uma pessoa da aristocracia. Quanto à manutenção da personagem, a ideia principal é que a pessoa do ator no palco é dupla: o ator e a personagem, a pessoa real e a pessoa imaginária. O ator no esquema trabalhado por Horácio é que se funda, que o ator por meio de sua técnica torne verossímil para os espectadores, todo esse processo é feito por meio daquilo que Stanislavski chamou de “fé cênica” – a capacidade de crença do ator ao ponto de convencer a plateia de que aquele universo ficcional é uma realidade para a personagem.

Vale lembrar que esses passos são comuns a Horácio e aos atores que trabalharam com ele ao longo dessa montagem. Comum ainda aos que trabalham dentro de estéticas ligadas ao naturalismo e realismo. Destaco que existem outras formas de criação das personagens, eles dependem da formação do ator e da intenção do diretor. Quero frisar que todas essas etapas estão intimamente interligadas e são feitas a um só tempo. Deve-se somar ainda o trabalho de profissionais que auxiliam nesse processo, a exemplo, profissionais da beleza, da moda, da saúde, dentre outros.

Percebo que a narrativa de Horácio corrobora o esquema do trabalho do ator composto por Patrice Pavis “o ir e vir entre o indivíduo e a personagem. O ator trabalha em si mesmo compreende as técnicas de relaxamento, de concentração, de memória sensorial e afetiva, assim como o treino da voz e do corpo, em suma, tudo o que é prelúdio à figuração de um papel” (PAVIS, 2005, p. 52). Através da experiência de Horácio é possível entender os meandros da construção da personagem e da preparação do ator enquanto uma pessoa

profissional e individual que sintetiza um acúmulo secular de teorias a despeito do ator e, consequentemente, da encenação.

Obviamente, o ator não constrói suas personagens como quer, sempre há um diálogo/disputa com diretores/dramaturgos/produtores, não esqueçamos que os atores são escalados por estes últimos devido à habilidade mostrada anteriormente e, até mesmo, da aparência física. Lembrem-se que o ator é portador de um fenótipo, indicando – gênero, raça/cor da pele, geração –, além de outros atributos culturalmente mobilizados nessas escolhas, a exemplo, da beleza, altura, fotogenia, fatores que serão marcantes na construção das personagens.

Por essa razão que no próximo capítulo foi dado relevo aos marcadores sociais da diferença enquanto variáveis operantes nas relações de trabalho de atores. Destaco, portanto, que a construção das personagens, isto é, a matéria-prima do ator não depende exclusivamente de suas agências individuais.

2.3- O FARDOS DA “BUROCRATIVIDADE” NA CIDADE DA MÚSICA

Ser artista
Na cidade
É comer um fiapo
É vestir um farrapo
É ficar à vontade
É vagar pela noite
É ser um vaga-lume
É catar uma guimba
É tomar uma pinga
É pintar um tapume
É não ter documento
Até que o rapa te pega
Te dobra, te amassa
E te joga lá dentro⁸⁰

Chico Buarque

⁸⁰ <https://www.ouvirmusica.com.br/os-trapalhoes/a-cidade-dos-artistas/>. Acesso dia 22/07/2019.

Evoco Chico Buarque para debater o trabalho e a vida de artistas em Salvador e nas grandes cidades, a letra cantada por Elba Ramalho junto com *Os trapalhões* no disco *Os Saltimbancos Trapalhões* é esclarecedora quando se indaga sobre o processo que tem embaralhado as políticas públicas urbanas com as culturais, refiro-me mais precisamente ao título de cidade da música. Vejamos a definição e o objetivo da cidade criativa, segundo a Unesco,

The UNESCO Creative Cities Network (UCCN) was created in 2004 to promote cooperation with and among cities that have identified creativity as a strategic factor for sustainable urban development. The 116 cities which currently make up this network work together towards a common objective: placing creativity and cultural industries at the heart of their development plans at the local level and cooperating actively at the international level⁸¹.

A cidade criativa é uma expressão da reorganização da produção capitalista, contexto que tem redefinido o espaço urbano através de ideias e valores da indústria e economia criativas⁸². Essa reorganização centraliza a ideia de desenvolvimento na área cultural, prometendo melhorias na vida e no trabalho dos indivíduos, amparada na “fabulação de senso comum econômico, segundo o qual o crescimento enquanto tal faz chover empregos” (ARANTES, 2000, p.27). Será mesmo?

As organizações supranacionais estão formatando uma agenda comum com determinações do centro dinâmico do capitalismo. Nesse ínterim, as elites econômicas deslocaram a ênfase na industrialização para o paradigma informacional, num processo que vem assediando as elites políticas locais a acatarem tais tendências. Conforme Isar,

⁸¹ A Rede das Cidades Criativas da UNESCO (UCCN) foi criada em 2004 para promover a cooperação entre as cidades que identificaram a criatividade como fator estratégico para o desenvolvimento urbano sustentável. As 116 cidades que, atualmente, compõem esta rede trabalham em conjunto para um objetivo comum: colocar a criatividade e as indústrias culturais no centro de seus planos de desenvolvimento a nível local e cooperar ativamente a nível internacional. <http://en.unesco.org/creative-cities/content/about-us>. Capturado no dia 13/07/2017. Tradução livre feita pelo autor do texto.

⁸² Em termos de economia criativa, as experiências da Austrália e Reino Unido, ao longo da década de 1990 são pioneiras. São governos de países ou cidades que apostaram no potencial da cultura para o desenvolvimento econômico (HARTLEY, 2005; HOWKINS, 2001; THORSBY, 2001). Na tese de doutorado de Reis (2011) se tem um panorama das cidades criativas, a origem da ideia, origem dos agentes envolvidos nas iniciais formulações teóricas e a possibilidade da cidade de São Paulo ser entendida como criativa. Outro texto interessante é o de Seldin (2015) cuja análise é detida em Berlim.

A chave para esse paradigma é o argumento de que, enquanto os setores que impulsionaram a revolução urbana do século XIX basearam-se, em grande parte, no uso de matéria-prima, hoje a criatividade baseia-se no conhecimento e nas habilidades; por exemplo, a capacidade de gerar novo conhecimento a partir do conhecimento existente, a capacidade de gerar novas idéias que podem desencadear inovação e suas aplicações concretas. A criatividade ontológica intrínseca das artes tem sido promovida como um caminho privilegiado em direção a “uma cultura de inovação e criatividade” em uma variedade de domínios (ISAR, 2008, p.81).

Portanto, a cidade criativa aparece como um plano de desenvolvimento, cujo roteiro está baseado na tecnologia de geração de conhecimentos, de processamento da informação e de símbolos. Esta alteração possibilitou a exploração de terreno fértil e inédito, de modo que a “transformação em mercadoria de formas culturais, históricas e da criatividade intelectual envolve espoliações em larga escala (a indústria da música é notória pela apropriação e exploração da cultura e da criatividade das comunidades)” (HARVEY, 2005, p.123).

Não é à toa, portanto, que organismos multilaterais – Unesco, PNUD, BID⁸³ – passaram a considerar a questão cultural relevante para o desenvolvimento econômico. A partir da década de 80, a cultura começou a ser vista como uma via alternativa a uma concepção de desenvolvimento, que até esta altura, era orientada basicamente por indicadores econômicos e quantitativos. Agora, o conceito de desenvolvimento está interessado nas potencialidades culturais.

Não por acaso, a discussão sobre a diversidade cultural tornou-se vital hoje, demandando inclusive a grande reunião da UNESCO, realizada em outubro de 2005, a qual discutiu e aprovou uma convenção internacional sobre diversidade cultural, essencial para a vida cultural no mundo e para a preservação e desenvolvimento de sua maior riqueza: a diversidade cultural, tão fundamental quanto a biodiversidade para o futuro do planeta e da humanidade (RUBIM, VIEIRA, RUBIM, 2005, p. 6).

⁸³Unesco - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento e BID- Banco Interamericano de Desenvolvimento. São agências especializadas da ONU- Organização das Nações Unidas.

Há uma ligação muito estreita entre economia e cultura, que implica em muito poder e, conseqüentemente, em riscos e perigos. Trata-se da criação de uma nova ortodoxia (HUWS, 2011), intitulada Economia criativa. Na esteira de estudos como os de Harvey (1996, 2003, 2005), Yúdice (2006) e Huws (2011), elejo as preconizações da UNESCO em torno das cidades, bens e serviços criativos para evidenciar os novos nichos da acumulação flexível, conforme a análise de David Harvey (1996). Assim, penso ser possível compreender o contexto no qual estão inseridas as experiências dos artistas na cidade de Salvador, meus interlocutores.

Não tomo a economia criativa como uma categoria de análise, mas um termo êmico – conceitos e valores mobilizados pelos agentes presentes no processo de mercantilização da cultura – no caso, a UNESCO e a cidade de Salvador. O texto *International Flows of Cultural Goods and Services* (1994-2003)⁸⁴, lançado em 2005, pela UNESCO, reúne as atividades de bens e serviços culturais em quatro grandes grupos que abrangem 14 segmentos, divididos em quatro eixos, de acordo com a tabela abaixo:

ATIVIDADES DE BENS E SERVIÇOS CULTURAIS	
Núcleo dos bens culturais	heranças (patrimonial); livros, periódicos e jornais, outros materiais impressos, mídia gravada, artes visuais, mídia audiovisual, inclusive, <i>video games</i>
Núcleo dos serviços culturais	serviços de audiovisual e correlatos serviços de cobrança de <i>royalties</i> de <i>copyright</i> e taxas de licenciamento
Bens culturais correlatos	equipamentos/material de apoio, plantas e desenhos de arquitetura e material de propaganda
Serviços culturais correlatos	serviços de informação e de agências de notícias, serviços de publicidade e arquitetura, outros serviços pessoais, culturais e recreacionais.

Tabela 5 - Atividades de bens e serviços culturais-UNESCO

⁸⁴ <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001428/142812e.pdf>. Acesso em 11/10/2018.

É uma espécie de receituário do que pode ser capitalizado, por conseguinte, a exploração de bens e serviços culturais se torna um tentáculo do processo de reestruturação produtiva, uma nova arte de lucrar (HARVEY, 2003). O relatório de Economia Criativa publicado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento-PNUD e pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura-UNESCO em 2013, por exemplo, aponta para o crescimento do setor criativo, avaliando a geração de renda, criação de empregos e ganhos com exportação. Segundo este relatório, o comércio global de bens e serviços criativos mais que dobrou entre 2002 e 2011, atingindo US\$ 624 bilhões em 2011, refletindo cerca de 8,8% de crescimento ano a ano.

O Brasil está alinhado a esta tendência, segundo a Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro-FIRJAN, a economia criativa corresponde a 2,64% do produto interno bruto brasileiro, movimentando cerca de R\$ 155,6 bilhões de reais. Na Bahia, o PIB criativo varia entre 1,0 e 1,2 %, ou seja, cerca de 1,5 bilhões de reais (FIRJAN, 2016).

Estima-se que o setor serviços representa 78,2% da composição econômica de Salvador. Parte generosa dessa riqueza é oriunda do turismo e do entretenimento que na capital baiana se encontram imbricados e, por conseguinte, estas atividades impulsionam o comércio, transporte e restaurantes, entre outros serviços (FERREIRA, 2017). Por isso, que nos últimos anos, o governo do Estado da Bahia e a Prefeitura da cidade têm investido em infraestrutura no sentido de abarcar eventos de grande porte, a exemplo, dos jogos da Copa do Mundo, *Campus Party* e shows de artistas internacionais como de Paul McCartney e Roger Waters.

Salvador tem sido alvo das políticas culturais e patrimoniais preconizadas pela UNESCO desde a década de 1980, quando o Pelourinho foi reconhecido patrimônio mundial da humanidade em 1985, devido ao conjunto arquitetônico barroco. A cidade é a única no Nordeste que consta no *ranking IESE Cities in Motion Index*⁸⁵, que elenca as *smart cities*, são cidades que buscam soluções inteligentes e sustentáveis, criando um ambiente propício para a economia criativa. De 2015/2016 conquistou o título de cidade da música⁸⁶, sobre tal conquista falou o prefeito, Acm Neto,

⁸⁵ <https://blog.iese.edu/cities-challenges-and-management/2018/05/23/iese-cities-in-motion-index-2018/>.

Lideram o ranking as cidades de Nova Iorque, Londres e Paris. Entre as brasileiras estão São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Brasília, Belo Horizonte e Salvador, respectivamente. Acesso em 22/11/2018.

⁸⁶ São sete os ramos das cidades criativas: Artesanato e artes folclóricas, Design, Cinema, Gastronomia, Literatura, Artes midiáticas e Música.

Salvador, na prática, já é a cidade da música. No entanto, ter esse reconhecimento da UNESCO, num grupo pequeno de cidades do mundo inteiro que são consideradas criativas, dá mais projeção internacional a Salvador. Chama mais atenção para essa posição global que Salvador já tem. Isso, é claro, vai render muitos frutos no interesse de pessoas que são apaixonadas pela música conhecerem ainda mais de perto a produção da nossa cidade. Esse reconhecimento dá mais projeção, mais força e mais luz à produção musical da nossa capital⁸⁷.

Cito trecho de Arantes (2000) que considero cabal para entendermos esse processo e a posição do prefeito em relação às novas tendências gerenciais que envolvem as cidades em todo o mundo.

Como a própria terminologia corrente já indica, estamos diante de políticas de *image-making*, na mais trivial acepção marqueteira da expressão, pois quem diz *image-making* está pensando, queira ou não, em políticas *business-oriented*, para não falar ainda em *marketfriendly*, mesmo quando fala de boa fé em conferir visibilidade a indivíduos ou coletividades que aspiram a tal promoção (ARANTES, 2000, p.14).

Nesse contexto, as prefeituras municipais ganham ares de agências publicitárias, patrocinando e divulgando manifestações de caráter simbólico-cultural que na visão dos grupos dirigentes merecem relevo. Esses grupos constroem um projeto salientando tais aspectos da cultura para entrar na geopolítica global das cidades turísticas, elaborando uma memória, narrativa e tradição. Com isso, os grupos dirigentes almejam lucros de natureza política para sua reprodução social, bem como lucros financeiros para setores já privilegiados.

A contrapartida se dá, não raro, com a construção de grandes equipamentos culturais, museus famosos como o *Guggenheim*⁸⁸, além de incentivos fiscais para empresas do setor criativo e do turismo. Deste modo, essa confluência entre políticas urbanas e culturais incorre num um processo de espetacularização e mercantilização que fabula a imagem da cidade,

⁸⁷http://www.unesco.org/new/pt/brasil/abou-this-office/single-view/news/unescorecognizes_salvador-as_city_of_music. Acesso no dia 13/07/2018.

⁸⁸<https://www.guggenheim.org/>. Acesso em 10/11/2018.

prevendo a consolidação de um padrão internacional para o turismo, que despreza os cidadãos locais.

Na contramão dessa tendência, os músicos baianos estão apontando as contradições, cobrando os direitos autorais sobre eventos musicais organizados pelo município. Nesse sentido, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição-ECAD, junto às agremiações que o constituem⁸⁹, protocolou uma carta para a Unesco sugerindo que o título fosse revisado ou ainda cancelado em razão da dívida.

a mesma prefeitura que usa o título de Cidade da Música como chamariz para investimentos não reconhece o direito dos compositores e não paga direitos autorais pelas músicas que utiliza nos eventos que promove. Na prática, esta inadimplência significa que cada compositor de todas as músicas que animam as festas de Salvador não recebe, há anos, absolutamente nada pelo uso público de suas canções. **A prefeitura não reconhece o trabalho do compositor como algo digno de ser remunerado** — apesar de promover dezenas de eventos cujo atrativo principal é justamente a música. **É contraditória a situação da cidade que se notabiliza por suas canções, mas não permite que os artistas possam viver da sua própria criação musical.** Salvador, sede de um dos mais famosos carnavais de todo o mundo, teve de presenciar, neste ano, a manifestação de dezenas de artistas que criticaram a inadimplência da prefeitura, representada por uma dívida milionária de direitos autorais devidos por shows e eventos como os de carnaval e festa junina, entre outros (CARTA DO ECAD A UNESCO BRASIL, 2018, grifos do autor).

O primeiro ponto concerne à propaganda difundida pelos grupos dirigentes ao longo da candidatura da cidade ao título de Cidade da Música, tendo como intuito construir um consenso em torno da importância da chancela, para conquistar o engajamento dos músicos, potenciais beneficiários desse processo. Depois do êxito com o título, os artistas são ignorados. Percebe-se que essa “modernização” não é para eles, sobretudo, quando a prefeitura não honra dívidas relativas ao recolhimento de direitos autorais, o que redundava numa falta de compreensão sobre o trabalho dos artistas: a prefeitura não considera a arte uma atividade digna de ser remunerada.

⁸⁹ABRAC-Associação Brasileira de Autores, Compositores, Intérpretes e Músicos, ABRAMUS- Associação Brasileira de Música e Artes, AMAR - Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes, ASSIM - Associação de Intérpretes e Músicos, SADEMBRA - Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical do Brasil, SBACEM - Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música, SICAM - Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais, SOCINPRO - Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais e UBC - União Brasileira de Compositores.

Não obstante exista, ainda, uma visão romântica em relação ao artista, a qual o vincula a boêmia e a pobreza poéticas, é a falta de condições financeiras, que por vezes, inviabiliza a continuidade da produção artística. Assim é essencial perceber, que a única remuneração do autor advém da venda da própria obra e de sua exploração econômica. O respeito ao direito autoral é importante, pois, além de poder garantir a sobrevivência do autor e da própria obra, pode traduzir-se em negócio rentável para os envolvidos e em divisas para o país (OLIVIERI, 2005, p. 162).

A inadimplência em relação aos direitos autorais e atrasos nos pagamentos de cachês de artistas é praxe nas mais diversas prefeituras, nos mais diferentes estados, como os reclames de artistas em redes sociais e jornais podem evidenciar. Tal cenário nos remete aquilo que Arantes (2000) chamou de “ironia objetiva” ao se referir à nova gestão das cidades. A ironia objetiva trata justamente de converter “as melhores intenções no seu avesso, realizando, não por desvio, mas por finalidade interna” (ARANTES, 2000, p.11). Esse parece ser o espírito da criatividade alimentado pelos gestores, uma criatividade que está alheia aos criadores, como notaram Borges & Costa (2012), que é promovida por instituições que desconsideram as condições de trabalho dos artistas.

2.3.1. A CRÍTICA DA DOMINAÇÃO “CRIATIVA” A PARTIR DA EXPERIÊNCIA COM OS ARTISTAS

Uma hegemonia vivida é sempre um processo. Não é, exceto analiticamente, um sistema ou uma estrutura. É um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. Isto é, na prática a hegemonia não pode ser nunca singular (WILLIAMS, 1979, p. 115).

Houve uma importante expansão de burocracias culturais e educacionais, por sobre os artistas e professores que são empregados por elas. Além disso, essas burocracias se entrelaçaram – não sem alguns conflitos localizados – com as burocracias políticas, econômicas e administrativas, de tal modo que, sem dúvida alguma, constituem um sistema organizativo – um sistema de significações realizado (WILLIAMS, 1992, p.227).

Essa conversa é pautada pela experiência de meus interlocutores no universo das políticas culturais em Salvador, abarcando questões sobre burocracia, hegemonia e dominação. Sabe-se que há 111.613 ocupados criativos e setores correlacionados na Bahia, sendo que 45% está na capital baiana; são cerca de 50.230 profissionais, distribuídos entre as áreas que compõem o segmento criativo (BAHIA, 2014). Já a pesquisa *Salvador mais criativa* remete a 43 mil ocupados nos setores culturais criativos (CANEDO, KHOURI, 2015). Segundo o Mapa Musical da Bahia⁹⁰, realizado pela Funceb, 65.32% dos músicos do estado residem em Salvador. Não é de causar estranheza o não conhecimento de muitos artistas em relação a tal chancela?

Estranhei e prossegui tentando entender os porquês do desconhecimento acerca da cidade da música, para tanto contei com a ajuda, o depoimento⁹¹ e a experiência de quatro artistas da cidade. As experiências são sempre históricas, tecendo elos entre a subjetividade dos indivíduos e as estruturas sociais. Segundo Williams (1979), através das experiências é possível não só entender as forças políticas que lutam para se tornarem hegemônicas, mas também aquelas forças emergentes e diversificadoras.

Um de meus interlocutores iluminou o caminho: Henrique, 53 anos, ator, músico profissional e professor.

Rapaz, já não me encanto com essas pompas de fora, eu sou velho, vi o Pelourinho, expulsaram meio mundo de gente, foi uma expectativa só, hoje a gente “tá” aqui apenas com prédios e fachadas embelezadas, mas sem emprego. No início parecia que realmente Salvador iria valorizar nós, mas não foi isso que aconteceu. O que tem aí é mais para os empreendedores mesmo, aquele que teve um dinheiro pra investir, dono de restaurante, pousada, etc. Os meninos pobres tão aí na droga, apanhando, “levando tiro”, vendendo esses cafés pra cima e pra baixo. **Meninas na prostituição! E outra, essa pauta é mais antiga, seja feita justiça, o Olodum aqui luta pra que haja o reconhecimento daqui há quantos anos? Rapaz, veja é desde o final de 70. Percebe?! Até a pauta é roubada da gente, virou essa coisa de embelezar os prédios e esqueceram das pessoas.** Para você ter uma ideia do que estou falando nem segurança séria aqui tem, ninguém quer vir aqui a noite, quando vem é assustada. A política aqui errou e feio, aqui é para ser lugar ícone, o lugar

⁹⁰ FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA. Mapa musical da Bahia. Disponível em: <http://mapamusical.ba.gov.br/o-projeto/>. Acessado em 23/09/2019.

⁹¹ Transcrevi com os vícios da fala.

do embelezamento, você entende? Um embelezamento **para pagar os erros da história, porque no Pelourinho já se fez muitas coisas ruins, você é sociólogo (pesquisador) sabe dessas coisas, deve saber mais do que eu até.**

Jefferson: Você está se referindo a escravidão, não é?

Henrique: Claro, que sim! Esses embelezamentos enganam muita gente, é isso! É uma forma de apagar o passado, mas **essas ideias novas são antigas no fundo, são novas as palavras, mas o jeito das coisas é mesmo a prisão da gente.** Políticos não beneficiam a gente, independente de lado da política, porque existe uma coisa maior de intimidação do pobre na sociedade, que é o poder do dinheiro. Quem tem, tem, quem não tem resta o trabalho e reivindicar. Artista tem que dialogar com essa gente, porque recebe um cachê, faz um projeto ou outro, mas não deve se enganar com qualquer coisa. O conhecimento está aí pra a gente não deixar passar em branco essas ideias estranhas. Músico aqui não viu essa melhoria toda que prometeram, talvez se quem inventou isso tudo fosse músico e vivesse da música, da arte ou da cultura, as coisas estivessem, funcionassem melhor. **É verdade, aqui vem mais turista, mas e daí?! Aqui não é zoológico, negão!** O povo vem pra cá com cada cabeça, tudo querendo ser bem tratado e não se importa em entender as coisas daqui, acho até errado como tratam a gente, a gente só serve pra servir. Com essa volta, eu quero dizer que não estou confiando nisso não. E desse que você me falou cidade da música aqui ninguém falou, ou seja, nem a gente sabe (Henrique, 53 anos, 16/09/2018, grifos do autor).

A incredulidade de Henrique na cidade criativa está lastreada nas contradições da gentrificação estabelecida no Centro Histórico de Salvador. O lugar passou a ser visitado graças à visibilidade mundial trazida pela Unesco, mas uma cidade, seus moradores e, particularmente, seus artistas necessitam de uma política cultural que traga algo mais do que visitantes, que, no mais das vezes, têm uma relação superficial e hierarquizada com as pessoas locais (vistas frequentemente como serviçais) – “É verdade, aqui vem mais turista, mas e daí?! Aqui não é zoológico não! [...] A gente só serve para servir”, conforme Henrique.

Penso ser plausível dizer, a partir da experiência de Henrique, que a política da cidade criativa expressa mais uma vez o conflito entre os perdedores e os vencedores da globalização. Com o raciocínio de Henrique é possível indagar: a que preço as elites políticas e empresariais continuarão a encarar esses processos internacionais como forma de desenvolvimento calcado no potencial histórico e/ou natural? Ou seja, Henrique parece entender a cidade da música como mera replicação de uma ideia já conhecida. Parece-me razoável sua visão, pois embora essas ideias sejam novas, elas são operadas em Salvador por velhos grupos políticos ou, como ele mesmo disse, “já não me encanto com essas pompas

de fora”, e ainda “essas ideias novas são antigas no fundo, são novas as palavras, mas o jeito das coisas é mesmo a prisão da gente”.

Justifico o entusiasmo de Henrique quanto à reurbanização do Pelourinho em meados de 1980 e para a quebra de expectativa quanto à cidade da música com a seguinte hipótese: tanto o Brasil quanto a Bahia e, logicamente, Salvador, não conheciam uma política cultural à época, de modo que a política da Unesco parecia o que havia de mais relevante e inclusivo na área, afinal parte do que existe hoje é uma estrutura administrativa criada ao longo da década de 1990, especialmente a partir de 2003.

O programa Cultura Viva, que existe desde 2004, exemplifica um processo de inclusão mais abrangente do que aqueles promovidos por essas políticas receitadas por organismos internacionais. Foi uma forma que o governo encontrou “para lidar com tais desafios, o programa Cultura Viva busca impulsionar ações culturais já existentes em todo território nacional” (MEDEIROS e LIMA, 2011, p. 218), ainda assim houve e há ruídos,

Na discussão sobre a estratégia de implementação do programa, grande parte dos problemas de gestão pode ser atribuída à recente aproximação do Estado e da sociedade civil para a realização de políticas públicas, que traz certa incompatibilidade entre as linguagens de um e outro ator. Ainda que a estratégia seja fundamental para a democratização das políticas, há uma espécie de “despreparo” por parte do Estado para lidar com a diversidade dos grupos da sociedade civil, e desta para com a linguagem burocrática do Estado. Assim, o primeiro parece ter uma linguagem mais precisa e técnica, e a segunda geralmente trabalha com linguagens mais espontâneas e fluidas. Em razão disso, os procedimentos jurídico/burocráticos tornam-se complicadores na relação entre estado e sociedade civil, dificultando a execução dos convênios e se manifestando em especial no momento da prestação de contas (MEDEIROS & LIMA, 2011, p.)

Mesmo com as reservas apresentadas pelas autoras, o Cultura Viva ganhou uma capilaridade pelo território, enfrentando a costumeira e dramática insularidade tanto da Lei Rouanet, quanto das políticas da Unesco, calcadas em cidades, setores e linguagens artístico-culturais. As políticas da Unesco primam pelos empresários e secundarizam a população da cidade, estas aparecem apenas na fábula dos empregos e da renda, ou seja, é uma tecnologia administrativa produtora de mais desigualdade, embora envolta no discurso da salvaguarda da cultura, da arte e da natureza. O Centro Histórico de Salvador e a própria ideia da cidade da música evidenciam isso, quando é perceptível o escanteio onde estão postos os artistas.

Até existe uma tendência no sentido de equacionar “desequilíbrios persistentes no fluxo de bens e serviços culturais” (DELOUMAUX, 2018), mas, com frequência, esse desequilíbrio é visto numa relação Norte/Sul global (EL BENNAOUI, 2018). Não obstante, a Unesco e os órgãos locais esquecem de abordar as assimetrias e contradições na perspectiva local, a exemplo da concentração de recursos materiais e simbólicos, da falta de transparência, da inadimplência de agentes públicos e, até mesmo, deixa de pensar nas desigualdades, afinal há uma discrepância no mercado artístico no tocante à raça, ao gênero, à sexualidade, à juventude, entre outros marcadores, e já havia editais setoriais e lutas imbuídas por esse sentido diversificador (ALMEIDA, 2018).

Jorge é outro interlocutor incrédulo: ator e músico, 37 anos, a música e o teatro fazem parte de sua vida desde a adolescência. Jorge é natural de Salvador, ficou fora da cidade durante apenas três anos, quando morou no Rio de Janeiro.

Eles elegem um setor, tá ok? Mas não precisa, deixar as outras de fora. **Artista é tudo igual, rapaz!** Aqui e fora, todos sabem que a Bahia é lugar de boa música, qual a novidade dessa palhaçada? É realmente preciso que venha a ONU dizer que somos criativos, musicais ou dizer que a comida daqui é boa? Acho que eles deveriam ver a questão da paz, ao invés de falar de arte, lá tem artista ou é a turma do terninho? Eles são a **burocratividade!** É um povo que se aventura sobre tudo que há nessa Terra. Não é necessário ser muito inteligente para sacar que essas novidades escondem por trás delas muitas coisas ruins para a gente que vive de arte. O teatro é bem ruim de viver aqui, a música até dá, se você não liga muito para frequentes humilhações, o carnaval aqui é isso [...] criativo, eu acho que todos são. Mas é aquilo, nem tudo que é criativo é artístico ao meu ver. Criativo vem de criar as coisas que não existem, coisas novas em ramos diferentes, uma sacola que tem uma característica diferente das demais. É isso, para mim, criativo não é necessariamente arte, criativo pode ser sobre alguma utilidade para alguma dona de casa (Jorge, 19/09/2018, grifos do autor).

Jorge parece pouco crente na ideia de que a cidade da música trará frutos para os artistas, e salienta que não só a música deve ser celebrada, mas toda a criatividade artística, considerando os artistas igualmente importantes. O artista mostrou certo incômodo com a ideia de cidade criativa, e num tom jocoso fez menção à “turma do terninho”, forjando, inclusive, o vocábulo “burocratividade”, um conceito do universo da prática artística que questiona a autoridade desse grupo social na reformulação das políticas culturais, expondo ainda os tentáculos da racionalização.

A burocracia no setor artístico tem sido um entrave para os artistas. Ela poderia ser a base para o desenvolvimento da política cultural, mas, pelo contrário, parece ser guiada por um sentido inverso, provocando distanciamento, afinal, a burocracia é um lugar de *experts*.

Toda a burocracia busca aumentar a superioridade dos que são profissionalmente informados, mantendo secretos seus conhecimentos e intenções. A administração burocrática tende sempre a ser uma administração de “sessões secretas”: na medida em que pode, oculta seu conhecimento e ação da crítica (WEBER, 1982, p. 269).

Em tese, a burocracia estatal serve aos ditames da política, aos anseios do bem geral. Contudo, a revisão bibliográfica e as narrativas de meus interlocutores apontam para o hiato entre a gestão e a concepção da política cultural, equívocos e fragilidades destas políticas no tocante à promoção da cultura como direito, seja na produção, seja no acesso aos bens artístico-culturais (BOTELHO, 2007; CALABRE, 2007; RUBIM, 2007).

Vê-se, na prática, que a linguagem burocrática é um instrumento que tem asfixiado os artistas que dela necessitam. Participar de um edital é um ritual, que, amiúde, passa por três fases interligadas, a saber: acolhimento, aprovação e captação de recursos. Muitos artistas têm suas propostas aceitas quanto à forma, aprovadas em razão de sua relevância social, mas não captam os recursos porque não conseguem convencer e sensibilizar os setores de comunicação e *marketing* das empresas que patrocinam os projetos: *a via crucis* do artista brasileiro no contexto destas políticas culturais neoliberais, reiteradas à exaustão.

Repete-se, por obra das estruturas de poder, de acordo com Weber (1999), o poder consiste na probabilidade de encontrar obediência a uma ordem, ou seja, trata-se da probabilidade de estabelecimento de uma dominação.

Por "dominação" compreenderemos, então, aqui, uma situação de fato, em que uma vontade manifesta ("mandado") do "dominador" ou dos "dominadores" quer influenciar as ações de outras pessoas (do "dominado" ou dos "dominados"), e de fato as influências de tal modo que estas ações, num grau socialmente relevante, se realizam como se os dominados tivessem feito do próprio conteúdo do mandato a máxima de suas ações (obediência") (WEBER, 1999, p.191).

A dominação sentida pelos artistas é exercida através da lei Rouanet e congêneres locais. No caso brasileiro, a partilha do poder é expressa na Constituição Federal de 1988, no sentido de tornar o Estado mais democrático, contando com a participação de diferentes setores da administração pública – federal, estadual e municipal – e da sociedade civil. Mas também se deve destacar o papel de instituição privadas no âmbito da Reforma do Estado⁹², no sentido de diminuir o aparato estatal e alargar a participação da iniciativa privada. Segundo Wu (2006), essa é a feição atual da dominação no setor artístico, onde, por meio de dispositivos legais, corporações impõem o seu ritmo aos artistas e ao público envolvidos na vida cultural das cidades.

A criatividade tão comemorada pelos organismos multilaterais eclipsa o trabalho do criador. Com frequência, tende a suprimir o trabalho artístico por trás da obra, apagando a materialidade de sua produção, alienando assim o caráter material e social da atividade artística que é, a um só tempo, material e imaginativa. Tanto a literatura especializada estrangeira (CONDE, 2009; CONNOR, GILL e TAYLOR, 2015; DINARDI, 2019; HAUNSCHILD, 2003; HESMONDHALGH & BAKER, 2008; MENDER, 2005; OLIVERA, 2014), quanto a nacional (ALMEIDA, 2018; ALVES, 2009; CERQUEIRA, 2017; PRANGE, 2013; REIS, 2012; SEGNINI, 2006, 2016, 2018) apontam para a precarização presente no trabalho artístico, provocada por múltiplas mudanças recentes no capitalismo, tanto em sua dimensão de assalariamento, quanto na informalidade.

O sofrimento dos artistas é ocultado pelo espetáculo e pela mercadoria.

O trabalho do artista é frequentemente analisado privilegiando sua *performance* ou obra, expressões resultantes de processos de trabalho que possibilitam a interpretação, a criação. No entanto, as relações de trabalho e profissionais, implícitas nestes processos, são pouco analisadas e contextualizadas. A obra é revelada, o trabalho que a elabora é frequentemente silenciado ou ainda pior, ofuscado por idealizações (SEGNINI, 2007, p. 2).

Quando se levanta o “véu da produção artística” se percebe a precarização, o sofrimento e a instabilidade do mercado de trabalho. O trabalho artístico em Salvador é majoritariamente feito em uma economia de colaboração, onde pouquíssimos artistas gozam

⁹² Ver Pereira (1997) para saber mais.

do privilégio de contratos estáveis de trabalho. Na capital baiana, os artistas são majoritariamente microempreendedores individuais⁹³ que intercambiam serviços culturais, numa lógica de condomínio cultural, mesclando diversos talentos individuais.

Também é imperioso fomentar a institucionalização de artistas, grupos culturais, de iniciativas de inovação cultural e de redes. Portanto, é importante criar os meios para que os atores criativos se sintam preparados para empregar o talento pessoal e as potencialidades do entorno para empreender na geração de bens, produtos e serviços de valor simbólico. Deste modo, poderão inovar, reinventar e recriar a economia criativa de Salvador a partir do contexto local (CANEDO, 2018, p. 270).

Vejamos um trecho da conversa que tive com Jaiminho, 53 anos, ator, advogado e músico, tem experiência administrativa tanto na iniciativa privada, quanto no serviço público.

Os recursos ainda são poucos, a única coisa que aumenta são as desculpas por parte do governo. Os governos não se interessam no potencial da cultura de uma forma a beneficiar a população, na visão deles, independente de PT ou ACM, não cabe a população [...]. Os artistas não sabem o que efetivamente está acontecendo, a participação é muito pouca, querem fazer novas associações, comissões e eu me pergunto o motivo deles não construírem o sindicato, já existe um sindicato pronto pra isso, a lei está aí, mas ninguém usa, ninguém se sente confortável com ela, com essas coisas, entende? O problema, a meu ver, está um pouco nisso. **Entendo que muitos não participem ou consigam, pois, de fato, os mecanismos burocráticos não são tão acessíveis**, é preciso saber o que fazer e os porquês. Tem artista que mal sabe escrever o seu nome, por isso que nem todos conseguem, uns desistem porque não sabem, outros pedem favores, outros só atuarão nos projetos dos outros, você encontrará de tudo por aí. **É preciso saber que: ou luta pra passarmos por um processo diferente do que está aí ou se toma nota do que está aí e administra a carreira de modo coerente ao que é pedido, isso é se situar, saber o que quer, ou se debate mais amplamente sobre os nossos problemas ou se encaixa, o que não pode é titubear, meu jovem!** (Jaiminho, Salvador, 11/11/2017, grifos do autor).

⁹³ O discurso do empreendedorismo invadiu o tecido social de um modo bastante contundente (GAULEJAC, 2007). Esse discurso serve como forma de harmonizar a relação capital/trabalho ao passo que constrói uma subjetividade preparada para uma vida concorrencial em uma sociedade sem direitos sociais (DARDOT, LAVAL, 2016). A corrida para ser o *number one* escamoteia bastante sofrimento, a exemplo, de doenças mentais (EHRENBURG, 2010). Na arte não é diferente, os estudos de (CERQUEIRA, 2017; MENDER, 2005) evidenciam o quanto os artistas têm investido em seu capital humano para se manter empregáveis. Ou seja, aquilo que Foucault (2008a) chamou de generalização da forma “empresa” no corpo social no curso do Nascimento da Biopolítica.

Penso que o discurso de Jaiminho coaduna com os resultados de pesquisa de Canedo (2018). Jaiminho expõe a complexidade do trabalho artístico em Salvador quando alude à falta de recursos para o setor artístico-cultural, evidenciando a necessidade de permanente articulação entre os setores da gestão pública, os artistas e a população. Demonstra ainda a carência de cursos e capacitações dedicadas aos artistas da cidade como estratégia para o engajamento dos indivíduos, iniciativas essenciais para conjugar a *expertise* artística e a burocrática (o que promoveria trabalho e renda, uma vez que as práticas artísticas em Salvador são dependentes do poder público).

O artista versou sobre a manutenção de uma rede que propicie a sobrevivência e que, possivelmente, venha a aperfeiçoar ou superar o momento. Falou ainda sobre a necessidade de fortalecimento ou a disputa pelo sindicato, que é uma estrutura reconhecida e legalizada para a luta institucional. Percebi, ao longo da pesquisa de campo, que o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão- SATED se encontra hoje fragilizado em função da baixa adesão, sem margens para manobras, em virtude do descrédito perante os artistas, mas também devido à inadimplência.

Jaiminho entende que não dá para esperar por governantes, pois, independente do partido político, ambos os grupos citados tratam de aplicar um conjunto similar de medidas, “um convívio promíscuo da cultura do dissenso com os donos do poder e do dinheiro” (ARANTES, 2000, p. 12). Destarte, o artista expressa mais pragmatismo do que pessimismo ao ensejar uma forma de resistir por dentro da estrutura, disposto a negociar com quem está inclinado a negociar, aceitando a linguagem proposta pelo outro lado. O artista participa da dinâmica do poder requerendo uma parte dos recursos materiais e simbólicos que o jogo envolve.

Por seu turno, Carminha, atriz e estudante, 28 anos, que está no teatro desde a adolescência, aponta

a questão das políticas da cultura, tanto a nacional, quanto a daqui é uma causa perdida. Há muito tempo, todo mundo sabe isso. A insistência vem porque alguns de nós ainda cede, por mim deveria acabar logo com isso, o dinheiro que tem acaba só com gente grande, seja artista ou banco, você já conhece, né? Por isso eu defendo que o teatro volte a ser amador, não no

sentido de não ter uma forma profissional. A linguagem será a mais atual, haverá vários intercâmbios. Defendo isso demais. **Eu digo que deveríamos ser amadores no sentido de não construir algo que precise de muita grana a ponto de tornar as coisas inviáveis.** Quero ir pra rua e aos poucos conquistar pessoas que possam participar de alguma forma, as pessoas é que devem bancar o teatro, o teatro é que deve ir atrás das pessoas. Quero ler mais sobre teatro do que de finanças. Essa coisa de Estado, eu acho que cabe é formar o público, porque é uma arte importante que nos ensina a viver, manter os prédios em pé, bancar vez ou outras algumas companhias de modo direto sem empresas. **O patrocínio estatal precisa rodar entre vários grupos. Se fica preso não é público.** Esse é o meu sonho! A outra pergunta foi o que mesmo?

Jefferson: Foi sobre as cidades criativas, Salvador agora é considerada cidade da música pela Unesco, o que você acha disso?

Carminha: Essa não saberei responder, mas imagino que sejam as certificações que não sabem nada da cidade. Diga qual música, a de Ivete ou a do Ilê? Vejo que algumas coisas já precisam de explicação. Por quê que eles não buscam ser criativos, inventando coisas mais importantes? (sorrisos) (Carminha, Salvador, 28/11/2017, grifos do autor).

Suas experiências em espetáculos teatrais e em rodas de poesia pela cidade atentam para outras formas de fazer arte. Ela vê um teatro refém do patrocínio, por isso defende outra concepção de profissionalismo, que não passe pela necessidade de grande aporte financeiro, apostando num encontro ou reconciliação com o público alijado historicamente no Brasil, pois nunca tivemos uma política sistemática de formação de plateia (PRADO, 2001). A reconciliação, segundo Carminha, seria por meio de agremiações independentes, que possuem mais organicidade entre os artistas e os públicos.

Quando a atriz diz que “o patrocínio estatal precisa rodar entre vários grupos. Se fica preso, não é público”, ela mostra sua consciência sobre quão particularizada se encontra a política cultural, ainda mais em um cenário onde se tem menos recursos públicos disponíveis, em consequência da crise econômica dos últimos anos, além de uma produção teatral mais custosa. Percebo certa sintonia com o que diz Vilhena (2009) quanto ao modelo de financiamento.

[...] estamos sujeitos a dois problemas: as distorções na proporcionalidade das destinações de verbas culturais, cuja existência pode ser vinculada à uma outra “cultura”, a do tráfico de influência; e as concessões que nos obrigam a fazer nos planos políticos, artísticos e éticos, em detrimento da qualidade artística. O que se vê no teatro brasileiro hoje é um modelo de Produção Teatral que se inscreve numa lógica totalmente comercial, ou

mesmo industrial, à moda americana, dificultando a montagem de espetáculos de qualidade no país. Os custos de realização de um espetáculo teatral atingiram um ponto totalmente fora da realidade da economia e da sociedade brasileira. É impossível rentabilizar estes espetáculos pela bilheteria sem elevar o preço dos ingressos e, por conseguinte, afastar ainda mais o público das salas de espetáculo (VILHENA, 2009, p.4).

Na reivindicação de Carminha de que é necessário “ler mais sobre teatro do que sobre finanças”, fica igualmente evidente a percepção negativa da artista sobre a oferta de vários cursos sobre empreendedorismo como forma de gerir a carreira artística. Carminha percebe que o valor da criação artística como um valor em si e voltado para o engrandecimento da subjetividade fica a margem da vida capitalista. O empreendedorismo artístico tem ampla oferta de cursos específicos que visam à elaboração, planejamento e gestão de projetos culturais (voltados para a formação adequada para a captação de recursos e prestação de contas dentro das diretrizes das leis de incentivo). Quer dizer, em torno desse conjunto de leis, já se criou um mercado, o nicho do *accountability* cultural, serviços que são procurados pelos artistas para mostrar responsabilidade e transparência no mercado artístico atualmente.

Entre meus interlocutores, existem pelo menos duas grandes visões sobre a burocracia da cidade da música. De um lado, a defesa de uma estratégia de negociação que almeja reformar políticas públicas, debatendo-as, prevendo a participação de artistas em conselhos de cultura e evidenciando contradições. Por outro lado, a posição de que os artistas deveriam se afastar dos ditames burocráticos, invocando certo amadorismo quanto à forma de fazer arte, o que baratearia processos de produção, envolvendo trocas de serviços e bens culturais entre os artistas. As duas perspectivas se encontram na insatisfação com a atual gestão das formas de financiamento e fomento, sendo incrédulas e ensejando mudanças que minorem as adversidades presentes no cotidiano da produção artística.

2.4 – FABIANO E PÉROLA: A IMPORTÂNCIA DA FAMÍLIA

A família exerce um papel importante na trajetória do artista, pois é uma carreira que requer diversos tipos de incentivo, desde apoios motivacionais cabais à construção da autoestima do sujeito até guarida financeira. Nesta seção, abordo as experiências de Fabiano,

ator negro de 25 anos e Pérola, atriz branca de 33 anos. Ele de origem humilde, ela oriunda da classe média alta. Por meio dessas experiências, debato questões relativas à raça e à classe, dentre outros capitais que repercutem no exercício da atividade teatral.

A experiência do ator e garçom Fabiano foi a mais dramática que tive contato, principalmente, no que concerne à dificuldade de articulação entre duas profissões: a busca por trabalho e o desejo de continuar no teatro, além das dificuldades em casa, um universo de bastante privação. Fabiano é um jovem negro de 25 anos que cursou até o ensino médio, ele sempre precisou trabalhar, pois sua família não goza de boa condição financeira.

Ele já participou de dois espetáculos com um grupo profissional iniciante, já trabalhou com esquetes na região central da cidade, a remuneração pouca vinha do chapéu, isto é, da contribuição espontânea de transeuntes. Sua experiência com teatro começou em um projeto social no complexo do Nordeste de Amaralina⁹⁴, localidade considerada violenta e pobre, desde o curso de iniciação teatral, ele fez alguns cursos e oficinas em busca de aprimoramento.

Fabiano vivencia mal-estares na conciliação de tarefas diferentes a um só tempo, conforme na seguinte passagem extraída de diálogo “às vezes, eu me questiono, às vezes eu passo por uma crise existencial como nesse momento”, em relação a sua decisão de ser artista, mas não ter condições financeiras para tanto. Sua escolha pelo teatro como profissão foi vista como algo exótico em sua família.

Fabiano é o caçula, mora com a mãe e seus irmãos, segundo o ator “todos lá em casa são negros, duas mulheres e outro homem”. Sua mãe é uma empregada doméstica em uma casa na Barra, bairro nobre de Salvador, ela “desde sempre trabalha lá, era o emprego de minha avó”. As meninas têm 32 anos, são gêmeas, uma trabalha no *shopping* e a outra já trabalhou em lanchonetes, mas atualmente está desempregada, fica em casa cuidando do sobrinho, que tem 4 anos, filho de sua irmã. Seu irmão tem 30 anos, trabalha como oficial administrativo de um órgão do Estado da Bahia, “mainha diz que ele deu certo, pelo serviço e também porque irá se casar”.

Fabiano diz

⁹⁴ O complexo é englobado pelas seguintes localidades: Nordeste de Amaralina, Santa Cruz, Chapadão do Rio Vermelho e Vale das Pedrinhas. É uma região marcada pelo tráfico de drogas e, consequentemente, por forte repressão policial. Na região de Santa Cruz, às vezes, os motoristas de ônibus não querem entrar no bairro. Os motoristas de Uber também ignoram chamadas em razão do estigma que paira sobre a região, afetando a todos, inclusive, os trabalhadores lá residentes.

Lá em casa ninguém dá muito valor ao teatro, porque eles não tiveram formação para isso, não que eles sejam contra. Não tenho muito incentivo por parte de minha mãe, que de algum jeito parece temer por esse meu gosto. Ela fala muito em curso técnico ou até mesmo faculdade, mas teatro não. **Teatro pra mim é uma forma de saída do anonimato, eu como garçom aqui nessa cidade sou apenas mais um “neguinho”, “pivete”, alguém que serve os outros em uma cidade cheia de bares e cheia de negros. No teatro não, por mais modesto que seja o que você precise fazer, é um trabalho que tem uma atmosfera diferente, chato é que não paga nada ou pouco.** Lamento muito não estar em contato direto com a arte, sabe? Tanta coisa para ser dita nesse mundo canalha. Trocar ideia, falar com as pessoas, receber aplausos e os toques, né? Foda! Eu tava sem o dinheiro até da condução, sabe? Eu não quero ter as coisas, sabe? Eu quero as experiências, sentir as coisas e estar junto e tal, mas tava sem o dinheiro da condução por isso tava sumido, tive que pegar emprestado, daí eu to aqui agora (no bar). Por isso que eu me dedico ao bar também porque ele me dá isso, o dinheiro, né? (Fabiano, grifos do autor).

Sua continuidade no teatro é reveladora dos motivos que muitos artistas relevam péssimas condições de trabalho, no caso de ter um papel mesmo que modesto numa peça é gratificante, porque o transporta do anonimato para um lugar de algum respeito e possível valorização profissional e pessoal, ao passo que na qualidade de garçom o ator é tratado como o “neguinho que serve” em uma “cidade cheia de bares e cheia de negros”, ou seja, o teatro para Fabiano funciona como uma chave para a forma como ele gostaria de ser visto pela sociedade – o teatro é uma fonte de autoestima.

Além disso, o ator destaca seu desejo de expressão sobre o “mundo canalha” em que vive. Muito provavelmente, falar sobre a desigualdade econômica e racial em sua cidade, sobretudo, falar sobre suas experiências. Percebi que é muito recorrente a questão de sentir-se como portador de uma mensagem, que tem certa visão sobre o mundo e gostaria de expressá-la, certa consciência política que considero emancipatória é encontrada nos atores de teatro.

O desalento de Fabiano é notório quando diz “eu sirvo muita cerveja a noite toda, muitas vezes, às vezes, até num sábado! Eu deveria, gostaria é do palco, muito triste!” Ao mesmo tempo, dizia que não procurava por outra ocupação, pois perderia a possibilidade de conciliação com ensaios com grupos de teatro, uma vez que como garçom trabalha a noite, segundo o ator,

nem todo emprego deixa sair, o chefe não libera, por isso que ainda estou aqui, eu não gosto muito, mas os outros empregos que tive caixa de mercado é pior, ninguém entende nada, aqui eu posso conversar e até participar de um ensaio e tal, entende? Não é que eles sejam exatamente burros, mas eles colocam minha vida de artista pra baixo, não me valorizam. Isso me faz encarar o bar, mas pensando bem, essas suas perguntas me inquietam, **porque você está entendendo que eu sou artista, mas tem artistas que sabem de mim e me tratam mal, às vezes, é bem difícil entender tudo isso e não desistir** (grifos do autor).

Fabiano trabalha como garçom temporário, somente a noite quando há movimento no bar no Rio Vermelho, bairro boêmio de Salvador. Essa flexibilidade permite que esteja em *stand by* para eventuais trabalhos com teatro. Fabiano “faz das tripas coração” para se manter perto/dentro do mundo artístico, por enquanto essa possibilidade se traduz através do trabalho de garçom em um bairro boêmio, lugar onde se percebe eclipsado, inclusive, por seus supostos pares, os outros artistas. Fabiano é um trabalhador que nunca conheceu a proteção social. O trabalho como caixa em mercado do próprio bairro não era com carteira assinada. Fabiano confidenciou que trabalhar sem a carteira assinada é uma das maiores preocupações de sua mãe.

A família de Pérola não só é abonada, como também tem membros artistas. A atriz é branca, formada em Administração e tem 33 anos. Sua família possui uma empresa na área de cultura e turismo. Pérola hoje é casada com um músico, tendo sua própria casa. Mas, ao longo de sua carreira, morou com seus pais, “minha mãe é aquela mulher do interior, generosa com o marido e os filhos”, o pai é “o dono da empresa e da família”. Além dos pais, a atriz tem mais dois irmãos, “um que mora fora do país, outro que já casou, todos tiveram a oportunidade de estudar”. O relato da atriz Pérola é revelador do papel da família na carreira do artista

Em Salvador há certo reconhecimento, mas não financeiro (...) é o que mais me desanima. É como dá murro em ponta de faca, é difícil. O edital que nunca sai. Eu me viro muito, **mas o emprego com minha família que só assim é possível, porque se eu fosse funcionária de outra empresa formal seria muito difícil. Seria difícil considerar meu emprego artístico, às vezes, é preciso passar um tempo fora, por exemplo, eu estive na Europa.** Para mim, tem sido possível porque é uma empresa familiar de pequeno/médio porte (grifos do autor).

Cotejando essas experiências se percebe que a assistência familiar é fundamental na trajetória dos artistas, sobretudo, dos populares, desconhecidos e jovens. Seja com ajudas motivacionais entendendo a natureza do trabalho do artista, encorajando-o, seja com suporte financeiro dada à irregularidade dos vencimentos. O apoio é cabal no drible das adversidades em terreno minado pela flexibilidade e instabilidade, assim a família funciona como *âncora* para a manutenção e como um *motor* para uma possível alavancagem da carreira.

Ligado à família está a noção de classe, logicamente, pois a família tem que dispor de recursos/capitais educacionais, culturais e financeiros para ajudá-los. Essa é a marca que contundentemente diferencia as carreiras de Fabiano e Pérola, filho de uma empregada doméstica, filha de empresário, respectivamente. Percebi que os artistas que recebem algum apoio familiar sofrem menos nos intervalos típicos provocados pela intermitência do trabalho artístico.

Quanto à questão da classe, notei que os atores podem ser divididos em áreas. Baseado em minhas entrevistas, delineei um esquema didático para iluminar essa problemática. Evidentemente, na realidade, estes tipos se encontram mais dinâmicos e menos estanques. Como já salientado estes artistas têm mais de uma ocupação que depende de suas posições sociais, assim:

1. Classe baixa – conheceram o teatro por meio de projetos sociais, a escolha pelo teatro enquanto profissão é/foi vista como exótica por suas famílias, enfrentam as contradições do mundo do trabalho artístico combinando com atividades laborais ligadas à limpeza como faxineiras, setor de alimentação como restaurantes, bares e lanchonetes e, na melhor das hipóteses são funcionários públicos lotados em cargos sem prestígio social, a exemplo, de porteiros e merendeiros. Relativamente, afastados das profissões e eventos artísticos. Não raro, são artistas negros e/ou pessoas cujas famílias vieram do interior da Bahia.

2. Classe média – conheceram o teatro, frequentando-os ou na escola. Geralmente, conciliam com atividades estudantis (graduação e pós), vivendo com os pais, possuem como outra ocupação o magistério (educação básica, profissionalizante, nível superior), membros da burocracia estatal, na qualidade de funcionários públicos ou em cargos comissionados, desenvolvem *expertises* ligadas à política e gestão culturais. Possuem envolvimento com

partidos políticos, pequenos empresários ou filhos deles. Assíduos e promotores dos eventos culturais. Indivíduos negros e brancos.

3. Classe média alta e alta – servidores públicos de prestígio, professores universitários, pessoas viajadas, que possuem fluência em mais de um idioma, com experiências artísticas em diversos contextos, com maior tato com os editais, pois possuem rede mais influente, podem pagar por cursos e consultorias locais e nacionais, além de possuírem trânsito palaciano. Assíduos e promotores dos eventos artísticos. Esse grupo é majoritariamente composto por pessoas brancas, é o grupo, cujas entrevistas são mais difíceis e embargadas. São pessoas que entendem a dinâmica geral da pesquisa acadêmica, elas sabem de certas assimetrias existentes no setor cultural e ficam receosas. Sentem-se, noutras palavras, ameaçadas, na possibilidade de a pesquisa evidenciar seus privilégios.

A imbricação da raça com a classe informará o conjunto de oportunidades à disposição da família, não só dos artistas Fabiano e Pérola, mas de seus antepassados. Fabiano confidenciou que sua avó era uma antiga lavadeira, cuja família migrou do recôncavo da Bahia para a capital, “minha vó veio para Salvador com meus tios, minha mãe já nasceu aqui, ela trabalhou na casa da família que mainha trabalha hoje”. O pai de Pérola é neto de um imigrante italiano que veio para fazer reparos no Elevador Lacerda no final do século XIX, “meu bisavô trabalhou com engenharia, mas não era engenheiro, ele veio para a Bahia da Itália, veio para Salvador para fazer uns reparos no elevador Lacerda, interessante, né? ”

Saliento ponto fundamental na concepção sobre a força de trabalho e a raça no Brasil, “a mobilidade relativamente rápida dos migrantes europeus testemunha, assim, a relativa complacência da sociedade brasileira vis-à-vis os imigrantes brancos, contrastando vivamente com o modo subordinado e preconceituoso com que os africanos foram assimilados” (GUIMARÃES, 1995, p. 40). O conhecimento do passado informa a atual dinâmica raça/classe no âmbito do capitalismo brasileiro, segundo Florestan Fernandes, “a economia de trabalho livre se organizou sobre um patamar pré-capitalista e colonial, seria lamentável se ignorássemos como as determinações de raças se inseriram e afetaram as determinações de classes” (FERNANDES, 2007, p. 270), tal fato contribui para a reprodução material precária da vida social dos negros escravizados e descendentes. Principalmente, com a construção do mito da superioridade do trabalhador branco frente ao negro, que ficou à mercê de todo e qualquer vilipêndio, conforme salientado por Moura (2019), a busca por um trabalhador que proporcionasse lucro e, ao mesmo tempo, civilizasse o país. Tais

perspectivas eram endossadas por um racismo científico. Estas teorias hierarquizaram as diferenças contribuindo para a desigualdade entre brancos e negros na sociedade brasileira. O racismo é um fenômeno estrutural que gera clivagens nas práticas laborais de outrora e de hoje. Com efeito, não só os percursos de vida dos pais, mas também dos meus interlocutores, seus filhos, são tão díspares.

Ainda há outra variável importante, o gênero. Os arrimos de família são uma mulher e um homem, ela negra, ele branco. Solteira, a mãe do ator, enfrenta dificuldades que sua mãe enfrentou, criar os filhos sem o apoio do pai. O avô de Fabiano morreu cedo e seu pai abandonou a casa quando ele tinha cinco anos de idade.

O estudo sobre lares chefiados por mulheres negras no Brasil desenvolvido pela Escola Nacional de Seguros informa, “nota-se que houve um crescimento maior das famílias chefiadas por mulheres negras que, em termos absolutos, passaram de 6,4 milhões em 2001 para 15,9 milhões em 2015” (CAVENAGHI, 2018, p. 57). Um aumento de o aumento foi de 248%. O estudo da ENS está baseado na pesquisa do IBGE.⁹⁵ O estudo mostra ainda que

ser a pessoa responsável pela família, ou a pessoa de referência ou chefe da família, pode envolver circunstâncias que são resultados de oportunidades e outras que são fatalidades, como bem colocado por Berquó e Cavenaghi (1988), com relação à pessoa que mora sozinha. Tal recorrência pode ser estendida para outros tipos de famílias. Existem diversos tipos de arranjos familiares em que se encontram as mulheres chefes de família, como casal sem filhos, casal com filhos (mulher, cônjuge, filhos e outras pessoas), **monoparental feminino (mulher sem cônjuge e com filhos e/ou outras pessoas)**, arranjo unipessoal (mulher morando sozinha) e outras famílias (como grupos aparentados sem núcleo reprodutor e pessoas sem laço de parentesco marido-esposa ou pais-filhos). Nos dois primeiros casos, geralmente famílias com o núcleo reprodutor presente, os homens predominam na chefia da família, mas o crescimento da chefia feminina foi muito grande nesses arranjos nas últimas décadas. Esse crescimento da chefia feminina, em muitos casos, ocorre em negociação com o marido/companheiro e reflete um reconhecimento da importância da mulher na família nuclear. Em outros, está relacionado a uma maior liberdade em responder sobre a chefia, sem seguir o senso comum, refém do comportamento patriarcal histórico. **No caso do arranjo doméstico monoparental feminino, em geral, a mulher é automaticamente definida como chefe da família devido à ausência do marido ou companheiro e, na maioria dos casos, devido à falta de outro adulto do sexo masculino no domicílio.** Em linhas gerais, esse tipo de família sempre esteve mais associado ao fenômeno da **feminização da pobreza**, como discutido na literatura (BARROS; FOX; MENDONÇA, 1994). Mais recentemente, com o aumento das separações e divórcios em

⁹⁵ Fonte: IBGE. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, PNADs anuais, 2001-2015.

todas as camadas sociais, o crescimento da chefia feminina pode estar relacionado com uma maior oportunidade de rompimento de relações que não deram certo. Como a mulher ainda é aquela vista como a detentora de maiores direitos (e, muitas vezes, deveres) de cuidar dos filhos, ainda que a lei permita guarda compartilhada (Lei nº 13.058, de 2014), a monoparentalidade feminina ainda é expressivamente maior que a masculina (CAVENAGHI, 2018, p.13-14, grifos meus).

Em termos práticos, a mãe do ator não teve oportunidade de estudar e criou sozinha quatro filhos desde muito cedo, uma vida repleta de adversidades, onde a comida de cada dia foi uma vitória. Por essa razão, sua mãe, uma mulher sofrida, viu com exotismo a sua escolha pelo teatro, pois a renda de seu trabalho faz falta nas despesas da casa. A história de sua mãe é comum a muitas mulheres negras, que sentem o peso do racismo e do gênero de um modo ainda mais contundente, uma vez que não são vistas como frágeis, como matrimoniáveis e de família como as mulheres brancas. Não raro, são abandonadas ou não assumidas, sendo excluídas do mercado afetivo-relacional (CARNEIRO, 2002). A mãe de Fabiano vivencia o entrelaçamento secular de opressões de raça, classe e gênero, cercada de dificuldades na manutenção do lar, não pôde ajudar na construção da carreira de seu filho, que herda seu amor e desigualdades.

Pérola experimenta o avesso, sua família é branca e de classe média. Seu pai teve a oportunidade de estudar, ele é contador. Administra os negócios da família. A sua mãe não estudou porque se casou muito cedo com seu pai ainda jovem, que sustentou os gastos da família, enquanto sua mãe cuidava da casa e dos filhos. Não são ricos, mas conseguiram ofertar a Pérola bons colégios, cursos, viagens e, inclusive, incentivar seus sonhos de arte.

2.4.1-PÉROLA NA GLOBO

O apoio familiar que Pérola teve foi fundamental para suas conquistas. Seu portfólio, inclui trabalhos no exterior e participações na Rede Globo de Televisão. Pérola contou sobre sua experiência com o audiovisual e a rede Globo. Essa experiência significou financeiramente o maior cachê de sua carreira, quatorze mil reais, e, a única vez que teve vínculo empregatício enquanto atriz. Disse,

Eu gostei muito de trabalhar série de tv, novelas, porque o horário é de dia, raramente tem coisas a noite, existe um cuidado maior com os atores, se paparica mais, tem uma rotina, eles são obrigados a ter um cuidado com os atores. **Existe um cenário base, gravava a tarde, era quase como bater ponto, amei isso, adoraria ter um trabalho de segunda a sexta, de chegar lá das oito às dezoito e estar fazendo o que eu amo que é atuar.** É cansativo, mas é um trabalho como outro qualquer. A novela também gostei muito, conheci o Projac⁹⁶ e toda **aquela estrutura**, profissionais incríveis, **cada um com um quarto pra si, transporte e alimentação, querendo ou não você tem o reconhecimento, pois é um trabalho na Globo.** Nunca fiz papel principal, mas adoraria, quero fazer, vou adorar fazer (Pérola, entrevista, 33 anos, superior completo, grifos do autor).

Trabalhar na Rede Globo, um dos maiores conglomerados midiáticos do mundo, é para um ator uma condição/posição de prestígio, por várias razões, dentre elas:

1. Sucesso fora do âmbito local – significa montar um portfólio com experiências em diferentes lugares, mesmo que a carreira não engate o profissional terá isso como uma marca em sua trajetória, da qual poderá se orgulhar e tentar tirar algum benefício;

2. Promessa de alcance nacional, quiçá internacional – a televisão no Brasil é um dos principais meios de comunicação. A rede Globo alcança 98,56% do território brasileiro⁹⁷, ou seja, a visibilidade é grande, a possibilidade de fama é real ou a construção de redes para futuros trabalhos é facilitada, esta oportunidade se torna bastante preciosa. Estando inicialmente lotado em uma cidade fora da região mais importante política e economicamente do país, essa oportunidade significa a possibilidade da criação de sua sobressaliência artística, aperfeiçoamento contínuo de si, um *plus* que pouquíssimos possuem;

3. Condições de trabalho – os artistas de teatro em Salvador, geralmente, se envolvem na produção do espetáculo, fazendo funções que não estão diretamente ligadas ao trabalho de ator, mexem com o trabalho técnico que acompanha o artístico. Quando vão para um estúdio da Globo tem uma relação de estranhamento com a divisão social do trabalho

⁹⁶ Projac é o nome dos estúdios da Rede Globo na zona oeste do Rio de Janeiro.

⁹⁷ <https://web.archive.org/web/20150110135113/http://comercial2.redeglobo.com.br/atlasdecobertura/Paginas/Totalizador.aspx>. Informação colhida em 27/01/2019.

artístico com profissionais altamente qualificados. Além disso, conforme o relato da atriz se tem um quarto para descansar, transporte e alimentação, isto é, direitos básicos;

4. **Melhor remuneração** – Para esses artistas, receber um cachê de um grande conglomerado midiático significa muito, pois, na maioria das vezes, os atores não recebem nada, quase nada ou ainda gastam dinheiro do próprio bolso para estarem no palco. A atriz Pérola confidenciou em entrevista ter recebido o seu maior cachê, cerca de 14 mil reais.

5. **Possibilidade do vínculo formal de trabalho** – Já frisei que as relações de trabalho dos atores de teatro em Salvador estão à revelia de qualquer legislação trabalhista. Não conheci nenhum artista que tivesse um contrato de trabalho regular na qualidade artista. Na televisão, as relações de trabalho são mediadas por contratos formais conforme legislação.

Uma oportunidade dessa no atual mercado do trabalho requer bastante engajamento do artista, exige certa prontidão. No caso de Pérola, a artista sempre pôde contar com o amparo da família, que entendia as especificidades do trabalho artístico, pois possuía entre seus membros outros artistas, além de contar com respaldo financeiro para um curso, testes, aprimoramentos de seu capital cultural ou artístico. Portanto, a artista teve sua aptidão construída socialmente, ou seja, com o suporte de outros indivíduos e a família branca e, logicamente, ao que ela pode ofertar ao seu membro.

2.5- OXÓSSI: O ATOR QUE VIAJOU E VIU QUE ERA BOM

Oxóssi: é o guia de Ogum no trabalho de remoção dos obstáculos que se opõem ao crescimento espiritual e na indicação dos atalhos para que os objetivos sejam atingidos [...] Enfim, o caçador é relevante em termos sociais porque, sendo desbravador por definição, é ele quem descobre o lugar ideal para a instalação da aldeia que seu povo vai habitar. Também, caminhando à frente, ele é, inevitavelmente, um guerreiro (LOPES, 2011, p. 986).

Minha mãe e meu pai, poxa! São meus investidores mesmo! Eles têm ajudado a bancar este sonho. Me ajudam demais! **Quando eu to indo para uma audição, eles estão indo também**, porque tem toda a atenção e apoio, dando o passo comigo. **Nunca estou só, isso é impressionante, porque**

cria ansiedade em mim e neles. Principalmente em minha mãe. E aí, a gente vai junto! (Oxóssi em entrevista, grifos do autor).

Oxóssi⁹⁸ é um desbravador, sempre envolvido em novos projetos, o ator tem 28 anos, oriundo do sudoeste baiano onde conheceu a profissão. Desde 2007, mora em Salvador, quando foi cursar a licenciatura em Teatro na Universidade Federal da Bahia. Agora, Oxóssi busca por qualificação e projeção em São Paulo. A entrevista com ele permitiu pensar sobre alguns aspectos que marcam o trabalho e a vida do ator. A exemplo, do papel da família, a importância das viagens, a modernidade teatral e interrelações do teatro com a música e com a dança.

Oxóssi é um artista que anseia por novos contextos que possam lhe trazer melhores condições de trabalho e renda. Aberto às mais diversas possibilidades, investe na construção de sua *sobressaliência artística*, aperfeiçoamento contínuo de si, mesclando teatro, o canto e a dança. Quer fazer teatro musical. Em Salvador não é possível, pois ainda não há um mercado delineado neste segmento do teatro. Na capital baiana não é possível se qualificar nesse ramo, tampouco trabalhar.

Antes de tudo, é preciso falar sobre sua formação artística e o papel de sua família nesse processo. Antes de ir morar em Salvador, o ator teve contato com arte com seus pais que são educadores e músicos no âmbito do Movimento Familiar Cristão⁹⁹ da Igreja Católica em Jequié, município do sudoeste baiano. Lá, Oxóssi tomou contato com a arte ao passo que crescia. Foi sua primeira experiência com o teatro, porém esse teatro tinha uma função evangelizadora, a exemplo, do papel da família para a sociedade.

A segunda experiência com o teatro se deu com um curso promovido por um produtor cultural de Jequié. Importante momento, pois promoveu a socialização com outras pessoas ligadas à arte para além do contexto familiar. Um curso de teatro para amadores, foi lá que segundo o ator, ele aprendeu algumas técnicas, o estudo do texto, a palhaçaria, foi lá que ele “começou a perceber que o teatro era mais”.

⁹⁸ Oxóssi é o orixá do artista entrevistado. Por sua história corroborar a mitologia do orixá, pareceu-me conveniente batizar a seção desta maneira.

⁹⁹ O movimento foi criado pela Igreja Católica depois da Segunda Guerra Mundial. No Uruguai inicialmente depois se expandiu por países como Argentina e Brasil. No Brasil, chegou em 1955, quando se debateu os valores da família durante o Congresso Eucarístico Internacional realizado no Rio de Janeiro.

Uma terceira experiência foi quando montou um grupo com amigos oriundos tanto do curso com o produtor cultural quanto da Igreja. Considerada por ele como sua primeira experiência profissional, inclusive, ganhou um primeiro edital – Circulador Cultural –, apresentando-se nas cidades de Jequié e Porto Seguro. Com esse projeto recebeu entre 10 e 12 mil reais para investir no espetáculo e se remunerarem, no caso, sobrou cerca de duzentos reais para cada ator. Além disso, o ator fez cursos de pequena duração, não contínuos, *workshops* em sua cidade natal antes de cursar a licenciatura em Teatro na Escola de Teatro na Universidade Federal na Bahia.

Já em Salvador, o ator faz parte de dois grupos, um que mescla características de pesquisa e atuação, outro ligado ao teatro-escola/teatro-empresa, ademais tem participado de diversas montagens com coletivos e grupos de atores, inclusive, da própria Companhia de Teatro da UFBA. Inicialmente em Salvador, o ator morou com uma tia no bairro de Pirajá. O bairro está localizado às margens da BR-324 e do Subúrbio Ferroviário de Salvador, ligado pela avenida suburbana, um bairro pobre com cerca de 30 mil habitantes. De lá para a Escola de Teatro do bairro do Canela, o ator ficava cerca de uma hora e meia dentro do ônibus. Hoje, é possível fazer esse percurso em menos tempo devido à estação de metrô que existe no bairro desde 2015. À época, porém, o ator não pôde contar com esse meio de transporte.

Oxóssi trabalhou apenas com teatro, dedicou-se integralmente ao curso e a profissão de ator. Depois de formado, trabalhou como professor de um colégio particular em sua cidade natal. Sempre pôde contar com o auxílio de seus pais, ainda conta, na verdade. Hoje ele mora no bairro do Rio Vermelho, pagando um aluguel de R\$ 800 reais com todas as contas inclusas, confidenciou recorrer aos pais para pagar as contas mensalmente, pois o que ganha como ator não é suficiente para a sua manutenção na cidade. Essa é uma característica que gostaria de tratar.

O apoio familiar na constituição da carreira de qualquer profissional é importante, porque escolher uma profissão é uma tarefa das mais sérias da vida de uma pessoa, uma vez que determina, de algum modo, o seu estilo de vida, a educação e o seu futuro. No caso do profissional do teatro é ainda mais fundamental, pois o teatro é uma atividade deficitária do ponto de vista econômico, impactando de várias formas a vida do sujeito que optou por ser ator. Isto é, a profissão de ator envolve uma série de riscos e incertezas, que repercutem ativamente na sua possibilidade de se manter economicamente independente. Dito de outro modo, os artistas que podem contar com a generosidade de seus familiares estão na frente

dos que não podem, esse privilégio foi visto, por exemplo, quando comparei a origem familiar de Fabiano com a de Pérola, o primeiro era filho de uma empregada doméstica e a segunda vinha de uma família de empresários. Pérola teve oportunidades laborais abundantes ao passo que as oportunidades para Fabiano eram mais escassas.

Enfim, esse apoio que Oxóssi pôde contar funciona não só no plano econômico, mas também simbólico. O apoio de natureza psicológica, motivacional é fundamental para a construção de perspectivas, conforme o ator falou em entrevista que ouviu de sua mãe “Meu filho, vá! Estaremos torcendo por você, faça sua parte, que aqui faremos a nossa”, quando comentou que gostaria de morar em São Paulo, pois lá é o melhor lugar no Brasil para se formar e trabalhar com o teatro musical¹⁰⁰.

Se rememorarmos a história de Fabiano, ver-se-á que a sua escolha pela arte enquanto profissão foi vista com certo exotismo por parte de seus familiares, já que o seu trabalho seria/é importante na renda da casa. Uma atividade laboral como o teatro que não traz retorno financeiro rápido é uma espécie de empecilho para a reprodução daquela família, é tanto que o ator experimentava uma “crise existencial”, se sentia mal por seu apreço pelo teatro e por esse desejo de trabalhar como ator.

Ou seja, o apoio financeiro e motivacional por parte da família é cabal na capacidade de perspectivar do artista. Inclusive, Oxóssi comentou que quando for para São Paulo nunca estará só, dado o amor de seus pais, mais particularmente do amor por sua mãe com quem tem maior afinidade.

A família de Oxóssi apoiou sua ida para Salvador em 2007 e agora em 2018 está apoiando sua ida a São Paulo, partida prevista para julho. Primeiro, a família de Oxóssi o apoia porque tem condições financeiras para bancar o sonho do filho; segundo por ter um apreço pela arte, desde cedo a arte esteve em seu cotidiano; terceiro por entender a importância das viagens para a formação e manutenção da carreira dos artistas.

Viajar é preciso para o artista baiano por duas razões. Primeiramente, o teatro em Salvador tem suas limitações, não só técnicas de formação, mas em razão da arquitetura de seu mercado que não engloba muitos indivíduos. A outra razão é o fato da necessidade de

¹⁰⁰ Em São Paulo existe um mercado para o teatro musical, além do mercado, existem escolas específicas de canto, dança e interpretação para musicais. Ver o documentário *Da Broadway para os palcos do Brasil*. Documentário produzido como trabalho de conclusão de curso dos alunos de Rádio e Televisão do Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio (CEUNSP) - Salto - SP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nZ2ZkIrMK94>.

contato com outros artistas e outras linguagens que não existem lá, entrar em contatos com outras formas de fazer teatro para constituir a sua identidade profissional/estética a partir do contato com realidades diferentes. Viajar, nesse caso, permite a ampliação dos horizontes estéticos e profissionais.

Oxóssi precisa viajar em função de sua escolha pelo teatro musical, setor específico dentro do teatro. Pela necessidade de formação, que não existe em Salvador de um modo contínuo, como em São Paulo, e devido ao mercado. Lá, ele trabalhará com o teatro convencional também, acredita que terá mais cachês/trabalhos por se tratar de uma cidade maior, terreno farto de possibilidades. Esses trabalhos, serão fundamentais para sua sobrevivência na capital paulista.

Embora possa contar com seus pais, ele tem sua renda própria, porém irregular. Combinando o montante enviado por seus pais com os seus cachês em São Paulo pagará suas aulas de canto, dança, fonoaudiologia e ainda as despesas com o lar. Muito provavelmente, na Vila Mariana, próximo à estação Paraíso. Numa casa de cinco quartos que abriga cinco artistas, entre músicos e atores da região nordeste, que migraram antes dele. Foi onde ficou quando foi fazer as audições para um musical sobre Dona Ivone Lara¹⁰¹.

Oxóssi havia procurado por *hostels* na internet, mas depois lembrou de um amigo soteropolitano que o hospedou. Esse fato alude às redes de solidariedade existentes entre os artistas. Seu amigo e os outros artistas residentes nesta casa sobrevivem em São Paulo combinando atividades artísticas com não artísticas, fornecendo marmitas no bairro, fazem isso com apoio de bicicletas. A ideia é expandir este serviço para outras localidades, porém ainda é impossível remunerar *motoboy*s. Oxóssi relatou que trabalhará com alimentação também, intercalando com os trabalhos artísticos desde que não precise voltar às salas de aula. O ator, como informado acima, é licenciado em teatro, trabalhou mais de dois anos na área educacional, contudo não se vê ministrando aulas, acredita não ter essa habilidade. Acredita que o magistério é uma função importante para ser feita de um modo não muito engajado.

Voltando à experiência da audição para o musical de Dona Ivone Lara. Com a audição, os produtores buscavam por atores e bailarinos negros e brancos com idade entre 16 e 60 anos. Os interessados deveriam enviar por *email* uma foto de rosto, uma com o corpo inteiro, currículo e o registro de sua voz. O ator se inscreveu e foi selecionado. Daí começou

¹⁰¹ “Dona Ivone Lara – Um Sorriso Negro – O Musical”.

sua preparação, mostrou o vídeo e conversou com sua mãe, que o apoiou prontamente. Comprou as passagens com relativa antecedência, preço médio de R\$ 450 reais, dividiu em “*seis suaves vezes*” no cartão de crédito de sua mãe, relatou o ator por meio desta irônica aliteração. Depois da compra das passagens falou com seu amigo também artista e residente em São Paulo, que lhe cobrou R\$ 250 reais, além disso o ator teve gastos com alimentação e transporte (metrô e *uber*).

Com as passagens e a hospedagem garantidas, Oxóssi correu atrás dos estudos do canto, trabalhando a música escolhida para cantar lá acompanhado por um maestro. Ele fez três aulas com um preparador vocal em Salvador, cada encontro com uma hora cada, pagando R\$ 150 reais por elas, o ator ganhou um desconto, pois já havia trabalhado com este preparador. Segundo o ator, “Eu queria chegar seguro, eu não sou da música, eu preciso saber o tom que iria cantar. Já cheguei de alguma maneira articulado na audição. Se eu tivesse mais tempo, teria feito uma preparação para a dança também”. O ator passou na audição de canto, mas não foi selecionado para a dança. Numa seleção que envolveu mais de três mil inscritos.

Oxóssi ficou nove dias em São Paulo, alguns dias antes das audições e retornou a Salvador, dias após. Para ele, foram importantes esses dias extras, pois fez articulações para sua mudança: estabeleceu redes, moradia, primeiros trabalhos. Se inscreveu em alguns testes para o cinema, fez alguns cadastros em agências, foi a uma produtora com a qual já havia trabalhado. Além disso, o ator tomou conhecimento com seu amigo de alguns grupos no *facebook* com pequenos trabalhos na área artística, a exemplo, dos *grupos de casting*. *Casting* é o processo de seleção, audição de indivíduos para o teatro, mas não exclusivamente, existem seleções de elenco para a música, dança e para a moda, cada qual obedece a um rito específico.

Em São Paulo, ele pretende fazer mais cursos focados nas áreas de dança: jazz e *ballet*. E aulas de preparação vocal e canto. Oxóssi não é iniciante, já tem muita inscrição nessa área, porém nunca fez cursos contínuos na área de canto, que é fundamental para o desenvolvimento e manutenção da musculatura da voz.

Outra experiência considerada pelo ator como “divisor de águas” aconteceu em Belo Horizonte, quando fez parte da montagem do Mercador de Veneza, dirigido pela diretora galesa Catherine Paskell do *National Theatre Wales*. A montagem fez parte do Fórum

Shakespeare¹⁰². Foram nove atores selecionados, dois baianos e o restante do elenco era belo-horizontina. A montagem foi feita à moda da diretora que monta um espetáculo em um mês, incluindo ensaios diários das 10 às 18. Nas palavras do ator,

O interessante é que a ideia era fazer como eles fazem lá, **ela monta um espetáculo em um mês**, trabalhamos um mês de domingo a domingo, diário das 10 às 18 horas, para montar em um mês, o que é raro para as montagens de Salvador. Ficamos um mês em cartaz [...] recebi um valor legal, **no primeiro mês mil e quinhentos reais**, no total quase **três mil reais, os atores baianos para você ter ideia puderam contar com adiantamento**. Era um projeto grande, entre o CCBB e essa produtora estrangeira [...] foi independente de bilheteria, **foi incrível pra mim por conta dessa estrutura, do conhecimento dessa profissional**, ela tinha até um tradutor, foi uma **experiência maravilhosa**. Quando eu voltei para Salvador, eu fiquei estranhando. **Poxa a gente precisa ter mais claro a noção de estrutura!** Lá no País de Gales, a experiência dela é muito interessante, há muito investimento. As companhias grandes fomentam grupos menores e faz circular o teatro. Maravilhosa ela! Ainda mantenho contato com ela, ela já está até falando português. Foi um **divisor de águas**, a rotina, a técnica e a regularidade, ensaios todos os dias. Foi incrível! Me senti muito valorizado! Tinha comida, lanche, água, cuidado com o ator. Muito respeito com o ofício, por exemplo, na segunda e na terceira semana já trabalhávamos com a iluminação, o iluminador já estava lá e tínhamos esse contato, em Salvador a luz só entra na semana da estreia e, às vezes, até no primeiro dia do espetáculo, para o ator dialogar com ela demora mais, não sabemos a marca, ficamos, às vezes, fora da luz. Nessa experiência, o iluminador dialogava com as personagens e com atores. Tínhamos na estreia uma noção completa sobre a luz. Isso é muito importante. O cuidado com todos os elementos do teatro (grifos do autor).

A modernidade no teatro requer recursos, porque é uma arte cuja montagem é cara. O ator salientou quanto é importante ter a disposição para os ensaios, “em Salvador, as pessoas não têm tempo para atuar apenas, pois precisam de outras ocupações para sobreviver”, por isso o ator diz ser impossível montar em Salvador mais rapidamente, falta recursos preciosos como o tempo individual de cada ator e o dinheiro para tanto.

¹⁰² O Fórum Shakespeare é uma realização do Centro Cultural Banco do Brasil e do Ministério da Cultura com produção da *People's Palace Projects e People's Palace Projects* do Brasil e conta com o auxílio do *British Council, Arts Council England, Queen Mary University of London*, SP Escola de Teatro e Funarte. O Fórum Shakespeare integra a programação da campanha global do governo britânico, *Shakespeare Lives*, que vai apresentar o trabalho do dramaturgo britânico em um contexto contemporâneo e criativo no ano do aniversário de 400 anos de sua morte. Informação colhida em <http://www.peoplespalaceprojects.org.uk/en/forum-shakespeare-belo-horizonte/> no dia 10/06/2018.

Em Salvador seria possível, segundo Oxóssi, se “nós, os atores, tivéssemos uma clareza muito grande dos instrumentos de fomento”, pois garantiria o montante necessário às montagens. Mas aqui está o gargalo da política. Vale lembrar que a política como está arquitetada hoje privilegia o que já está montado, isto é, construído e não o *vir-a-ser*, as empresas pagam para ver espetáculos com atores já consolidados, em razão da necessidade de retorno em imagem, ou seja, o marketing toma o ator e o teatro como seus reféns.

O ator contou uma experiência que exemplifica o quanto uma produção teatral precária pode impactar na sua condição de trabalho. Vejam:

Um coletivo fez três apresentações, o diretor pediu dinheiro emprestado com a mãe, um acordo com um outro amigo figurinista e cenógrafo. Montou o espetáculo e ao longo das apresentações e do retorno da bilheteria vamos pagando essas pessoas. **O espetáculo foi montado na marra! Do ponto de vista do ator, o que eu vi foi que ao longo do processo se pagou a mãe, o figurino, o cenário e a gente ficou sempre com o cachê reduzido, sempre tinha uma redução de figurino, o cenário. Cara! Foi horrível, um ator saiu por conta dessa dificuldade, pois se pagava toda a estrutura e não os atores.** Então é muito difícil trabalhar para pagar as montagens, nós temos problemas com transporte. É chato, porque somos profissionais, nos esforçamos muito, mas muitas vezes somos vistos como amadores, semiprofissionais, etc. A produção e as técnicas de produção, às vezes, a gente não tem porque temos que focar na interpretação. A produção, escrever projeto, prestação de contas, as burocracias são bem difíceis, porque não temos essa formação. **Os editais apertam a mente da gente!**¹⁰³

O ator acredita que os espetáculos em Salvador mesmo realizados com estrutura precária são bons, mas poderiam ser melhores se os atores pudessem contar com melhores condições de trabalho. Isto é, não se critica aqui a qualidade dos espetáculos, mas os rumos da produção teatral na cidade no contexto das políticas culturais neoliberais, não raro, precária e deletéria do trabalho do ator. Um ponto salutar é que a qualidade artística independe dos editais, essa ideia de que os editais são prova incontestada de qualidade é uma invenção nova na política cultural brasileira, conforme já salientado.

Os editais são apenas mecanismos de seleção de indivíduos que competem por um objetivo idêntico que é o financiamento de suas propostas. Amiúde, os editais negligenciam

¹⁰³ *Apertar a mente* é uma expressão comumente ouvida em Salvador. Significa um momento de chateação, onde o sujeito terá que gastar seu tempo e preocupação com algo ou alguém.

as experiências dos artistas exigindo uma linguagem que não é a sua. Mais uma vez, é necessário indagar o porquê de a política cultural não ouvir o artista, por que a burocracia estatal não investiga os meios pelos quais a arte efetivamente é produzida? Assim, seria possível entender as dinâmicas da cultura por dentro, evidenciar e minudenciar aspectos constitutivos de cada manifestação artístico-cultural e, assim, forjar uma política cultural mais atenta à realidade.

A fala do ator conjugada a de outros artistas me fez pensar que a burocracia precisa ser guiada pela política e não o contrário. Política aqui no sentido de um debate público e participativo. No caso contrário, ou seja, como realmente acontece, o que existe é um rito procedimental viciado e viciante. No caso da política cultural baiana e, até mesmo, a nacional a burocracia supostamente racional pode vir a beirar a irracionalidade, que é a exclusão de muitos artistas. O mundo do edital requer uma especialidade que não é artística. De modo geral, “as coisas do Estado” são referentes ao mundo dos especialistas e a população leiga não consegue participar delas, em função da exigência de protocolos muito específicos.

Outra questão importantíssima é a divisão social do trabalho teatral. O ator fala de seu contentamento em ver uma estrutura de profissionais bem definida, cada qual fazendo a sua parte, sem acúmulo de funções. Essa clareza da parte de cada qual no processo contribui para a qualidade do espetáculo, conforme o exemplo da iluminação. Vale lembrar que em Salvador suas experiências com teatro, embora envoltas de profissionalismo por parte dos atores, elas não puderam contar com uma estrutura teatral bem definida.

Ainda lembrando, é como a experiência que a atriz Pérola narrou em relação ao seu contato com os *Estúdios Globo*, boa remuneração acompanhada de excelentes profissionais, alusão feita tanto aos atores quanto à equipe técnica, uma experiência próxima a “de bater o ponto”, ter um quarto, alimentação e transporte a sua disposição. Bens e serviços básicos que em Salvador são para poucos. É por isso que Oxóssi precisa viajar.

2.6 - A EMOÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO

Uma dimensão ainda pouco explorada pela Sociologia do Trabalho artístico desenvolvida no Brasil é a questão da emoção, muito embora este campo tenha sido encarado

a partir de múltiplos olhares (ALMEIDA, 2018; ALVES, 2009; CERQUEIRA, 2017; REIS, 2012; SEGNINI, 2011, 2014, 2016, 2018). O contato com artistas em Salvador me permite dizer isso e me fez construir a seguinte análise: o ator de teatro administra sentimentos não apenas nos palcos, mas, principalmente, fora deles. É sobre essa segunda administração de emoções menos óbvia, porém fundamental que trato aqui, pois é uma lente para interpretar o indivíduo, as interações e as estruturas sociais (HOCHSCHILD, 1979).

Para tanto, evidencio trechos de entrevistas com Beth, Tom e Oxóssi. As perguntas-gatilho foram: como fazem para administrar sensações/emoções contraditórias no tocante às propostas de trabalho? Já que é tão difícil, por qual razão não desistem?

Beth me conta:

A sorte do teatro é que ele é um grande sedutor, deve ser difícil explicar, né? **Como as pessoas tão maltratadas por essa arte continuam trabalhando?** Não só você me perguntou, mas as pessoas de minha família e eu mesma, claro! Mas veja o encantamento é igualmente maior, os sapos diminuem de tamanho ou mudam o sabor quando nos realizamos. No fundo, no fundo eu acho que todos **os atores são pessoas vaidosas que querem um tanto de espaço, se esse ator ou atriz ganha isso, ele suportará algumas bizarrices.** O prazer de comunicar com o público sobre temática relevantes é tão grande, é uma coisa que eu ainda não sei lidar, o que sei é que pretendo sempre **me aproximar das pessoas, de um número maior para dizer pra elas o que é preciso ser dito, o que é preciso ser feito. Às vezes, parece uma coisa meio religiosa, sabe?! É isso o que eu sinto! É uma loucura também!** Em nome de promessas, a gente topa um monte de coisa desagradável. E outra, se você ainda novo não topar algumas posições meio difíceis pode esquecer, **porque na realidade a cena já conta com isso, as coisas só acontecerão por conta disso, sempre alguém topará pela visibilidade (grifos do autor).**

Beth sente uma vontade de se comunicar com o público, como se tivesse uma mensagem a ser passada, algo que encara meio que “religiosamente” ou como “uma loucura”. A fala da atriz me fez lembrar John Ruskin¹⁰⁴, que via o artista como um sujeito que busca autonomia e um quê de emancipatório— o sujeito que traz uma verdade. O artista como alguém que comunica algo essencial e, portanto, uma realidade superior a ordinária.

¹⁰⁴ John Ruskin (1819 - 1900) foi um intelectual britânico atuante na crítica social e artística ligado ao Romantismo.

Contudo, Beth vive no mundo das mercadorias, onde alguém “sempre alguém topará pela visibilidade”, portanto, algo estrutural. Exige-se do ator/atriz em Salvador certa maleabilidade emocional para lidar com situações dada à debilidade financeira dos grupos. A atriz diz ainda “os atores são pessoas vaidosas que querem um tanto de espaço”, ou seja, a possibilidade de expressão pessoal vem conjugada com as degradadas condições de trabalho, traduzidas pela atriz como “certas bizarrices”, afinal a precarização chega com um sorriso – *precarity with a smile* (BUTLER e STOYANOVA RUSSELL, 2018).

Penso que o depoimento e razões da atriz estão em consonância com as de Tom, o ator mostra a sutileza que leva ao adoecimento

Todo mundo deve ter reclamado de falta de reconhecimento e de nossa descrença em certos momentos na vida artística aqui, porque a gente precisa rir quando não é hora de sorrir, os constrangimentos são grandes demais, às vezes, e tudo isso pra nada, né? **Tudo isso para quê? Só para não se queimar!** Eu fui diagnosticado com depressão, sabe? Para me manter sob controle essa energia paralisante que sinto sempre, eu tomo remédios, faço terapia e atividades físicas. Eu acho que a minha depressão tem a ver com minhas escolhas profissionais e a cobrança de minha família, ser ator é ser cobrado dentro de casa e também fora dela, pelo povo da cena, é pesado. Você acha que eu posso conversar sobre essas coisas com tranquilidade com outras pessoas do meu ramo? Não posso não! A doença mental ainda é vista como frescura e moleza. Fingir no palco é uma coisa, é bonito como naquele poema lá do Pessoa sobre o poeta, lembra? (risos). Agora você dissimular na realidade mesmo do cotidiano **é muita crueldade com o que há dentro de nós. É, realmente, rir pra não chorar!** (grifos do autor).

O ator sofre duplamente com o trabalho de ator, seja quando lida com a descrença de sua família, seja no mercado onde tem a desarranjada tarefa de fingir sentir o que não sente para não ficar “queimado” entre possíveis recrutadores/contratadores de sua força de trabalho. Como as relações de trabalho são definidas mormente por definições boca a boca, há uma densa sociabilidade profissional, na qual o artista deve se colocar de um modo estratégico. Estratégia aqui é justamente a manipulação do que pensa e sente frente ao que está sendo proposto, o ator reprime seu sentimento de dor e sua doença para continuar trabalhando, teme ser confundido com uma pessoa fraca ou inapta, representações sociais que rondam a depressão, que

longe de ser uma doença rara, a depressão é um estado bastante presente, afetando desde crianças bastante pequenas a adolescentes, chegando até os adultos. Teoricamente, os quadros da depressão possuem esquemas estruturais bastante claros. Na prática, porém, nem sempre são nítidos, devido à pluralidade de sua etiologia e à complexidade de sua sintomatologia, que dificultam o reconhecimento precoce, prejudicando, conseqüentemente, o desenvolvimento preventivo do diagnóstico/prognóstico (ARAGÃO et al, 2009, p. 396).

A depressão envolve um léxico muito grande, na maioria das vezes é confundida pelos sujeitos como tristeza, solidão, desânimo, choro, doença, morte, falta de apetite e angústia (ARAGÃO et al, 2009). O ator destaca como causas da depressão os problemas na família, desesperança na profissão, o estresse e a falta de diálogo. Tom vê a possibilidade de cura no diálogo aberto sobre saúde mental, nos tratamentos medicamentoso e psicoterápico e nas atividades físicas.

Oxóssi, por sua vez, diz:

Eu transformo, eu acho que modifico a minha dor em flor, entende? é um processo de imersão muito grande, um dentro e fora, porque não sou destes atores muito introspectivos como algumas teorias do ator querem, eu sempre olho “pro” social, ao redor de mim e comigo mesmo rsrsrsrs. Isso junto ao que um diretor pede é o trabalho do ator no palco. Interessante a perspectiva de sua pesquisa, pois você quer que eu fale sobre meus sentimentos quando trabalho, eu acho que **o mais duro é o fato de ceder muito por tão pouco**. Claro que me realizo, vejo amigos meus se realizarem também e fico feliz, mas uma coisa que permanece em mim e também em meus amigos atores é a **eterna, não sei se posso falar assim, insatisfação** com relação a uma coisa que aqui nunca chega que é um **reconhecimento maior. O corpo chega a latejar, cansaços prolongados, dores de cabeça de tanta apreensão**.

EU: então, pelo que você está falando, ocorre uma somatização desses sentimentos, o corpo sente o drama destes sentimentos?

Oxóssi: **Sim, justamente isso! O corpo e a mente nunca se separam e ele é um mecanismo que mostra as dificuldades. Somos atores de realidades, mas a nossa própria realidade é a mais difícil de domar. É pra ficar maluco, porque continuamos, né? E tem vez que não temos com quem conversar sobre o que acontece de ruim** (grifos do autor).

Oxóssi mostra que a manipulação dos sentimentos fora do palco tem uma dimensão psicossomática. Destaco os seguintes momentos de seu discurso “Ceder muito por tão

pouco” e “insatisfação por uma coisa que aqui nunca chega” para evidenciar que essas sensações provocam no ator dores de cabeça. Estudos apontam para isso, segundo (BUTLER e STOYANOVA RUSSELL, 2018; HOSCHSCHILD, 1979), o trabalho envolve as emoções de um modo denso. Segundo estas pesquisas, as emoções no âmbito do trabalho envolvem os níveis:

1. fisiológico (dores de cabeça, frequência cardíaca e respiratória, sudorese etc.);
2. comportamental/perfomático (expressões faciais e posturas corporais);
3. cognitivo (pensamentos constantes, valores, pontos de vista, sensação de perseguição, expectativas).

Com a experiência de Oxóssi é perceptível que suas frustrações passeiam por todos os níveis. O fisiológico com as dores de cabeça e o cansaço prolongado. O nível cognitivo também está referenciado por suas expectativas de reconhecimento profissional. E, logicamente, o nível comportamental/perfomático, afinal não só Oxóssi, mas também os outros citados, Tom e Beth, mostram credibilidade e proatividade frente aos empregadores mesmo quando não acreditam no projeto, a frase de Tom sintetiza esse processo “é muita crueldade com o que há dentro de nós”.

Penso que a administração dos sentimentos funciona como uma espécie de chave heurística, por meio da qual é possível interpretar as relações de trabalho no âmbito do mundo das artes, isto é, entender aspectos característicos dos sujeitos e também das estruturas sociais e, sobretudo, da tensão entre eles. Os sentimentos são importantes componentes no desempenho da força de trabalho, a exemplo, fé entusiástica do gerente (discurso empresarial), a “segurança” passada pelos *coachings* e a sensação de “segurança e conforto” passada pelos comissários de bordo ou ainda na administração frequente de certa insatisfação persistente, conforme salientado por Oxóssi.

De saída, já afirmo que isto indica uma posição ambígua, de um lado significa senso de identidade profissional, fonte de orgulho, autoestima do/no trabalho – os protocolos dos profissionais da aviação (HOSCHSCHILD, 1979), a formalidade de membros do judiciário etc. Por outro lado, significa o império das vontade alheias, isto é, uma colonização de sua

subjetividade, uma vez que parte do repertório emocional administrado pelo atores são oriundos de empresas e seus representantes que atuam no mercado artístico, em razão de questões estruturais são obrigados a suportarem tais prejuízos emocionais, podendo, inclusive, desenvolver doenças em razão de vertiginosas oscilações da experiência laboral, que vai desde a autorrealização pessoal e profissional à exaustão emocional e o isolamento social. Uma gangorra emocional, pois, se tem ao mesmo tempo uma socialização hedonística e carga horária pesada, prazos estressantes e baixa remuneração.

Assim, fica evidente que o trabalho artístico tem essa componente emocional, que é a habilidade de evidenciar ou suprimir sentimentos/estado de espírito com o intuito de manter uma aparência/conduta adequada para os outros – empregadores, colegas de trabalho e clientes (público) –, vejo essa administração de sentimentos como uma espécie de regra informal, porém delineadora das sociabilidades, conforme evidenciado por Beth “se você ainda novo não topar algumas posições meio difíceis pode esquecer, porque na realidade a cena já conta com isso, as coisas só acontecerão por conta disso, sempre alguém topará pela visibilidade”. É uma espécie de etiqueta¹⁰⁵, portanto uma forma de regulação social, códigos criados muito provavelmente, para preencher as lacunas de um mercado absolutamente desigual. Essa rede tem certa proeminência, daí a necessidade de uma boa aparência, bons relacionamentos para a construção e manutenção de uma *sobressaliência artística*, afinal os sujeitos se encontram em concorrência.

O principal exemplo dessa relação seria “mostrar boa vontade em participar de um projeto recebendo pouco ou nada como forma de acessar trabalhos melhores no futuro”, ou seja, é preciso mostrar que é digno da confiança alheia. Para tanto, os interlocutores em Salvador salientaram que reprimem sentimento de frustração e ansiedade. A contradição é justamente a convivência de um desconforto intenso e um compromisso fiel, conforme Tom, “[...] é realmente, rir pra não chorar!”

Vale dizer que o trabalho artístico é paradigmático quanto à precarização, lembro ainda que a precarização ataca os trabalhadores de modo multidimensional:

¹⁰⁵ Etiqueta numa acepção eliasiana- disciplinamento do comportamento e a autocensura como forma de harmonização das relações sociais. Tomamos de empréstimo para evidenciarmos a harmonização da relação capital-trabalho no contexto da produção da arte.

1. **Existencial**- abala as emoções das pessoas constantemente, ceifando suas capacidades reflexivas, inclusive, sentimento de falta de sentido da vida, não saber para onde ir. Rebaixamento das expectativas;
2. **Bio/psico/social**- abala o corpo dos indivíduos com doenças; depressão/ansiedade/baixa tolerância à frustração. O culto por melhores performances contribui para o adoecimento dos sujeitos (EHRENBERG, 2010);
3. **Financeira** – dificuldade cada vez maior de pagar as contas, de organizar o cotidiano e, principalmente, o futuro. Não ter condições financeiras de projetar o amanhã. Exemplo: a compra de um carro, uma casa, um curso, uma viagem etc.;
4. **Social**- deterioração dos laços sociais entre pares profissionais, em casa com os familiares e com os amigos. Pouco espaço para relações empáticas, pois os problemas pessoais gerados pelas estruturas consomem a atenção/perspectiva do indivíduo. Ou seja, há uma proeminência da individualização.

Muito embora haja a proeminência da individualização, as redes ainda são cabais no trabalho artístico, pois informam uma “economia de favores”, trocas de serviços especializados que evidenciam a boa vontade do artista para com seus pares, as redes assim operam como forma de compensação da permanente insegurança no âmbito laboral. As redes funcionam em pelo menos dois sentidos, vejamos:

1. **profissional** (acessar novos trabalhos, trocar serviços, novos contatos, cursos, evitar o isolamento profissional etc.). Os condomínios culturais em diversas cidades evidenciam isso. Um grupo de artistas de diferentes linguagens se juntam e formam um escritório para manutenção de um endereço, telefone, enfim certa estrutura administrativa;
2. **amizade** (ajuda financeira e motivacional, trocar serviços, afastar o isolamento social, sociabilidade hedonística etc.). Percebi que até emprestar o ouvido ao amigo é importante, conforme confessa Oxóssi “[...] E tem vez que não temos com quem conversar sobre o que acontece de ruim [...]” Não ter com quem conversar pode ser adoecedor, enlouquecedor”.

Afinal, a coletividade tão combatida pela organização do trabalho quando partilhada no âmbito dos grupos dá, para muitos, um sentimento de pertença e reafirmação da profissão que o artista raramente encontra em outros grupos, a exemplo, da família. É esse senso de comunidade que Tom faz alusão quando diz que não pode falar de sua depressão com outras pessoas do meio de trabalho. A coletividade ainda pode proteger de abusos por parte da direção artística e/ou produtores do espetáculo, que focados em suas funções/prazos e técnica não dão atenção e são pouco sensíveis aos atores. Assim, o sentimento de paridade significa – resguardando todas as diferenças de personalidade, perspectivas e objetivos entre os pares – a cumplicidade necessária para suportar uma caminhada tão laboriosa quanto incerta que significa o trabalho artístico e a montagem de um espetáculo em Salvador.

Pode-se concluir que há um abrandamento do artista, fruto da racionalização capitalista que busca construir neles “boas práticas”, a ortodoxia da criatividade é produtora de subjetividade, forjando certa sincronicidade em suas ações, exigindo deles, inclusive, o autocontrole – inibição das vontades, controle de pulsões. Por fim, o advento de novas formas de controle que só encontram resistência na associação entre pares, que os ajudam na interpretação da realidade, afastando o risco de doenças psicossociais.

2.7- BALANÇO INTERPRETATIVO

Percebe-se que os artistas em Salvador têm colocado em xeque a ideia de que as leis de incentivo são uma conquista dos artistas no âmbito nacional, no contexto da redemocratização do país. Eles constantemente apontam para o fato de que não há lisura e equidade nesses processos que pretendem a distribuição de recursos públicos, e, que essas políticas seriam, na verdade, uma forma de censura e manutenção de privilégios. Conforme o ator Delon, 23 anos, “como acreditar se são sempre as mesmas pessoas. Só esse pequeno grupo sabe escrever? Que conceito de arte é esse que não cabe ninguém além dos de sempre?” O ator salienta que há vícios no circuito dos editais, há pessoas que sabem do mesmo, antes de seu lançamento, enfim o artista aponta para o tráfico de influência que marca a política cultural.

Nota-se ainda a debilidade organizacional e financeira que acompanha as estruturas teatrais, exemplificada pelo fato de que muitos grupos nem possuem sede – um lugar físico – que propicie os ensaios, promoção de cursos, *workshops*, enfim que permita a criação de uma identidade das agremiações teatrais e a cidade e o público, tampouco de explorar uma plateia economicamente¹⁰⁶.

Em Salvador pouquíssimos grupos têm um local onde possam ensaiar com regularidade. O superlativo aqui não é exagero. Ao longo da pesquisa de campo constatei que apenas o Teatro Vila Velha e o Gamboa Nova servem para ensaios e formação de artistas e plateia. O Teatro Vila Velha abriga três companhias: o *Bando de Teatro Olodum*, a *Cia. Teatro dos Novos* e o *Núcleo Vila Dança*. É gerido pela organização *Sol Movimento da Cena*. O teatro ainda promove três cursos de formação por meio da Universidade LIVRE de Teatro Vila Velha – curso de três anos e reconhecido pelo Sindicato, para que o artista possa fazer o seu registro profissional. As oficinas livres, que geralmente duram de 2 a 3 meses e, por último, as oficinas Vila Verão para profissionais e iniciantes¹⁰⁷.

O Teatro Gamboa Nova¹⁰⁸ abriga dois grupos: *Grupo Estado Dramático* e *Pérolas & Porcos*. Neste último, o artista não paga pela pauta e tem acesso aos serviços de sonorização, iluminação e a bilheteria é totalmente destinada aos artistas proponentes. O espaço é mantido por meio de parceria com o Governo do Estado da Bahia e gerido pela Associação Grupo Estado Dramático.

Evidentemente, essa debilidade das estruturas teatrais não é característica de Salvador, mas de todo o Brasil, conforme o dossiê *Realidade e diversidade: um mapeamento dos grupos de teatro no Brasil-1ª edição*¹⁰⁹, realizado pelo grupo Galpão de Belo Horizonte, que reuniu representantes dos estados, que versaram sobre as condições nas quais “fazem teatro” nas suas localidades. A ideia central do dossiê é conhecer as distintas realidades socioculturais e a diversidade dos grupos de teatro, com o intuito de construir um discurso político eficiente que englobasse essas diferenças, isto é, uma ação política unificada e diversa. Esse relatório é pioneiro, pois há poucas estatísticas e/ou dados que representem

¹⁰⁶ Vale dizer, que alguns grupos mais antigos/mais bem estruturados que conseguem constituir uma sede e, assim, se tornam referências em determinados locais, contudo esses mesmos grupos passam por dificuldades com a manutenção de seus espaços em virtude de questões prediais e impostos. Em Salvador o Bando de Teatro do Olodum é um exemplo disso.

¹⁰⁷ http://www.teatrovilavelha.com.br/site/programa_formacao.php?id=12

¹⁰⁸ <http://www.teatrogamboanova.com.br/>

¹⁰⁹ GALPÃO CINE HORTO. Realidade e diversidade: um mapeamento dos grupos de teatro no Brasil-1ª edição Subtexto. Revista de Teatro do Galpão Cine Horto Ano IV Nov 07 Número 04 Distribuição gratuita.

essas vivências no âmbito teatral, sobretudo, se considerarmos a magnitude de sua abrangência.

O dossiê traduz a frieza posta pelos números da lei Rouanet que elenquei acima (77 % dos recursos na região sudeste no ano de 2018), mostra a desigualdade na distribuição de recursos em diferentes regiões do país. Essas disparidades significam e repercutem diretamente no teatro que não foi construído, o teatro cuja reforma se prolonga por vários anos. Essa dificuldade vivida pelos artistas é expressão da virulência das indústrias culturais, e, conseqüentemente, a subordinação do conteúdo artístico ao lucro, subordinou o valor de uso da arte, a fruição intelectual, ao valor de troca, sua capacidade de comercialização, dificultando o direito à cultura, previsto na Constituição de 1988, seja na produção, seja no acesso.

O documento salienta que tem havido no Brasil o fortalecimento da noção de teatro de grupo – o teatro feito a partir do trabalho contínuo em uma agremiação teatral –, cuja pretensão consiste não só na criação e oferta de espetáculos, mas, principalmente, no comprometimento com discussões políticas do fazer teatral. A noção de teatro de grupo tem acepções heterogêneas, mas poderíamos uni-las a partir da preocupação com certa independência em relação ao mercado, o que não significa necessariamente uma ruptura, mas uma busca por um espaço de autonomia frente ao paradigma instaurado pela indústria cultural.

O pesquisador André Carreira (2008) ajuda a entender esse processo

Desde os anos 80, a expressão *teatro de grupo* começou a circular de forma insistente no ambiente teatral brasileiro fazendo-se, uma década depois, uma idéia comum que sempre aparece vinculada a um teatro alternativo. A referência ao *teatro de grupo*, movimento que surgiu no processo de democratização do final do século XX, criou o que hoje podemos chamar um campo específico dentro do fazer teatral nacional, que tem vasos comunicantes com movimentos similares na América Latina. Aparentemente, este movimento estaria conformado por um conjunto de grupos com características estruturais semelhantes que se relacionam com um tipo de projeto teatral bem definido, cujo principal valor residiria exatamente no seu sentido de grupalidade e de alternativa a um teatro que se organizaria a partir de premissas mais próximas aos modos empresariais de produção. Assim, se definiria o terreno do grupal como substrato dos projetos estéticos. **No entanto, o contato com grupos espalhados pelo país permite afirmar que a ideia de que o teatro de grupo em sua totalidade seja algo que se opõe aos modelos mais empresariais não se coaduna com a realidade observada.** Muitos dos grupos que se identificam como parte do movimento do teatro de grupo, têm estruturas de trabalho que mais se assemelham a empresas que ao antigo modelo do

grupo amador, ou semiamador, ou de um grupo independente como os dos anos 60 (CARREIRA, 2008, p.1-2, grifos do autor).

A adoção de procedimentos do mundo dos negócios é uma característica importante de se notar e é uma chave para explicação dos fenômenos. Os grupos têm de navegar pelos meandros dos processos de financiamento da produção, em função da cultura empresarial. Houve uma naturalização de certo modo de proceder no âmbito cultural, essa reordenação tem a ver com a Economia Criativa, agora os artistas são administradores, arte e *accountbillity* são quase sinônimos, é um terreno onde os banqueiros falam sobre arte, ao passo que os artistas falam de dinheiro. Os grupos de teatro sempre tiveram um pé na seara do econômico, afinal todos os indivíduos mobilizam trocas, porém o que se vê agora é um processo em que o artista é um empresário, um *manager*, um gestor, um sujeito envolto na burocracia.

De certa medida, essa nova caracterização dos grupos de teatro significa o modo por eles encontrado para conseguir trabalhar com condições mínimas, significa “alguma autonomia, mesmo que relativa”. Essa combinação é uma forma de sobrevivência, afinal se vive em um contexto de heteronomia. O teatro está refém da lógica político-econômica, em razão de sua deficitária condição, agudizada pela ausência de formação de plateia no país, fato analisado por Prado (2001), por isso os artistas cederam e cedem. No entanto, a existência de tensões indica que esse processo se deu acompanhado de conflitos, pois embora predominem as práticas empresariais, a noção de grupo ainda está envolta por outras movimentações diversificadoras.

Dentre as movimentações diversificadoras, há uma série de veículos alternativos sendo explorados, a exemplo, *crowdfunding*¹¹⁰, coletivos estéticos, condomínios culturais¹¹¹, etc. Aqui a ideia de rede tratada no primeiro capítulo ganha um significado especial. Se trata de redes compostas por artistas no intuito de sobreviver as intempéries

¹¹⁰ Financiamento coletivo.

¹¹¹ Condomínio cultural consiste na ocupação coletiva de um ambiente com o intuito de realização de atividades artístico-culturais. Estes espaços são com frequência alugados e autogeridos por artistas, além das atividades artísticas se tem a o ensino por meio de cursos e oficinas para interessados na área, debates e festas com a venda de comidas e bebidas. O desenvolvimento destas atividades ajuda na manutenção do ambiente tanto nas contas e impostos quanto na infraestrutura. Não raro, é composto por artistas de vários domínios, a exemplo, da dança, do circo e do teatro.

mercadológicas. Os coletivos estéticos representam experiências desenvolvidas em empreendimentos, não raro, autogestados tendo, antes de tudo, um significado político-pedagógico, e representam outros caminhos para o processo criativo, caminhos mais solidários que são criados para minorar as dificuldades presentes no mundo de trabalho artístico.

As entrevistas permitiram a construção da seguinte tese: a dor é suportada e o risco ignorado pela esperança de ganhos elevados e da consagração, somado a isso, os artistas se sentem como portadores de uma mensagem, alguns falam até em vocação e se sentem censurados. Essa esperança é ainda alimentada tanto pelo sucesso de uma geração anterior de atores soteropolitanos no cenário nacional quanto pela internet tornaram a ideia de sucesso menos remota no imaginário dos atores, ou seja, “têm fornecido a base do encantamento ideológico do trabalho artístico” (MENGER, 2005, p. 92). A esperança junto à necessidade de comunicar funciona como combustível de sua resiliência. A imersão nesse coquetel de sentimentos é que torna a crise existencial uma realidade para os referidos artistas. Os atores de teatro são administradores de sentimentos, de um lado o *desconforto intenso* com as condições de trabalho, do outro um *compromisso fiel* com sua arte, uma condição ambivalente, um sujeito que experimenta a imaginação, autoexpressão e exploração a um só tempo.

Quando analisei a carta aberta dos atores baianos à Rede Globo a plausibilidade da tese é reforçada:

Com muita alegria que nós, atores e atrizes da Bahia, recebemos a notícia que nossa terra será mais uma vez cenário de uma produção da emissora, desta vez do autor João Emanuel Carneiro e produção de elenco de Vanessa Veiga. Temos muito orgulho do grande potencial das nossas locações, com suas riquezas naturais e paisagens urbanísticas, do rico terreno em temáticas, do caldeirão cultural em constante ebulição e do berço histórico do nosso país. Mas, sobretudo, nos envaidecemos por nossa gente!

A Bahia é terra de **povo guerreiro e trabalhador, de profissionais e mentes brilhantes**, de onde brotam Jorges, Zélias, Betâneas Caetanos, Glaubers, Gils, Gals, Danielas e Ivetes. Mas não só da literatura e música se faz o nosso tabuleiro. Talentos ‘Made in Bahia’ em interpretação para o audiovisual também são nossa especialidade! **Wagner Moura, Lázaro Ramos, Vladimir Brichta, Regina Dourado, João Miguel, Luís Miranda, Fábio Lago, Edvana Carvalho, Daniel Boaventura, Cyria Coentro, Fabrício Boliveira, Laila Garin e muitos. Da mesma plantação de onde vieram estes, ainda existem muitos outros com a mesma formação, qualidade técnica e artística e trajetórias profissionais parecidas (muitas vezes, até compartilhadas) com capacidade para assumir papéis importantes e de destaque em**

qualquer produção audiovisual no Brasil ou no exterior (CARTA ABERTA A REDE GLOBO, 2017, grifos do autor).

O documento faz menção aos artistas baianos já consagrados, inclusive, de diferentes segmentos da arte, aludem ao fato de possuírem trajetórias similares a alguns destes famosos, ou seja, como espécie de certificação da qualidade do trabalho. Depois é possível ver elementos de um discurso protecionista, uma espécie de reserva de mercado quando dizem que estão “aptos a compor o elenco principal em sua produção, e não apenas papéis secundários, sem falas e pequenas participações. Temos consciência que lugar de elenco baiano não é na figuração especial”. Esse discurso marca a concorrência e a assimetria operados pelo mercado no tocante à contratação destes profissionais que rivalizam com seus pares de outros estados, sobretudo, artistas do eixo Rio- São Paulo¹¹².

Enfim, todos esses indivíduos buscam na cena artística soteropolitana alguma espécie de satisfação social, psicológica e financeira, cada qual enfrenta a aridez do mundo artístico a partir de sua posição social. Essa aridez provoca uma crise existencial, como disse o ator e garçom Fabiano, isso é um fato que caracteriza todos os atores entrevistados, uma constante preocupação com o futuro profissional e, até mesmo, com a sanidade mental, posto que a instabilidade dessa profissão requer certa maleabilidade (tolerância à frustração) para enfrentar os embargos de um setor cuja concorrência é forte, e os laços de solidariedade frágeis, passíveis de rompimento e, conseqüentemente, provocando, segundo Sennett (2009), a debilitação da subjetividade do trabalhador. Percebi isso, sobretudo, entre os que estão pouco encaixados, digamos assim, na produção cultural em voga. Amiúde, estes artistas se sentem apartados e censurados, uma vez que a política cultural despreza a experiência deles.

¹¹² Essa carta foi escrita ainda durante a preparação de elenco para a novela Segundo Sol. A novela gerou polêmica em razão de seu elenco predominantemente branco e composto por artistas “de fora”, segundo a Globo, os produtores haviam encontrado dificuldades na escolha de “bons atores” negros ou locais. Inclusive, o Ministério Público do Trabalho (MPT), através da Coordenadoria Nacional de Promoção de Igualdade de Oportunidade e Eliminação da Discriminação no Trabalho (Coordigualdade), notificou a emissora, recomendado que a novela deve atentar para “a diversidade racial” da cidade em que é ambientado.

CAPÍTULO 3- MARCADORES SOCIAIS DA DIFERENÇA E O TRABALHO DE ATORES

“Você precisa pensar as artes com um holofote na diferença que tem entre todos os entrevistados” essa frase foi dita por Ana, uma de minhas interlocutoras. Inicialmente, cheguei à cidade focado em aspectos do trabalho – remuneração, as condições, ambientes dos espetáculos – sem pensar ainda de modo articulado as relações interpessoais de trabalho e como elas são marcadas por diferenças que operam desigualdades. Os marcadores sociais da diferença são construídos e reconstruídos no fluxo da vida cotidiana. Estas construções não estão expostas à primeira vista, tampouco se colocam de modo fixo (MOUTINHO, 2014). Essas práticas e discursos implicam no sucesso e no insucesso dos artistas, uma vez que arquitetam a seara na qual se disputa os recursos materiais e simbólicos.

Quando houve o chamamento para o tema, tratei de desierarquizar meu olhar, para reconstruí-lo abarcando também essa dimensão outrora desprezada. Eu perguntava bastante sobre a ação de trabalhar e esquecia do sujeito que trabalha, mesmo tendo certo treinamento para lidar com esses temas, digamos assim. A interlocutora sugeriu a inversão e acréscimos de perguntas, foi quando percebi que, na realidade, se tratava de construir um laço empático, para além das questões diretas da pesquisa.

Esse contato mais aberto e próximo é valorizado nas Ciências Sociais, significando a possibilidade de aprofundar questões, rever relações etc. Quero dizer que isso não implica numa bancarrota epistemológica, mas um *redirecionamento de olhares*, o *estabelecimento de confiança* e uma *confluência de inteligências*, ações que propiciam a boa pesquisa, uma vez que:

1. Redirecionar o olhar significa que o pesquisador permitiu ser surpreendido. Significa que o pesquisador equilibrou as leituras prévias com o que encontrou na pesquisa de campo – padrão de serendipidade;
2. Estabelecimento de confiança é o grau de diálogo que o pesquisador construiu com seus interlocutores. A reflexão não é monopólio do pesquisador, os

interlocutores também pensam nos sentidos sociais e políticos da pesquisa e decidem o nível da profundidade, decidem se o pesquisador deve gozar dessa confiança;

3. Confluência de inteligência é o reconhecimento dos saberes e práticas desenvolvidos por nossos interlocutores. A pesquisa rica é sempre lastreada em dados bem construídos e interpretados. Não só o pesquisador é mantenedor de uma inteligência, mas também seus interlocutores, se assim não fosse, não haveria necessidade de pesquisa de campo;

Enfim, a relação mais aproximada entre interlocutores é fundamental para o desenvolvimento da pesquisa, segundo Mills (2009) é dessa forma que sistematizamos as várias ideias e experiências que se encontram dispersas na vida cotidiana e emprestamos relevância intelectual e política. Seria uma aberração dentro do pensamento positivista, mas não na atualidade, onde as Ciências Sociais adquiriram maior grau hermenêutico e, acima de tudo, um momento onde se requer empatia de todos nós. É, portanto, da maior importância que se esteja aberto às surpresas, afinal a pesquisa é um gerúndio, se aprende fazendo. É a partir dessa posição que construí a análise exposta nas próximas seções.

Este capítulo é dividido em seis partes. A primeira intitulada *A situação dos jovens atores* versa sobre a experiência de jovens atores no âmbito do trabalho artístico em Salvador, a ideia é evidenciar que estes artistas experimentam desigualdades no exercício da atividade profissional: remuneração, acesso ao financiamento público, condições de trabalho e reconhecimento profissional.

A segunda batizada *Aspectos do trabalho e da vida de Ana* é dedicada à vida da atriz, mãe, esposa e estudante, as páginas passeiam pelo trânsito dela entre esses diversos papéis desempenhados diariamente, bem como entre as instituições sociais, destaca-se: opressões de gênero e raça, a partir das experiências colhidas ao longo da entrevista. Ana foi a atriz que me fez pensar na diferença com mais diligência.

Em *O texto como instrumento de dominação*, terceira seção, o debate é dedicado à questão do racismo na dramaturgia e o impacto no mundo cênico. Discuto a hegemonia europeia nos textos teatrais, saliento os problemas indicados pelos artistas e mostro

movimentações diversificadoras preocupadas com a criação e manutenção de um teatro feito por negros.

Nomeada *Somos estrelas de um universo perdido, ignorado!* Esta parte orbita em torno da questão das sexualidades no trabalho artístico a partir da experiência de Mateus. Um ator gay, psicólogo e drag queen. Desvela-se seu trânsito entre diferentes espaços laborais, um artístico, outro não artístico, focando em violências sexuais sutis e escancaradas. Evidencio que as drags não têm seu trabalho valorizado pela sociedade, o campo e a entrevista com Mateus mostraram que o trabalho delas é visto como de natureza sexual e não artística. Mormente, estas profissionais são vistas como prostitutas, outra profissão igualmente desvalorizada, mostro ainda como as drag queens transformam o achaque diário em glamour.

A quinta, cujo nome é *Corpo, imagem pessoal e teatro: a construção da sobressaliência artística*. Esta parte é dedicada ao corpo do ator, essa instância social fundamental para o seu trabalho. Debato como fenótipos interferem nas escolhas dos elencos, a diferença e a hierarquia entre os corpos, noções de feio/bonito e gordo/magro, mostrando o que fazem os atores para obtenção de um corpo empregável no teatro. Discuto ainda a gestão da imagem pessoal como forma de angariar recursos materiais e simbólicos fundamentais à carreira de artista.

Na última seção *O ataque à política da diferença nas artes*, analiso o cenário artístico depois do impeachment presidencial, mais precisamente a exposição *Queermuseu* e o espetáculo *O evangelho segundo Jesus Cristo: Rainha do Céu*. Ambos eventos foram objeto de debate, censura e intimidação. Apresento o seguinte argumento: a onda conservadora é uma resposta ao avanço da política da diferença no âmbito artístico ocorrido nos últimos anos. Agora, o artista além de refém dos trâmites burocráticos se vê acossado pelo conservadorismo.

Acredito que para adentrar nessa seara das interrelações subjetivas devemos praticar uma “audição empática”, ouvir com diligência, pois muitos de nossos interlocutores não têm a oportunidade de falar sobre seus sofrimentos, ainda mais no âmbito do trabalho. Assim, em respeito aos artistas com os quais dialoguei, e pensando numa frase que não sei ao certo a autoria, mas que se atribui, com frequência, a Goethe “falar é uma necessidade, escutar é uma arte”, nasceu esse capítulo.

3.1 – A SITUAÇÃO DOS JOVENS ATORES

O marcador geracional é da maior importância quando analisamos o mercado de trabalho artístico. As entrevistas em Salvador evidenciaram alguns aspectos das adversidades que acometem os jovens de um modo geral. Por que é relevante acoplar a noção de juventude ao trabalho no campo da arte? A heterogeneidade e desigualdade são uma das principais marcas da juventude brasileira, segundo o relatório *Trabalho Decente e Juventude no Brasil*¹¹³, realizado pela Organização Internacional do Trabalho - OIT,

existem, na verdade, juventudes diversas, imersas em distintos cenários. As mulheres jovens, os jovens negros de ambos os sexos, assim como os jovens das áreas metropolitanas de baixa renda, ou de determinadas zonas rurais, são afetados de forma mais severa pela exclusão social, pela falta de oportunidades e pelo déficit de emprego de qualidade (COSTANZI, 2009, p.19).

Faço uso da noção de juventude que envolve indivíduos entre 15-29 anos para fins de políticas públicas que garantam a autonomia e a emancipação por meio da educação e do trabalho decentes¹¹⁴. De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua - Pnad Contínua, em 2017, o Brasil tinha 11,16 milhões de indivíduos entre 15 e 29 anos que não estudavam e nem trabalhavam, 619 mil a mais do que em 2016 (IBGE, 2017), um crescimento de 5,9 % no cenário da crise econômica e do pós-impeachment.

Em Salvador, segundo dados Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia - SEI, 25,7% da População Economicamente Ativa – PEA da região metropolitana de Salvador estava sem emprego em julho de 2018. Quanto à juventude no mundo do trabalho em Salvador, a Pesquisa de Emprego e Desemprego do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos – DIEESE informa:

¹¹³ Segundo definição da OIT, Trabalho Decente é um “trabalho adequadamente remunerado, exercido em condições de liberdade, equidade e segurança, capaz de garantir uma vida digna” (OIT, 2015, p.8).

¹¹⁴ Lei nº 12.852, de 5 de agosto de 2013. A lei dispõe sobre os direitos dos jovens, os princípios e diretrizes das políticas públicas de juventude e o Sistema Nacional de Juventude - SINAJUVE. Informação disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/12852.htm, Acesso no dia 28/02/2019.

SITUAÇÃO DE TRABALHO E ESTUDO DE JOVENS ENTRE 15 A 29 ANOS NA REGIÃO METROPOLITANA DE SALVADOR EM 2016.	
48,1%	Só trabalha ou procura trabalho
25,1%	Só estuda
14,8%	Estuda e trabalha e/ou procura trabalho
12,1%	Não estuda, não trabalha, não procura trabalho

Tabela 6 - Situação de trabalho e estudo de jovens na RMS.

Os dados mostram que 62,9% dos jovens em Salvador, ou seja, mais da metade da população juvenil da cidade participa do mercado de trabalho através de engajamento ocupacional ou estão procurando um posto de trabalho remunerado, estudando simultaneamente ou não. É perceptível que a condição juvenil é marcada por incertezas e instabilidade na passagem da escola para o mundo do trabalho e, para muitos jovens soteropolitanos, existe a necessidade de harmonização entre educação e trabalho a fim de participar no orçamento familiar. Há ainda 12,1% dos jovens que caracterizam a “*geração nem nem*”, jovens que não estudam, nem trabalham nem procuram por emprego, daí a relevância de uma agenda pública mais específica.

Muito embora não se tenha dados de natureza estatística sobre a participação dos jovens no trabalho artístico, pois a produção de informações e indicadores nesse campo é recente no Brasil e problemática na Bahia, afirmo baseado em pesquisas de campo que existe uma presença significativa de jovens trabalhando com arte em Salvador (FARIA, 2017; REIS, 2012). Sobre os artistas, Pierre Michel Menger diz

são em geral mais jovens do que a força de trabalho em geral, são mais escolarizados, tendem a ser mais concentrados em algumas áreas metropolitanas, apresentam taxas mais elevadas de autoemprego, taxas mais elevadas de desemprego e diversas formas de subemprego forçado (trabalho em tempo parcial não voluntário, trabalho intermitente, trabalho com carga horária reduzida), e estão mais frequentemente envolvidos em múltiplos trabalhos (MENGER, 2001, p. 242-243).

Neste cenário, os jovens recebem salários menores, tem condições de trabalho mais degradantes e gozam de menor prestígio, enfrentando as adversidades de um universo artístico hierarquizado e desigual, cujo topo da pirâmide da notoriedade é marcado pela presença e permanência de poucos, sobretudo, sujeitos de outras gerações. Deste modo, os artistas que alcançam o topo se tornam sujeitos paradigmáticos. Não só no plano estético, mas também no exercício da profissão – como chegaram lá? –, perguntam-se, não raro, os novos artistas, portanto o trabalho e a carreira de um artista paradigmático exercem certo fascínio entre os que estão chegando, sendo a base do encantamento ideológico do trabalho artístico.

Destaco a fala de Carminha, atriz desde a adolescência, 28 anos, a despeito de sua reverência aos grandes artistas “os artistas antigos daqui, como Castro Alves, Gal, Caetano e Gil mesmo não sendo do teatro me ajudaram a me despertar para a arte, a poesia e a ousadia deles me fizeram ouvir uma voz perdida dentro de mim”. A jovem continua “me espelho neles no sentido de fazer algo bom, mas é importante saber também por meio de quais caminhos”.

Com isso, infere-se que a força do exemplo/referência¹¹⁵ dá subsídios a esperança/resistência aos que ainda estão batalhando para “chegar lá” ou “manter-se lá”, mesmo que no início passem por certo desconforto, eles se mantêm fiéis aos propósitos iniciais. Obviamente, associado a outras variáveis, a exemplo, do apoio financeiro e motivacional da família quando estes jovens decidem por essa carreira, conforme já salientado com as histórias de Fabiano e Pérola.

No tocante à entrada na carreira, saliento alguns valores, são eles: o talento, a liberdade e a originalidade. Essas características são acionadas pelos interlocutores quando indagados sobre os motivos de sua inserção no mercado artístico. O desejo dos jovens nesses valores, faz com eles não atentem ou assumam os riscos do mercado artístico.

Segundo Delon, ator, 23 anos,

é como eu te falei, entrei no teatro lá no interior, por conta da minha família e da igreja que frequentávamos, era interessante, mas o mais interessante mesmo, o melhor foi quando sai da igreja e comecei a pensar uma dramaturgia nova, com o apoio de artistas de vanguarda, sabe? Você saber

¹¹⁵ Já salientei, inclusive, que a força do exemplo é manipulada, inclusive, pelos mais velho e de modo estratégico ao falar que os novos artistas baianos são tão bons quanto os antigos, que eles merecem ser contratados pelos grandes conglomerados midiáticos, a carta dos artistas baianos a Rede Globo exemplifica isso.

que pode criar algo é muito sedutor, não sei se você conhece essa sensação, é uma coisa embriagante (Delon, 28/11/2017).

Depois, perguntei se ele tem posto em prática essas suas ideias novas, ele diz que “não é bem assim”, vejam:

então, infelizmente, não! É muito difícil! Percebi que não é bem assim! Não que seja difícil pra mim enquanto artista, mas porque os diretores, produtores, quem montou o espetáculo exerce certa censura. Ainda tem aquela dimensão também de que nem tudo que fazemos é arte, por exemplo, os trabalhos que faço com arte-educação, ali você tem uns roteiros muitos rígidos, você não pode alterar nada, afinal é só um cachê, se eu pudesse nem colocava aquilo em meu currículo (Delon, 28/11/2017).

Interpreto da seguinte maneira, aquele coquetel de sensações que envolve liberdade, ousadia e criação que o artista jovem sente no início de sua carreira esvanece quando ele, de fato, adentra o mundo artístico e percebe suas regras. Segundo o ator Fabiano, 25 anos, “[...] às vezes, eu até concordo com minha mãe e percebo que parece sonho de adolescente essa minha coisa com o teatro, eu digo isso porque as dificuldades são tantas, de onde que tirei essa ideia[...]”. Assim, fica revelado que com o passar dos anos, os jovens artistas vão percebendo que a burocratização da área cultural toma o centro e seus sonhos ficam em escanteio, lenta e gradualmente, vão entendendo o “realismo” do mercado artístico de uma maneira “áspera”.

Formam-se calos na subjetividade do artista que significam o amadurecimento, de acordo com Lisbella, 28 anos, formada em Belas Artes pela Universidade Federal da Bahia. Ela diz:

Não! Não mesmo, raramente, a gente faz um trabalho que queria, até porque somos atores. Não gerenciamos, tampouco criamos os projetos. Faz parte do amadurecimento aceitar essas propostas, porque você já adianta a sua vida, paga uma conta. Juntar pra fazer um curso, sei lá! **Não há tempo a perder!** É sempre bom manter as portas abertas, porque tem hora que você está num projeto legal, noutras horas não aparece nada, por isso que é legal fazer também, esses pequenos trabalhos nos salvam. Eu me preocupava muito com o que iriam falar, mas hoje já não ligo mais, vão falar algo sempre, então é melhor ter o dinheiro. **E as pessoas que falam**

são as pessoas que pegariam a oportunidade. Só não faz quem não precisa. Agora, a gente sabe não é arte, né? (Lisbella, 15/09/2017, grifos do autor).

Quando se é jovem nesse campo é exigido que se mostre a vontade de participar dos projetos mesmo que eles signifiquem baixos ou nenhum ganho financeiro, devem fazê-lo sem evidenciar ainda o incômodo de tal situação. A atriz Lisbella menciona que muitos trabalhos na área não são dignos do adjetivo “artístico”, mas concebe importância de ter laços com os agentes do mercado, setores de burocracias públicas e ONGS¹¹⁶, pois são oportunidades de trabalho, daí a necessidade de manter “as portas abertas”, pois num momento de aperto financeiro se pode acessar um cachê/trabalho mais rapidamente por meio dessas “experiências vulgares” (MENGER, 2005).

A pressão da linguagem burocrática sobre a linguagem artística, a rotinização das atividades, a correria em torno dos editais, tem feito com que muitos não tenham tempo de pensar sobre essas coisas, posto que “não há tempo a perder”. Lisbella menciona a concorrência que é alta no mercado de trabalho artístico. As competições e *castings* são muito comuns e é sentida a cada projeto, daí a responsabilidade de fazer um “bom trabalho” para que seja chamada em um próximo projeto, de modo a construir uma reputação, que envolvem desde a pontualidade à competência técnica.

Carminha, Fabiano, Lisbella e Delon concordam que as motivações iniciais vão ficando de lado, porém não esquecidas, pois servem como tentativas de previsão – estabelecimento de parâmetro – provocando neles indagações como “onde quero chegar? Devo aceitar esse trabalho?”, quero dizer que elas dão certo “senso de reflexividade” a suas ações. Na melhor das hipóteses pode ainda significar uma utopia, de chegar a um lugar onde possam fazer uma arte mais solta das grades da racionalização capitalista do mundo artístico, longe da hipertrofia causada pela economia no campo da cultura (WU, 2006), que reduz a cada dia o raio da ação dos artistas política e esteticamente.

Lisbella alude também à direção teatral, que ainda é um desafio para o jovem artista de teatro. É raridade uma peça dirigida ou montada por jovens. Evidentemente, não é impossível, mas essa prática da direção é mais comum entre profissionais mais velhos, principalmente, homens, conforme já salientado em tópicos anteriores. Assim, a direção é

¹¹⁶As experiências vulgares remetem a trabalhos na área da publicidade, do teatro-escola e do teatro-empresa. São entendidas como vulgares, pois não causam nos artistas um arrebatamento estético, essas experiências não os deixam vaidosos. Estas experiências estão ainda relacionadas ao papel que a arte tem adquirido no neoliberalismo (YÚDICE, 2006).

um duplo desafio para as jovens, a direção conecta a geração com o gênero de um modo denso. Outro elemento fundamental é a raça, é muitíssimo rara uma peça dirigida por uma jovem negra. Essa é uma tripla combinação difícil de ver em Salvador.

Merece destaque o fato das relações dos jovens artistas não serem protegidos, ao longo da pesquisa não encontrei nenhum que tivesse carteira assinada ou ainda um contrato de média ou longa duração. Por vezes, fui ao Sindicato do *Artista* e de *Técnico* em Espetáculos de Diversões-Sated/Ba para tentar uma entrevista com alguém que obtivesse carteira assinada, porém não consegui nem entre os mais velhos. Inclusive, quando me referia à formalidade empregatícia, era alvo deboche por parte dos artistas. Por isso é importante para os atores, sejam eles jovens ou mais velhos, permanecerem na órbita de diretores consolidados, posto que pode significar uma oportunidade de trabalho, portanto, uma tarefa altamente flexível e descontínuo, pois há um projeto agora, o outro talvez só apareça dois meses depois.

Sem vencimentos regulares se torna custoso organizar o cotidiano e, principalmente, o futuro. Em caso de acidentes de trabalho que são comuns no teatro – quedas e torções – eles não teriam direito à assistência médica, nem social. Em casos de maior gravidade, como lesões na coluna, um choque elétrico, ou até mesmo morte, não teriam direito à assistência previdenciária nem para si, tampouco para seus dependentes.

Essa informalidade é sinônimo de precarização do trabalho. Segundo o IBGE (2018)

A informalidade é uma característica histórica do mercado de trabalho brasileiro, sendo, portanto, um importante marcador de desigualdades. Como consequência, produz um elevado contingente de trabalhadores sem acesso aos mecanismos de proteção social vinculados à formalização e limita o acesso a direitos básicos como a remuneração pelo salário mínimo e aposentadoria (IBGE, 2018, p.41).

A informalidade é danosa ainda para a sociedade e o Estado, uma vez que a não formalização de contratos de trabalho diminuem a potencialidade dos mecanismos de proteção social – aposentadorias, pensões, auxílios-saúde, acidentes e doenças. Noutras palavras, não há como sustentar um sistema previdenciário se não há uma base de trabalhadores contribuindo junto às empresas e ao próprio Estado (DRUCK, 2011). Como então estes jovens permanecem no mundo artístico? Eles passam a combinar duas carreiras profissionais, uma artística e outra não artística. No campo, tive interlocutores que

mesclavam o trabalho no teatro com o serviço público, na qualidade de concursados, de ocupantes de cargos comissionados, estudantes de graduação, de pós-graduação, trabalhando em empresa familiar e trabalhando no setor de serviços, a exemplo, de garçons.

Vale ressaltar que a outra ocupação do artista é cabal na posição da qual participará da atmosfera cênica. Essa posição está atrelada ainda a de classe, pois os artistas que estão no serviço público e/ou estudando são frequentemente de classe média, suas famílias são mais bem estruturadas e participam de um modo fundamental, incentivando-os motivacional e financeiramente. Reforço que o esteio familiar é importante na constituição da carreira artística, pois a remuneração do teatro em Salvador é muitíssimo irregular. O superlativo aqui não é exagero.

Com frequência, os artistas mais jovens entram em projetos com a promessa da visibilidade e para a construção de vínculos que signifiquem novos trabalhos preferencialmente remunerados “já estamos cansados disso, promessas de visibilidade, quando, na realidade, a gente é que dá a visibilidade. Para você ter ideia, até nas propagandas que fazemos, eles dizem isso” me confidenciou o ator e graduando Tom, 25 anos. Ou conforme, Oxóssi, ator, 27 anos, “ainda trabalhamos muito por amor, em Salvador. Nos falta uma consciência de que devemos receber por nossas aparições e trabalhos”.

Alguns pagam pra participar de um espetáculo como Horácio que já falamos, quero retomar o caso dele, pois me parece sintomático o contraste entre jovens e adultos, muito embora o próprio Horácio quando jovem ainda, ao longo dos anos 1980, tenha abdicado por questões financeiras, conforme Horácio “Eu comecei a fazer teatro em 1980, eu tinha um emprego estável entre 1985 e 1989, foram 4 anos e dois meses. Eu me afastei do teatro, justamente, porque eu precisei rever a minha vida”, ele teve que abandonar o teatro para se dedicar outros ramos laborais quando jovem. Muito embora hoje participe da dinâmica do mercado a partir da posição de funcionário público, de um lugar mais confortável, quando jovem enfrentou dificuldades similares as experimentadas aos jovens de hoje.

A manutenção de uma carreira artística requer formas de financiamento, essa é mais uma dificuldade do jovem artista. No caso do teatro me pareceu mais dramático por se tratar de uma arte custosa que exige várias *expertises* que, por seu turno, implicam na necessidade de remuneração de profissionais, além de um palco – como o artista jovem enfrenta a questão do financiamento?

Essa pergunta é interessante, pois ajuda a inverter a perspectiva em voga. Geralmente, os jovens são alvo das políticas e não um sujeito da política, alvo de projetos que visam a orientação do jovem a partir da arte e da educação para os desafios da vida social

(SOVIK, 2014). Portanto, ainda é um desafio para jovens a captação recursos, por três razões: incredulidade nos mecanismos de fomento, vícios na administração das políticas públicas e a falta de formação para a captação.

Ao longo do convívio com os artistas, percebi que os mais jovens são incrédulos quanto à política de financiamento. Não submetem propostas por considerarem os editais “um jogo com cartas marcadas”, conforme lamentou o ator Tom, de 25 anos.

O jovem na arte é visto ainda como alguém que será alvo das políticas e da boa vontade dos outros, sabe? No teatro aqui, o que percebo é que eu devo me enquadrar em algum grupo, onde as coisas já estão meio definidas. Agora, criar mesmo não, [...] Editais? O que eu acho? Acho que se trata de um jogo de cartas marcadas. Velho, sempre as mesmas pessoas, os mesmos grupos! Eu decidi não participar disso! Os editais é um esquema de opressão e ninguém vê isso, quem está lá dentro sabe do quanto é ruim para a classe, mas não faz nada, porque está ganhando algo. Somos reféns de um prêmio patético de uma empresa corrupta. A Odebrecht pagou milhões em propina e paga cinco mil no prêmio de melhor ator. Isso é só o exemplo! Percebo-me como alguém que quer lutar e não sabe como, nem com quem, mas comento sempre isso por aí (Tom, 17/12/2017).

A fala do ator expressa a incredulidade nos mecanismos de fomento quando diz ser sempre os mesmos participantes. O ator assinala certo tráfico de influência no seio da política cultural, isto é, aponta para o trânsito palaciano de alguns agentes do setor cultural e relativa facilidade na obtenção dos recursos. Muito embora isso aconteça realmente, penso que o mais cruel é o fato da incredulidade nesse mecanismo, afinal ele nasceu com o intuito de disciplinar e democratizar os recursos, ou seja, a incredulidade por amplos setores artísticos nesse mecanismo é a falência do debate democrático, mas se tornou em um instrumento meritocrático-egoísta, contribuindo para a naturalização da desigualdade.

A incredulidade de Tom evidencia o sequestro do Estado por parte das empresas. Uma antiga lógica presente na história do capitalismo, que no neoliberalismo ganha contornos mais radicais, a exemplo da defesa da retração das ações sociais do Estado e o alto grau de exigência dos indivíduos, que precisam administrar o seu capital humano. Tom narra com desalento, mas indica a disputa e ilumina o caminho da luta por melhores condições de trabalho.

Tal descrença e luta dos artistas e fazedores de cultura por mais direitos também foi percebida por Peçanha em São Paulo, vejam:

Muitos grupos culturais trabalham com a ideia de que o Estado é inimigo, mas acho isso extremamente equivocado, o inimigo é o mercado, e o mercado se apropria do Estado. Então tem que ir pra disputa do Estado, por recursos no Estado e essa disputa tem que ser ambiciosa. (Rapaz, em fala no Seminário Cultura e Juventude) (apud PEÇANHA, 2015, p.19).

Tanto em São Paulo quanto em Salvador, os jovens artistas evidenciam as tensões inerentes à relação entre arte, trabalho e profissão presentes em todo o Brasil, que são basicamente: dificuldades de inserção e qualificação de talentos e vocações, que podem ser maximizadas a depender da classe, do gênero e da cor da pele, depois a permanência no mercado de trabalho artístico se torna um drama e, por fim, o financiamento, uma vez que a dinâmica do mercado está atrelada de modo denso as leis de incentivo fiscal e seus editais.

Ainda sobre os editais, a atriz Carminha, 28 anos, pensa que

deveria haver uma proposta de ser algo mais coletivo, não chamar mais de edital, ser um “programa de participação cultural cidadão” amplo, sabe? **Não só rebatizar, é questão de ressignificar**”. Os editais e a política deveriam já ir pensando em com incluir as minas, as pessoas trans e outros grupos com menor representação, entende? Não é apenas pensar na oferta, mas pensar em quem está ofertando. Sinceramente, já não basta que tenham espetáculos, eles precisam, a meu ver, ser construídos por diferentes pessoas, com abordagens múltiplas, coisas diferentes, estéticas empoeiradas já não me tiram de casa. **Um teatro que se preocupe com as pessoas! Não basta ter apenas dinheiro rolando pra cá e pra lá, é necessário que se tenha espetáculos com gente diferente**, eu acho cansativo sair de casa pra ver elencos brancos com temáticas já batidas.

Carminha realça algo que os especialistas na área cultural já disseram há muito tempo, que é necessário criar mecanismos de fomento diferentes, pois a política de editais atual é concentradora e individualizante. A atriz que também participa de rodas de poesia pela cidade, diz que é preciso voltar a certo amadorismo. Carminha também indaga

Por que razão a gente acha que o amador é ruim e o profissional é excelente? Qual a ideia por trás disso? Temos que lembrar que o amador é um oxigenador natural do teatro, o trânsito, a abertura de novas sendas. O profissional é bom? Sim! Toda a técnica, a iluminação, a psicologia das personagens, etc. Mas e daí se não está sendo visto e remunera mal pra caralho, além de que, às vezes, despreza o entorno político!

Ela disse isso ao ser indagada sobre as diversas políticas que rondam as artes hoje, para a atriz o teatro precisa se reconectar com sua forma errante, um teatro que passeie pela cidade, livre dos prédios e dos financiamentos, que são prisões. Por fim, a artista ironiza “Se o teatro gosta tanto de prisão, então vamos aos presídios, mas lá só tem igreja”.

Carminha defende uma identidade de artista que fica entre um “profissionalismo não alienante” e “amadorismo responsável”, que garanta certa oxigenação das práticas artísticas, assim seria possível “um teatro que pense nas pessoas”. Pois, segundo ela, “o teatro que a gente considera profissional não remunera bem aqui, nem é visto pela sociedade, pouca gente sabe da importância dos palcos da cidade”. Por fim, defende a jovem atriz um teatro que esteja junto aos problemas que rondam as pessoas.

Essa visão é quase “quimérica” entre os entrevistados adultos, sujeitos já imbuídos por altas doses de realismo e resignação, mas entre jovens é comum ouvir algo assim. Entendi com os mais jovens, sobretudo, com Carminha que os editais precisam ainda adotar uma perspectiva intersetorial. Segundo a atriz, os editais poderiam abordar a questão da diferença, dada à constatação de que determinados setores da sociedade tem participação diminuta nos mecanismos de fomento, assim, criar instrumentos de fomento que buscassem equilibrar desigualdades entre os sujeitos, ou seja, uma política cultural que funcione de modo a reverter as disparidades do binômio desigualdade/diferença e, logo, mais eficaz no que tange à cidadania cultural.

3.2- ASPECTOS DO TRABALHO E DA VIDA DE ANA.

a categoria gênero abre espaço para se pensar as novas questões que preocupam a sociologia do trabalho: as “metamorfoses” do trabalho e o seu questionamento, a subjetividade no trabalho, e as identidades no trabalho,

o problema de igualdade e diferenças e as formas contemporâneas da gestão e de políticas sociais (LOBO, 1991, p.11).

Lá pela terceira entrevista, quando conheci Ana, 37 anos, negra, casada, mãe, atriz e estudante, foi que ocorreu certo deslocamento em relação às entrevistas e à pesquisa de um modo geral. Eu a conheci no *foyer* de um teatro onde assistimos a uma peça, eu focado em outros atores, ela interessada no espetáculo de seus amigos, conversei um tanto, e durante a conversa Ana me diz que é atriz.

Na maioria das vezes, cheguei às peças com antecedência buscando conhecer pessoas para a pesquisa e, claro, tornar meu convívio em Salvador mais agradável. Depois do espetáculo, troquei os números de telefone, falei que gostaria de ouvi-la sobre sua experiência com o teatro. Ela aceitou, marcamos dias depois, porém na data do encontro, Ana fez menção à maternidade, dizendo que talvez não chegasse a tempo, pois precisava deixar tudo ajeitado para seu filho, falou, inclusive, pelo *whatsapp* “meu trabalho começa antes do que você pensa”. Perguntei quando ela chegou sobre a maternidade, ela disse:

Ser mãe é um amor muito grande a ponto de você ficar de lado, se abandonar, é muita coisa pra uma pessoa só, além de todo esse amor é muita dor, muitos silêncios, principalmente, pra mim que não estou rodeada por outras mulheres da família, que são as pessoas que criam as crianças, na realidade. O pai de meu filho participa de fora, quem pega no pesado sou eu mesma, moramos juntos, mas os papais ainda não entendem bem o papel deles, se nós dois trabalhamos fora, porque apenas eu tenho a responsabilidade de lavar tudo e ver comida. Nos amamos muito, mas é preciso ter muita paciência e força (ANA, entrevista, março, 2018).

Ana sente o peso da combinação de diversas atividades que compõem o seu dia, pois ela é mãe, estudante de graduação e atriz, sente-se como uma pessoa que carrega alguns fardos, a exemplo, da maternidade, da universidade e do trabalho como atriz. Pedi que falasse mais um pouco sobre combinar diversas atividades, foi quando ela disse:

Trabalhar com teatro é uma dor de cabeça, nem sempre tenho papéis, nem dinheiro, mas é isso aí, me realizo nele mesmo assim. **Não chove papel pra mim, porque na maioria das vezes, faço tipos muito ligados ao meu**

corpo, você me entende? **Sou uma atriz negra!** Mas o teatro é uma vocação, uma entrega, por isso aceito as coisas ruins que passo, não desisto dele. Eu tenho que memorizar um texto, entrar nele, ele em mim, para construir a personagem, faço isso tudo **pensando em janta, em criança, em meu marido**, além de pensar no diretor, nos amigos da contracena, é um **trabalho danado ser mãe**. Meu marido é músico, sabe das dificuldades todas de viver da arte, mas não consegue trabalhar em casa é incrível! **Você precisa pensar as artes com um holofote na diferença que tem entre todos os entrevistados**. Uma mulher como eu que é **negra e mãe**, uma **garota solteira** e um **homem branco** tem uma vida completamente diferente, viu?! **As bichas também!** Esteja atento a isso! **Sei que você me quer na face da atriz, não de estudante ou feminista, mas eu sou isso tudo!** (ANA, entrevista, março, 2018, grifos do autor).

Achei interessante a franqueza com a qual ela me disse tudo isso, porque mesmo estando atento à diversidade, com frequência, terminamos em alguns equívocos. Ir além de um rótulo inicial como “atriz” foi importante para entender a realidade e inquietações dos indivíduos, pois além do trabalho em si, outras dinâmicas os atingem e, em alguns casos, tão contundente quanto as questões laborais. Percebam que Ana fala de sua insatisfação com a maternidade e os cuidados com a casa, acionando “meu trabalho começa antes do que você pensa”, para depois falar do seu trabalho fora de casa, onde enfrenta questões como o racismo¹¹⁷ e o assédio por parte de colegas de trabalho.

Saindo um pouco da experiência de Ana para o trabalho artístico de um modo geral é possível perceber/ouvir histórias de músicos do ritmo *axé music*, sobretudo, músicos negros que evidenciam certas desigualdades. Amiúde, músicos negros, criadores de músicas, têm sua visibilidade ofuscada por cantores brancos que, geralmente, enriquecem nessa dinâmica, prática tão comum que organizações, a exemplo, do grupo Olodum¹¹⁸ já apontaram há mais de dez anos, seja em protestos, seja nas próprias obras, como fala de uma personagem da peça teatral *Cabaré da Rrrraça* “o preto faz e o sucesso vai para o branco”.

¹¹⁷ Racismo- preconceito ou discriminação alimentados pela hierarquização entre diferentes “raças” ou “etnias”, configurando assim uma forma de dominação. No caso, o racismo estrutural brasileiro é formado ao longo da história e retroalimentado por mitos, a exemplo, da democracia racial brasileira, fato que concorre para a invisibilização ou negação dessa opressão. Muito disso, em razão de não haver no Brasil uma discriminação tal como nos Estados Unidos e África do Sul (MUNANGA, 2008).

¹¹⁸ O Olodum é um importante agente cultural no cenário cultural baiano, quicá nacional, uma vez que aciona um discurso afirmativamente negro. O grupo é multidimensional, tem características de bloco afro, ONG e empresa capitalista. Posto que, ao promover um discurso de afirmação do negro como um fato positivo, recuperação da autoestima dos negros, manipulando essa discursividade para o terreno da economia ao produzir mercadorias culturais, gerando trabalho, emprego e renda para a população do Pelourinho, assim o Olodum como analisou Dantas (1994) vai de bloco afro a uma holding cultural.

Ainda sobre o racismo, no dia da entrega do Prêmio Braskem de Teatro, o ator Leno Sacramento do Bando de Teatro Olodum há 23 anos foi baleado pela Polícia Civil que o confundiu com um assaltante quando o ator passeava de bicicleta na Avenida Sete de Setembro, no Centro de Salvador. Mesmo em um dia de reconhecimento do teatro, um ator é alvejado pela polícia, que confunde negro com bandido. Ironicamente, o ator protagoniza o espetáculo En(Cruz)ilhada, que versa justamente sobre experiências com o racismo e violência contra negros, nas palavras do próprio ator “comemoro um ano de espetáculo e recebo um tiro”¹¹⁹. Leno disse ainda na entrevista

Então, eu tenho 12 meses procurando a imprensa, eu tenho 12 meses, buscando pessoas para me filmar, fotografar e divulgar o meu trabalho e eu precisei de um dia para tomar um tiro e ter tanta imprensa perguntando sobre a bala. Tem uma inversão de valores aí, a cultura não pode ser da bala, a cultura tem que ser da arte, a arte é que transforma¹²⁰.

Na mesma entrevista o ator diz ainda que “não há nada a comemorar”, diz ainda que militará mais porque não tem sido suficiente para sensibilizar as pessoas para a questão racial. Esta questão também está pautada no discurso da Organização Dandara Gusmão que a partir da montagem PretAto também pontua a ocorrência de racismo no ambiente artístico e universitário. O grupo faz apresentações, geralmente, as terças à noite, na porta da Escola de teatro da UFBA, no bairro Canela. No espetáculo composto por quatro cenas¹²¹ e no debate após a apresentação, o grupo se pergunta por qual razão Margareth Menezes não tem a visibilidade de cantoras como Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Claudia Leite? A que se deve essas desigualdades? Ou seja, dentre as poucas mulheres no protagonismo no carnaval a que recebe menor cachê e que tem menor visibilidade é a mulher negra. Percebi ao longo do carnaval soteropolitano de 2018 que o trio elétrico da cantora Margareth Menezes não tinha o mesmo aspecto e potência dos trios das outras artistas brancas que saíram no mesmo ano. Exemplo disso, é o fato das lâmpadas de *led*¹²² que anunciam o nome da cantora no trio que não funcionavam perfeitamente. Na pirâmide da notoriedade o topo ainda é um lugar

¹¹⁹ <https://correionago.com.br/portal/leno-sacramento-fala-sobre-um-ano-de-encruzilhada-e-revela-novo-espetaculo/>. Acesso em 28/02/2019.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Uma das cenas é relativa a chacina do Cabula em 2015, onde 18 jovens negros foram atacados pela Polícia Militar, chacina com 12 mortos, episódio que mescla a violência policial e o racismo estrutural característicos da sociedade brasileira.

¹²² LED (*Light Emitting Diode*).

difícil para a população negra, sobretudo, para as mulheres e a população LGBTTQI+ negras.

A Organização Dandara Gusmão também critica a Escola de Teatro da UFBA, sobretudo, o racismo institucional¹²³, assim a organização “partiu de questionamentos e inquietações históricas do espaço acadêmico acerca do que significa Teatro Preto e de como acontece sua inserção dentro da Instituição de ensino superior, mais especificamente, na Escola de Teatro da UFBA”¹²⁴. Segundo o grupo o tripé que orienta as ações da universidade é acessível apenas “a uma parcela de estudantes da pele mais clara”. Apenas em 2019 é que a Companhia de teatro da UFBA montou um espetáculo cuja direção é de uma negra, Fernanda Júlia, que é diretora e pesquisadora formada nas artes cênicas da UFBA, o espetáculo intitulado *Pele Negra, Máscaras Brancas*¹²⁵.

Enfim, tanto os grupos artísticos antigos quanto os atuais evidenciam, e mais do que isso, denunciam o racismo presente nas relações que envolvem a produção cultural. Diversos artistas, sobretudo, os negros têm apontando para o racismo presente no campo artístico em particular e na sociedade baiana de modo geral. Com efeito, fica evidente que não apenas o mercado opera clivagens, mas também marcadores e relações sociais como gênero, classe, raça, geração, entre outros, que contribuem para o sucesso ou insucesso do artista.

Voltando para a experiência de Ana, ela confidenciou que é muito comum a convidarem para papéis de mulheres subalternas nas tramas montadas, em suas palavras “domésticas, algo que lembre a cozinha, essa coisa do cuidado, a negra mãe, avó, é assim que me veem na maioria das vezes, tem um documentário até sobre isso, depois passo pra você”, é perceptível que no mercado a aparência fenotípica é bastante definidora dos papéis, encurtando o leque de personagens nesse caso.

O documentário indicado foi *A negação do Brasil*¹²⁶ de Joel Zito Araújo, lançado no ano 2000. O diretor mostra a natureza dos papéis destinados aos negros na televisão brasileira, desde a primeira grande atriz Isaura Bruno, passando por Léa Garcia, Cléa Simões, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Ruth de Souza, Zezé Motta, Maria Ceíça, entre

¹²³ <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/por-outra-cena-grupo-que-parou-espetaculo-luta-contraracismo-institucional/>. Matéria no Correio sobre as últimas discussões sobre o racismo na Escola de Teatro da UFBA. Acessada no dia 09/07/2019.

¹²⁴ <http://organizaodandaragusmao.blogspot.com.br/2017/11/pagina-inicial.html>. Acessado dia 29/04/2018.

¹²⁵ <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/espetaculo-da-companhia-de-teatro-da-ufba-tem-direcao-de-uma-negra/>. Acessado em 25/02/2019.

¹²⁶ Disponível em :<https://www.youtube.com/watch?v=EvNPhyS863o>. Acessado em 14/12/2018.

outros. O que se encontra? O mito da democracia racial e persistência de uma violência secular (ARAÚJO, 2008).

Gostaria de me ater às atrizes Isaura Bruno e Zezé Motta. Isaura Bruno (1926- 1977) interpretou *Mamãe Dolores*, personagem da telenovela *O Direito de Nascer* em 1964. Era uma mãe de tipo clássico, afetuoso e doméstico, amálgama da Mãe Preta da literatura brasileira com a *mammy* do cinema norte-americano. Ela gozou de bastante popularidade, fazendo posteriormente três novelas nos seis anos seguintes, contudo morreu pobre, vendendo doces e esquecida. Morreu, segundo os mais próximos, com o amargor da falta de reconhecimento.

Zezé Motta teve o seu primeiro papel em *Beto Rockfeller* em 1968, na TV Tupi, na qual fazia uma empregada doméstica. A atriz confidencia no documentário que sua vizinha lhe disse certa feita “não sabia que para fazer papel de empregada precisava fazer curso”, pois a atriz fazia o curso de arte dramática do Tablado no Rio de Janeiro. A atriz ainda falou sobre a experiência de fazer par romântico com Marcos Paulo em 1984 na novela *Corpo a corpo*, onde interpretou uma paisagista bem-sucedida. O casal interracial provocou muita polêmica entre os telespectadores, virando uma contenda pública, segunda ela, certa vez leu o depoimento de um homem no *Jornal do Brasil* “se eu fosse ator e a tv me obrigasse a beijar uma negra feia e horrorosa como aquela, se eu tivesse precisando de dinheiro, quando chegasse em casa, eu desinfetaria minha boca com água sanitária” ou ainda “eu não acredito que o Marcos Paulo esteja tão necessitado de dinheiro, para passar por essa humilhação”. O que se pode concluir é que a telenovela brasileira, independente da rede de televisão, ofereceu papéis estereotipados para atores negros: empregadas domésticas dóceis ou ousadas, motoristas, jagunços, criminosos, mulatas gostosas, bêbados, negão jogador de futebol. Personagens bem-sucedidos, de classe média, profissionais liberais ou papel com texto satisfatório ainda são raros, contribuindo para reprodução de valores racistas do século XIX, visível pelos comentários sofridos pela atriz.

Outro aspecto do racismo no teatro brasileiro é a criação das casas de espetáculos ao longo do século XVIII em diferentes cidades no Brasil, ter-se-á também a formação das primeiras companhias com elenco fixo. Por meio das narrativas de viajantes se percebe que a maioria do elenco era negra. Segundo Mendes,

Os brancos só raramente em papéis de personagens estrangeiras [...] os negros tinham o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e

vermelho, mas as mãos traem e a cor que a natureza lhes deu e provam que a maioria deles é de mulatos” (MENDES, 1982, p.2-3).

Muito provavelmente, segundo Mendes (1982), isso aconteceu em razão do preconceito generalizado¹²⁷ que havia com a profissão de ator, a profissão era “desprezível pelas camadas superiores”. A profissão melhorara com a chegada da família real ao Rio de Janeiro em 1808 e com o Romantismo. Com o apoio da família real, o teatro floresce com o decreto de 28/05/1810¹²⁸, entretanto, os negros desaparecem da cena. Ao menos, nos papéis relevantes da cena carioca (MENDES, 1982). Ou seja, quando a profissão alcança um patamar de dignidade os negros são postos em escanteio.

Essa violência mascarada na constituição de papéis e na representação teatral é percebida por Ana. Isso passa despercebido devido ao ideário de nação, no qual o branqueamento é buscado e a falta de personagens e atores negros é naturalizada, e, sobretudo, não problematizada. Por isso que Ana fez menção ao corpo lá na fala transcrita acima, não a convidam para papéis de mulheres com prestígio social como se a sua atuação estivesse presa ao seu corpo, como se não fosse possível uma encenação que fugisse a uma ideia de verossimilhança baseada no corpo, como se os atributos técnicos da atriz não pudessem transportar o público para um outro lugar e quebrar estereótipos, uma negra fazer uma personagem da nobreza, por exemplo. Em que tipo de epistemologia se baseia essa dramaturgia?

A pesquisadora Julianna Souza auxilia o entendimento desse processo

Como professora, tenho lecionado disciplinas teóricas no curso de licenciatura em teatro e observo uma concentração de teorias do conhecimento produzidas pelos países do continente europeu, em específico, França, Inglaterra e Alemanha. Esse eixo se estende à Rússia e, dependendo do recorte temporal, aos Estados Unidos da América. Assim, a lacuna epistemológica não está na ausência de pesquisadores/as ou de referências, mas na ausência de um espaço que questione a própria perspectiva teórica adotada nas universidades, a ponto de torná-las prioritárias para o ensino de história teatral. Deparamo-nos, então, com um racismo estrutural, que naturaliza a presença hegemônica da produção de

¹²⁷ Esse preconceito seria oriundo da Roma Antiga. A profissão passa a ser valorizada na França de Luís XIII e Luís XIV. Mendes em sua dissertação de mestrado mostra a construção de estereótipos de personagens negras na dramaturgia brasileira no período entre 1838 e 1888, dentre eles: negro como sinônimo de escravo, negras lascivas, negros servís e fiéis aos brancos, etc.

¹²⁸ Autoriza a construção de um edifício teatral com o intuito de elevar a grandeza da cidade e, sobretudo, a presença da realeza.

saber. Penso, ainda, que encontramos no espaço epistemológico uma prática colonialista, que nos faz repetir uma noção histórica a partir do olhar do colonizador. Logo, não se trata de um debate a nível pessoal, isto é, quais as preferências temáticas de cada pesquisador/a ou as escolhas de cada currículo, mas de perceber as consequências de uma única narrativa sobre a história do teatro ou sobre as teorias teatrais (SOUZA, 2017, p. 275-276).

Para Souza, a dramaturgia hegemônica nos espaços acadêmicos que formam muitos atores e diretores ainda é eurocentrada e autoreferenciada, de modo que, muitas vezes, se arroga como universal, negligenciando outras perspectivas. Sendo o texto um aspecto basilar para a boa prática teatral, na passagem do século XIX para o XX, não havendo personagens negras nos textos, não haverá nos palcos, o teatro estava apenas a reproduzindo um discurso sobre superioridade e inferioridade entre raças (SOUZA, 2017), até hoje presente. Por isso que Ana diz “meu corpo só encontra outro lugar, noutro tipo de dramaturgia, quando é pensada por gente preta”, ou seja, quando encontra gente disposta na construção de uma dramaturgia diferente que enfrenta as estruturas dramáticas. Enfim, a atriz mostra que o seu corpo e sua atuação estão presos a certos estereótipos que existem sobre o corpo negro, particularmente, o corpo da mulher negra. Estas decisões são, não raro, tomadas por diretores que montam o espetáculo, alguns são mais presos, outros mais soltos ao texto. A atriz diz “essas coisas mudarão com o engajamento amplo de várias partes do teatro, não era pra ser uma questão dos pretos apenas, mas de todos”

Quanto aos assédios, a atriz me confidenciou ter sido violentada emocionalmente por um ator com quem contracenou, “o ator me paquerava, me rondava, queria meu número e tal, foram cerca de dois meses, três meses, já não sei direito, convivendo com medo, de ser estuprada ou levar um tapa”, isso aconteceu ao longo dos ensaios e durante a temporada, a atriz relata que era “mais jovem e ainda insegura com quem falar sobre isso, se fosse hoje ele estaria ferrado! Curioso é que isso tudo era invisível para as outras pessoas, só sabe quem passa”. Ana diz também ter sofrido assédio em uma das vezes que fez um cachê para publicidade em comercial para o governo do estado da Bahia, diz Ana

um rapaz da equipe, me olhava de um modo muito forte e ousado, insistia também querendo meu número, me elogiava muito, que eu era isso e aquilo, que queria me mostrar uma praia perto de Imbassaí, nesse caso demorou menos tempo, pois resolvemos esses comerciais em uns quatro dias, mas muito chato ir trabalhar e ter que passar por isso.

O assédio é tão antigo quanto o trabalho em si e ocorre tanto iniciativa privada, quanto nas instituições públicas. O assédio é a demonstração da relação poder *versus* submissão. Tanto o assédio moral quanto o sexual enfraquecem os laços de solidariedade no ambiente de trabalho, Ana mostra isso ao dizer que outros colegas não perceberam essas agressões. Porém, a discussão pública sobre o assédio sexual começou quando houve a incorporação das mulheres ao mundo do trabalho. As atividades laborais reguladas precisam, segundo a Convenção nº111 da Organização Internacional do Trabalho-OIT, respeitar a liberdade e a dignidade dos trabalhadores¹²⁹. Ou seja, há certos esforços para mudar esse aspecto nocivo da cultura do trabalho. Há como negar que ir trabalhar e ter medo de ser estuprada é uma questão urgente?

De modo geral, as críticas do feminismo e do movimento negro foram cabais para aumentar o poder heurístico sobre o mundo do trabalho, uma vez que a tônica marxista hegemônica focava em termos como – sociedade de classes, industrialização capitalista, luta e consciência de classe –, esta última, entendida como uma consciência do ser global, deixando de fora, outras consciências e experiências tão diferentes e, até mesmo, drásticas que são fundamentais para a compreensão do mundo e para a luta política.

Esse avanço epistemológico revela e minudencia a dominação presente na constituição de padrões, normas e outras formas de controle social na sociedade. Kimberle Crenshaw (2004) ao analisar um caso em que mulheres negras argumentavam que não eram recrutadas para trabalhar pela *General Motors*, ilustra bem essas relações hierárquicas e desiguais que mesclam diferentes marcadores, que ela chama de interseccionalidade. Em suas palavras

Havia empregos para negros, mas esses empregos eram só para homens. Havia empregos para mulheres, mas esses empregos eram só para mulheres brancas. Na General Motors, os empregos disponíveis aos negros eram basicamente o de postos nas linhas de montagem. Ou seja, funções para homens. E, como ocorre frequentemente, os empregos disponíveis a mulheres eram empregos nos escritórios, em funções como a de secretária. Essas funções não eram consideradas adequadas para mulheres negras (CRENSHAW, 2004, p.10).

¹²⁹ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1950-1969/D62150.htm capturado em 17/12/2018.

A proeza da autora advém do entrelaçamento das opressões, ela desnuda uma a uma, sem necessariamente desacoplá-las, de modo a perceber o que se passa, compondo uma espécie de categoria nodal, ainda segundo a autora,

Precisamos adotar uma abordagem de baixo para cima na nossa coleta de informações. Parar de pensar em termos de categorias, em termos de gênero e de raça, de cima para baixo [...] vamos até as pessoas e vemos como esses fatores se combinam e determinam suas condições de vida. É assim que não deixaremos de perceber o que pode acontecer com as mulheres negras [...] Só assim a discriminação interseccional deixará de ser uma causa de desproteção para as mulheres. Só assim as discriminações racial e de gênero serão mais corretamente redirecionadas com o objetivo de garantir soluções mais eficazes. A interseccionalidade oferece uma oportunidade de fazermos com que todas as nossas políticas e práticas sejam, efetivamente, inclusivas e produtivas (CRENSHAW, 2004, p.16).

Penso que a proposição de Crenshaw sobre “olhar de baixo para cima e ir até as pessoas” é o que torna possível compreender o drama de Ana, mulher negra que sofre tanto fora quanto dentro de casa, com a dupla jornada de trabalho, mas não somente, sofre ainda com o racismo e a sexualização que atacam seu corpo.

Desnudar a opressão por qual passam as mulheres negras, que formam a base da força de trabalho no Brasil é um gesto civilizatório, segundo a economista Marilane Teixeira,

mais de 50% do total de 14,1 milhões de desempregados em 2017 são mulheres - 63,2% delas são negras. No primeiro trimestre do ano passado, o desemprego atingiu 73% das mulheres. Entre as negras, o percentual foi de 96%. O emprego formal perdeu posição diante das demais modalidades de contratação: caiu de 39,8% para 36,8% entre as mulheres brancas e de 32,2% para 30,5% entre as negras. Caiu também o número de trabalhadoras domésticas com carteira assinada ao mesmo tempo em que houve aumento de 11,7% no número de domésticas sem registro em carteira. Já o trabalho por conta própria cresceu 17,6% entre as mulheres negras e 10% entre as brancas (Marilane Teixeira, entrevista, 2018)¹³⁰.

¹³⁰ <https://www.cut.org.br/noticias/tres-anos-de-perdas-e-retrocessos-para-as-mulheres-d94a>. Acessado em 12/12/2018.

A análise feita por Marilane Teixeira da Pnad-Continua em 2017 aponta que a crise político-econômica assola a todos, mais duramente mulheres negras, tal informação é confirmada pelo estudo *Estatísticas de Gênero - Indicadores sociais das mulheres no Brasil*¹³¹, veiculado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística- IBGE. Este estudo informa que entre a população de 25 anos ou mais de idade com ensino superior completo em 2016, as mulheres somam 23,5%, e os homens, 20,7%. Quando desagrego e comparo os dados com homens e mulheres pretos ou pardos, os percentuais são inferiores: 7% entre os homens e 10,4% entre mulheres. Em ambos os casos, mulheres estudam mais, porém recebem menos que os homens, o rendimento médio mensal de todos os trabalhos e razão de rendimentos, por sexo, entre anos de 2012 e 2016, as mulheres ganharam, em média, 75% do que os homens ganharam, isto é, mulheres receberam cerca de R\$ 1.764, ao passo que os homens R\$ 2.306 reais mensais.

Ainda segundo o estudo, o tempo dedicado aos cuidados de pessoas ou de afazeres domésticos em média no Brasil, são dedicadas por homens e mulheres 14,1 horas por semana a esse tipo de trabalho. Contudo é maior o tempo dedicado pelas as mulheres – 18,1 horas por semana, ao passo que entre os homens – 10,5 horas por semana. Quando se recorta por região ou por raça/cor da pele a carga horária aumenta, sendo 14,6 horas na região Nordeste, onde os homens dedicam 10,5 horas e as mulheres 19 horas por semana. As mulheres brancas dedicam 17,7 horas e as negras 18,6 horas por semana em todo o Brasil (IBGE, 2018). Qual a importância dessa informação?

Este indicador lança luz sobre um trabalho não remunerado, que é executado pelas mulheres, dentro de casa, o caso de Ana. Ainda indica que o trabalho, dentro e fora de casa, é maior entre as mulheres negras. Enfim, muitas mulheres partiram para o trabalho fora de casa, porém a divisão das tarefas no interior dos lares ainda não diminuiu, segundo Hirata

¹³¹ Em 2013, a Comissão de Estatística das Nações Unidas (United Nations Statistical Commission) organizou o Conjunto Mínimo de Indicadores de Gênero - CMIG (Minimum Set of Gender Indicators - MSGI), constituído por 63 indicadores (52 quantitativos e 11 qualitativos) que refletem o esforço de sistematização de informações destinadas à produção nacional e à harmonização internacional de estatísticas de países e regiões relativamente à igualdade de gênero e ao empoderamento feminino. Os indicadores foram organizados em cinco domínios: 1. Estruturas econômicas, participação em atividades produtivas e acesso a recursos; 2. Educação; 3. Saúde e serviços relacionados; 4. Vida pública e tomada de decisão; e 5. Direitos humanos das mulheres e meninas. Ver <https://www.ibge.gov.br/estatisticas-novoportal/multidominio/genero/20163-estatisticas-de-genero-indicadores-sociais-das-mulheres-no-brasil.html?=&t=o-que-e>. Acessado em 12/12/2018.

as mudanças no trabalho doméstico são menores e muito mais lentas. Se o forte desenvolvimento das tecnologias domésticas tendeu a facilitar essas tarefas, a divisão sexual do trabalho doméstico e a atribuição deste último às mulheres, em realidade, continuou intacta. A relação entre o trabalho doméstico e a afetividade parece estar no centro dessa permanência (HIRATA, 2001/2002, p.150).

Essa dupla jornada impede que as mulheres galguem postos melhores no mercado de trabalho, há uma sobrecarga de trabalho, com implicações físicas e emocionais como perceptível na trajetória de Ana. Ela que memoriza seus textos, pensando nos cuidados com a casa, filho e marido. Políticas sociais com o estabelecimento de creches são fundamentais para a autonomia econômica das mulheres, principalmente, das negras, que não podem terceirizar os cuidados da casa e dos filhos contratando babás e empregadas domésticas (BARBOSA; COSTA, 2017).

Por fim, a força de trabalho é bastante heterogênea, muitos e diferentes estudos apontaram para tal fato (ABREU; HIRATA; LOMBARDI, 2016; ALOISI, 1999; KOWARICK, 1994; LOBO, 1991), enriquecendo não só a teoria social, conceitos e metodologias, mas também, e, principalmente, a luta política que as pesquisas ajudam a traçar. O reconhecimento da subjetividade de diferentes mulheres, conforme Bell Hooks (2013), abriu espaço para a compreensão da subjetividade de outros indivíduos desprivilegiados, a exemplo, de *lgbtt+*, negros, pessoas com deficiência motora ou intelectual, entre outros, que têm vivências mais duras no mundo do trabalho.

3.3- TEXTO COMO INSTRUMENTO DE DOMINAÇÃO

Ao longo das entrevistas, quando indagados sobre a participação de atores e atrizes negros nos espetáculos teatrais, a totalidade dos interlocutores salientou que o racismo faz parte do cotidiano do trabalho. A totalidade significa dizer que, inclusive, os atores brancos evidenciam e criticam o racismo, muito embora sejam privilegiados racialmente, poderíamos

dizer que eles compõem uma branquitude crítica (CARDOSO, 2010a;2010b) nesse cenário. Essa é foi uma característica dos meus interlocutores.

Na produção dos espetáculos, segundo esses entrevistados, a forma como o diretor concebe o texto é cabal, conforme confidenciou uma artista,

Muitos diretores querem fazer tal qual, às vezes, é questão de formação, uns são mais tradicionais, outros menos. Outros já veem a possibilidade de uma atriz negra fazer uma rainha, entende? Há quem trabalhe em cima do texto de um jeito ortodoxo, outros já são mais ousados. **Isso é uma questão importante que fica relegada ao esquecimento, pois cada um de nós fica na sua, pensando na oportunidade que tivemos e focados em nossa competência, mas que é estranho é.** Por isso é que é importante que surjam por aí, autores negros e, claro, mulheres negras escrevendo, porque aí mudaria tudo, não é verdade? (Pérola, 33 anos, atriz, grifos do autor).

A visão do ator Delon, 23 anos, vai ao encontro da visão de Pérola, pois já existem perspectivas na arte contemporânea que esterilizariam esses problemas. Segundo o entrevistado,

Estamos em Salvador, na Bahia. Muita coisa artisticamente começa ou ganha força aqui. O teatro mesmo, essa Escola foi uma das primeiras, né? A questão do **textocentrismo** a gente diz que caiu, que já deveria ter caído, sei lá, mas está aí. Há algumas coisas antigas se perpetuando aqui, esse lugar do texto, por exemplo. A gente trabalha sempre literaturas e dramaturgias europeias não vai contemplar mesmo uma cidade que é majoritariamente negra, há um apagamento histórico e invisibilização das referências negras. **A Escola tem uma mania**, um vício de montar peças de autores europeus. Por outro lado, tem grupos na cidade que trabalham com griôs e contação de história¹³² que vem na contramão disso pra fortalecer também outro tipo de trabalho. Mas a Escola insiste nessas peças. E aí, os **atores e as atrizes que são negros quase nunca fazem um**

¹³² Griô - indivíduos que tinham o compromisso de preservar e transmitir histórias, fatos históricos e os conhecimentos e as canções de seu povo. Existem os *griots* músicos e os contadores de histórias. É uma prática importante no sentido da manutenção da tradição e conhecimento de povos/grupos subalternos através da história oral, portanto denota resistência cultural. No caso, o ator salientou a importância da relação entre griôs, contação de histórias e teatro no intuito de que eles prestam papel relevante ao trazer à baila a herança e cultura negras/africanas, uma vez que a Escola não privilegia esse tipo de saber. Para mais informações ver: PACHECO, Lilian. A Pedagogia Griô: educação, tradição oral e política da diversidade. **Revista Diversitas**. Núcleo de estudos das diversidades intolerâncias e conflitos. N.3, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/diversitas/article/view/113885>. Acessado em 28/04/2018.

papel principal, só de empregados. E a gente sabe que não precisa mais dessa fórmula, nunca precisamos na verdade, né? Isso só serve mesmo para manter hegemonias, esse *apartheid* todo que a gente vive de forma disfarçada e sutil. É muito delicado isso, eu tenho amigos e amigas negros que são atores incríveis e maravilhosos que tem imensa dificuldade de protagonismo e de trabalho mesmo, porque estamos ainda condicionados a uma estrutura que não adianta esse lado, a gente precisa romper, sabe? Na arte contemporânea, a gente pode sim romper isso, tantos encenadores (Meu Deus!) já pensaram nisso, sabem driblar isso. **É porque há um interesse mesmo em perpetuar uma branquitude**¹³³. Essa lógica invalida muita gente e quem indica algo, reclama e tal, fica como chato (grifos do autor).

Levando em conta o que disseram os artistas a despeito das escolhas dos textos pelos diretores, resolvi investigar o que significa o textocentrismo, suas origens e características, com o intuito de revelar aspectos da dominação no âmbito do teatro, afinal como diz Roubine (1998) o texto tem seu “cacife ideológico”. A partir do textocentrismo é possível minudenciar aspectos do racismo na cena teatral soteropolitana, conforme apontamentos de Beth, Ana, Pérola, Delon, Oxóssi, dentre outros. Quero compreender: como a escolha de uma dramaturgia mina a participação de atores negros, sobretudo, em papéis cuja densidade dramática é requerida?

Isso ocorre, porque a perspectiva teórica hegemônica que orienta o teatro em Salvador é europeia. O canônico é o europeu, as teorias estudadas na universidade são majoritariamente europeias e, não raro, se percebe a presença de autores norte-americanos, segundo Delon “a Escola tem uma mania”, que põe na margem outras dramaturgias.

Miriam Mendes (1982) evidenciou a constituição da personagem negra na dramaturgia brasileira a partir de estereótipos construídos ao longo do século XVIII lastreados por teorias científicas que inferiorizavam os negros. Quando homens – escravo, submisso, servil e indolente, quando mulheres – sensuais, místicas, afetuosas e/mães.

O negro é invisibilizado, tornando-se visível no contraste com o branco, o sujeito tido como universal do teatro. O branco aparece como o sujeito universal por conta da sua hegemonia social baseada em pseudojustificações e estereótipos que valorizam a

¹³³ Para saber mais sobre branquitude. Ler Bento (2002), Cardoso (2010) e Conceição (2017). Essas leituras trazem uma abordagem sociológica interessante sobre o entendimento do que é ser branco, a brancura e branquitude no Brasil. Maria Aparecida Bento (2002) evidencia os privilégios raciais dos brancos no âmbito do trabalho, seja na administração pública, seja no setor privado.

branquitude e inferiorizam a negritude, enfim um pacto narcísico entre brancos (BENTO, 2002). Segundo Abdias do Nascimento

em papéis destinados especificamente a atores negros se teve como norma a exclusão do negro autêntico em favor do negro caricatural. Brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas. Devemos ter em mente que até o aparecimento de Os Comediantes e de Nelson Rodrigues – que procederam à nacionalização do teatro brasileiro em termos de texto, dicção, encenação e imitação do espetáculo – nossa cena vivia da reprodução de um teatro de marca portuguesa que em nada refletia uma estética emergente de nosso povo e de nossos valores de representação. Esta verificação reforçava a rejeição do negro como personagem e intérprete, e de sua vida própria, com peripécias específicas no campo sociocultural e religioso, como temática da nossa literatura dramática (NASCIMENTO, 2004, p. 209-210).

Enfatizar essas contradições revela a dimensão do poder da construção da dramaturgia. Criações estéticas baseadas no racismo científico (SCHWARCZ, 1993), daí o fato da personagem negra, com frequência, não ter destaque e densidade dramáticos. Assim, os atores negros são postos no palco apenas como parte da sociedade, ou seja, o negro no teatro revela uma tensão na estrutura dramática, reproduzindo uma tensão histórico-social mais ampla. Deve-se destacar, contudo que tem surgido novas dramaturgias que visam disputar a hegemonia do discurso teatral branco.

Para meus interlocutores, há um racismo estrutural que naturaliza a questão do saber/produção teatral, daí o interesse em alguns atores/atrizes na atualidade na desconstrução desses regimes de poder. A “mania da Escola” destacada pelo ator se trata da reiteração do discurso, ou seja, do pleno exercício do poder e, assim, da dominação. Estas repetições estão lastreadas em um saber construído e perpassado pela Escola através do “vício de montar peças de autores europeus”. O Saber é “aquilo de que podemos falar em uma prática discursiva que se encontra assim especificada: o domínio constituído pelos diferentes objetos que irão adquirir ou não um status científico” (FOUCAULT, 2008b, p. 204). Assim, o saber é uma espécie de condutor do poder. É o saber que garante o efeito de verdade que alimenta o poder. A verdade é, por sua vez, “produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de

debate político e de confronto social (as lutas “ideológicas”) (FOUCAULT, 2004, p. 2004, p.11).

Saliento que existem sujeitos desconfiando desses saberes. Estes sujeitos exploram brechas abertas pelas críticas de Abdias de Nascimento e o Teatro Experimental do Negro. Eles ensinam a introdução de referências africanas por meio de uma reforma curricular, assim surgiria uma nova dramaturgia e, conseqüentemente, uma nova cena. Que Teatro é esse? Um teatro que

não só retrata as especificidades dos sujeitos negros e sua integração na sociedade, mas também se retroalimenta dos elementos que compõem e integram a cultura dos afrodescendentes em suas distintas manifestações artístico-perfomáticas: danças, músicas, jogos, linguagem, mitos, religião e ritos, pois o teatro negro é ritualístico (ALEXANDRE, 2017, p. 34)

É uma dramaturgia, cuja pesquisa está lastreada em referências afrobrasileiras, salientando a importância da dança, da religiosidade/candomblé, da capoeira, a renascença africana¹³⁴ – elementos outrora relegados. Essas pesquisas realizadas por diferentes grupos pretendem rever as leis do drama, digamos assim. Tais sujeitos estão envoltos num “conjunto de manifestações espetaculares negromestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra” (LIMA, 2011, p. 82). É um teatro que, segundo Lima (2011), articula três características:

1. A *performance* – folia de reis, capoeira, bumba meu boi, maculelê, isto é, brincadeiras ou formas espetaculares;

¹³⁴ Trata-se da edificação de novas perspectivas sobre os países africanos e seus habitantes. Significa a emergência de um projeto que busca desmistificar a visão sobre os países africanos de modo a visibilizar o potencial criativo de suas populações. Esse empreendimento entende que a discussão sobre o passado permitirá imaginar um futuro com melhores possibilidades para enfrentar o subdesenvolvimento. A crítica ao passado e o projeto futuro se refere, sobretudo, à escravidão, à colonização, à neocolonização e à mundialização neoliberal. Para saber mais consultar Kã Mana. *Pour la nouvelle renaissance africaine construire un nouvel imaginaire.* Disponível em <http://www.pole-institute.org/sites/default/files/POUR%20LA%20NOUVELLE%20RENAISSANCE.pdf>. Acessado em 26/11/2019.

2. A *presença* – o negro do palco sem pinturas que o embranquecesse como aconteceu no passado, o negro como expressividade legítima, conforme já enfatizado com base em Mendes (1982);

3. O *engajamento* – uma postura abertamente política comprometida com a luta por uma sociedade antirracista.

O próprio Abdias do Nascimento e o Teatro Experimental do Negro (1941-1961) exemplificam essa busca por equidade dramática e cênica, um teatro que refletisse sobre “a situação existencial do negro” (NASCIMENTO, 2004). Segundo Abdias do Nascimento, o Teatro Experimental do Negro não podia reproduzir os lugares-comuns sobre a vida brasileira, como entender a cultura africana como algo remanescente, como uma mercadoria exótica que pudesse ser vendida para gozo de turistas e da indústria cultural, mas ao contrário, este teatro deveria redimensionar a “verdade” dramática, profunda e complexa, onde o negro é o centro vital.

Deve-se destacar que a ideia de um teatro crítico feito por negros levantou reações na Ditadura Militar

não houve continuidade entre esses dois momentos do teatro negro, pois a ditadura militar brasileira cerceou qualquer movimento social na época. O AI-5 (1968) reforçou a censura e colocou a militância negra, dentre outras, como atentatória à Lei de Segurança Nacional (DOUXAMI, 2001, p. 324).

Contexto que reforçou uma identidade nacional homogênea, sem as fissuras abertas da raça, pois era um momento de rememoração do mito da democracia racial. Sendo assim, se não havia preconceito e discriminação contra negros não era necessário um teatro assim engajado. A noção de democracia racial da realidade brasileira, nesse contexto, edificou verdadeiras muralhas para os negros brasileiros ultrapassarem essas dificuldades são sentidas até hoje, não é à toa que meus interlocutores fizeram menção à desigualdade racial.

Em Salvador, merece relevo o Bando de Teatro do Olodum, fundado em 1990, é um grupo afirmativamente negro, como enseja a classificação proposta por Lima (2011). Em certa medida, o grupo já nasce grande, uma vez que herda o prestígio da banda/bloco/grupo Olodum criado no final de 1979. Hoje já existem outros que privilegiam uma estética/dramaturgia negras, porém o Bando é um *primus inter pares*.

A dramaturgia do Bando de Teatro do Olodum assume essa perspectiva militante, na peça *Cabaré da Rrrrrraça*, por exemplo, um dos monólogos iniciais já aponta para tal característica ao se classificar “panfletário, didático e interativo”, não é por acaso que Vieira (2009) batiza a sua dissertação de mestrado dessa maneira. Essa dramaturgia trata da multidimensionalidade da vida do negro, abordando, principalmente, os problemas sociais, matéria-prima trabalhada e levada ao palco.

Experiências ocorridas com os próprios atores são adicionadas nos textos, essas experiências informam desigualdades como: discriminação no trabalho –funções não valorizadas no mundo do trabalho; direito à liberdade religiosa – preconceito com religiosidades de matriz africana; ideologia do embranquecimento – que afeta os padrões de beleza. Ainda sobre “beleza”, a exploração do exótico/sexualidade negra – mulheres negras, com frequência, vistas como quentes ou fogosas e os homens negros como viris, “com jeito de quem faz sexo bem”.

O grupo de teatro transita por esses temas de forma humorada, convidando o espectador a refletir, como diz uma personagem do *Cabaré da Rrrrrraça* “este espetáculo traz mais perguntas do que respostas, senhores”. Tanto Vieira (2009) quanto Lima (2011) narraram em suas pesquisas que os atores do Bando sentiram a desconfiança alimentada por membros da própria cena teatral quando iniciaram, pelo fato das personagens se confundirem com os atores nesse processo dramatúrgico que centralizava o negro.

O grupo Olodum é uma instituição que congrega três interesses: afirmação cultural, integração social e sustentabilidade/lucro econômico. A negritude como um valor positivo, a integração social como recusa do lugar de exclusão e garantir a sustentabilidade econômica por meio dos produtos culturais da comunidade negra. Expandido o entendimento de Abdias Nascimento, afinal havia na comunidade Maciel/Pelourinho essa demanda por empregos, trabalho/renda. Ou seja, a utilização da etnia, da história e da arte negras como forma de alcançar insumos materiais e simbólicos, no caso, cultura enquanto um recurso (YÚDICE, 2006), ou nas palavras de Marcelo Dantas (1994) “uma ideia que se propaga como o som”.

Inclusive, novos grupos e ideias tem surgido e levado a diante o legado e os esforços na luta por mais espaço/trabalho para atores negros, penso que a organização Dandara Gusmão e grupo NATA- Núcleo Afro Brasileiro de Teatro de Alagoinhas exemplificam esse intento. Não só pelo resgate de histórias e estéticas negras, mas também gerido por pessoas negras na direção e no palco, conforme a atriz Carminha “são grupos que pensam nos pretos da cena”.

Destaque-se que os elementos estéticos mobilizados pelo trabalho artístico também informam desigualdades. Tais aspectos não podem ser negligenciados por uma perspectiva crítica das relações sociais da arte. A estética também é uma seara de disputa política envolvendo o saber já cristalizado e, assim, forças residuais e emergentes. É quando a estética revela o seu poder, cuja materialização é vista na presença e ausência de determinados corpos.

3.4- SOMOS ESTRELAS DE UM UNIVERSO PERDIDO, IGNORADO!

Mateus, 32 anos, gay, psicólogo, ator e “tem uma *drag queen*”. Eu o conheci através de Ana, ela insistia para que o entrevistasse, pelo fato dele ter uma experiência “diferente”. Peguei o número, liguei, ele me recebeu para uma conversa longa em sua casa no Garcia. Conversamos muito, certo tempo após, liguei o gravador. Segui nas primeiras entrevistas um questionário semiestruturado, mas depois de Ana, comecei a fazer perguntas-gatilho: como o teatro entrou na sua vida? Como começou a se ver como profissional? Abandonando um pouco o meu antigo roteiro. Mateus disse:

Minha família é do litoral sul da Bahia, lugar pequeno perto de Ilhéus. Minha mãe era professora, trabalhava o dia inteiro, dois empregos, meus pais se separaram eu tinha uns 10 anos, eu acho. Tenho duas irmãs mais velhas que tomavam conta de mim. Desde essa época, eu já me via diferente, sabe? Hoje, minhas irmãs me dizem que já especulavam que eu seria gay e tal, de certa forma, elas me ajudaram, não cobravam nada, nenhuma explicação. Minha mãe ficava na dela, coitada! Fazendo aquilo que muitos fazem, não falar para resolver por si só. **O chato mesmo era a escola, lá é que aprendi a negatividade disso, as pessoas não me deixavam em paz, lá era perseguição de amiguinhos por meio das brincadeiras, os meninos mais velhos tocavam em mim, rifaram minha bunda, quem iria me comer primeiro.** Fiquei sem querer ir à escola certo tempo. Em casa a vida era outra, lá pelos quatorze anos, eu já sabia de mim e comecei a cultivar um apreço pelo universo feminino, do poder que tem lá, da força. **Passei a me vestir em casa, minhas irmãs riam com as brincadeiras, mas minha não aplaudiu, minha mãe andava sempre esgotada pra criar a gente,** por isso sei que ser mulher não é pôr salto, nem batom, mas também é poder fazer isso. Nós, homens, a gente não pode brincar com o corpo fora de um calendário festivo como o carnaval. **A autoestima que tenho tem tudo a ver como minha montagem, que me levou aos palcos, fiz curso de ator, fiz ainda psicologia na UFBA, porque**

eu quis entender e ser essa drag, eu pesquisei muito assim como você, eu faço a minha pesquisa de descoberta, só que você olha pra fora, eu olho pra dentro (Mateus, entrevista, grifos do autor).

Mateus relata que o transformismo teria sido capaz de produzir autoestima, pois foi molestado física e emocionalmente – *bullying* – na escola por ser gay, e através dessa prática descobriu o teatro que o ajudou na constituição de sua sexualidade, ao passo que aprendeu a lidar consigo próprio e com os desafios sociais dessa condição de homossexualidade.

Destaco que embora o fenômeno drag aluda ao gênero, no caso das montagens *male-to-female (queen)* ou ainda *female to male (king)*, não há ligação direta com a sexualidade e/ou identidade de gênero de quem se monta. Existem atores e atrizes transformistas, tanto homossexuais, bissexuais, heterossexuais, cisgêneros, transgêneros, entre outros. Segundo Jaqueline de Jesus,

Transformista ou Drag Queen/ Drag King: artista que se veste, de maneira estereotipada, conforme o gênero masculino ou feminino, para fins artísticos ou de entretenimento. A sua personagem não tem relação com sua identidade de gênero ou orientação sexual (JESUS, 2012, p.10).

Tais “confusões e estereótipos”, segundo Anna Paula Vencato (2002), tendem a apagar diferenças que existem entre os indivíduos, uma vez que há uma variedade de fabricações corporais drags: *ciberdrags*, *impersonators*, *tops* e caricatas, dentre outros. O tipo de drag dependerá, segundo Vencato (2002), da intencionalidade do sujeito que se monta. A drag-queen é uma manifestação artística, uma linguagem que pode se “caracterizar como um território dramático para o ator, assim como o *clown*, o bufão e a *commedia dell’arte*” (AMANAJÁS, 2014, p.2). Enfim, sobre a experiência de vida e profissional de Mateus é possível debater três questões, a saber: 1. a inserção da população LGBTTTQI+ no mercado de trabalho, tanto no formal, na qualidade de psicólogo, quanto no informal na face do ator; 2. o transformismo como arte e trabalho; 3. a drag queen como personagem que transforma estigma em prestígio.

A Organização Internacional do Trabalho-OIT entende que o estigma e a discriminação influenciam os níveis de eficiência e produção, o bem-estar laboral e o próprio

acesso ou permanência em um trabalho decente, nesse sentido tem buscado formas de superá-las através de ações de enfrentamento à homo-lesbo-transfobia no local de trabalho, dirigidas tanto aos empregadores quanto aos trabalhadores (OIT, 2015).

Ainda são raros os registros estatísticos produzidos no Brasil sobre a participação da população LGBTTQI+ no mercado de trabalho, porém os poucos estudos existentes corroboram o posicionamento da OIT e apontam para dificuldades enfrentadas por homossexuais no âmbito das organizações, há discriminações sob o manto da impessoalidade profissional (FERREIRA, SIQUEIRA, 2007; IRIGARAY, 2007).

Vejam o que diz Mateus quanto a sua vivência no trabalho enquanto psicólogo,

Frente ao que a população lgbtt passa em termos de mercado de trabalho, eu não passo por homofobia de modo sistemático aqui, nunca passei com essa equipe, estou aqui desde a convocação, **mas confesso que tenho medo de passar no caso de uma promoção, não ser escolhido para uma gratificação, essas coisas. Aqui, onde seu funcionário público eu nunca passei por situação chata, de quererem me diminuir. Mas também eu sou excelente profissional, chego cedo, saio tarde, viu!** Às vezes, eu penso se eu tivesse um boy e chegasse com ele, ele me desse um beijinho aí na porta como muitos héteros fazem, o que aconteceria comigo? Não vejo a hora de testar (risos) Eu também não comento, se tenho namorado ou não, ou ainda se gosto de homens ou mulheres, mas percebo que o pessoal ao meu redor vive falando “o meu marido, a minha esposa”. Veja bem, eu não me escondo, na realidade eu me protejo. **Teve uma vez lá no posto que eu fiz menção ao Tinder e aplicativos, uma senhora que fala bastante do marido e de sua vida conjugal me falou: “pára com isso, ninguém tem que saber de suas aventuras”, eu nem havia falado nada, mas me referido ao app de paquera. Ela falou em um tom educador, castrador. É uma violência sutil que traz prejuízos para a identidade da pessoa, entende?** Além disso, **um familiar de usuário do serviço que notou que eu era gay e ficou me espreitando, me vigiando, forjando uma intimidade, me chamou de viadinho, fiquei tão surpreso e com medo, porque eu tinha pouco tempo ainda, nem a lei que protege o servidor público eu pensei.** Mas preconceito sistemático como naqueles tempos da escola não passo no centro [...] outra coisa, nem de longe lembra o que passam as minhas amigas drags, ali é mais pesado mesmo (Mateus, entrevista, grifos do autor).

Ele disse já ter passado por experiências episódicas, lidando com familiares de usuários do centro psicossocial. O ator teria, inclusive, esquecido de usar a lei que protege o

servidor de desacato¹³⁵. Mateus me falou que nunca sofreu homofobia, aberta e sistematicamente, onde atua como psicólogo concursado há seis anos, mas já passou por algumas situações desgastantes. O ator revelou temer dissabores, dentro e fora de sua equipe de trabalho, que o impeçam de acessar outros postos e responsabilidades na carreira por ser homossexual.

O artista se pergunta se fosse beijado por um companheiro na porta do trabalho, fato que é comum entre os heterossexuais. O beijo e a menção aos companheiros heterossexuais normalizadas e legitimadas pelo conjunto das pessoas no trabalho, mas as mesmas ações se realizadas por homossexuais são estranhadas e deslegitimadas. O preconceito atua de duas formas, evidente e sutil. De modo evidente, quando um familiar de um usuário do Centros de Atenção Psicossocial- CAPS o chama de “viadinho” em seu ambiente de trabalho, mesmo sem conhecê-lo. E de forma sutil, quando a sua colega de trabalho pede que se abstenha sobre o aplicativo, mesmo sendo um assunto genérico e a própria colega, segundo o ator, menciona sua vida marital recorrentemente.

Noutras palavras, Mateus percebe uma assimetria entre esses dois tipos de relações afetivas e, frequentemente, essa desigualdade reverbera no ambiente de trabalho. Contudo, o ator diz ainda que “nem de longe lembra o que passam as minhas amigas lá”, referindo-se aos atores e atrizes transformistas. Segundo o ator,

Há muita ignorância ainda sobre o transformismo, somos confundidos com outras formas de trabalho que também não são privilegiadas, que não têm direito também como as prostitutas, porque a gente anda com elas de noite na rua, na Carlos Gomes, ali pelo Campo Grande e Aflitos. **Somos estrelas de um universo perdido, ignorado** (Mateus, entrevista, grifos meus).

Passando para a sua experiência enquanto drag, percebi nas duas vezes que fui ao Âncora do Marujo, local no centro da cidade famoso pelas apresentações das drags queens, alguns rostos conhecidos do circuito de artes cênicas, sendo assim, plausível afirmar que parte considerável do público das *drags* são “pessoas da arte”, que entendem a montagem

¹³⁵ O artigo 331 do Código Penal Brasileiro. "desacatar funcionário público no exercício da função ou em razão dela" (CP, art. 331). Capturado em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/De12848compilado.htm. No dia 01/09/2019.

(produzir-se) como um processo criativo – maquiagem, construção da personagem, dublagem, sincronização labial, dança, etc.

Pedi a Mateus que falasse mais sobre o processo de criação e as características de sua personagem. Segundo ele,

A minha drag surgiu para expressar sentimentos que eu consigo apenas quando estou montada. Eu acho que a minha personagem é a necessidade de ser vista da mulher de um modo geral, de sair da escuridão da opressão até a luz da liberdade. Antes eu até pintava o rosto parte escura parte clara para marcar esse trajeto das pessoas injustiçadas. Vejo como uma homenagem as mulheres, minhas irmãs e minha mãe, ou seja, é a natureza. O feminino da criação. A minha estima vem disso, dessa vontade de ser o que eu sou e viver a minha vida. Isso tudo passa pelo figurino, pela convenção dos trejeitos que criei, peruca e pela maquiagem. Existe todo um projeto, sabe? Quando sobra dinheiro, eu compro mais e mais coisinhas para Helena. Por isso que é uma arte, porque tem todo um processo laborioso...

A drag de Mateus se chama Helena, a composição dessa personagem envolve uma série de questões pessoais e sociais, envolve a construção de um corpo físico animado por diversos tipos de emoção. Mateus molda essas emoções para passar sua narrativa, mobilizando suas memórias e vivências com sua mãe e irmãs, numa proposta que venha a favorecer a ideia de um feminino libertado e libertador.

Sobre a arte das drags, Amanajás (2014) recupera a frase “Todos nós nascemos nus. O resto é drag”, a autoria é de Ru Paul¹³⁶, a drag comercialmente mais bem-sucedida do mundo, para explicar quão antigo e corrente o ato de montar-se, de homens compondo papéis femininos. As drags queens da atualidade, segundo Amanajás (2014), já tinham outras correspondentes em diferentes épocas: o teatro Topeng, a máscara grega e algumas formas teatrais no âmbito religioso. Nessas formas de teatro, a presença feminina era proibida e a ação de representação era feita por homens, com máscaras, quer dizer, o fato de se

¹³⁶ Apresentador do *RuPaul's Drag Race*, programa norte-americano, que começou a ser exibido em 2009 e hoje está em sua décima edição. Trata-se de um *talent show*, onde drag queens concorrem o título de melhor drag queen. Teria contribuído para a popularização da arte drag em todo o mundo.

transformar, de trocas entre gêneros do ator e personagem se confunde com o próprio teatro em diferentes períodos e lugares na história.

Segundo Mateus, o trabalho de *drag queen* ainda não é valorizado pelo conjunto da sociedade. O trabalho destes profissionais não é visto no âmbito do entretenimento de natureza artística, prejudicando estes indivíduos, na medida em que reduz o espaço de atuação e, assim, as oportunidades de trabalhos e, consequentemente, cachês. Com frequência, a drag queen é vista como uma profissional de entretenimento sexual, segundo o ator,

quando estamos montadas e andamos de um lugar pra outro, por exemplo, os carros andam mais devagar, chamando pra sair, dão um psiú, outros xingam de traveco¹³⁷, é barril. Toda a montagem vai por água abaixo, quando a gente é xingada e esculhambada na rua. É uma violência escancarada! Não há glamour nenhum nisso, isso é assédio, isso é violência, não é à toa, que temos tantas meninas vitimadas em todo o país.

Parte desse comportamento hostil deriva dessa “confusão”, as drags queens não são encaradas pela sociedade como artistas, mas como prostitutas e travestis. Há tantos estigmas e discriminações em torno das prostitutas que até hoje lutam para acessar direitos como à proteção social do trabalho, as travestis lutam para se manter vivas, segundo dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais -ANTRA

No ano de 2017, lembrando incansavelmente da subnotificação desses dados, ocorreram 179 Assassinatos de pessoas Trans, sendo 169 Travestis e Mulheres Transexuais e 10 Homens Trans. Destes, encontramos notícias de que apenas 18 casos tiveram os suspeitos presos, o que representa 10% dos casos.

Sobre essas mortes, penso que Judith Butler (2018) define bem ao dizer que estas pessoas são consideradas indignas de luto, pois não há preocupação dos biopoderes, ou seja,

¹³⁷ Traveco é uma forma pejorativa de se referir às travestis. Barril é um termo polissêmico. Pode significar uma coisa positiva ou negativa a depender do contexto, no caso elencado se trata de uma situação difícil.

aqueles poderes governamentais ou não governamentais, “que estabelecem um conjunto de medidas para a avaliação diferencial da vida em si” (BUTLER, 2018, p. 215). Ou ainda, conforme Mateus,

Acho que a arte do transformismo merecia mais destaque, respeito, porque pense num trabalho danado que dá, além de que **ela transforma toda a carga da abjeção que as bichas, travestis, transexuais, as pretas e as próprias mulheres, além dos lgbtts em vigor, em possibilidade de vivência**. Agora, perceba como um mundo é uma loucura, ao mesmo tempo, que nos perseguem, nos aplaudem, digo isso pensando na Pablo Vittar, aqui mesmo no Carnaval de Salvador, o trio dela tava maior aperto e no público tinha de tudo. Por que não tem essa gente toda pra prestigiar a gente no Âncora e nos outros espaços que a gente faz. Mas é bem ambíguo mesmo, pois mesmo a Pablo também é vítima dessa perseguição, dizem sempre “ela canta mal, sei que lá”, mas nesse mundo de tanta música ruim, as pessoas decidem fazer crítica estética justamente da drag queen. É isso! Eu acho que somos pessoas generosíssimas, porque sofremos tanta perseguição e damos de volta o brilho, anjo! Srsrsrs (Mateus, entrevista, grifos do autor).

As drags queens transformam o medo, o sofrimento e a abjeção em glamour. Seria uma forma de valorização da experiência/condição dessas pessoas, cujo preconceito não permite acessá-las, sobretudo, em um contexto de aumento significativo do conservadorismo como é notável ao longo dos anos de 2018 e 2019. É assim que muitos dos atores transformistas transformam estigma em prestígio. É uma forma de ressignificação da dureza e hostilidade diárias para com as pessoas LGBTTQI+, especialmente, as transgêneras. É a passagem da dureza para a beleza.

Mateus ainda me falou sobre as disputas entre as drags pelo prestígio das apresentações e sobre desigualdades entre as drags, segundo o ator,

existe muito racismo, gordofobia e elitismo. É meio caro se montar, daí tem algumas drags mais bem montadas que outras devido à diferença de poder de compra mesmo, as meninas brancas são geralmente mais bem montadas e mais convidadas para eventos de parada lgbtts ou coisa de tv, quando tem é assim. O padrão de beleza e do que é feio é o mesmo da sociedade, é tanto que a personificação do feminino é geralmente de mulheres brancas e magras, as perucas tipo cabelo liso, entende? Uma ou outra, é que faz um tipo que critica esse padrão, o que é uma drag definitivamente a meu ver. Digo isso, para não cair naquela ideia de que certos grupos “diferentes” não reproduzem as violências da sociedade. É

por isso que chamamos a atenção, mostramos que o problema é da sociedade de um modo global, né? Entre nós, a gente vai tratando de diminuir as violências, mas elas só acabam com a vontade de todos mesmo.

Noutras palavras, os marcadores sociais atravessam o mundo das drags causando as já conhecidas assimetrias sociais de outros setores, a conversa com Mateus revela a força da desigualdade provocada pelos padrões criados socialmente e reiterados em cada grupo, inclusive, nos grupos minoritários, mostrando o quão estrutural é a violência simbólica das representações. Mateus, algumas vezes, já teve seus privilégios postos em evidência, em sucessivos escrachos protagonizados por outras drags. Segundo o ator, a partir de então passou a reconhecer que possui vantagens frente às outras, “percebo isso quando comparo a minha trajetória”. Sobre isso Mateus diz

eu sou visto como aquele menininho de prédio, sabe? O carinha branco, que é uma entre nós, mas é um psicólogo do SUS e tal. Eu tive condições de estudar, me formar, ter feito algumas viagens [...] O fato de ser servidor público também propicia que eu me monte melhor. É isso, sou visto como privilegiado, mas como uma pessoa empática, elas sabem que podem contar comigo, já tivemos momentos difíceis reais, não é papinho, entende? Mas veja, tem gente que não me tolera, ninguém é obrigado a gostar de mim, mas vejo que cedem, por conta dessa ponte que faço. Algumas meninas não conhecem ninguém de prestígio na sociedade, pra algumas delas eu sou essa pessoa, que estudou, que atua com política pública, como a pessoa que pode ajudar em algum serviço público, digo isso para uma questão mais profunda. Ajudar uma bicha a sair da depressão, conseguir um remédio, algo assim. Mas, no dia a dia, eu me vejo dividindo minha maquiagem, alguns tecidos, adereços e trocados, pago uber....

A partir das experiências narradas se vê que os corpos são rotineiramente taxados e tratados de forma desigual. Vê-se também que há formas de negociação de entrada e permanência em determinados circuitos, onde a sociabilidade entre pessoas precarizadas se dá a partir, mas não somente, de pequenas trocas de favores e serviços. Mateus ainda atua como um mediador quando diz ajudar pessoas quando carecem de serviços médicos e remédios, portanto o universo das montagens das drags forma uma rede e uma economia de favores.

Por fim, Ana e Mateus experimentam situações relacionadas à inserção de seus corpos em nossa sociedade, o corpo de uma mulher negra, o corpo do gay e o corpo da drag queen revelam certas desigualdades e violências que *a priori* não estão à vista. Por meio de suas vivências é possível classificar estruturas sociais a sua volta, no caso uma sociedade machista, homofóbica e transfóbica.

3.5- CORPO, IMAGEM PESSOAL E TEATRO: A CONSTRUÇÃO DA SOBRESSALIÊNCIA ARTÍSTICA

Só o ator sabe (mais ou menos) que escala têm os seus índices gestuais, faciais ou vocais, se o espectador está em condições de percebê-los e quais significações ele é suscetível de atribuir a eles [...] é preciso que seja, ao mesmo tempo, suficientemente claro para ser percebido e, sutil para ser diferenciado (PAVIS, 2005, p. 54).

[...] comportar-se como “empresário da sua própria carreira”, “portfolio worker”, a custo de uma forte individualização do seu sistema pessoal de atividade e de uma gestão racionalizada dos seus capitais pessoais (tempo, esforço, competência, empregabilidade, reputação) (MENGER, 2005, p. 122).

Nesse processo, o corpo é o principal instrumento do ator, assim dedico o olhar para essa questão. A construção do corpo e a consequente imagem pessoal é um processo que passa pela aparência física, pela linguagem corporal e a organização pessoal. O corpo se articula com as possibilidades de sucesso e insucesso na carreira dos artistas, uma vez que todo o campo artístico é afetado por ideologias e práticas capitalistas. Sendo o corpo ainda um instrumento de natureza social e, portanto, passível de modificações, o que tem feito os artistas para alcançar o padrão corporal e imagem pessoal requeridos pelo mercado?

Com intuito de responder esta pergunta e pensando no que informa Menger (2005), friso que a primeira imagem que os artistas criam é a de um “profissional ativo”, ou melhor, “produtivo”. Esse comportamento acontece, porque o mundo artístico está inundado pelo discurso do empreendedorismo, nesse contexto os artistas têm sido incitados a se

comportarem como empresa para atuarem em um cenário de ampla concorrência. A sobressalência artística é a marcha pelo aperfeiçoamento contínuo de si.

O empreendedorismo e a ideologia gerencialista compõem o tecido social, estão juntos, em certa medida, se tornando regra na vida em sociedade (GAULEJAC, 2007). Nesse caso, o cuidado com a imagem de si ganha sentidos mais racionalizados do que os habituais, afinal o artista não pode ser visto de modo “pouco atraente”, a construção da reputação e o convite para atuar derivam da boa saúde e imagem de seu corpo, investindo em si o indivíduo atrairá o investimento alheio. Vejam o relato de Delon,

o meu corpo é a única coisa que tenho, ator precisa levar isso em conta, porque é o principal instrumento de trabalho nosso, eu preciso trabalhar, então eu tenho que investir, para não ter um **corpo ruim**, sabe? Só não faço mais porque não tenho condições, mas quando posso malho, corro, correr é o que mais faço, porque é de graça, basta ter a vontade e um tênis, claro!

Eu: o que seria um corpo ruim no teatro?

Delon: Veja bem! Eu até discordo dessa abordagem, mas um corpo ruim no teatro é um **corpo não ativo**, um corpo que **não responde bem as exigências**, por exemplo, **pessoas mais gordinhas**, gente que não tem músculo para responder aos movimentos, é isso que estou falando. Outros aspectos como apego aos cabelos, ter muito pelos, ter muitas tatuagens, isso tudo pode complicar a vida dos atores, mas também, eu preciso dizer que dependerá da cabeça do diretor (grifos do autor).

Delon diz ter apenas o seu corpo, que é o seu principal instrumento de trabalho e através do qual sua arte acontece, daí a necessidade de bem geri-lo, o investimento na autoimagem – manutenção da saúde e da beleza – manter-se esbelto e magro. Por isso, o ator faz musculação quando tem condições de pagar. Essa busca pela magreza ocorre porque o corpo gordo no teatro é valorizado apenas para composição de personagens cômicas.

A gordofobia e os estereótipos em torno das personagens gordas já foi objeto de crítica por setores das artes cênicas, vejam um fragmento do texto de Juliano Bonfim, publicado no site Portal dos Atores¹³⁸

Não é de hoje que, felizmente, as minorias ganham espaço nas mídias convencionais (principalmente televisão). Contudo, ainda parece existir

¹³⁸ <https://portaldosatores.com/2017/05/20/precisamos-falar-sobre-gordofobia/>. Acessado em 31/03/2019.

dificuldade em retratá-las. Esses personagens caricatos acabam por perpetuar estereótipos e construir uma base comum utilizada por muitos escritores, que não se dão ao trabalho de tentar mudar. E, quando tentam, não parecem querer colocar muito esforço pra que aconteça da melhor maneira possível [...] O teatro a fórmula é a mesma... quantas personagens acima do peso você já viu no papel de mocinhas ou mocinhos? Já viu príncipes ou princesas gordos? **O gordo é sempre a piada, ou o personagem secundário, a parte cômica do espetáculo ou ainda o vilão recalcado**, sem contar os inúmeros shows de stand-up que lotam as suas casas com piadas gordofóbicas (grifos do autor).

O mundo do teatro como evidenciado reverbera várias características de nossa sociedade, justamente por ser constitutivo dela, assim a exaltação da magreza é um instrumento que hierarquiza os sujeitos. Via de regra, não se admite o sobrepeso e obesidade com tranquilidade. O corpo gordo é visto como improdutivo e associado à preguiça – visto como imprudente. O magro, por sua vez, é tido como prudente /persistente/comprometido, um corpo indicativo de agilidade e produtividade, certamente, um aspecto da lógica econômica, conforme salientado na pesquisa de mestrado de Oliveira (2015) sobre a presença de corpos gordos em cena, ou melhor, sobre a ausência desses corpos na cena belemense.

Essa preocupação com o corpo também foi sentida na conversa com a atriz Pérola que disse:

Peso é sempre uma questão. Geralmente, a primeira, viu ?!Alongamento antes de entrar em cena, aquecimento da voz, fazendo dança, pilates e aulas de canto e beber muita água. Ultimamente, como tenho **trabalhado bastante com audiovisual**, aumentei os cuidados com beleza, tem alguns atores que não tem, mas eu faço questão de cuidar do meu cabelo, a pele do meu rosto, passar esponja vegetal, **essas coisas de estética, porque ficar feia é mais fácil se precisar para uma personagem, embelezar não tanto. Isso conta muito, no audiovisual a pele por mais que você bote maquiagem aparece se você não tem uma boa pele** (grifos do autor).

Segundo a atriz, a questão do peso tem um papel central. É fácil de entender sua assertiva uma vez que há uma cobrança e controle ainda maior sobre o corpo das mulheres na sociedade. Conforme saliente a socióloga Maria Lúcia Silveira em *A mercantilização do corpo e da vida das mulheres*

Toda mulher, às vezes, não se surpreende pensando que não faz idéia da razão por que tem de ter “boa aparência” e flexibilidade para conseguir qualquer emprego? Os critérios de beleza e capacidade, e daquilo que queremos ser estão sendo determinados, nesse caso, pelo mercado de trabalho. É claro que essas “leis das coisas como são” podem até ser conhecidas e mesmo usadas por um indivíduo para levar alguma vantagem, mas permanecem irremediavelmente alheias, dotadas de um poder próprio intransponível. A ordem do mercado pode até mesmo ser usada a nosso favor; a promessa do *self made man* individualista se repete diariamente, mas não nos é concedida nenhuma influência importante sobre a lógica de seu funcionamento real por nossa própria ação e vontade (SILVEIRA, 2007, p.71).

Nesse contexto, ser magra é um critério de boa aparência, há maior exigência nas roupas e maquiagens, daí a interesse/investimento de Pérola no peso ideal, pois se engordar afastará papéis, posto que o sobrepeso é taxado como desleixo. A atriz ainda salientou que o setor audiovisual exige o aumento com os gastos em estética e beleza, pois as câmeras atuais são bastante modernas e captam “imperfeições” com mais facilidade, obrigando os atores se tratem melhor.

Além de cuidados com o corpo, Pérola revelou cuidar da imagem pessoal,

Veja, às vezes, é necessário que você faça a Poliana, sabe? Fingir que não viu, não ouviu ou percebeu situações, então você não trabalha. **É muito assimétrico essa coisa de você não dispor dos meios para fazer a arte. Como você vai corrigir um diretor famoso sobre uma fala mal colocada/mal-intencionada? No fundo, no fundo, somos todos peões, porque, sinceramente, ter que passar por cima de tudo que você aprendeu, acredita, da sua moral não é fácil**, essa dimensão da imagem também passa por isso, passa por uma questão de imagem pessoal frente aos outros (grifos do autor).

Pérola segue evitando vexames/confusões em lugares públicos, essa preocupação passa pela cabeça tanto dos amadores, profissionais e até entre grandes artistas, característica que compunha o ideário do *star system*¹³⁹ norte-americano. Os cuidados com a imagem

¹³⁹ De modo geral, eram grandes contratos entre estúdios em *Hollywood* e atores, astros e vedetes. Esse contrato previa não só o controle da carreira dos artistas, mas também da própria vida privada, pois um mal comportamento, por exemplo, poderia fazê-lo perder um papel ou uma publicidade que lhe renderia milhões de dólares. Vale dizer que essa prática do cuidado com a imagem pessoal é ainda mais antiga, quando os atores

pessoal não se limitam aos espaços de trabalho, eles são constantes e independem de ambiente. Os artistas de teatro estão à mercê da sorte, por isso têm que manter o comedimento, não criar desafetos para que sejam escalados para novas temporadas obtendo algum rendimento e, por conseguinte, serem vistos. Não criar desafetos, em certa medida, significa que os atores de teatro tiveram que abandonar ou castrar ideais para ocupar um lugar na sociedade capitalista.

A entrevista com Oxóssi evidencia o modo como se comportar frente aos seus pares,

“quando me perguntam: e aí Oxóssi, que anda fazendo? Tenho sempre na ponta da língua **um projeto e tal**. E não é mentira! Veja! Tenho um projeto lá no interior. **Você precisa sempre mostrar que está em movimento**, cursinhos, seminários, enfim. É preciso ter a dimensão do lugar e do movimento. Se você não movimenta você ficará isolado. Se possível o artista tem que trabalhar até de graça às vezes, porque nos mantem em evidência. Ser ator é tem em mente essas dificuldades, exige muito movimento (Oxóssi, 28, grifos do autor).

É notável a ideia de que não se deve negar trabalho, tampouco se mostrar ocasionalmente ocioso, pois pode denotar certo desleixo do sujeito. É necessário mostrar proatividade e, com frequência, voluntariar-se como forma de manutenção das boas relações e se manter à vista dos diretores, conforme o decálogo do empreendedor, mostrar comprometimento e manter viva a rede de contatos.

Interessante notar como o artista passa até a racionalizar sobre a ideia de fracasso, ensejando a falta de movimento e/ou imperícia como incapacidade do artista que não consegue um trabalho ou “aprovar um edital”. Segundo Menger,

Os mundos artísticos aprenderam a conviver com as pressões de eficácia econômica e os critérios de aproveitamento, não para deles se exonerarem, mas para acomodar aos seus princípios orientadores: testemunham isso os seus modos de organização, **o comportamento simultaneamente empresarial**, individualista e comunitário dos seus atores, os seus sistemas de financiamento que combinam os mecanismos da economia de mercado, o voluntarismo corretor das políticas públicas e, nos setores estruturalmente incapazes de se auto financiar, os jogos concorrenciais e

eram financiados por príncipes passaram a ser mais comedidos, afinal era preciso não contrariar seus mecenas, conforme salienta (CARVALHO, 1987, 1989).

os dividendos reputacionais característicos de uma economia administrada (MENGER, 2005,p.61-62, grifos do autor).

A imagem de uma artista contemplativo vai ficando para trás sem lastro na realidade, ao mesmo tempo em que a ideia de um trabalhador proativo cresce. O artista é um trabalhador polivalente e engajado na construção da sua carreira, racionalizando todo e qualquer passo, como se, de fato, empresa fosse. O empreendedorismo foi difundido e hoje é entendido como a forma de encarar o trabalho artístico (CERQUEIRA, 2017).

Percebi que os atores/atrizes de teatro em Salvador têm se esforçado por meio de diversos caminhos para a construção de uma sobressaliência artística, um talento ímpar, que permita enfrentar a concorrência e a manutenção de suas carreiras. Essa sobressaliência artística significa o quanto cada ator/atriz consegue escapar de uma gama de profissionais, criando sua marca, sua personalidade, que propicie novas oportunidades de trabalho e algum sucesso, é um *plus* fundamental que o identifique e diferencie de outrem. A construção dessa marca se dá a partir da manipulação de diferentes formas de investimento, a saber, constantes estudos, inteligência interpessoal por meio da manutenção de “bons contatos e redes”, investimentos na saúde e beleza.

Ora, a sobressaliência artística é uma expressão do individualismo no campo artístico, que requer um engajamento da subjetividade dos artistas a fim de alcançar inúmeros benefícios para si que representam o reconhecimento profissional: desde os rendimentos financeiros até o sucesso. Essa corrida pelo reconhecimento profissional eclipsa contradições sociais. A exacerbação do eu, longe de incrementar as singularidades destes artistas, compete para o enfraquecimento da solidariedade e das capacidades reflexivas e afetivas comuns à solidariedade entre pares. Por vezes, é necessário para estes artistas abrirem mão desta humanidade, uma vez que a solidariedade é um gesto não previsto pela cartilha do empreendedorismo no qual inseridos estão.

Muito embora, os projetos em Salvador sejam raramente propostos pelos atores de teatro, mas regularmente por diretores/produtores/professores, percebi por meio das entrevistas que o “mundo dos editais e projetos” é uma constante preocupação para estes artistas, como disse Oxóssi “você precisa sempre mostrar que está em movimento”, pois é símbolo de distinção a participação em eventos, espetáculos, trabalhar em projetos contemplados/incentivados é ter a *certificação da qualidade* do talento destes indivíduos,

não só pela oportunidade em si, mas pela dificuldade que os artistas têm no acesso a esse mundo burocrático.

3.6- O ATAQUE À POLÍTICA DA DIFERENÇA NAS ARTES

O Brasil do pós-impeachment passa por um momento de aversão ao conhecimento, acima de tudo, do conhecimento produzido pelas ciências humanas¹⁴⁰. Essa atitude endossada pelo pensamento conservador¹⁴¹ rejeita consensos científicos estabelecidos para legitimar certa lógica social da violência. É importante que se destaque isso, pois não são visíveis críticas às fundações dos edifícios, tampouco às tecnologias médicas, muito embora prédios caiam e erros médicos aconteçam.

Quero dizer que essa discussão não atinge as áreas das exatas, biológicas ou da saúde, exceto quando elas se mesclam à conquista de direitos por parte de minorias políticas. Segundo Miguel

o fato de que as políticas governamentais se tornam cada vez mais abertamente desconectadas de qualquer anuência popular – é perceptível na adoção generalizada de políticas de “austeridade”, voltadas a salvar os especuladores dos resultados desastrosos de suas próprias ações, às custas dos trabalhadores, dos aposentados e pensionistas, dos pobres em geral. Fala-se de um processo geral de “desdemocratização”, rumo a um novo regime “pós-democrático”. No Brasil, o golpe acentuou tendências repressivas que nunca deixaram de estar presentes no nosso Estado, mas que, nos governos democráticos, eram enfrentadas por contratendências, que então se expressavam com mais firmeza. Ampliou-se a repressão a manifestações populares e a vigilância sobre movimentos sociais. E também a pressão sobre vozes dissidentes, na forma combinada de censura e de intimidação. No caldeirão de retrocessos, um tipo de criminalização

¹⁴⁰ O processo de *impeachment* da presidente Dilma Rousseff vai de 31 de dezembro de 2015 a 31 de agosto de 2016.

¹⁴¹ Conservadorismo é um conceito muito amplo e anterior ao que se tem na atualidade brasileira. Com frequência, a literatura que trata do tema alude a Edmund Burke (1729 -1797) e sua leitura da Revolução Francesa, mas também a forma como via a sociedade como fruto de uma comunicação (tradição) entre os mortos, os vivos e os que nascerão, assim a ideia de que não se pode mudar algo que não possuímos, da manutenção da prudência e preservação de um legado (ALMEIDA, 2019; LYNCH, 2017, MADEIRA, QUADROS, 2018; SCRUTON, 2015). Para fins deste texto, contudo interessa as formas manifestas desse pensamento no Brasil – Reformismo ilustrado, conservadorismo estatista, conservadorismo culturalista e liberalismo conservador –, mas, mais especificamente, a forma atual e seus espectros de ação, conforme Almeida (2019) economicamente liberal, moralmente reguladora, securitariamente punitiva e socialmente intolerante e suas interrelações com os evangélicos.

da esquerda, que visa banir da esfera pública discursos anticapitalistas, caminha junto com o pânico moral que vê ameaçados valores basilares de nossa civilização “cristã e ocidental”, sobretudo pelos avanços na condição feminina, pela maior visibilidade da comunidade LGBT e pela aceitação de novos arranjos familiares (MIGUEL, 2018, p.40).

Esse conservadorismo tem como alvo todo e qualquer discurso em prol da redução de desigualdades no contexto social brasileiro, qualquer pensamento nesta direção é taxado de vitimismo ou esquerdismo, quando apenas se debate princípios básicos dos Direitos Humanos, questões comuns e referendadas em diversos países em diferentes épocas, ou seja, pontos de uma agenda humanitária internacional. Segundo Almeida

Os governos a esquerda, que dominaram a cena política sul-americana, começaram a declinar nos anos 2010 pela corrupção e também como **consequência de rupturas com o *status quo* social**, econômico e cultural por meio de **políticas inclusivas e de diversidade**. Isso gerou **reações regressivas e de distinção social, sobretudo entre as classes médias, como encontrado em outros países**. Segundo Kurlantzick (2013), em análise do contexto mundial, as políticas de proteção social tenderam a empoderar os mais pobres, gerando pressão e revolta das classes medias (ALMEIDA, 2019, p. 186, grifos do autor)

Essa força social regressiva quer subtrair os efeitos da democratização, no tocante às artes, penso que o intuito é um oferecer um “revés à diferença”, marcada pela presença maior de negros, mulheres e lgbtti. Não me refiro apenas a Jair Bolsonaro, o presidente é só mais um ator neste contexto, mas as diversas movimentações que ocorreram nos últimos anos, onde a arte, a cultura e seus realizadores se viram envoltos por censura.

A Frente Parlamentar Evangélica¹⁴² e o deputado federal e pastor Marco Feliciano embalados pelo fenômeno do Queermuseu em Porto Alegre foram averiguar o conteúdo da exposição *Não Matarás*¹⁴³ realizada pela curadoria do Museu Nacional da República, na capital federal, depois de terem recebido denúncia do público. Esta frente parlamentar tem projetos de lei para a regulamentação da arte, cultura e educação no país, prevendo novas

¹⁴² A frente reúne 195 deputados e 8 senadores de diferentes partidos e diversificados tipos de evangelismo. Coordenados pelo deputado e pastor Silas Câmara do Republicanos do Amazonas. Para maiores detalhes, consultar <https://www.camara.leg.br/internet/deputado/frenteDetalhe.asp?id=54010>, capturado no dia 11/09/2019.

¹⁴³ *Não matarás* é uma mostra de fotografias, pinturas e instalações da arte de resistência contra o regime militar de 1964, ressaltando ataques a valores democráticos, como direito de liberdade de expressão e igualdade.

normas, controle e punição às manifestações artísticas que forem consideradas impróprias, podendo ocorrer à suspensão de exibição e o confisco de obras.

No documento *Manifesto à nação-“O Brasil para os Brasileiros”*¹⁴⁴, de 24 de outubro de 2018, a frente mostra seu conteúdo programático para a legislatura 2019-2022

De fato, para além da pauta tradicionalmente por nós defendida, - de preservação dos valores cristãos e de defesa da família -, compreendemos que é chegada a hora de darmos uma contribuição maior à sociedade, a qual seja consentânea aos mais de 45 milhões de eleitores brasileiros que professam a fé evangélica. Nesse sentido, cerca de 180 parlamentares federais que comungam dessa visão de mundo foram eleitos no último pleito, o que por si só demonstra a importância deste documento programático, o qual servirá de base de atuação da Frente Parlamentar Evangélica na próxima legislatura. Estruturado em 4 eixos principiológicos que se subdividem em 16 diretrizes, o plano “O Brasil para os Brasileiros” é um verdadeiro planejamento estratégico. Fundado sobre os eixos MODERNIZAÇÃO DO ESTADO, SEGURANÇA JURÍDICA, SEGURANÇA FISCAL e **REVOLUÇÃO NA EDUCAÇÃO** (MANIFESTO, 2018, p.2, grifos meus).

O documento evidencia a influência dessa bancada que se espraia pelas diversas comissões que há no congresso, mostra o quanto esses religiosos estão dispostos a reescrever ações governamentais anteriores a partir de um prisma evangélico. No tocante à educação, a frente parlamentar enxerga como o maior de seus desafios, para tanto preveem quatro medidas para auferirem resultados: 1. O restauro do mérito escolar; 2. Escola sem partido; 3. O novo ensino superior; 4. A busca pela eficiência do investimento público em educação¹⁴⁵.

O restauro do mérito escolar, segundo a Frente corrigiria

A tragédia que se instituiu no Brasil nas últimas décadas teve como uma das causas o desprezo pelo esforço, pelo estudo, pelo mérito conquistado ao longo do tempo, em benefício do caminho mais curto da demagogia, do uso político-partidário das escolas e universidades públicas, que se

¹⁴⁴ <https://www.camara.leg.br/noticias/546684-frente-evangelica-lanca-manifesto-com-propostas-para-gestao-do-brasil/>. Capturado em 10/09/2019.

¹⁴⁵ Nos pontos 3 e 4, a Frente parlamentar enseja que há má distribuição dos recursos públicos para a área educacional e que o atraso do nível superior brasileiro se daria, pois, os professores nos programas de pós-graduação e pesquisa só podem orientar até oito alunos, o que o documento vê como uma repressão da Capes. Não tratarei deles em razão dos objetivos da presente seção.

tornaram instrumentos ideológicos que preparam os jovens para a Revolução Comunista, para a ditadura totalitária a exemplo da União Soviética e demais regimes sanguinários (MANIFESTO, 2018, p.53).

Somado ao restauro do mérito se tem a ideia de que na escola não pode haver ideologia- Escola sem partido, segundo o manifesto,

Libertar a educação pública do autoritarismo da ideologia de gênero, da ideologia da pornografia, e devolver às famílias o direito da educação sexual das suas crianças e adolescentes. Defender o direito à inocência da criança como direito humano universal. Na verdade, ou temos Escola ou temos Ideologia. São inconciliáveis. **Teremos que reinserir a Escola e a Universidade públicas em seu leito tradicional e conservador: ensinar** (MANIFESTO, 2018, p. 54-55, grifos meus).

Esse agenciamento da frente parlamentar evangélica revela quão *mister* é entender a relação entre cultura, política e hegemonia, posto que a cultura e a arte são mediações presentes em uma sociedade, através delas é possível classificar aspectos das instituições sociais, bem como mapear os interesses dos indivíduos em contextos determinados. Desta feita, detalho, pelo menos, duas grandes forças políticas que competem pela hegemonia da política cultural. Uma disputa entre setores conservadores e progressistas¹⁴⁶ da sociedade. Essas disputas impactam simultaneamente as condições de trabalho e a linguagem dos artistas.

A hegemonia fraciona “todo o processo social” com suas distribuições específicas de poder e influência (WILLIAMS, 1979). O processo de constituição de hegemonia evidencia as fissuras que compõem a cultura, frisando suas componentes políticas, de modo que falar sobre cultura é falar sobre política, imprimir significado aos objetos, indivíduos, ao mundo é igualmente uma atitude política.

A hegemonia é avaliada por Raymond Williams a partir de empréstimos da obra de Antônio Gramsci, que estabeleceu a diferença entre domínio e hegemonia, sendo a primeira categoria expressa “em formas diretamente políticas e em tempos de crise, pela coação direta

¹⁴⁶ Deve-se entender por progressistas, sujeitos e ações que têm um efeito de retificação da realidade no sentido de alterar o *status quo* em diversos âmbitos da vida social. Os conservadores, no sentido contrário, pretendem a manutenção do estado atual.

ou efetiva” (WILLIAMS, 1979, p.111). Ou seja, o uso da força como forma de obter obediência.

A hegemonia é uma combinação complexa de forças sociais, políticas e culturais que sustentam um determinado consenso. A hegemonia se caracteriza pela força de particulares que se pretende universal no plano político-cultural de um determinado grupo, cultura ou sociedade, ou seja, o particular que se arvora como universal, indicando direções intelectuais e morais, numa determinada totalidade.

Vale dizer, que tanto em Antonio Gramsci quanto em Williams há espaço para a constituição de uma nova hegemonia, pois esse processo de constituição de hegemonia não é monolítico, mas carrega contradições, na medida em que é composto por fendas e fissuras que podem ser aproveitadas por outros grupos políticos animados por outras perspectivas políticas, culturais e históricas.

Gramsci aponta que,

a hegemonia é obtida e consolidada em embates que comportam não apenas questões vinculadas à estrutura econômica e à organização política, mas envolvem também, no plano ético-cultural, a expressão de saberes, práticas, modos de representação e **modelos de autoridade que querem legitimar-se e universalizar-se**. Portanto, **a hegemonia não deve ser entendida nos limites de uma coerção pura e simples, pois inclui a direção cultural e o consentimento social a um universo de convicções, normas morais e regras de conduta, assim como a destruição e a superação de outras crenças e sentimentos diante da vida e do mundo** (GRAMSCI, 2000, p. 65, grifos nossos).

A hegemonia em Gramsci é um processo inacabado, pois há sempre espaço aberto por onde se pode nutrir uma crítica capaz de sucumbir uma lógica de funcionamento da sociedade e nas correlações de forças existentes. Além disso, ressalta que a dominação apenas não basta, é necessário para a sua manutenção a construção de valores comuns, não só para deturpar a realidade composta por antagonismos de classe, como também para legitimar o grupo que está no poder, pois a dominação não pode parecer dominação.

A ideia dessa última seção é narrar o sequestro do debate feito pela atual conjuntura, saliento a necessidade de debatermos sobre atuais problemas e apontarmos para possíveis soluções e, sobretudo, a manutenção do debate racional, democrático e inclusivo. Penso que o contexto possa ser debatido, ao menos, em torno de dois eixos, a saber:

1. Cultura x moralidade (administração da coisa pública, discurso da corrupção);
2. Cultura x moralidade (estético): Queermuseu (Porto Alegre); a *O Evangelho Segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu* – o caso da atriz Renata Carvalho.

A moralidade ativada pelo discurso conservador surge com o intuito de embargar o discurso da diferença nas artes. Para tanto, estes setores conservadores atacaram, inclusive, setores da administração pública, no caso, o Ministério da Cultura por meio da lei Rouanet.

Quanto ao combate à corrupção na administração pública através da “moralização” da lei Rouanet ou ainda por meio da “Lava jato da lei Rouanet”. Esse processo é anterior, inclusive, já houve, uma Comissão Parlamentar de Inquérito-CPI sobre a lei Rouanet, que não enxergou indícios de irregularidades por parte de agentes públicos. A comissão foi aberta em 2016, porém o relatório final data de 9 de maio de 2017¹⁴⁷. Algumas irregularidades cometidas por terceiros (entes privados) foram usadas contra o ministério, numa espécie de ônus.

Assim, o clima de “lava jato cultural” significaria a tentativa de desinstitucionalização da pasta, que passa a ser gerida ao sabor de meras opiniões, achismos e apelos, marcados frequentemente por ideias elitistas, populistas e, até religiosas, guiado por um sentido que não atende as dinâmicas dos direitos culturais. Vale lembrar que essa investigação parlamentar começou aclimatada pela caça à esquerda e aos artistas que denunciaram o golpe de Estado que depôs a presidente Dilma Rousseff, artistas que segundo representações conservadoras “mamavam no dinheiro da Rouanet”.

A extinção do Ministério ao longo do governo de Michel Temer¹⁴⁸, o recente rebaixamento à condição de Secretaria Especial desprezada¹⁴⁹ e Decreto n. 9.191/2019 que

¹⁴⁷ Esse tema já foi tratado no tópico 1.3 As políticas culturais brasileiras, características e efeitos desta tese.

¹⁴⁸ Os artistas se manifestaram por meio da ocupação de prédios ligados ao ministério, a exemplo, da Fundação Nacional das Artes e IPHAN, em São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente. Além da *#OcupaMinc que inundou a internet naquele período*. Deve-se destacar que houve ocupações em muitas capitais do país. Houve uma força social capaz de retardar a diminuição do status da pasta cultural. Contra a decisão do governo Bolsonaro não houve muita expressão, embora, tenha havido movimentações, inclusive, de ex-ministros da cultura. Não houve como competir com a popularidade do presidente eleito nas urnas, foi a primeira decisão de seu governo ainda em janeiro.

¹⁴⁹ Inicialmente dentro do Ministério da Cidadania, mas agora dentro do Ministério do Turismo com a publicação do decreto nº 10.107 de 6 de novembro de 2019. Transferido para o Ministério do Turismo a incumbência de administrar a política cultural.

transferiu a estrutura do Conselho Superior do Cinema, transferido do Ministério da Cidadania para a Casa Civil da Presidência da República¹⁵⁰ constituem o prolongamento desse processo, que teve impactos no âmbito dos estados e municípios que desmontaram suas secretarias de cultura.

O segundo eixo diz respeito aos artistas mais diretamente, porque busca reescrever os sentidos da criação artística, por meio de interpretações exóticas desacopladas de um vocabulário regular de classificação artística. Não raro, são ações que visam ridicularizar, construir tabus em torno de certas estéticas e artistas. Uma gama de casos exemplifica esse processo: a censura do prefeito Marcelo Crivella¹⁵¹ aos livros da Marvel na Bienal do Livro no Rio de Janeiro, o caso *La Bête* envolvendo o artista Wagner Schwartz no Museu de Arte Moderna em São Paulo, os materiais didáticos que continham “ideologia de gênero” censurados por João Dória¹⁵² em São Paulo, dentre outros. Contudo, analisaremos esse processo a partir da exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* e da peça teatral *Evangelho Segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu*.

A exposição *Queermuseu* reuniu no Santander Cultural, em Porto Alegre, 270 obras de 85 artistas¹⁵³, de curadoria de Gaudêncio Fidélis, que em diferentes contextos retrataram a diversidade sexual e de gênero. Inicialmente programada para o período de 15 de agosto a 8 de outubro, foi interrompida no dia 10 de setembro pela instituição cultural, em razão de

¹⁵⁰ Reproduzo trecho do relatório inicial da Arguição de descumprimento de preceito fundamental, com requerimento de medida cautelar, ajuizada por Rede Sustentabilidade contra o Decreto n. 9.191/2019 da Presidência da República, pelo qual se altera a estrutura do Conselho Superior do Cinema, transferido do Ministério da Cidadania para a Casa Civil da Presidência da República com modificação de sua composição e funcionamento daquele órgão, e contra a Portaria n. 1.576/2019 do Ministério da Cidadania, pela qual se suspende por cento e oitenta dias, prorrogáveis, o Edital de Chamamento para TVs Públicas, de 13.3.2018, pela necessidade de recomposição dos membros do Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual – CGFSA. Segundo a Rede Sustentabilidade (i) como o Conselho passou à estrutura da Casa Civil, a sua presidência também não será mais exercida pelo Ministro da Cultura, mas da Casa Civil; (ii) a participação social no Conselho foi diminuída, na medida em que foram reduzidos de seis para três os assentos reservados para especialistas em atividades cinematográficas e audiovisuais e de três para dois os assentos para representantes da sociedade civil; e (iii) o orçamento do Conselho não mais será vinculado ao Ministério da Cultura, mas à Presidência da República”. Assevera que “reduzir a participação de representantes da sociedade e da indústria cinematográfica e, conseqüentemente, aumentar a participação relativa da representação do Governo visa claramente esvaziar o caráter plural e democrático do Conselho. É uma ingerência política e ideológica que afronta a liberdade de expressão artística e a produção cultural no País”. Assevera que “o objetivo não explícito dessa transferência é possibilitar uma maior interferência política no conteúdo da produção cultural aprovada pela Ancine”. Para saber mais consultar: <https://portal.stf.jus.br/processos/downloadPeca.asp?id=15341340109&ext=.pdf>. Informação colhida no dia 20/11/2019.

¹⁵¹ Do partido Republicanos.

¹⁵² Do PSDB-Partido da Social Democracia Brasileira.

¹⁵³ Alguns artistas presentes na exposição Adriana Varejão, Cândido Portinari, Fernando Baril, Hudinilson Jr., Lygia Clark, Leonilson e Yuri Firmesa.

críticas nas redes sociais de agremiações liberais, a exemplo, do MBL- Movimento Brasil Livre, que classificaram a exposição como um vilipêndio aos valores cristãos da família, inflando as redes sociais. A família é um campo de disputa com frequência acionado por grupos conservadores, conforme salienta Ronaldo de Almeida,

Família tradicional e, sem dúvida, o signo mais englobante do campo moral em questões relativas ao corpo, ao comportamento e aos vínculos primários. Atualmente, no Brasil e na América Latina, o que se destaca são setores religiosos, a direita, com ênfase em temas como aborto, sexualidade, gênero, casamento, técnicas reprodutivas e adoção de crianças por casais do mesmo sexo (ALMEIDA, 2019, p. 208).

Deve-se sobrelevar que essa defesa à família encontrou suporte nas redes sociais, cujo potencial de dispersão de *fake news* e desinformação é grande. Esse terreno cibernético é usado por pessoas e grupos mal-intencionados, cabendo, com frequência, aos setores progressistas a desnaturalização dos discursos produzidos, evidenciar a verdade por trás das informações veiculadas. Tem cabido, até mesmo, a mídia tradicional a checagem de determinados fatos (*fact-checking*) como forma de recuperar sua importância que tem sido relativizada e negada na atualidade.

Como o efeito das manifestações conservadoras o Santander Cultural decidiu cancelar a mostra, vejam nota destinada à imprensa,

Nos últimos dias, recebemos diversas manifestações críticas sobre a exposição Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira. Pedimos sinceras desculpas a todos os que se sentiram ofendidos por alguma obra que fazia parte da mostra. O objetivo do Santander Cultural é incentivar as artes e promover o debate sobre as grandes questões do mundo contemporâneo, e não gerar qualquer tipo de desrespeito e discórdia (...). Ouvimos as manifestações e entendemos que algumas das obras da exposição Queermuseu desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas, o que não está em linha com a nossa visão de mundo. Quando a arte não é capaz de gerar inclusão e reflexão positiva, perde seu propósito maior, que é elevar a condição humana¹⁵⁴.

¹⁵⁴<http://www.sasp.org.br/jornal-sasp/857-por-pressao-de-conservadores-santander-cancela-exposicao-lgbt.html>. Capturado no dia 25/06/2019.

O banco cedeu aos grupos liberais e conservadores, que alegaram ainda que a instituição havia feito uso do mecenato, captando 800 mil reais para desrespeitar a sociedade incentivando à pedofilia e à zoofilia. Os conservadores acionaram à moralização para afetar a um só tempo o Estado e o banco por intermédio da exposição. Estes grupos propuseram, inclusive, um boicote a instituição financeira, que cancelou a exposição. O cancelamento da exposição provocou ainda mais protestos entre indivíduos contrários ao fechamento, havendo confronto com a polícia no centro da capital gaúcha.

Em 28 de setembro de 2017, o Ministério Público Federal recomendou ao Santander Cultural a reabertura da exposição pelo mesmo período inicialmente prevista, pois não havia, segundo o órgão,

CONSIDERANDO que a liberdade de expressão não se esgota no dever de abstenção do Estado em praticar atos de censura, necessitando também por parte dele e dos por ele patrocinados exercerem ações positivas visando a possibilidade real de exercício e o aprofundamento dos debates sobre os mais diversos aspectos da sociedade;

CONSIDERANDO que na atualidade moderna, os meios de comunicação virtual, exercem impacto, negativo ou positivo, sobre as pessoas, cabendo atuações positivas voltadas a não repressão de ideias, inclusive aquelas rejeitadas pela maioria;

CONSIDERANDO que a liberdade de expressão constitui direito assegurado constitucionalmente e vital para a dignidade humana;

CONSIDERANDO que as obras que trouxeram maior revolta em postagens nas redes sociais não têm qualquer apologia ou incentivo à pedofilia, conforme manifestação pública, divulgada por diversos meios de comunicação, dos Promotores de Justiça do Ministério Público do Rio Grande do Sul com atribuição na garantia dos direitos das crianças e dos adolescentes que estiveram visitando as obras;

CONSIDERANDO que as principais polêmicas que cercaram a exposição Queermuseu seriam contornadas, em grande parte, com a inclusão de informação, por parte dos organizadores, de aviso aos responsáveis por crianças e adolescente referente ao teor de algumas obras existentes na exposição, mesmo que tal exigência não exista no Estatuto da Criança e Adolescente (MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, 2017, p. 3-4)¹⁵⁵

¹⁵⁵ RECOMENDAÇÃO PRDC/RS No 21/2017. MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. Disponível em <http://www.mpf.mp.br/rs/sala-de-imprensa/docs/recomendacoes/2017/recomendacao-queermuseu-porto-alegre/view>. Acessado no dia 25/07/2019.

Outrossim, o Ministério Público Federal afirmou que o cancelamento da exposição possuía um efeito deletério à liberdade de expressão, lembrando períodos de totalitarismo da história recente da humanidade. Mesmo assim, o Santander Cultural não atendeu a recomendação de reabertura da exposição, mostrando a virulência do discurso conservador emergente no Brasil desde meados de 2013.

Em meados de agosto de 2018, a *Queermuseu* volta no Rio de Janeiro, depois de uma vaquinha *online* que arrecadou mais de 1 milhão de reais e contou com a colaboração de artistas, dentre eles, Caetano Veloso que doou um show. A exposição aconteceu na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Mas, na capital carioca a exposição enfrentou o embargo do prefeito Marcelo Crivella, que manifestou publicamente dizendo que *Queermuseu* aconteceria no fundo do mar, mas não no MAR- Museu de Arte do Rio¹⁵⁶.

A pesquisa de Andrade Silva (2019) evidencia que embora o evento enfatizasse a questão das diferenças sexuais o léxico que o tornou público foi o difamatório protagonizado pelo MBL e demais grupos conservadores por meio das palavras: pedofilia, zoofilia, vilipêndio à moral, entre outros. Contudo, a autora mostra como a narrativa inicial sobre a *Queermuseu* foi enfraquecendo dando lugar às novas interpretações, a versão dos apoiadores, posto que a versão conservadora é chocante inicialmente, mas depois enfraquece quando passado o período de difamação. A mediação difamatória dos conservadores é passageira, embora cause transtorno e danos às reputações que podem perdurar por mais tempo.

Quanto ao caso do espetáculo *O evangelho segundo Jesus Cristo- Rainha do Céu*¹⁵⁷. A peça foi interpretada pela atriz transexual Renata Carvalho e traduzida e dirigida por Natália Mallo. A peça trazia à baila um Jesus cristo transexual para chamar a atenção da sociedade para o cotidiano da população T. Um dia a dia permeado por injustiças e violência, segundo dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais - ANTRA (2018), o Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo, portanto o espetáculo queria evidenciar a questão dos direitos humanos.

Entretanto, a peça foi vista por grupos conservadores como ultrajante à imagem de Jesus Cristo e, assim, da fé cristã no dia 15/09/2017 na cidade de Jundiaí, interior de São

¹⁵⁶ https://www.huffpostbrasil.com/2017/10/03/so-se-for-no-fundo-do-mar-diz-crivella-sobre-exposicao-queermuseu-chegar-ao-rio_a_23230939/. Capturado no dia 28/07/2019.

¹⁵⁷ O texto é uma tradução de *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, escrito pela dramaturga escocesa Jo Clifford.

Paulo, uma apresentação foi cancelada por determinação judicial. Meses após esta decisão foi reformada pelo Tribunal de Justiça de São Paulo, que entendeu o episódio como restrição à liberdade de expressão, garantida pela Constituição Federal Brasileira, cabendo ao público ir ou não à peça a partir de suas próprias convicções e valores.

A peça foi proibida no âmbito do FIG- Festival de Inverno de Garanhuns de 2018, cujo anúncio foi retirado da programação oficial do evento. O espetáculo ganhou outras datas em Garanhuns, porém o lugar não foi divulgado com antecedência por questões de segurança e o público foi revistado para garantir a integridade física dos presentes. Medidas de segurança tomadas em razão dos ataques na internet.

Houve tentativas de proibições em Salvador, Porto Alegre e Rio de Janeiro, no mês de junho de 2018, graças à ação movida pelo prefeito Marcelo Crivella. O espetáculo enfrentou ainda a fúria de pessoas do público na cidade de Taubaté, no interior de São Paulo, onde algumas pessoas tentaram agredir a atriz, havendo a necessidade de segurança da Polícia militar.

Em Salvador, o espetáculo ocorreria inicialmente no espaço cultural da Barroquinha no centro da cidade, no âmbito do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia – FIAC¹⁵⁸, contudo uma decisão judicial proibiu que a Fundação Gregório de Mattos – FGM exibisse a peça, a decisão buscava proteger a liberdade religiosa de grupos que se sentiram ofendidos pela proposta do espetáculo. A decisão circunscrevia apenas o espaço da Barroquinha, daí a organização do evento transferiu a apresentação para o Instituto Goethe, atrasando o espetáculo em uma hora.

As interpretações conservadoras desses eventos são alimentadas por certo revanchismo ideológico. Trata-se de uma reação à presença da diferença, sobretudo, em sua dimensão física, os corpos dissidentes, que tem disputado mais espaço nas artes nos últimos anos, não só no Brasil como no mundo. Segundo Miguel,

Trata-se de uma reação a avanços reais na posição das mulheres e de gays, lésbicas e travestis, que ao longo das últimas décadas tiveram direitos reconhecidos e tornaram-se mais visíveis na esfera pública. A narrativa é verossímil exatamente porque, de fato, mais mulheres têm se distanciado de seus papéis convencionais estereotipados, mais pessoas têm assumido sexualidades desviantes da heteronormatividade e o arranjo familiar

¹⁵⁸ 11ª. edição entre os dias 23 e 28 de outubro em Salvador.

tradicional torna-se, cada vez mais, apenas um entre outros (MIGUEL, 2018, p. 48).

O respeito à diferença é sinônimo da defesa dos direitos humanos, rotineiramente confundida pela horda conservadora como “ideologia de gênero” e pensamento de esquerda (marxismo), etc. Todo mundo e qualquer um sabe que os discursos-base das artes são tão diversos quanto às próprias linguagens artísticas. Uma verdadeira galáxia que vai de filosofias greco-romanas (dionisíacas), passando pelos diversos matizes da modernidade até chegar ao pensamento pós-estruturalista.

A virulência do pensamento conservador busca conter o avanço da arte como afirmação das singularidades e possibilidades de existência desses grupos sociais. Renata Carvalho luta por espaço e visibilidade, ressaltando a falta de papéis no mundo cênico. A diversos veículos de comunicação impressos e audiovisuais, ela falou da impotência e insegurança que traz a censura, porém segue na luta fazendo parte do Movimento Nacional de Artistas Trans - Monart e do Coletivo T, do qual é fundadora. O coletivo T

é um encontro de artistas transgêneros (travestis, mulheres e homens trans e pessoas trans não binárias), que buscam através da arte questionar nosso lugar na sociedade. **Nasce para dar foco, espaço, voz, visibilidade e representatividade as questões trans. Acreditando na arte e no papel do artista como agente transformador, questionador, de apontamento, de visão crítica, propondo a discussão e debatendo sua época. Lutando pela normalização, humanização e aceitação dos nossos corpos e identidades.** Pelo fim da Transfobia. Nós artistas trans não podemos nos calar diante de toda violência, exclusão, estigmatização e marginalização que nossa população sofre diariamente. Nossa luta vem da arte, é no palco que vamos nos expressar e ecoar tantas vozes silenciadas. Transformando nossas histórias e vivências em LUTA, e a nossa luta em ARTE. Acomodem-se nas poltronas. Toquem o terceiro sinal. Abram as cortinas e cabeças. Ascendam todos os refletores. Nos iluminem, nos olhem, nos ouçam e EVOÉ...¹⁵⁹(grifos do autor).

O sindicato de artistas cênicos do Reino Unido¹⁶⁰ - *British Actors' Equity Association* - comumente chamada de *Equity*, tem orientado que diretores e suas equipes escalem

¹⁵⁹ https://www.facebook.com/pg/coletivot/about/?ref=page_internal. Acessado em 14/08/2019.

¹⁶⁰ <https://www.theguardian.com/society/2019/oct/28/cast-more-transgender-actors-in-non-trans-roles-union-urges>. Acessado no dia 31/10/2019.

profissionais transgêneros para personagens cisgêneras como forma de ampliar as oportunidades de trabalho para esse grupo social. Reproduzo trecho da matéria do *The Gaurdian*, de 28 de outubro de 2019,

The fact that [a performer] is trans may be completely invisible in the role or production, but it powerfully represents diversity in the industry,” it said. “This ‘invisible’ diversity is just as important as more physically recognisable forms of diversity.” [...] It added: “It is hard for trans actors to build a career out of the very small amount of trans-specific roles if these are the only roles for which they are actively sought.”[...] Harrison Knights, a trans actor and activist, said he sometimes struggled to get parts playing transgender characters. “I’ve got a beard and a low voice, which they’re not expecting,” he said. Playing cis roles was “the holy grail” for him, he said, because there were more of them and they were more diverse. Knights said cis roles were “the assumed default”. “An unnamed drug addict on Casualty, we assume he’s cis. A trainee barrister on Silk, we assume she’s cis. In fact, we assume everyone is cis unless told otherwise.” He added: “It is not until [trans actors] are being cast in major cis roles because we are the best actors for the role, rather than because we tick a box, that we will have truly arrived.” Knights said 48% of trans young people had attempted suicide, and having more visible trans role models would help this situation¹⁶¹.

A fala do ator britânico Harrison Knights coaduna com os fatos destacados por Mateus, Ana e Fabiano tratados nos subtópicos anteriores, que sublinham a construção da autoestima por meio da arte, isto é, da importância do trabalho artístico para a autopercepção

¹⁶¹ Tradução do autor. O fato de [um artista] ser trans pode ser completamente invisível no papel ou na produção, mas representa poderosamente a diversidade na indústria”, afirmou. “Essa diversidade ‘invisível’ é tão importante quanto as formas de diversidade mais reconhecíveis fisicamente.” [...] Acrescentou: “É difícil para os atores trans construir uma carreira com uma quantidade muito pequena de papéis trans-específicos, se esses são os únicos papéis pelos quais são procurados ativamente.” [...] Harrison Knights, ator e ativista trans, disse que, às vezes, se esforça para conseguir papéis interpretando personagens transgêneros. “Tenho barba e voz baixa, o que eles não esperavam”, disse ele. Desempenhar papéis cis era “o santo graal” para ele, disse ele, porque havia mais deles e eles eram mais diversos. Knights disse que os papéis cis eram “o padrão assumido”. “Um viciado em drogas sem nome na Casualty, assumimos que ele é cis. Advogada estagiária em Silk, presumimos que ela seja cis. De fato, assumimos que todos são cis, a menos que seja dito o contrário. Ele acrescentou: “Não é até [os atores trans] serem escalados para os principais papéis cis porque somos os melhores atores para o papel, e não porque marcamos uma caixa, que teremos realmente chegado”. Knights disse que 48% dos jovens trans tentaram suicídio, e ter modelos trans mais visíveis ajudariam nessa situação.

destes sujeitos no mundo. Estes artistas, a partir de suas experiências particulares, exibiram que o teatro é um lugar de prestígio e força, que se sentem mais fortes quando estão atuando no teatro e no campo artístico de um modo geral, intercambiando os sentidos de suas artes, mais fortes frente à intolerância da sociedade.

A dimensão persecutória que surge desde o *impeachment* ganha maior fôlego na gestão de Jair Bolsonaro. O conservadorismo volta com certa força, pois é preciso aglutinar forças sociais para passar as medidas impopulares, uma vez que não seria possível construir certa hegemonia tão somente com o rol de desejos do mercado – desregulamentação, flexibilização das leis do trabalho, desnacionalização e a reforma da previdência –, mas por meio do discurso conversador, e da manipulação do medo da população à erosão de seus valores e de suas famílias. Isso é tão evidente, que mesmo com o fim das eleições, o presidente tem utilizado essa estratégia discursiva para agregar seus seguidores.

Vale dizer, que esse expediente não é exclusivo dele. Como se pôde ver é reiteradamente mobilizado pelo prefeito do Rio de Janeiro Marcelo Crivella e pelo governador de São Paulo João Dória, ambos mirando as eleições de 2022, antecipando a campanha eleitoral. Trata-se, portanto de um cálculo político, em que o fundamentalismo cristão abre alas assim para o fundamentalismo de mercado (MIGUEL, 2018). Percebe-se certa ilusão progressista no tocante à avaliação de que o Brasil dos últimos anos estava mais tolerante/ à diversificação dos afetos, novos arranjos familiares, a participação maior das mulheres na vida pública. Na realidade, o que se vê é a força de concepções regressivas.

Portanto, os artistas hoje têm um desafio maior, até o *impeachment* o debate era outro, se debatia as assimetrias causadas pela lei Rouanet, do quanto se poderia avançar no orçamento, sobre os fundos de cultura, seja nos estados, seja o federal, sobre a natureza dos editais, sobre a importância de editais setoriais, acerca de editais que pensassem aos marcadores sociais da diferença, etc.

Hoje o debate é diminuto, os agentes culturais se sentem intimidados, as instâncias de participação foram destituídas. Não há, por exemplo, o Ministério da Cultura provocando um efeito cascata, uma vez que alguns estados e municípios já não contam com secretarias de cultura independentes de outras pastas, é como se o acúmulo da última década fosse invalidado. Se antes, a sensação era de que o debate da política cultural era sequestrado pelo orçamento, hoje a sensação é de que a política cultural está refém do medo de retaliações políticas e humilhações públicas. Afinal, o setor artístico-cultural é visto como um estorvo no atual governo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O contato de um ano e meio com os atores de teatro na cidade de Salvador permitiu a construção desta interpretação. As constatações propiciaram o entendimento do contexto histórico, no qual estes profissionais vivem e trabalham, atentos a fatores de diversas ordens provocados pela força do mercado e sua ortodoxia da criatividade. Obviamente, o presente estudo não esgotou o tema, tampouco foi meu objetivo.

Destrinchei o processo político que eleva a capital baiana de cidade pacata a uma *creative city*, mostrando as apostas de sua elite político-econômica em saídas que buscavam a exploração de sua costa marítima, sua comida, suas músicas e danças, ou seja, do desenvolvimento a partir desse casamento entre natureza e cultura, protagonizado pelo turismo e seus convidados. Essa associação ofereceu respostas aos dilemas baianos da baixa industrialização.

Nesse processo de construção da cultura baiana, destaquei a criação da Universidade da Bahia e, conseqüentemente, de sua Escola de Teatro, um projeto que ambicionou “acordar a célula *mater*” da nação”, sorumbática desde 31 de agosto de 1763, data da transferência da capital da colônia. Destaquei ainda a importância que cisões no âmbito da Escola de teatro contribuíram para oxigenar a cena teatral da cidade, formando artistas versados em diferentes linguagens estéticas e interesses políticos que terminaram inaugurando a cena de teatro moderna.

Percebe-se que a modernização teatral em Salvador é controversa, apresentando algumas dificuldades para os artistas. Isso não significa que seus artistas sejam amadores ou semiprofissionais, tampouco a linguagem por eles mobilizada. Penso que tal fato tem mais a ver com a forma que o espetáculo é montado na cidade, não raro, a duras penas. Repleto de coragem por parte dos criadores, pouco incentivo, baixo fomento público ou privado, mesmo sendo esta cidade uma *creative city*. Reiteradamente indaguei aos meus entrevistados: qual o sentido dessa criatividade? Tão logo fui entendendo as razões de suas incredulidades em relação aos discursos públicos sobre os novos títulos da cidade e mais do que isso, entendi que a área teatral demandava um olhar específico por parte da administração pública, municipal e estadual, ou seja, é preciso que se tenha mais planificação e transparência sobre a produção teatral.

Percebi que é necessário abandonar certo narcisismo institucional, as secretarias e birôs da cultura carecem de reciclagem, mudar o rito institucional e ouvir os artistas, que são os sujeitos da ponta, aqueles que põem a mão na massa. Ouvi-los é ato de urgência e prudência dada à precariedade e o abandono que se encontram. Seria uma forma de retroalimentação do sistema da cultura institucional baseado no próprio funcionamento das culturas – um diálogo permanente entre diversos tipos de cultura. Largar um pouco o gesso da instituição, pois a política fica enfadada, ensimesmada, cristalizada e desacreditada.

A atitude mais criativa e radical que um gestor poderia tomar é esquecer essas políticas estrangeiras e buscar uma solução tipicamente baiana, ao menos, brasileira. Talvez uma pesquisa no âmbito das secretarias ou um diálogo aproximado de acadêmicos com os gestores significasse algo mais potente e significativo, uma vez que a universidade pública brasileira – diversos departamentos e programas de pós-graduação e pesquisa – já revelou os principais problemas das políticas públicas culturais. Se a falta não for de conhecimento é, certamente, de boa vontade. É preciso que se invista na profissionalização da cultura, pois só assim é que se acaba com o servilismo entre artistas e burocracias culturais.

Frequentemente, os artistas trabalham por amor à profissão, dedicam-se plenamente a cada ensaio e espetáculo na ânsia de “chegar lá”, um duro percurso marcado por vivências agonísticas entre pares, superiores próximos, dentre outros agentes do mercado da cultura. Um contexto de individualismo e concorrência neoliberais, onde cada gota de seu suor significa múltiplos investimentos no próprio capital humano, um contexto que se não ficarmos atentos somos conduzidos à banalização do que contraria a ética, o respeito ao próximo, o coletivismo, o amor ao jogo, enfim aos princípios do próprio teatro.

O trabalho artístico não é um bálsamo. Não raro, os artistas evidenciaram que o trabalho artístico é tão enlouquecedor quanto fonte de autoestima, o trabalho do ator é simultaneamente fonte de prazer e dor. Prazer graças à comunicação, o ator se envaidece quando consegue ser um veículo de emoções – contar histórias, aproximar contextos, traduzir realidades, enfim quando capta um brilho no olho, um sorriso, um saltar de sobrelance ou o próprio aplauso de seu público. A maioria deles falou que a razão de ser do seu trabalho é a crítica que o teatro pode fazer da realidade social, o teatro teria um poder de redescritção dos aspectos da vida social que lhes causam repulsa, indignação, raiva, buscando um outro caminho de comunhão, justiça e satisfação.

A dor é oriunda, sobretudo, da incomunicabilidade de uma situação de não trabalho, da ausência do palco, mas não somente. O ator sofre mesmo quando está dentro de processos

artísticos, afinal é o mesmo princípio do trabalho - um pêndulo cuja força oscila para o prazer e o sofrimento. No caso dos atores em Salvador, a dor no contexto laboral advém do trabalho não pago, mal pago ou atrasado, das péssimas condições de ensaios, com frequência sem lanches, sem água. Da dificuldade de achar tempo para conciliação de duas carreiras profissionais, estratégia utilizada como forma de permanência no mercado de trabalho artístico. A corrida pelo sucesso que pode não vir, ao mesmo tempo em que a própria noção de sucesso parece menos remota no imaginário do artista dada à visibilidade da internet e redes sociais, leva-os a um clima de tudo ou nada.

Ainda sobre dores, penso que a articulação do trabalho do ator e os marcadores sociais da diferença foi interessante na medida em que desnudou algumas hierarquizações, exclusões e privilégios que são invisíveis ou impensáveis quando falamos em teatro.

Começo pela questão da raça, todos os entrevistados concordaram que a cor da pele/raça repercute no trabalho do ator, pois a maioria dos textos montados na cidade possuem referenciais europeus e/ou norte-americano – têm uma matriz branca, isso seria fruto da formação eurocêntrica da Escola de Teatro. Tal fato gera muita incerteza, insatisfação e, logicamente, sofrimento entre os artistas negros, que se sentem postos de fora da cena. As personagens negras ainda não teriam uma densidade dramática.

Atrizes entrevistadas narraram assédios sexual e/ou moral cometidos por outros atores, diretores e técnicos dos espetáculos, sentiam-se indignadas e injustiçadas com o fato de colegas eclipsarem essas relações criminosas. As pessoas com sobrepeso sofrem em razão da visão dominante de que o corpo gordo é ineficiente, sinônimo de desorganização e desleixo.

Os atores hipossuficientes financeiros como Fabiano se vêem com dúvidas frequentes sobre sua carreira, se achando até levianos por insistirem em uma arte tão escassa de recursos. São artistas que não podem pagar por capacitações ou viagens para aquisição de repertório artístico-cultural. Os mais jovens têm oportunidades que demandam paciência e resistência, além de lidarem com a arrogância dos mais antigos. Os LGBTTTQI+ que são artistas enfrentam dissabores, em razão da homo-lesbo-transfobia que acomete a sociedade e o mercado de trabalho. Sobretudo, a população T cujo trabalho é visto como de natureza sexual e não artístico.

Repertoriando essas situações microsociológicas quero chegar num problema que é global, isto é, na divisão inexata de recursos materiais simbólicos e materiais em nossa

sociedade. A importância de repertoriar essas situações e experiências consiste na possibilidade de criar e aperfeiçoar políticas públicas específicas que minorem ou acabem com essas hierarquizações e exclusões, posto que determinados indivíduos começam a corrida pelo sucesso bem mais frente do que a maioria dos sujeitos, isso acontece em todas as áreas da vida social e no teatro não é diferente. Repertoriar as desigualdades postas pelas diferenças e suas intersecções é uma ação cabal na desnaturalização da meritocracia, ou seja, é uma poderosa arma de promoção do processo democrático.

Repertoriar sociologicamente significou o desenvolvimento de uma audição empática. Considero que a mescla de observações e entrevistas semiestruturadas foi exitosa, pois renderam conhecimento sobre as práticas eminentemente laborais e aspectos da vida de cada entrevistado, e por meio dessas experiências foi possível entendê-los e classificar o mundo a sua volta. As entrevistas foram bem descontraídas, percebi que atrás do figurino e da personagem há uma pessoa, às vezes, até mais interessante que a própria encenação, com histórias dignas de serem dramatizadas e encenadas. São pessoas que resistem às péssimas condições de trabalho e ao império de vaidades alheias. Pessoas que se sacrificam pela redenção da comunicação.

São pessoas que suportam a dor e o risco pela esperança de ganhos elevados, da consagração e, principalmente, da necessidade de passar a sua mensagem, alguns falam até em vocação e se sentem censurados. Essa esperança junto à necessidade de comunicar funciona como combustível de sua resistência. Esse coquetel de sentimentos é que torna a crise existencial uma realidade para esses artistas. Os atores de teatro são administradores de sentimentos, de um lado o *desconforto intenso* com as condições de trabalho, do outro um *compromisso fiel* com sua arte, uma condição ambivalente, um sujeito que experimenta a imaginação, autoexpressão e exploração simultaneamente.

Os trabalhadores da cultura, criativos ou os artistas, não só contribuem com ações para reverter problemas educacionais e criminais nas grandes cidades, mas também atuam para o incremento do turismo e geram lucro para diversas empresas. Mesmo assim, suas condições de trabalho não são condizentes com a importância que adquiriram nas últimas décadas. Portanto, o estudo sobre as condições de trabalho de atores de teatro é imprescindível para a constituição e aperfeiçoamento de políticas públicas na área da cultura, trabalho e renda. Não só estudá-los, mas, sobretudo, escutá-los, mirando um patamar digno e seguro para desempenho das funções de artista, uma vez que a cidade se constitui como centro artístico-cultural.

Os artistas entrevistados salientaram a importância da luta pelo trabalho digno *pari passu* a luta pelos diferentes sujeitos que trabalham, e que as políticas que forem criadas ou melhoradas, diversificassem os sujeitos, atentando-se para o binômio desigualdades/diferenças.

Principalmente, porque vivemos em um contexto de ascenso do conservadorismo e como salientado no último tópico, essas forças sociais regressivas incidem sobremaneira nos sujeitos dissidentes e na arte produzida por eles, os inúmeros casos de censura são prova disso.

Os atores de teatro em Salvador sentem a letargia que tem contaminado a classe trabalhadora de um modo geral e, assim, não tem conseguido somar na luta contra as reformas que estão sendo impostas. Vi tão somente movimentações pontuais, contudo não se pode negligenciar que os artistas têm colocado em xeque a ideia de que as leis de incentivo são uma conquista dos artistas no âmbito nacional. Constantemente apontam para a falta de lisura e equidade nesses processos que pretendem a distribuição de recursos públicos, e, que essas políticas seriam, na verdade, uma forma de censura e manutenção de privilégios. Os artistas evidenciam a sanha do mercado sobre os recursos públicos há muitíssimo e que o apetite da financeirização impõe censura econômica que encurtou, cada vez mais, o raio de atuação dos artistas, ao espoliar os direitos culturais da população.

Como bem evidenciou Paulo Arantes, as leis de fomento aos poucos se tornaram de “tormento”, na medida em que os artistas se tornaram “prisoneiros de uma lei por eles mesmos criada, além do mais graças à mobilização inédita que se sabe contra a colonização da arte pelas novas formas dos negócios culturais [...] curiosa autonomia essa, cujo gozo provoca dependência” (ARANTES, 2012, p. 201). Os artistas se tornaram prisioneiros, pois “nos teatros os atores e encenadores voltam a ser obrigados a lidar com trâmites burocráticos cada vez mais restritivos e complexos” (BETTI, 2012, p. 127) e já não sabem mais de onde tirar fôlego para a luta.

Muitos aspectos da política cultural e a baixa convergência de políticas sociais ainda são desafios para a crítica e para o trabalho artístico, essa realidade carece de explicações, visibilidade, debate e, conseqüentemente, de melhorias. Simultaneamente, essas dificuldades são objeto de estudo e luta social. Reitero a necessidade de estudos interdisciplinares para enfatizar as problemáticas que escaparam a essa interpretação. Afinal, as mudanças só virão por meio de discurso e práticas políticas convincentes. Dessa forma, é preciso sensibilizar a sociedade para esta realidade, afinal todos ganharão, seja público, seja artista.

Constatou-se que há uma política de “ouvidos moucos” ao clamor dos artistas por respeito e direitos. Uma política orientada por uma mentalidade tecnocrática que ainda lida mal com os conflitos trazidos pelos artistas e pelos diversos públicos, desprezando experiências que ajudariam na reformulação da política pública, pois tanto os artistas quanto o público formam os diversos sujeitos da política. É perceptível que certo narcisismo institucional atrapalha a comunicação: talvez investir numa estratégia de ensaio e erro fosse uma saída, se as secretarias de cultura entendessem que as reivindicações são uma forma de qualificar as informações na ponta da política pública.

Enfim, uma contextualização do ambiente alvo da política é fundamental para conhecer os artistas e os seus públicos sem preconceitos elitistas ou populistas. A confluência de políticas culturais e urbanas precisa encontrar um resultado mais inclusivo, valorizando, simbólica e materialmente, os trabalhadores da cultura e das artes. Só assim será possível romper com o ciclo daquelas dificuldades crônicas descritas por Chico Buarque, ou ainda, com a maldição do *Ashaverus* – figura da memória cristã – trazida à tona por Silio Bocannera Júnior (2008), ao falar dos artistas sem sucesso no paço e na praça na Bahia, na passagem do século XIX para o XX.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Alice de Paiva; HIRATA, Helena; LOMBARDI, Maria Rosa(org.). **Gênero e trabalho no Brasil e na França: perspectivas interseccionais**. São Paulo: Boitempo, 2016.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.

ALMEIDA, P.H. A economia de Salvador e a formação de sua região metropolitana In: CARVALHO, IMM., and PEREIRA, GC., orgs. **Como anda Salvador e sua região metropolitana** [online]. 2nd. ed. rev. and enl. Salvador: EDUFBA, 2008.

ALMEIDA, Ronaldo de. Bolsonaro presidente: conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira. **Novos estud.** Cebrap, São Paulo: V38n01. 185-213 jan.–abr. 2019.

ALMEIDA, R. N. R. D. **Eu sei o meu lugar: relações de trabalho e gênero na produção cinematográfica da Globo filmes**. Tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2018.

ALOISI, Hilda. **O Empregado com deficiência segundo o conceito do empregador da pequena, média e grande empresa da cidade de Campinas**. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Unicamp, 1999.

ALVES, M.A. O trabalho de técnicos de palco no contexto de um teatro público: décadas de 1950 a 2000. Campinas: **Revista Proa: Revista de antropologia e arte**. IFCH-UNICAMP, nº 01, vol. 01, 2009. <http://www.ifch.unicamp.br/proa>. Acesso em 10/11/2018.

AMANAJÁS, I. A. Drag Queen: Um Percurso pela Arte dos Atores Transformistas. **Revista Belas Artes**, v. 1, p. 1-24, 2014.

ANDERSON, Perry. Algumas notas históricas sobre hegemonia. **Margem Esquerda: ensaios marxistas**, n. 14, 2010.

ANDERSON, Perry. Balanço do Neoliberalismo. In: EMIR, Sader; GENTILI, Pablo Gentil (Org.). **Pós-neoliberalismo: As políticas Sociais e o Estado Democrático**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ANDRADE SILVA, S.R. **Reação, mobilização e produção de sentidos na arte: um olhar sobre a trajetória da exposição Queermuseu**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

ANTRA. Mapa dos assassinatos de Travestis e Transexuais no Brasil em 2017. **Associação Nacional de Travestis e Transexuais- ANTRA**, Brasil, 2018. Disponível em. Acesso dia 18/12/2018.

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho** 3.ed. São Paulo: Boitempo, 2000.

ARAGAO, T. A. et al. Uma perspectiva psicossocial da sintomatologia depressiva na adolescência. **Ciência & Saúde Coletiva**, 14(2):395-405, 2009.

ARANTES, Paulo. A lei de Tormento. In: DESGRANGES, F; LEPIQUE, M. (orgs). **Teatro e vida pública**. O fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

ARANTES, Otilia. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. (Orgs). ARANTES, O., VAINER, C. e MARICATO, E. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. Estudos **Feministas**, Florianópolis, 16(3): 424, setembro-dezembro/2008.

ARAÚJO, Sérgio Sobreira. **Produção cultural no contexto das políticas públicas**: uma análise da trajetória do teatro baiano profissional no período de 1988 a 2010 / Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2011.

BAHIA, Governo do Estado da Bahia. **Mapa musical da Bahia**. FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA. Disponível em: <http://mapamusical.ba.gov.br/o-projeto/>. Acessado em 23/09/2019.

BAHIA, Governo do Estado da Bahia. **Infocultura**: ocupação e trabalho na economia criativa do estado da Bahia – 2010. V.1, n.7, (dez. 2014). Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2014.

BAHIA, Governo do Estado da Bahia. **Relatório de Gestão da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (2015-2018)**. Secult, Salvador, 2019.

BAHIA. Governo do Estado da Bahia. **Relatório de Ações da Secult/Ba. Unidades Vinculadas (2017-2018)**. Secult, Salvador, 2019.

BAIROS, Luiza. Pecados no “paraíso racial”: o negro na força de trabalho da Bahia, 1950-1980. In: REIS, João José. **Escravidão e invenção da liberdade**. Estudos sobre o negro no Brasil. São Paulo. Editora Brasiliense, CNPq, 1988.

BARATA, Mário. As artes plásticas de 1808 a 1889. In: HOLLANDA, Sérgio Buarque de (org). **História Geral da Civilização Brasileira** - v.3. São Paulo: Difel, 1982. pp. 409-424.

BARBOSA, A. L. N. H; COSTA J. S. M. Oferta de creche e participação das mulheres no mercado de trabalho no Brasil. Nota Técnica. IPEA. **Mercado de trabalho** | 62 | abr. 2017. Disponível em http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/7805/1/bmt_62_oferta.pdf. Acesso em 14/12/2018.

BENTO, Maria Aparecida S. Pactos narcísicos no racismo: Branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. **Tese de doutorado**. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, 2002.

BETTI, M.S. A luta do fomento: raízes e desafios. In: DESGRANGES, F; LEPIQUE, M. (orgs). **Teatro e vida pública**. O fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

BOBBIO, N. **Direita e esquerda**: razões e significados de uma distinção política. São Paulo: Unesp, 1995.

BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. **O teatro na Bahia**: da colônia a república 1800 - 1923 / Sílio. Boccanera Júnior. 2.ed. - Salvador: EDUNEB/ EDUFBA, 2008.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O novo Espírito do Capitalismo**, Editora Martins Fontes, 2009.

BORGES, V; COSTA, P. (orgs.) **Criatividade e Instituições**: novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2012.

BORGES, Vera. **Teatro, prazer e risco**: retratos sociológicos de actores e encenadores portugueses. Lisboa, Roma Editora, 2008.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo Perspec.** vol. 15 n° 2. São Paulo, Apr. /June, 2001.

BOTELHO, Isaura. A política cultural & o plano das idéias In: **Políticas culturais no Brasil** / (orgs.) BARBALHO, A. e RUBIM. A.A.C —Salvador: edufba, 2007.

BRASIL. Lei Nº 8.313. Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília, de 23 de dezembro de 1991.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **CPI – LEI ROUANET**. RELATÓRIO FINAL, Brasília, abril, 2017.

BUTLER, N; STOYANOVA RUSSELL, D. No funny business: Precarious work and emotional labour in stand-up comedy. **Human Relations**, Vol. 71(12), 2018, p. 1666– 1686.

BUTLER, Judith. Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim? Conferência do Prêmio Adorno. Tradução de Aléxia Cruz Bretas In: Editores, O. (2018). **Cadernos de Ética e Filosofia Política**. Número 33, 2018, p. 213-229.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena história do teatro no Brasil** (quatro séculos de teatro no Brasil). Tradução Carla de Queiroz; apresentação Sábato Magaldi; edição T. A. Queiroz. São Paulo: Edusp, 1986.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In: **Políticas culturais no Brasil** / (orgs.) BARBALHO, A. e RUBIM. A.A.C —Salvador: edufba, 2007.

CANEDO, Daniela; KHOURI, Ricardo. Salvador Mais Criativa: atores e Redes Culturais e Criativas de Salvador. In: Prefeitura Municipal de Salvador. Fundação Mário Leal Ferreira (Coord.). **Plano Salvador 500 anos abrangendo o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano -PDDU e a Lei de Ordenamento do Uso e Ocupação do Solo – LOUOS**. Salvador, 2015.

CANEDO, D.P. Trabalho e renda na economia criativa de Salvador. In: **Os trabalhadores da cultura no Brasil**: criação, práticas e reconhecimento / Alexandre Barbalho, Elder Patrick Maia Alves, Mariella Pitombo Vieira (organizadores). - Salvador: EDUFBA, 2017.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrítica e crítica: a supremacia racial e o branco anti-racista. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales**, Niñez y Juventud (Vol. 8 no. 1 ene-jun 2010a). Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20131216065611/art.LourencoCardoso.pdf>".

CARDOSO, Lourenço. Retrato do branco racista e anti-racista. **Reflexão e Ação**. Revista do Departamento de Educação e do Programa de Pós-graduação em Educação. V. 18, n.1, 2010b. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/1279>.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: **O trabalho do antropólogo**. São Paulo: Unesp, Paralelo 15, 1998.

CARNEIRO, Sueli. “Gênero e raça”. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra (orgs.). **Gênero, democracia e sociedade brasileira**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, Ed. 34, 2002. p. 167-193.

CARREIRA, A. L. A. N. **Teatro de grupo**: reconstruindo o teatro? DAPesquisa, v. 1, p. 1-7, 2008.

CARVALHO, Ênio. **O que é ator?** Coleção Primeiros Passos. Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.

CARVALHO, Ênio. **História e formação do ator**. Editora Ática, São Paulo, 1989.

CARVALHO, IMM., and PEREIRA, GC., orgs. **Como anda Salvador e sua região metropolitana** [online]. 2nd ed. rev. and enl. Salvador: EDUFBA, 2008. 228 p. ISBN 978-85-232-0909-4. Available from SciELO Books.

CASTEL, Robert. **A Insegurança Social**: o que é ser protegido? Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

CAVENAGHI, Suzana. **Mulheres chefes de família no Brasil**: avanços e desafios / Suzana Cavenaghi; José Eustáquio Diniz Alves. -- Rio de Janeiro: ENS-CPES, 2018.

CERQUEIRA, A. **Paradoxos da atividade artística na narrativa de músicos denominados independentes**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, 2017.

CHANAN, M. **Repeated Takes**: a short history of recording and its effects on music. London & New York. Verso, 1995.

CHANG, H. J. **Chutando a escada**: a estratégia do desenvolvimento em perspectiva histórica. Ed. Unesp, 2004.

CHILVERS, Ian (org.). **Dicionário Oxford de arte**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CONCEIÇÃO, Willian Luiz da. Brancura e branquitude: ausências, presenças e emergências de um campo de debate. **Dissertação de mestrado**. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

CONDE, Idalina. Artists as vulnerable workers. **CI2009ESe-working papers**, n° 71/2009, Lisboa, 2009.

CONNOR, B; GILL, R; TAYLOR, S. Gender and creative labour. **The Sociological Review**. The Editorial Board of the Sociological Review, 63: S1, 2015, p. 1–22.

COSTANZI, Rogério Nagamine. Trabalho decente e juventude no Brasil. [Brasília]: **Organização Internacional do Trabalho**, 2009.

COSTA, Iná C. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15., jul.-dez., 2007, p. 17-29.

CRENSHAW, Kimberle W. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. **Cruzamento: raça e gênero**. Brasília: Unifem, 2004.

DAGNINO, Evelina. Políticas culturais, democracia e projeto neoliberal. **Revista Rio de Janeiro**, n. 15, jan.-abr. 2005.

DANTAS NETO, Paulo Fábio. **Tradição, autocracia e carisma: a política de Antônio Carlos Magalhães na modernização da Bahia (1954-1974)**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

DANTAS, Marcelo. **Olodum: de bloco afro a holding cultural**. Salvador, Edições Olodum, 1994.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**. Ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELOUMEAUX, L. Desequilíbrios persistentes no fluxo de bens e serviços culturais. In: **Repensar as políticas culturais: criatividade para o desenvolvimento 2018; relatório global da Convenção de 2005**. – Brasília: UNESCO, 2018.

DIEESE. Departamento Intersindical de Estudos Econômicos. **Juventude: estudo e trabalho: A experiência da juventude na RMS – 1997 a 2016**. PED (RMS). Sistema Pesquisa de Emprego e Desemprego. Dezembro de 2017, 2017.

DINARDI, Cecilia. Creativity, informality and cultural work in Rio de Janeiro's favelas. **International Journal of Cultural Studies**, Sage Journals, 2019, p.1-16.

DOUXAMI, C. Teatro Negro: a Realidade de um Sonho sem Sono. **Revista Afro-Ásia**, p. 25-26, 2001, 281-312.

DRUCK, G. Trabalho, precarização e resistências: novos e velhos desafios? **Caderno crh**, Salvador, v. 24, n. Spe 01, p. 37-57, 2011.

EHRENBERG, Alain. **O culto da performance**. Da aventura empreendedora à depressão nervosa/ Alain Ehrenberg. Organização e tradução Pedro F. Bendassoli. - Aparecida, Sp: Ideias & Letras, 2010.

EISENSTEIN, Elizabeth L. **A Revolução da Cultura Impressa: Os Primórdios da Europa Moderna**. Editora São Paulo: Editora Ática, 1998.

EL BENNAOUI, Sobreviver aos paradoxos da mobilidade. In: **Repensar as políticas culturais: criatividade para o desenvolvimento 2018; relatório global da Convenção de 2005**. – Brasília: UNESCO, 2018.

ELIAS, N. Mozart. **Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.

FARIA, I. **Viver de arte:** percursos de formação e inserção socioprofissional de egressos de cursos de educação profissionalizante em artes, em Salvador, Bahia / Ivan Faria. - Belo Horizonte, 2017.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos.** 2. ed. São Paulo: Global, 2007.

FERREIRA, R.C.; SIQUEIRA, M.V.S. O gay no ambiente de trabalho: análise dos efeitos de ser gay nas organizações contemporâneas. In: **ENANPAD**, 31, 2007, Rio de Janeiro. Trabalhos apresentados. Rio de Janeiro, 2007.

FERREIRA, V. M.S. **A rede de cidades criativas da Unesco:** uma perspectiva das cidades brasileiras. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes visuais, Programa de Pós-graduação em Arquitetura- projeto e cidade, Goiânia, 2017.

FIRJAN. **Mapeamento da indústria criativa no brasil. Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro Sistema.** FIRJAN. Rio de Janeiro, 2016.

FONSECA MACHADO, Bernardo; MORITZ SCHWARCZ, Lilia. Sonhos que migram: atrizes e atores brasileiros em Nova York. **Sociedade e Cultura**, vol. 20, núm. 2, julho-diciembre, 2017, pp. 74-94.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder.** 20.ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

FOUCAULT, M. **Nascimento da biopolítica** (1978-1979), São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber.** Tradução de Luís Felipe Baeta Neves. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.

FLORIDA, Richard. Cities and Creative Class. **City and Community**, 2:1, American Sociological Association, March, 2003.

FRANCO, A. **O Teatro na Bahia através da imprensa.** Século XX. Salvador: FCJA, COFIC, FCEBA, 1994.

FREITAS, Taís V. de, SILVEIRA, Maria Lúcia. **Trabalho, corpo e vida das mulheres:** crítica à sociedade de mercado. São Paulo: SOF Sempre Viva Organização Feminista, 2007.

GARCIA, M. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 24, nº 47, p.127-62 – 2004.

GAULEJAC, Vincent de. **Gestão como doença social:** ideologia, poder gerencialista e fragmentação social. Tradução: Ivo Storniolo. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.

GIMENEZ, Fernando Antonio Prado. Empreendedor cultural: uma identidade rejeitada? **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 9, n. 1, p. 244-267, jan./jun. 2016, p. 369-392.

GUIMARÃES, A.S. **Racismo e Anti-Racismo no Brasil**. Novos Estudos CEBRAP N.º 43, novembro 1995, pp. 26-44.

GUIMARÃES, A.S. **A formação e a crise da hegemonia burguesa na Bahia: 1930 a 1964**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, 1982, Revisão de estilo em 2003.

GRAMSCI, Antonio. Americanismo e Fordismo. In: **Maquiavel, a política e o Estado moderno**. 4a Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere** - Literatura. Folclore. Gramática. Apêndices: variantes e índices. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

GREFFE, Xavier. **Arte e mercado** [organização Teixeira Coelho] tradução Ana Goldberger. - 1. ed. - São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Tradução: Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HARTLEY, J. **Creative Industries**. London: Blackwell, 2005.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HARVEY, David. Neoliberalismo como destruição criativa. ©**INTERFACEHS** – Revista de Gestão Integrada em Saúde do Trabalho e Meio Ambiente - v.2, n.4, Tradução, agosto, 2007.

HARVEY, David. **O novo Imperialismo**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

HAUNSCHILD, Alex. Managing employment relationship in flexible labour markets: the case os german repertory theatres. **Human Relations**. Volume 56(8), 2003.

HAUSER, Arnold. **Sociología del arte**. 4. Sociología del público. Madrid. Ediciones Guadarrama, 8º. Colección Universitaria de Bolsillo, Punto Omega, 1977.

HESMONDHALGH, D. & BAKER, S. Creative Work and Emotional Labour in the Television Industry. **Theory, Culture & Society** (SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore), Vol. 25(7–8), 2008.

HIRATA, Helena. Globalização e divisão sexual do trabalho. **Cadernos Pagu** (17/18) 2001/02: pp.139-156.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Daniele. A classe operária tem dois sexos. **Revista Estudos Feministas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1994.

HOCHSCHILD, A. Emotion work, feeling rules, and social structures. **American Journal of Sociology**, 85(3), 1979.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a Educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla- São Paulo. 2013. Editora Martins Fontes, 2013.

HOWKINS, J. **The Creative Economy**: How People Make Money From Ideas. London: Allen Lane, 2001.

HUWS, Ursula. Mundo material: o mito da economia imaterial. **Mediações**, Londrina, v. 16, n.1, p. 24-54, Jan./Jun. 2011.

HUWS, Ursula. A ignição no motor: trabalhadores criativos na economia global. Tradução de Lucas Della Iglezia. **PARÁGRAFO**. JAN./JUN.2015 V. 1, N. 3, 2015.

IANNI, Octavio. **A sociedade global**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

IBGE. **Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil**. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Estudos e Pesquisas Informação Demográfica e Socioeconômica, n.38, 2018.

IBGE. **Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira: 2018** / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. - Rio de Janeiro: IBGE, 2018.

IRIGARAY, H. A. R. Políticas de Diversidade nas Organizações: Uma Questão de Discurso? In: **ENANPAD**, 31, 2007, Rio de Janeiro. Trabalhos apresentados. Rio de Janeiro, 2007.

ISAR, Y. Visão Global: Das Inquietações Conceituais a uma Agenda de Pesquisas. In: **Economia criativa: como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento / organização Ana Carla Fonseca Reis**. – São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre a população transgênero: conceitos e termos** / Jaqueline Gomes de Jesus. Brasília: Autor, 2012. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/87846526/Orientacoes-sobre-Identidade-de-Genero-Conceitos-e-Termos>, capturado no dia 20/08/2019.

JINKINS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo (Orgs.). **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016.

KOWARICK, L. **Trabalho e vadiagem: a origem do trabalho livre no Brasil**. 2. ed. Rio, de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

LEÃO, R. M. **Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia**. Raimundo Matos de Leão. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2013.

LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro negro brasileiro. **Repertório**, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**/Evani Tavares Lima. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2010.

LIMA, Hanayana B. Financiamento e fomento à cultura na Bahia: análise da gestão de Jaques Wagner. **V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador, 2009.

LOBO, E. S. **A classe operária tem dois sexos**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.

LOBO, E.S. O Trabalho como Linguagem: o gênero no trabalho. **BIB**, Rio de Janeiro, n. 31, 1. semestre de 1991, p. 7-16. Disponível em <http://www.anpocs.com/index.php/bib-pt/bib-31/420-o-trabalho-como-linguagem-o-genero-do-trabalho/file>. Acesso em 10/12/2018.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana** [recurso eletrônico] / Nei Lopes. - 4. Ed. - São Paulo: Selo Negro, 2011.

LINS, C.P.C. Levantamento da ação institucional entre o MINC e o IBGE: desde as gestões Gil/Juca. **Políticas Culturais em Revista**, 2(8), p. 1-27, 2015. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/15772/10914>.

LYNCH, C. E. C. “Conservadorismo caleidoscópico: Edmund Burke e o pensamento político do Brasil oitocentista”. **Lua Nova**, nº 100, 2017.

MACHADO SILVA, Luiz Antônio. Da informalidade à empregabilidade (reorganizando a dominação no mundo do trabalho). **Caderno CRH**, Salvador, n. 37, p. 81-109, jul./dez. 2002.

MADEIRA, R. M, QUADROS, M. P. Fim da direita envergonhada? Atuação da bancada evangélica e da bancada da bala e os caminhos da representação do conservadorismo no Brasil. **Opinião Pública**, Campinas, vol. 24, nº 3, set.-dez., p. 486-522, 2018.

MARTINS, H.H.T.S. Metodologia qualitativa de pesquisa. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.30, n.2, p. 289-300, maio/ago. 2004.

MEDEIROS, A.K; LIMA, L.P.B. Descentralização e articulação enquanto estratégia de expansão de políticas públicas: estudo de caso do programa cultura viva. In: **Cultura viva: as práticas de pontos e pontões** / Ipea, Coordenação de Cultura. Brasília: Ipea, 2011.

MEGA, V.M. **Lei Rouanet: a visibilidade do produto cultural como critério de patrocínio à produção artística**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes-Universidade de São Paulo, 217p, 2015.

MENDES, Miriam Garcia. **A Personagem Negra no Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Ática, 1982.

MENGER, Pierre-Michel. Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. Elsevier. **Poetics** 28, 2001.

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

MIGUEL, Luís Felipe. O pensamento e a imaginação no banco dos réus: ameaças à liberdade de expressão em contexto de golpe e guerras culturais. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 11, n. 1, p. 37-59, jan./jun. 2018.

MILLNER, Andrew. Cultural Materialism, Culturalism and PostCulturalism: The Legacy of Raymond Williams. In: **Theory, Culture & Society**. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE, vol. 11 (1994), p. 43-73.

MILLS, C. W. **Sobre o Artesanato Intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. Procuradoria da República no Rio Grande do Sul. Procuradoria Regional Dos Direitos Do Cidadão. **RECOMENDAÇÃO PRDC/RS Nº 21/2017**, 2017.

MORAES, Dênis de. **Mídia, poder e contrapoder** [recurso eletrônico]: da concentração monopólica à democratização da informação/Dênis de Moraes, Ignacio Ramonet, Pascual Serrano; [tradução Karina Patrício]. - São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2013.

MOREIRA, Luiz Carlos. There is no alternative. In: **Teatro e Vida Pública**: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. DESGRANGES, Flávio & LEPIQUE, Maysa. (Orgs). São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do Negro Brasileiro**. /Clóvis Moura –2 ed.—São Paulo: Perspectiva, 2019.

MOUTINHO, Laura. Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes. **Cadernos Pagu** (42), Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, iv.1, 2014, pp. 201-248.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. 3ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008

NASCIMENTO, A. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.18, n. 50, p.16, jan./abr. 2004.

OLIVEIRA, Francisco de. **O elo perdido**: Classe e Identidade de Classe. São Paulo: Brasiliense, 1987.

OLIVEIRA, Marluce Souza de. **Corpos gordos em cena**: encontros embriagados na construção de uma personagem rodriguiana. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.

OLIVERA, R.G. Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto en México. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales. Ciudad de Mexico. **Revista Mexicana de Sociología** 76, núm. 1, enero-marzo, 2014.

OLIVIERI, Cristiane. **Cultura neoliberal**: leis de incentivo como política de cultura. São Paulo: Escrituras, 2004.

OLIVIERI, Cristiane. O direito autoral e a produção cultural. In: **Organização e Produção da cultura**. (orgs) RUBIM, Linda e BARBALHO, Alexandre. Salvador. Edfuba. Facom/Cult, 2005. Pp.161-169.

ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO. **Promoção dos Direitos Humanos de pessoas LGBT no Mundo do Trabalho**. 2a. ed. Brasília, OIT/UNAIDS/PNUD, Projeto “Construindo a igualdade de oportunidades no mundo do trabalho: combatendo a homo-lesbo-transfobia”, 2015. 79 p.

PACHECO, Lilian. A Pedagogia Griô: educação, tradição oral e política da diversidade. **Revista Diversitas**. Núcleo de estudos das diversidades intolerâncias e conflitos. N.3, 2015.

PEÇANHA, Érica. **A cultura como campo de trabalho para a juventude**: políticas, experiências e desafios. Vol. 1 – São Oaulo: Ação Educativa, 2015.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. **A Reforma do estado dos anos 90**: lógica e mecanismos de controle. Brasília: Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado, 1997.

POCHMANN, Márcio. **O emprego na globalização: a nova divisão internacional do trabalho**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2001.

PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 12.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1970.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2^a Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRANGE, Ana Paula Lobão. **Trabalho é o que você faz para ganhar dinheiro ou aquilo onde você coloca sua alma?** condições de trabalho e vida de atores de teatro experimental atuantes no Rio de Janeiro. Tese (Doutorado). Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca, Rio de Janeiro, 2013.

QUIVY, R.; CAMPENHOUDT, L. V. **Manual de investigação em ciências sociais**. Lisboa: Gradiva, 2005.

REIS, A.C.F. **Cidades Criativas**: análise de um conceito em formação e da pertinência de sua aplicação à cidade de São Paulo. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Planejamento Urbano e Regional, São Paulo, 2011.

REIS, Cacilda Ferreira. **Sonhos, incertezas e realizações**: as trajetórias de músicos e dançarinos afro-brasileiros no Brasil e na França. 2012. 290 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

RISÉRIO, Antônio. **Uma história da cidade da Bahia**. 2.ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

RODRIGUES, A. C. Q. O papel do produtor teatral no Nordeste: a dicotomia entre o diretor e a produção cultural. **III Encontro Nacional de Produção Cultural. Formação, campos de atuação e novas perspectivas**. Facom/UFBA. Salvador. Bahia, 2013.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução Yan Michalski – 2^a Ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUBIM, A; COUTINHO, S; ALCÂNTARA, P. Comunicação e Cultura na Bahia dos Anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura **Revista de Urbanismo e Arquitetura**. v. 3, n. 1, 1990, p.30-38.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais na Bahia contemporânea** / Antônio Albino Canelas Rubim; edição e preparação de texto, Iuri Oliveira Rubim. - Salvador: EDUFBA, 2014.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; RUBIM, Iuri e VIEIRA, Mariella Pitombo. **Políticas e redes de intercâmbio e cooperação em cultura no âmbito ibero-americano**. In: CONVÊNIO ANDRÉS BELLO. Siete cátedras para la integración. Bogotá, Convênio Andrés Bello, 2005, p.129-170.

RUBIM, A.A.C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: **Políticas culturais no Brasil** / (orgs.) BARBALHO, A. e RUBIM, A.A.C —Salvador: edufba, 2007.

SALVADOR. Prefeitura Municipal de Salvador. **Diagnóstico do desenvolvimento cultural de Salvador**, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo. Fundação Gregório de Mattos, Salvador, 2017.

SÁNCHEZ, Fernanda. Políticas urbanas em renovação: uma leitura dos modelos emergentes. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, Campinas, n.1, p.115-132, 1999.

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves**: uma escola de teatro contra a província. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, PPGAC- Escola de Teatro, Salvador, 2011.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. Femininos de montar – uma etnografia sobre experiências de gênero entre drag queens. **Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)** – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Natal, 2012.

SASSEN, S. **As Cidades na Economia Mundial**. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

SCHENEIDER, V. Redes de políticas públicas e a condução de sociedades complexas. **Civitas – Revista de Ciências Sociais**, v. 5. n. 1, jan.-jun. 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

SCHULTZ, Theodore. **O valor econômico da educação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

SCHUMPETER, J. A. **A teoria do desenvolvimento econômico**. São Paulo: Nova Cultura, 1991.

SCRUTON, R. **Como ser um conservador** [recurso eletrônico] / Roger Scruton; tradução Bruno Garschagen; Márcia Xavier de Brito. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Record, 2015.

SEGNINI, L. R. P. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: ANTUNES, R. (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 321-336.

SEGNINI, L. R. P. Políticas públicas e mercado de trabalho no campo da cultura. In: LEITE, Márcia Paula; ARAÚJO, Angela Maria Carneiro. (Orgs.). **O trabalho reconfigurado**: ensaios sobre Brasil e México. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009a. p. 95-122.

SEGNINI, L.R.P. Música, dança e artes visuais: especificidades do trabalho artístico em discussão. In: **Trabalho artístico e técnico na indústria cultural** [recurso eletrônico] / organização Liliana R.P. Segnini, Maria Noel Bulloni; tradução Marisa Shirasuna; textos Maria Aparecida Alves et. al. – São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

SEGNINI, L.R.P. O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. **Caderno CRH**, Salvador, v.24, n. spe01, p. 69-86, 2011.

SEGNINI, L.R.P. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, v.26, n.1, pp.75-86, 2014a.

SEGNINI, L.R.P. Projeto rumos Itaú cultural música – formação profissional e trabalho nas narrativas de músicos premiados. **Relatório final**. Itaú Cultural, São Paulo, 2009b.

SEGNINI, L.R.P. Trabalho, imigração e relações de gênero no contexto da mundialização: músicos do Leste europeu no Brasil. *Revista latinoamericana de estudios del trabajo*, v. 23, p.221-250, 2018. Disponible en: <http://alast.info/relet_ojs/index.php/relet/article/view/336>. Fecha de acceso: 31 jul. 2019.

SEGNINI, L.R.P.O trabalho do músico entre o Estado e o mercado. **Políticas Culturais em Revista**, 2(7), p. 249-265, 2014b.

SELDIN, Claudia. **Da capital de cultura à cidade criativa**: resistências a paradigmas urbanos sob a inspiração de Berlim. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2015.

SOUZA, J. R. Personagem Negra: uma reflexão crítica sobre os padrões raciais na produção dramática brasileira. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 274-295, maio/ago. 2017.

SOVIK, L. Os projetos culturais e seu significado social. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 172-182, jun. 2014.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução Pontes de Paula Lima. - 10ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

THROSBY, David. **Economics and culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa; Revisão técnica de Gabriel Cohn - Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

VENCATO, Anna Paula. **“Fervendo com as drags”**: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays na Ilha de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

VIEIRA, N.C.R. **Cabaré da rrrrrraça: um espetáculo panfletário, didático e interativo**. Dissertação de Mestrado. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, CEAO, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

VILHENA, D. F de. Produção Teatral: da prática à teoria. A sistematização de uma disciplina. V ENECULT - **Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil, 2009.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Vol.2 Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. Organização e introdução de H. G. Gerth e C. Wright Mills. Rio de Janeiro, LTC, 1982.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WU, Chin Tao. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Editora SESC, 2006.

YÚDICE, George, **A Conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: UFMG, 2006.