

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

ANA CECILIA REIS DE AZEVEDO

QUEM QUER ENTRAR AQUI?
UM ESTUDO SOBRE ACESSO ÀS INSTITUIÇÕES CULTURAIS A PARTIR DO
EXPERIMENTO CÊNICO *TEATRO DE LOCAÇÃO: PONTES PELA FICÇÃO* EM
PETRÓPOLIS-RJ



Niterói

2024

ANA CECILIA REIS DE AZEVEDO

QUEM QUER ENTRAR AQUI?

**Um estudo sobre acesso às instituições culturais a partir do experimento cênico *Teatro de*
*Locação: Pontes pela Ficção em Petrópolis - RJ***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Cultura e Territorialidades.

Orientador: Prof. Dr. João Domingues

Niterói

2024

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

R375q Reis De Azevedo, Ana Cecilia
Quem quer entrar aqui? : Um estudo sobre acesso às instituições culturais a partir do experimento cênico Teatro de Locação: Pontes pela Ficção em Petrópolis - RJ / Ana Cecilia Reis De Azevedo. - 2024.
102 f.: il.

Orientador: João Domingues.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2024.

1. Democracia cultural. 2. Teatro. 3. Instituições culturais. 4. Políticas culturais. 5. Produção intelectual. I. Domingues, João, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

AGRADECIMENTOS

Às ancestrais que vieram antes de mim, que construíram bases para que eu pudesse caminhar. Aos que leram o primeiro pré-projeto e de forma carinhosa e entusiasmada contribuíram para os primeiros passos, Raphael Vianna e Felipe Eugênio. À Gerência de Cultura do Sesc RJ, pela escuta e apoio nas aventuras programáticas, em especial Fabiana Vilar, pelas emoções e ideais compartilhados. À equipe do Sesc Quitandinha, todos e todas que contribuíram para a realização do objeto deste estudo e vibraram juntos, com os olhos brilhando: Alexandre Goulart, Naira Castilho, Alexandre Rosa, Vinícius Moraes, Carla Lobato, Mariclea Soares. Às participantes Rosa Mendes, Cleô, Didi, Nea, pela disponibilidade, empolgação e carinho com que aceitaram dar entrevista. À Dirlene Freitas, pelas fotos. Ao Dadado, pelo apoio com o material pessoal utilizado, e pelas instigantes trocas no fazer artístico. À Erika Caetano, que não me deixa esquecer de sonhar. Ao PPCULT e seu corpo docente, por acreditar no projeto, me desafiar a expandir meus olhares para arte, cultura, sociedade e métodos de pesquisa.

Ao Pedro Rocha de Oliveira, sagaz felino, pelo interesse e olhar atento, pelos acalorados debates estéticos, por todo apoio, companheirismo e amor compartilhado.

RESUMO

A dissertação investiga o acesso às instituições culturais, focando no experimento cênico "Teatro de Locação: Pontes pela Ficção" realizado em Petrópolis-Rio de Janeiro. O objetivo é analisar como práticas artísticas podem facilitar o acesso e a aproximação das comunidades com as instituições culturais. A pesquisa adota uma abordagem intervencionista e autoetnográfica, baseando-se nas experiências pessoais da autora e na observação participante. O experimento cênico envolveu uma residência artística que conectava moradores locais e o público do Sesc Quitandinha através de intervenções teatrais nas casas e ruas da comunidade. A dissertação apresenta como práticas artísticas imersivas, como o "Teatro de Locação," podem efetivamente aproximar comunidades das instituições culturais, promovendo maior integração e participação. O estudo sugere que políticas culturais mais inclusivas e sensíveis às necessidades e contextos das populações podem contribuir para um acesso mais democrático e significativo à cultura.

Palavras-chave: acesso cultural, instituições culturais, políticas culturais, teatro.

ABSTRACT

The dissertation investigates access to cultural institutions, focusing on the theatrical experiment "Teatro de Locação: Pontes pela Ficção" conducted in Petrópolis-Rio de Janeiro. The aim is to analyze how artistic practices can facilitate access and bring communities closer to cultural institutions. The research adopts an interventionist and autoethnographic approach, based on the author's personal experiences and participant observation. The theatrical experiment involved connecting local residents and the Sesc Quitandinha audience through theatrical performances in the community's houses and streets. The dissertation demonstrates how immersive artistic practices, such as "Teatro de Locação," can effectively bring communities closer to cultural institutions, promoting greater integration and participation. The study suggests that more inclusive cultural policies, sensitive to the needs and contexts of the populations, can contribute to more democratic and meaningful access to culture.

Keywords: cultural access, cultural institutions, cultural policies, theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fachada do Sesc Quitandinha.....	12
Figura 2 – O palácio Quitandinha e as comunidades do entorno.....	14
Figura 3- S. Francisco e as atrizes Arlene, Dirlene, Marli e Rosalina.....	17
Figura 4 - Cena inicial no quintal de S. Francisco.....	17
Figura 5 - Rogê, neto de S. Hugo e o ator Robson Fernando, no Sesc Quitandinha.....	18
Figura 6 - Didi e as atrizes Cleô, Karina, Simone e Andressa, no Sesc Quitandinha.....	18
Figura 7 - Cena do Festival Home Theatre.....	20
Figura 8 - Cena do Festival Home Theatre 2	20
Figura 9 - Cenas em frente à vila de Didi.....	71
Figura 10 - Cenas em frente à vila de Didi.....	71
Figura 11 - Didi e o ator Fred Justen, em cena no <i>rink</i> de Patinação.....	72
Figura 12 - Atrizes conduzem o público pelas ruas até a casa de S. Hugo.....	76
Figura 13 - Cena de um carnaval fora de época, pelas ruas da comunidade.....	76
Figura 14 - Ônibus contratado para transporte do público e artistas.....	77
Figura 15 - Ônibus contratado para transporte do público e artistas (2).....	77
Figura 16 - Moradores da comunidade chegando no Quitandinha.....	78
Figura 17 - Show de S. Francisco no Salão das Convenções.....	78
Figura 18 – Cena final na Galeria das Estrelas.....	79
Figura 19 - Mensuradores de produção em Artes Cênicas – 2019.....	92

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

SESC – Serviço Social do Comércio

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

INEPAC - Instituto Estadual do Patrimônio Cultural

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

PCG - Programa de Comprometimento e Gratuidade

MINC- Ministério da Cultura

IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

IBOBE - Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística

CGI.BR - Comitê Gestor da Internet no Brasil

CETIC.BR - Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação

NIC.BR - Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR

CDDH - Centro de Defesas dos Direitos Humanos

ONGS - Organizações Não Governamentais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
2 - DISTÂNCIA, INDIFERENÇA E ESVAZIAMENTO: REFLEXÕES SOBRE AS INSTITUIÇÕES CULTURAIS E SOCIEDADE	26
2.1 - QUEM PODE ENTRAR AQUI?.....	34
Interdições simbólicas: como opera a distinção?	34
2.2 QUEM CONSEGUE ENTRAR AQUI?	41
Interdições econômicas: cultura como poder aquisitivo	41
2.3 QUEM QUER ENTRAR AQUI?.....	47
Interdições programáticas: cultura como algo comum.....	47
2. ABRINDO PORTAS: ESTRATÉGIA DE APROXIMAÇÃO PELAS ARTES CÊNICAS.	58
2.2 - <i>Site specific</i> : identificando as pontes.....	72
3. ACESSO ÀS INSTITUIÇÕES: DESAFIOS NA JORNADA	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

No período de 2018 a 2022 trabalhei como analista de Artes Cênicas do Serviço Social do Comércio (Sesc), na unidade Quitandinha em Petrópolis-RJ. O trabalho de analista consiste em desenvolver e acompanhar projetos culturais nas unidades e adjacências, elaborar relatórios de realização, planejar orçamento para ações específicas, acompanhar os indicadores de interesse nas programações culturais, entre outras atividades. A arquitetura do espaço Quitandinha tem uma estrutura peculiar, antigamente um luxuoso cassino e hotel, atualmente um condomínio ocupado por pessoas de classe média alta, com o Sesc gerindo os salões e adjacências do térreo, onde era o cassino. O meu interesse em gestão cultural parte das experiências relacionadas a esse espaço e ao município de Petrópolis, cidade onde nasci, localizada na região serrana do estado do Rio de Janeiro. Para um melhor entendimento, considero fundamental falar um pouco mais sobre a cidade.

Petrópolis é conhecida por seu apelo turístico, e sua gestão municipal trabalha um tipo de marca que remonta ao período do império, com eventos e marcas que exibem coroas e o termo imperial¹. Tem como principais pontos de visita os locais onde a monarquia brasileira costumava passar o verão, destacando o Museu Imperial, casa de veraneio de D. Pedro II e o Palácio de Cristal, onde a princesa Isabel costumava fazer festas. Possui também ruas icônicas com belos casarões, a Catedral São Pedro de Alcântara em estilo neogótico, onde existe um mausoléu com os restos mortais do imperador Pedro II, D. Teresa Cristina, Princesa Isabel e Conde D'eu, além das tumbas do príncipe Pedro de Alcântara de Orleans e Bragança e sua esposa D. Elisabeth. Isso faz com que a cidade tenha como prioridade a preservação e conservação desse patrimônio arquitetônico e paisagístico, e desde 1983 possui o Conselho de Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico de Petrópolis. Existe uma quantidade significativa de prédios tombados no município pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC). O antigo Hotel Cassino Quitandinha (FIGURA 1), onde se instalou a unidade do Sesc onde trabalhei, é um deles.

Para além do turismo imperial, Petrópolis é também uma cidade muito procurada por suas belezas naturais, trilhas, cachoeiras e montanhas, com destaque para o Parque Nacional da Serra

¹ Alguns exemplos, o evento Natal Imperial, a cerveja Império, o Teatro Imperial, entre outros.

dos Órgãos. Essas características tornam os passeios históricos e ecológicos o carro-chefe da publicidade e investimento da cidade. Importante frisar que Petrópolis sempre foi uma cidade que atraiu a elite carioca, sendo citada inclusive em várias novelas e filmes da Rede Globo, onde as mansões da Av. Koeller eram os cenários dos protagonistas².

Outra característica da cidade é uma baixa oferta de educação superior pública nas áreas de humanas e artes e poucas oportunidades de empregos, o que faz com que os jovens migrem em busca de outras possibilidades em diversas áreas, como foi o meu caso. A pesquisadora Taiane Cordeiro apresenta um panorama da situação financeira dos moradores da cidade:

A falta de trabalho formal vem sendo um desafio enfrentado pela população local nos últimos anos. E os baixos salários contrastam com o alto custo de vida, ocasionado pelo aquecimento do mercado imobiliário e a atração da população da Região Metropolitana e da capital, cujos salários são mais altos, em busca de segurança e qualidade de vida locais (CORDEIRO, 2020, p.27).

Os dados atuais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (2022) mostram que Petrópolis tem uma população de 278.881 habitantes, mantendo uma média salarial de dois a três salários-mínimos. A proporção de pessoas ocupadas atualmente é de 32,80% e 30,6% apresentando rendimento nominal mensal de até ½ salário-mínimo.

Em se tratando da cena cultural, no Plano Diretor de Petrópolis (2013) é citado uma série de eventos que fazem parte do calendário anual, em sua maioria atividades agropecuárias, coloniais – com destaque para cultura alemã, japonesa e italiana, festival de jazz e blues e feiras *gourmets*. Como eventos de destaque do mês de julho, o Sesc é citado em conjunto com a produtora *Dell'arte* pela produção do Festival de Inverno, evento que promove uma programação ampla de nomes de reconhecimento na cena.

No ano de 2012 foi realizada uma pesquisa popular em busca de uma maior participação comunitária na revisão do Plano Diretor (2013, p.72). Folhetos eram entregues para que as pessoas assinalassem dentre as opções, quais eram os problemas mais importantes a serem resolvidos em seus bairros. Atividades culturais e de lazer não apareceram como uma opção a ser sinalizada, e não havia um campo onde se pudesse incluir “outros assuntos”. A partir dessas

² Sou Petrópolis. Mais de 30 vezes em que Petrópolis foi cenário da TV e do cinema nacional. Acesso em 09 de março de 2023: <https://soupetropolis.com/2020/06/19/mais-de-30-vezes-em-que-petropolis-foi-cenario-da-tv-e-do-cinema-nacional/>

sugestões, subentende-se que para os realizadores da pesquisa uma maior qualidade de vida não incluiria assuntos como cultura, artes e entretenimento.

Em 2007 o Sesc comprou uma extensa área do antigo cassino Quitandinha que abarca os teatros, galerias, cozinha, salões de convenções, entre outros, além de um grande lago com extenso gramado. Um espaço como esse tem um grande potencial cultural e meu trabalho na unidade era pensar em uma programação que dialogasse tanto com a estrutura do espaço quanto com o público do entorno. Como analista, estive presente em todas as apresentações teatrais de julho de 2018 a março de 2020 e pude acompanhar o perfil das pessoas que frequentavam o lugar. Em um teatro com mais de 200 lugares, no início de janeiro de 2019, a média era de 30 pessoas presentes por espetáculo, sempre com o mesmo perfil: moradoras do condomínio, artistas locais e seus amigos e amigas.

FIGURA 1 - Fachada do Sesc Quitandinha



Fonte: Sesc RJ³. (2023)

³ Disponível em: <https://www.sescrj.org.br/unidades/centro-cultural-sesc-quitandinha/>, acesso em: 26 de nov. 2023.

Como parte do Programa de Comprometimento e Gratuidade (PCG)⁴, a coordenação da unidade solicitou que alguns setores propusessem atividades em diálogo com o público do entorno. O Quitandinha é considerado um bairro nobre da cidade, com bastante visibilidade turística e midiática. Entretanto, nas matérias da imprensa, pouco é falado sobre as comunidades que foram criadas em função da própria construção do cassino (FIGURA 2), que gerou a migração de aproximadamente 1.200 trabalhadores de diversas partes do Brasil, principalmente de Minas Gerais, como narra o pesquisador Luiz Boralli Garcia no seu livro *Apostas Encerradas: o Breve Império do Cassino Quitandinha* (2009). Esses migrantes acabaram construindo casas ao redor da grande construção do cassino, criando comunidades que levam o nome de Espírito Santo, Amazonas, Alagoas, Duques, Venezuela, e, a comunidade Rio de Janeiro, que foi escolhida para a primeira visita das propostas programáticas.

⁴ De acordo com o site do Sesc Rio: “O Programa de Comprometimento e Gratuidade (PCG) foi estabelecido por um decreto (nº 6.632/2008), que estabelece que o PCG se destina a aplicação de 1/3 (33,33%) da Receita de Contribuição Compulsória Líquida em Educação Básica e continuada ou ações educativas nos demais Programas, sendo que 50% deste total fará parte da oferta de Gratuidade”. Com o PCG, o Sesc RJ atende estudantes da rede pública de Educação Básica e a população em geral, com renda familiar bruta de até três salários-mínimos nacionais. O subsídio do Sesc é integral, compreende taxas, mensalidades e outros recursos materiais indispensáveis para participação do beneficiário nas atividades (de acordo com os critérios de cada Departamento Regional ou Departamento Nacional para participação dos clientes nas respectivas realizações/ações). **PROGRAMA DE COMPROMETIMENTO E GRATUIDADE (PCG)**. Sesc Rio. Disponível em: <https://www.sescrj.org.br/programa-de-comprometimento-e-gratuidade/#>. Acesso em: 28 de jun. 2023.

FIGURA 2: O palácio Quitandinha e as comunidades do entorno



Fonte: Página do Quitandinha (Espírito Santo, Amazonas, Rio de Janeiro, Duques e adjacências) Facebook, 2022. 5

Por que as pessoas não entram aqui? Ou melhor, quais são as pessoas que entram aqui? Essas foram questões que começaram a me intrigar enquanto analista de cultura. Percebi que para uma forma mais efetiva desse diálogo entre a instituição e a comunidade acontecer seria necessário desenvolver uma proposta que partisse da aproximação com as pessoas e suas histórias, não somente apresentações esporádicas de atividades desconectadas. Entendi que quando ocorriam essas apresentações sazonais acabava se mantendo “cada um em seu lugar”, ou seja, o suntuoso prédio continuava sendo frequentado pela classe média local e artistas, e as pessoas em espaços periféricos recebendo programações de entretenimento de pouca estrutura, em espaços abertos ou em pequenos centros comunitários. Meu interesse era que fosse criado

⁵ Disponível em: <https://web.facebook.com/photo/?fbid=4754383787994075&set=p.4754383787994075>. Acesso em: 19 de ago. 2024

um evento teatral que pudesse provocar uma pequena ruptura nesta dinâmica e esse é o ponto de partida do experimento cênico *Teatro de Locação: Pontes pela Ficção*, dirigido por Fabiano de Freitas (Dadado), diretor da Cia Teatro de Extremos, e realizado no 18º Festival de Inverno no Sesc Quitandinha, em 2019.

O trabalho aconteceu no formato de residência artística e provocou um movimento de artistas, estudantes, moradores locais e público em geral ao propor uma estrutura onde cenas teatrais se iniciavam na casa dos moradores de uma comunidade próxima, percorriam as ruas e finalizavam na unidade Sesc. No dia da apresentação, o espaço se tornou mesclado com pessoas de outras classes sociais, pessoas negras, pessoas da comunidade Rio de Janeiro, e meses após o evento, pude acompanhar que as pessoas começavam gradualmente a frequentar as atividades.

Uma residência artística caracteriza-se por um programa de desenvolvimento imersivo em uma determinada linguagem ou conteúdo específico, que sirva de inspiração criativa para novas ideias, novos formatos do fazer artístico. A maioria das residências se configuram em uma carga horária extensa e contínua, pois é preciso que a experimentação não esteja à mercê das propostas de resultados comerciais e mercadológicos, e é necessária uma dedicação ao projeto em tempo integral para que a pesquisa consiga cumprir seu propósito de aprofundamento. Além disso, a residência prevê um aprimoramento nas áreas afim, no caso de *Teatro de Locação*, um dos estímulos foi pensar processos de escrita para teatro. As atrizes e estudantes participantes produziram ficções em processo colaborativo, que foi estimulado e supervisionado por Dadado. A residência teve carga horária de 40 horas, divididas em encontros semanais e grupos de trabalho. Participaram oito alunos do curso de teatro iniciante e quatro artistas locais experientes.

Ednéa Benevides (Nea), nascida e criada na comunidade Rio de Janeiro, responsável pela coordenação do posto de saúde local há mais de 20 anos, e hoje aposentada, foi uma interlocutora muito importante. Ela indicou pessoas que poderiam abrir suas histórias de vida e suas casas para a proposta. A partir das entrevistas foram criadas cenas em que os moradores foram ao mesmo tempo homenageados e participaram como personagens do espetáculo. As entrevistas para a construção dramaturgica geraram três núcleos de cenas:

- Seu Francisco (FIGURA 3), 73 anos, homem negro, músico e locutor de rádio, amante da música sertaneja, figura muito conhecida do bairro, cujo sonho era se apresentar no

Sesc Quitandinha. A primeira cena de *Teatro de Locação* inicia-se em sua casa (FIGURA 4);

- A história de Seu Hugo, já falecido, contada por seu neto Rogê (FIGURA 5), de 48 anos. S. Hugo era responsável por promover festas na vizinhança, se vestir de Papai Noel, distribuir presentes, doces, pipocas e refrigerante para a criançada. Rogê, quando criança, costumava assistir aos jogos de tênis no Lago Quitandinha com o avô, e pegar as bolinhas que caíam na rua;
- Derli, a Didi, mulher branca de 57 anos (FIGURA 6), que pulava o muro do Lago Quitandinha para namorar, filha da benzedeira do bairro, teve um único amor na vida, José Antônio, mineiro, cujo namoro era só por correspondência, e no derradeiro dia do encontro presencial, não apareceu. Seu pai trabalhou na construção do *rink* de patinação do cassino. Ela apelidou o Quitandinha de “Titanic”, pelas referências de arquitetura hollywoodiana.

A partir da história dessas pessoas, Dadado estimulou os alunos e alunas a criar possíveis desdobramentos dessas narrativas que pudessem ter conexão com os espaços do Sesc. O formato era o seguinte: as pessoas que vieram para assistir ao espetáculo chegavam no Sesc Quitandinha e retiravam um ingresso, entravam em um ônibus e subiam a comunidade Rio de Janeiro. Elas desciam na rua e eram encaminhadas para a casa do S. Francisco, onde as cenas se iniciavam. Depois, o público que estava no Sesc, e as pessoas da comunidade que já estavam no local seguiam pelas ruas em uma marcha de carnaval fora de época, em pleno inverno de julho, convocando também os transeuntes e vizinhança a participar. Novas cenas aconteciam em frente à casa do S. Hugo, e depois todo o público convocado se deslocava em dois ônibus para o Sesc, na ânsia de acompanhar o desfecho das narrativas criadas.

FIGURA 3: S. Francisco e as atrizes Arlene, Dirlene, Marli e Rosalina.



Fonte: Acervo pessoal, 2019

FIGURA 4: Cena inicial no quintal de S. Francisco



Fonte; Acervo Pessoal, 2019

FIGURA 5: Rogê, neto de S. Hugo e o ator Robson Fernando, no Sesc Quitandinha



Fonte: Acervo pessoal, 2019

FIGURA 6: Didi e as atrizes Cleô, Karina, Simone e Andressa, no Sesc Quitandinha



Fonte: Acervo pessoal, 2019

Um dos eventos que serviu como inspiração inicial para pensar o estímulo da proposta que seria criada por Dadado foi o *Festival Home Theatre*⁶, idealizado por Marcus Faustini e realizado na cidade do Rio de Janeiro. O Festival merece destaque dentro do pensamento do exercício das Artes Cênicas fora dos espaços convencionais. Seu formato consiste na apresentação de peças de curta duração em residências particulares em vários bairros (IMAGENS 7 e 8). O projeto teve três edições e abrangeu Mostras Competitivas de diferentes formatos, onde os grupos se inscreveram, além de seminários e oficinas. Não somente os moradores abriram suas casas para receber as cenas, como elas também ocorreram em abrigos e ocupações. O festival também foi realizado na Inglaterra e, 2014 e em Pretória (África do Sul) em 2015.

O ator e pesquisador Douglas Resende descreve sua experiência com o formato, afirmando que “o *Home Theatre* funciona como um dispositivo que busca definir ou redefinir a relação do espectador com o teatro e com um público não especializado” (RESENDE, 2017:67). A importância dessa redefinição se dá do ponto de vista da inversão dos papéis consolidados habitualmente:

De um lado temos o teatro como um lugar onde acontecem espetáculos, o espectador escolhe o teatro que deseja ir, a peça para assistir de acordo com a temática, diretor, atores, etc; se dirige ao local, compra o ingresso, entra em um local preparado para o evento, assiste à apresentação com diversos outros anônimos e retorna para sua casa. De outro lado temos o espectador que fica na sua casa, convida seus amigos e familiares, um texto criado exclusivamente para ele, é gratuito, o ator é quem vai na casa do espectador, a apresentação acontece na sua sala, ou cozinha, ou quarto, o cenário é a própria casa, depois é servido um lanche para todos, até que o ator se retira. (RESENDE, 2017, pg. 67).

A ideia de trabalhos como o *Teatro de Locação* ou o *Festival Home Theatre* é pensar em processos de reconfiguração da arte e sociedade que promovam experiências de vínculos sociais, enfatizando o resgate de memórias, refletindo sobre como artistas em parceria com instituições e políticas culturais podem contribuir para uma maior integração da comunidade com eventos artísticos, criando outros modos de produção na contemporaneidade.

⁶Para mais, ver: <http://www.festivalhometheatre.com.br/>.

FIGURA 7 - Cena do Festival Home Theatre



Fonte: Site Festival Home Theatre, 2024

FIGURA 8 - Cena do Festival Home Theatre 2



Fonte: Site Festival Home Theatre, 2024

É comum que agentes culturais nomeiem ações como essa de ferramentas de mediação cultural. A educadora e curadora sueca Maria Lind (2013) aponta que o termo *vermittlung* (mediação em alemão), significa uma transferência de uma parte para outra, a transmissão de uma mensagem para alguém. Também significa tentativa de conciliar partes conflituosas que discordam de algo, o termo inclusive é utilizado de forma política em situações entre países em momentos de crise. A autora atenta para possíveis armadilhas que o mediador pode cair, ao tentar apaziguar conflitos e tensões do público ou entregar um conteúdo formatado, didático, sem movimento e interações reais, sem um encontro onde há troca de fato.

Ao propor formatos desse tipo, saímos de um pensamento de ações que visa somente dar acesso às populações periféricas para as atividades existentes nos centros urbanos, e começamos um caminho de investigação sobre formas de construção que consigam dialogar com as pessoas nesses locais, alimentando-se mutuamente das realidades múltiplas dentro de uma mesma cidade. O interesse é perceber como essas formas de produção artística são capazes de dialogar e qual o papel da instituição para promover ações que estimulem e potencialize as já existentes e invista em ferramentas para novas criações.

O empenho dessa dissertação é refletir sobre como propostas como o *Teatro de Locação* conseguem em seu método de construção gerar possibilidades de aproximação aos equipamentos culturais. Em relação aos métodos de trabalho, considero que essa pesquisa tem traços de uma pesquisa-intervenção, na medida em que a proposta do evento teatral parte do meu trabalho como analista de cultura, bem como o acompanhamento de seu desenvolvimento no mês de julho de 2019 e a verificação de modificações no contato das pessoas com a instituição a partir disso, até março de 2020, quando iniciou a pandemia, paralisando todas as atividades presenciais do Sesc RJ.

Os professores José Carlos Oyadomari, Paulino Silva, Octavio Ribeiro Neto e Edson Riccio, desenvolveram uma pesquisa sobre gerenciamento contábil brasileiro através da pesquisa intervencionista (OYADOMARI, 2014), e fornecem algumas definições úteis, a partir de pesquisadores como Suomala e Yrjänäinen, para exemplificar esse processo:

A Pesquisa Intervencionista, também considerada como uma vertente da pesquisa-ação, é referenciada como uma técnica que pode produzir resultados relevantes, pois dado que o objetivo é juntar a teoria com a prática, utiliza-se da técnica de estudar o objeto em sua prática cotidiana, mas sempre com o propósito de gerar contribuições teóricas relevantes (WESTIN; ROBERTS, 2010). A abordagem se caracteriza pela

mudança de postura do pesquisador, o qual atua como um agente interventor no processo, com isso ele deixa de somente analisar os dados para chegar a conclusões, e passa a agir sobre o objeto de estudo (JONSSON; LUKKA, 2007).

Além disso, parte de minha pesquisa também possui um critério autoetnográfico, por apresentar parte de minha experiência vivida como participante do objeto pesquisado para descrever a experiência. O pesquisador Silvio Matheus Santos, descreve a especificidade do estudo autoetnográfico como:

(...) o reconhecimento e a inclusão da experiência do sujeito pesquisador tanto na definição do que será pesquisado quanto no desenvolvimento da pesquisa (recursos como memória, autobiografia e histórias de vida, por exemplo) e os fatores relacionais que surgem no decorrer da investigação (a experiência de outros sujeitos, barreiras por existir uma maior ou menor proximidade com o tema escolhido, etc.). Dito de outra maneira, o que se destaca nesse método é a importância da narrativa pessoal e das experiências dos sujeitos e autores das pesquisas, o fato de pensar o papel político do autor em relação ao tema, a influência desse autor nas escolhas e direcionamentos investigativos e seus possíveis avanços.

(...)

A autoetnografia é, assim, um método que pode ser usado na investigação e na escrita, já que tem como proposta descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal, a fim de compreender a experiência cultural (SANTOS, 2017 p. 219 e 220)

A etnografia assume um compromisso metodológico e ético de compreensão e perspectiva, ao mesmo tempo ambiciona transformar essas visões e práticas em instrumentos de renovação conceitual (TEIXEIRA, 2019).

Outra característica do processo de investigação para essa dissertação, é o conceito de pesquisa participante com as seguintes características elencadas:

a) O pesquisador se insere no grupo pesquisado, participa de todas as suas atividades, ou seja, acompanha e vive (com maior ou menor intensidade) a situação concreta que abriga o objeto de sua investigação, como na observação participante, mas variando nos aspectos discutidos na sequência.

b) O investigador interage como participante do grupo. Além de observar, ele se envolve, tem direito a voz e pode assumir algum papel no grupo. Trata-se de uma opção que exige muita maturidade intelectual e acentuada capacidade de

distanciamento na hora da interpretação – a fim de não criar vieses de percepção e na análise –, e responsabilidade para com o ambiente pesquisado, de modo a não interferir demasiadamente no grupo ou criar expectativas que não poderão ser satisfeitas, até pela circunstância de possuir uma posição transitória no grupo.

c) O grupo pesquisado conhece os propósitos e as intenções do investigador, e normalmente concordou previamente com a realização da pesquisa.

d) O vínculo do pesquisador com o grupo investigado pode ser anterior ou partir do início da pesquisa.

e) O pesquisador em geral se compromete a devolver os resultados da investigação ao grupo ou à comunidade pesquisada. Isto ocorre depois do trabalho concluído, mas nada impede que os resultados parciais sejam apresentados e discutidos durante a execução da pesquisa. Esta é uma forma de colaborar para que o grupo se conheça melhor e possa utilizar os subsídios no equacionamento de questões que lhe são pertinentes. (PERUZZO, 2017, p. 173)

Dentre as características citadas acima, existem fatos narrados que são efetivamente colocados pela minha vivência na construção do objeto estudado, e as pesquisas realizadas nesta dissertação podem colaborar para sua implementação em outros grupos da própria rede Sesc, ou seja, pode-se devolver os resultados da investigação para acionar novas realizações com este perfil, ou outros. Além disso, o material desenvolvido pode servir de acervo e memória institucional, além de suscitar possíveis diálogos com futuras gestões. Em minha posição como analista, me apropriei de fontes de registros internos em vídeo, e contatos já estabelecidos anteriormente durante a execução do objeto estudado, neste sentido, alguns diálogos foram facilitados durante o processo, e podem ser potencializadas posteriormente, a partir do material produzido, dinamizando ainda mais a minha posição enquanto pesquisadora e profissional atuante.

Em relação à organização da dissertação, no primeiro capítulo apresento elementos introdutórios, levantando alguns indícios sobre o esvaziamento ou desconhecimento da maioria da população brasileira quanto às atividades artísticas das instituições culturais. Divido esse distanciamento em três eixos principais: 1) a atividade cultural como um poder simbólico e distintivo, e o que significa socialmente fazer parte destas atividades; 2) as barreiras econômicas e estruturais para conseguir entrar e permanecer nesses espaços, e; 3) a identificação com os conteúdos que gera o interesse (ou a falta de) com o que é programado. Me acompanham nessas discussões autoras e autores como Pierre Bourdieu, Raymond Willians, Laurent Fleury, Gloria

Anzaldúa, Ariane Mnouchkine, e Michel de Certeau, além de contribuições das dissertações de outras pesquisadoras e pesquisadores sobre essas temáticas.

No segundo capítulo me dedico a narrar como foi a experiência da proposta cênica em si, desde o convite da instituição, o contato com os moradores, até o método de construção das cenas, refletindo sobre o resultado estético, impacto local e institucional. Ainda que a continuidade do projeto tenha sido interrompida devido à pandemia nos anos de 2020 a 2022, e eu tenha sido transferida para outras unidades do Sesc, através das entrevistas com os participantes, reconstruo a experiência e reflito sobre as possibilidades e potencialidades do formato proposto.

Teatro de Locação foi um trabalho promovido por muitas mãos e mentes. Ao convidar o diretor Fabiano de Freitas (Dadado), conversar com Ednea Benevides (Nea), agente de saúde, entrar em contato com os moradores e moradoras e com as artistas participantes, toda a proposta foi se transformando. Levando isto em consideração, foi fundamental que essas vozes também integrassem essa dissertação. Para isso, realizei entrevistas com Dadado, o diretor da apresentação, Alexandre, funcionário do setor de Assistência Social do Sesc, Cleonice Fernandes e Rosalina Mendes, atrizes participantes da residência, Ednea, agente de saúde da comunidade, e Derli de Fátima, a Didi, moradora e participante das cenas, que teve sua história apresentada. As perguntas tiveram como base três eixos:

- 1) relação com a comunidade Rio de Janeiro;
- 2) relação com a proposta artística *Teatro de Locação*;
- 3) relação com o Sesc Quitandinha, antes e depois da proposta.

A intenção foi investigar como a configuração do dispositivo cênico criado possui capacidade de interação com os três eixos de distanciamento citados no primeiro capítulo e tem possibilidade de diminuí-los, em uma parceria entre a criatividade artística do diretor, alunos e alunas e o suporte financeiro e estrutural da instituição. Neste capítulo estarei em diálogo teórico com pesquisadores e pesquisadoras que se dedicam a pensar intervenções teatrais no espaço público e possíveis modificações das relações entre artistas, público e comunidade, tais como Hans-Thies Lehmann, Josette Féral e André Carrera, que se dedicam a refletir além dos limites das concepções estéticas tradicionais do teatro, questionando-se sobre espaço,

performatividade, e relação espectador-ator e espetáculo-público. Além disso, o subcapítulo “*site specific*: identificando as pontes” dedica-se a apresentar mais conceitualmente o formato utilizado na apresentação.

O terceiro capítulo busca refletir sobre as tensões que envolvem as inovações artísticas, novos públicos e perspectivas institucionais. Quais as resistências que por vezes impedem a continuidade de projetos culturais e seu real acompanhamento para o analista? Quais seriam as transformações internas necessárias para uma participação mais diversa nas programações? Como a unidade dialoga atualmente com o público do entorno? Utilizo como apoio teórico pesquisadores como Teixeira Coelho, Danilo dos Santos Miranda, Mary Douglas e artigos relacionados à etnografia das instituições, pesquisa participante e implementação de políticas públicas culturais, organizados por Lia Calabre, Giuliana Kauark, entre outros. O objetivo é que esses pensamentos possam ser estimulantes para os gestores de espaços culturais, elaborando democracia cultural e programação como um conceito ampliado, social, educacional e político.

2 - DISTÂNCIA, INDIFERENÇA E ESVAZIAMENTO: REFLEXÕES SOBRE AS INSTITUIÇÕES CULTURAIS E SOCIEDADE

*Nosso teatro é uma casa dividida.
Há dois grupos distintos presentes:
Os que estão no palco e os que estão na plateia,
Os que são pagos para ser vistos e os que pagam para vê-los,
Os que estão preparados para atuar
e os que vieram para surpreender-se com a atuação,
Os que falam e os que se espera que permaneçam calados,
Os que ficam na luz e os que ficam no escuro.
Isso é um microcosmo evidente do sistema de classes e de toda nossa estrutura social.
O sistema de classe que queremos extinguir.*

Judith Malina

Início este capítulo expondo que, em minhas pesquisas para a escrita dessa dissertação, não encontrei muitos estudos sobre gestão de espaços culturais no Brasil. Acredito que seja uma temática em desenvolvimento, em grande parte pelos próprios gestores, produtores e analistas de cultura que tem o interesse em sistematizar o seu fazer e em apresentar reflexões e metodologias para trajetórias eficazes de relação entre esses espaços e a sociedade.

Uma publicação que merece destaque é o livro *Um lugar para os espaços culturais: gestão, territórios, públicos e programação* (2019), onde é apresentada uma série de textos de pesquisadoras (os), artistas, produtoras (os) e gestoras (os) atuantes no Estado da Bahia, com temáticas que perpassam a gestão cultural em âmbito nacional. No artigo *Procedimentos básicos da gestão de espaços culturais* são apresentados três atores essenciais da gestão do equipamento cultural:

- a) Os cidadãos, também denominados públicos, espectadores;
- b) Os criadores, artistas e especialistas, pensados tanto individual como coletivamente e;
- c) Os técnicos que administram o equipamento, ou seja, os profissionais da gestão cultural, responsáveis pela otimização de recursos, manutenção, desenvolvimento de ferramentas para

melhoria dos serviços oferecidos pelos equipamentos. (KAUARK: RATTES: LEAL, 2019, p.32)

Quando falamos de uma instituição cultural, não podemos deixar de situá-la em seu território. Nos interessa para esse pensamento, o conceito do geógrafo e professor Milton Santos:

Se o tomarmos a partir de seu conteúdo, uma forma-conteúdo, o território tem de ser visto como algo que está em processo. E ele é muito importante, ele é o quadro da vida de todos nós, na sua dimensão global, na sua dimensão nacional, nas suas dimensões intermediárias e na sua dimensão local. Por conseguinte, é o território que constitui o traço de união entre o passado e o futuro imediatos. Ele tem de ser visto – e a expressão é de François Perroux – como um campo de forças, como o lugar do exercício, de dialéticas e contradições entre o vertical e o horizontal, entre o Estado e o mercado, entre o uso econômico e o uso social dos recursos. (SANTOS, 1999, p.19)

Sendo assim, pensar a instituição cultural em seu território é pensar em como ela dialoga com o entorno, quais são seus discursos tradicionais e o seu perfil da gestão. Acho importante deixar claro que o Sesc é uma instituição que trabalha em diversas áreas além da cultural, promovendo ações em saúde, assistência, esporte, lazer, recreação e turismo. Cada unidade terá um perfil de ação, levando em consideração sua área de abrangência e estrutura, e cada estado possui sua direção regional independente. Entretanto, quando apresento o experimento cênico *Teatro de Locação* viso pensar na unidade Sesc Quitandinha enquanto instituição cultural e seu diálogo com esses três atores: público, artistas e gestores culturais. Ainda que cada unidade do Sesc Rio responda à uma gerência regional, essa por sua vez responde aos parâmetros definidos pelo Departamento Nacional.

Danilo Miranda, que foi diretor do Sesc São Paulo por 26 anos, resume a trajetória do Sesc em quatro etapas:

a) assistencial, marcada por ações de atendimento nutricional, médico, odontológico, de orientação puerinatal e atuação para o lazer do trabalhador; b) orientação social e comunitária, traduzida por planejado trabalho de ação móvel em comunidades do interior de São Paulo, em cidades que não dispunham de unidades do Sesc; c) de expansão física das unidades e ênfase nos aspectos educativos do lazer voltado ao

trabalhador; d) política de ações socioculturais, com ênfase na diversidade, que se mantêm até a atualidade. (MIRANDA, 2005, pg. 161)

Danilo salienta também, que, embora o Sesc seja uma instituição privada, ela difere de outras empresas no mercado produtivo, visto que não visa lucros e ganhos, e por isso, não precisa estar vinculado ao que é comercialmente mais fácil de ser explorado, aceito pelo público ou por potenciais patrocinadores (MIRANDA, 2005).

No ano de 2015, foi publicada a Política Cultural do Sesc, que pode ser acessada nos sites da instituição⁷, que visa estabelecer parâmetros de ação em cultura no Sesc.

De acordo com o documento, uma das intenções da instituição é *proporcionar a aproximação entre os diferentes estratos sociais e a produção artística, (...) promover o acesso à informação e à produção do conhecimento, proporcionando um lugar necessário à atividade sensível* (SESC: 2015, p.12).

O documento destaca o foco da instituição como uma política provedora de fomento e difusão da diversidade cultural brasileira, e uma importante estimuladora de ações artístico-culturais em seu sentido de criação e experimentação, mantendo o diálogo com diversos públicos. Neste sentido é entendido que o setor cultural do Sesc trabalha tanto em uma linha que visa valorizar, capacitar e estimular os artistas, quanto propiciar experiências significativas para seu público, estabelecendo como finalidade primeira:

(...)contribuir para a melhoria da qualidade de vida dos trabalhadores no comércio e seus dependentes”, considerando sua clientela preferencial o comerciário de menor renda e seus dependentes. Particularmente no que tange ao Programa Cultura, as Diretrizes Gerais de Ação ressaltam que “[...] os serviços/atividades voltados para o atendimento de grandes contingentes poderão ser estendidos à comunidade”. (SESC, 2015, p.11)

O Sesc é uma instituição muito conhecida por todo o seu investimento na cultura, tornando-se uma referência de programação. Essa estabilidade de desenvolvimento cultural torna o Sesc reconhecível para grande parte do público, garantindo legitimidade nas

⁷ Ver mais em: <https://www.sescrrio.org.br/wp-content/uploads/2021/08/Anexo-III-Pol%C3%ADtica-Cultural.pdf>

contratações de fornecedores, no atendimento ao público, o que garante seu papel identificável nacionalmente:

Segundo informações do site oficial da instituição, são mais de 580 unidades fixas, 213 escolas, 2.718 espaços de lazer, 367 bibliotecas e salas de leitura, 246 clínicas odontológicas e 151 unidades móveis de cultura, distribuídas nas cinco regiões do país, em cidades de pequeno, médio e grande porte, que contam com uma equipe de quase 36 mil funcionários. No campo da cultura, a atuação do Sesc se institucionalizou paralelamente às diversas discussões promovidas em âmbito internacional e nacional em torno das políticas públicas de cultura. (RATTES; SILVA; MOURA, 2021, p. 4)

Entretanto, ainda que a instituição possua parâmetros claros em relação às suas intenções relacionadas à difusão cultural e seu público, por seu caráter continental e diverso, cada unidade irá se relacionar com o público de maneira relativamente independente, visto que não existem políticas de acompanhamento nacional de perfil em cada região. Até o momento, no Sesc RJ não existe um estudo sistematizado da frequência e perfil das pessoas que acessam as unidades. Mensalmente é preenchida a frequência das atividades e encaminhada para o Departamento Nacional, mas não há análises e metas de abrangência de determinados perfis a serem atingidos e debatidos com os analistas de cultura, apenas metas quantitativas. Um dos critérios que deveria ser levado em conta, por exemplo, é se a composição do público corresponde à estrutura sócio-demográfica da região, mas não há direcionamentos específicos sobre isso. Ainda que não haja impeditivo para que essas análises possam ser realizadas, como citado anteriormente, a sua realização poderá ser feita de forma independente, a critério da gestão local.

É aqui que se insere uma das responsabilidades do analista de cultura, profissional formada em uma linguagem artística e/ou produção cultural, que intermedia os acontecimentos na área de programação, responsável tanto por produzi-las, em um sentido mais burocrático e executivo, tal como cadastros no sistema de estatística e bilheteria, analisar *riders* técnicos para a realização das apresentações, material de divulgação, etc, como em um sentido mais conceitual e curatorial, buscando e criando programações qualificadas e ações formativas, analisando a recepção do público para as propostas e, explorando as possibilidades de mais aproximação com a comunidade do entorno. Questões como planejamento, programação, parcerias, diversidade cultural, gestão de impacto, entre outros valores.

Entretanto, na escala hierárquica de cargos, o analista precisa submeter suas ideias programáticas para a coordenação técnica, gerencial, e a depender da verba estipulada para a

ação, é necessário aprovação da diretoria. Esses agentes de altos cargos não necessariamente são formados na área cultural, e possuem outros critérios de avaliação de prioridades institucionais, lembrando mais uma vez que o Sesc não é somente uma instituição voltada para artes e cultura.

Retomando o tema da frequência institucional, analisar o perfil do público é essencial para orientar as estratégias e ações. No livro *O amor pela arte* (2007), Pierre Bourdieu e Alain Darbel⁸ utilizam um estudo estatístico para analisar as frequências nos museus na década de 1960, e constatam que mesmo os museus estando abertos para todas e todos, não eram visitados pela maioria das pessoas, pois esses espaços estão apropriados às classes consideradas cultas:

A frequência dos museus - que aumenta consideravelmente à medida que o nível de instrução é mais elevado - corresponde a um modo de ser, quase exclusivo, das classes cultas. Verifica-se que, em relação ao público que frequenta os museus franceses, a parcela das diferentes categorias socioprofissionais corresponde quase exatamente à razão inversa de sua parcela na população global. (BOURDIEU, 2003, pg. 37)

Já Néstor Garcia Canclini apresenta em seu livro *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência* (2012) questões referentes às relações entre os artistas contemporâneos, sua autonomia e a sociedade. Para isso, apresenta reflexões acerca da arte e da “vida comum”, significados compartilhados, mercado cultural e a recepção do público para a arte contemporânea, que é, em sua grande parte, a de *indiferença* (CANCLINI, 2012, p.217). Além disso, em seu livro *Consumidores e Cidadãos* (1995), Canclini realiza uma pesquisa em 1.500 residências da cidade do México, no Distrito Federal, onde a maioria dos habitantes respondeu que em vez de realizar atividades na cidade em seu tempo livre, preferem ficar em casa. O Brasil não fugiu dessa tendência de estudos, em 2010, o Ministério da Cultura realizou uma pesquisa que gerou o livro *A Cultura em Números* (2010) onde apresenta um mapeamento das ofertas e hábitos culturais dos brasileiros no período citado. Quase metade dos brasileiros possuem o hábito de ouvir música, e menos de 6% tem o hábito de frequentar shows e eventos

⁸Bourdieu dirigiu o conjunto da pesquisa com a colaboração de Dominique Schnapper, enquanto Alain Darbel construiu o plano de sondagem e elaborou o modelo matemático destinado à análise da frequência das visitas a museus. O trabalho, envolvendo uma grande equipe de pesquisadores e auxiliares (destaquem-se Francine Dreyfus, Yvette Delsaut, Claude Grignon e François Bonvin, que irão colaborar durante anos com Bourdieu) e financiado parcialmente pelo Serviço de Estudos e Pesquisas do Ministério das Questões Culturais francês, consistiu na aplicação de questionários em amostras selecionadas de museus na França, Espanha, Grécia, Itália, Holanda e Polônia em 1964 e 1965.

culturais em espaços fechados, entretanto, o consumo de TV aberta abarca de 88% a 92% da população, a depender da classe social (MINC, 2010, p. 147).

No meu cotidiano enquanto analista de cultura do Sesc Quitandinha, mais perguntas começavam a surgir: quantas pessoas e quais estão frequentando a programação? Mesmo a programação gratuita, mesmo a programação das áreas externas, qual o padrão que se repetia? O antigo cassino Quitandinha, que contava com quartos de hotéis para os jogadores se hospedarem, em 1954 se tornou um condomínio residencial. De uma forma geral, apenas observando, eu poderia dizer que as próprias condôminas eram as principais frequentadoras das atrações, bem como artistas locais e seus familiares que já participavam de uma rede de divulgação. Poucas pessoas negras, poucas pessoas que moravam no entorno, no geral pessoas de classe média que já conheciam o espaço como um programa de final de semana e turistas que estavam visitando a arquitetura do antigo cassino e aproveitavam para ver o que estava acontecendo de programação, principalmente nos horários de manhã e tarde. O espaço não parecia estar sendo utilizado em seu potencial com as comunidades do entorno, e na disseminação de políticas de direito à cultura:

De maneira genérica, os direitos culturais versam sobre a liberdade do indivíduo em participar da vida cultural, seguir ou adotar modos de vida de sua escolha, exercer suas próprias práticas culturais, beneficiar-se dos avanços científicos e ter proteção moral e patrimonial ligada às produções artísticas ou científicas de sua autoria.

(...)

Poderíamos compreender os direitos culturais em seu status negativo como os direitos de qualquer indivíduo de participar, passiva ou ativamente, em condições de igualdade, e sem qualquer discriminação prévia, barreira ou censura, da vida cultural de sua escolha, definindo suas próprias identificações (ou identidades), desde que sua participação não infrinja outros direitos humanos, nem venha a tolher liberdades fundamentais garantidas a todo ser humano. Enquanto status positivo, afirmamos que a partir dos direitos culturais deveríamos ter garantidos, através de políticas públicas, a proteção do patrimônio cultural, tangível e intangível; um cenário em que bens e serviços culturais, dos mais diversos, são oferecidos; o financiamento para produção e difusão da cultura; além da garantia de direitos morais e patrimoniais sobre obras artísticas autorais. (KAUARK, 2014, p. 30)

A questão de “público” dentro das instituições culturais é um assunto que possui muitas nuances, e não deve ser encarado de uma forma ingênua ou determinista. O sociólogo Laurent Fleury, em seu livro *Sociologia da Cultura e das Práticas Culturais* (2009) vai problematizar essa ideia de público singular e homogêneo, mas afirma que de alguma forma, para uma instituição cultural, a categoria do público assume um projeto de identificação (FLEURY, 2009, p. 49), e conseqüentemente esse perfil se cristaliza. Sendo assim, não podemos pensar no “público”, bem como não podemos pensar no “povo”, como uma categoria de corpo político unificado, onde iremos alcançar ou projetar nossas expectativas em relação a um destinatário, enquanto programadores culturais. Isso acaba conferindo um aspecto de missão civilizacional, muitas vezes encontrado também no discurso “mediador”, já citado, que teria como objetivo guiar o público para um denominador comum de apreciação artística.

De acordo com Fleury, a hierarquização da frequência aos espaços e da distribuição das práticas culturais possui alguns obstáculos evidentes, e em diálogo com Bourdieu desenvolve ideias importantes a respeito disso:

Uma das principais aquisições da sociologia da cultura reside, com efeito, na evidência dos obstáculos, antes de tudo simbólicos (socialização, *habitus* cultivado), e não materiais (distância espacial, barreira tarifária), para explicar as taxas diferenciais de frequência dos equipamentos culturais. Desde 1966, para dar conta da distribuição social das práticas culturais, Pierre Bourdieu desenvolvia a ideia de que o problema não estava na ausência de relação com a arte, mas na “ausência do sentimento de ausência”. Este enunciado pensa o desejo em relação à falta, e preconiza que a ausência de consciência de uma falta provoca a ausência do desejo de cultura. (FLEURY, 2009, p. 43)

Quando pensamos em instituição e em cultura, nos aproximamos da ideia de uma certa instância de poder, relacionada tanto à estrutura, quanto à ideologia, no que seria importante mediar em relação ao consumo e à procura. É através de seu perfil organizacional, classificatório e legitimado que a instituição guia um determinado mundo social em suas percepções e ações (TEIXEIRA, 2019). A instituição aparece como uma instância física e fixa, em contraposição com tantas possibilidades de acessos instantâneos e flutuantes, também domésticos e autônomos, como as plataformas de *streaming* e redes de busca que permitem o acesso direto ao que se procura. Neste sentido, é preciso então pensar o papel do agente cultural

e da instituição não no que se refere ao confortável, mas ao inusitado. Esse inusitado não precisa ser apresentado como algo distanciado, inacessível e desafiador, ou sensacionalista e comercial, mas pode ser configurado dentro de políticas de afeto e estímulo à interação a partir do que só se pode encontrar em práticas propostas em conjunto, unindo instituição, artistas e a comunidade:

É claro que o gestor cultural deve ser um profissional competente em procedimentos de gestão, em planejamento, entre outras características associadas à administração, assim como ser empreendedor, pensar na sustentabilidade etc, mas defendemos que ele deve também ser capaz de ter uma atuação política mais incisiva, mais engajada com seu entorno e com o próprio campo, mesmo que em contradição com as políticas vigentes. Compreendendo que a gestão cultural deve primordialmente desvelar o simbólico, a criatividade e a diversidade cultural presentes no entorno, Liliana Silva (2008) relembra que a materialidade burocrática das normas, procedimentos e critérios de eficiência da gestão não pode esmagar a intangibilidade própria do campo das artes e da cultura. (KAUARK; NUSSBAUMER; 2021. pg. 202)

Antes de explorarmos melhor essas considerações, apresento no subcapítulo a seguir, possíveis indícios para o distanciamento de uma significativa parcela da sociedade em relação às das instituições culturais.

2.1 - QUEM PODE ENTRAR AQUI?

Interdições simbólicas: como opera a distinção?

Bourdieu, na introdução de seu livro *A Distinção* (2007), coloca como epígrafe um trecho do romance *O sapato de cetim* de Paul Claudel, onde o personagem afirma que deveriam existir leis para proteger os conhecimentos adquiridos, que o acúmulo intelectual deveria ser visto como propriedade, tal qual uma casa ou dinheiro (BOURDIEU, 2007, p. 9). Uma das temáticas apresentadas no livro é justamente como as classes sociais se distinguem a partir de seus gostos e suas relações com os objetos artísticos, como a arte se torna uma função de legitimação das diferenças sociais. A partir disso, ele afirma que a recepção e percepção de uma obra artística não é uma relação de arrebatamento e encantamento, mas está voltada para uma sensação de familiarização, de decifração de códigos, o olhar estético como um produto da história, reproduzido pela educação e pela construção familiar de origem:

O olhar "puro" é uma invenção histórica correlata da aparição de um campo de produção artística autônomo, ou seja, capaz de impor suas próprias normas, tanto na produção, quanto no consumo de seus produtos. Uma arte que - por exemplo, toda a pintura pós-impressionista - é o produto de uma intenção artística que afirma o primado do modo de representação sobre o objeto da representação, exige categoricamente uma atenção exclusiva à forma, cuja exigência pela arte anterior era apenas condicional. (BOURDIEU, 2007, p.11)

Partindo deste pensamento, podemos entender que o gosto estético e as afinidades culturais contribuem com a forma como uma pessoa é vista e valorizada dentro da sociedade. É fundamental integrar-se ao grupo para compreender como as pessoas se percebem, o que consideram ser os assuntos importantes e o que escolhem destacar ou omitir. Essas afinidades criam núcleos comportamentais, onde agir em consonância com esses gostos gera a sensação de pertencimento aos espaços instituídos, onde começam a se configurar também oportunidades de destaque, reconhecimento, contatos de empregos, entre outros. Exemplo disso é a interação nos grandes coquetéis de abertura de exposição (as chamadas *vernissages*), ou as conversas nos corredores dos intervalos dos grandes teatros, que desde 1800 eram considerados bons lugares

de evidência para fazer negócios, e as vestimentas próprias para se estar ali já eram também uma forma de distinção social, como nos é relatado no livro *História do Teatro Brasileiro* (2012). Destaco um trecho escrito por Victor Jacquemont, francês que esteve no Rio de Janeiro em 1828 para assistir uma ópera:

(...) As mulheres, ataviadas, os homens em trajes de cerimônia, todos cobertos de condecorações, assumindo a partir dos quinze ou dezesseis anos o ar desdenhoso e enfasiado dos *dandys* de Regent-Street. Creio que todo mundo que o Rio chama de alta sociedade tem camarote reservado na ópera. (...) A plateia da Ópera, no Rio, pareceu-me composta por essa classe burguesa decididamente branca, formada de médicos, advogados, e dos que ocupam posições secundárias e subalternas na administração pública. Procurei em vão pessoas de cor: elas teriam o direito de comparecer, mas provavelmente não seriam bem acolhidas. (apud FARIA: 2012, p. 54)

Como forma de confirmação do quanto essas normas ainda estão em vigor, consultei a central de recepção do Theatro Municipal do Rio de Janeiro no momento da escrita desse capítulo, no dia 17 de agosto de 2022. Perguntei para a atendente se havia restrição de vestimenta para assistir aos espetáculos ou visitar o espaço. Ela me sugeriu um traje esporte fino, mas informou que não é proibido utilizar bermuda, mas pouco recomendado, incomum, e que o que não poderia *em hipótese nenhuma*, era entrar de chinelo. Já no site do Theatro Municipal de São Paulo a informação sobre vestimenta é de que não existe um padrão, a pessoa visitante pode se vestir da forma com que se sentir mais confortável⁹. Interessante perceber que os resquícios do período monárquico do Rio de Janeiro são difíceis de abandonar. O discurso de interesse pela democratização da programação dos espaços públicos ainda esbarra na sugestão de como se vestir, e na interdição de quem não possui o calçado adequado.

Além dos códigos como comportamento e vestimenta, outra distinção muito importante se encontra no âmbito da linguagem, ferramenta comunicacional de nossa existência e identidade. Gloria Anzaldúa, estudiosa norte-americana da teoria cultural chicana, explora bastante essa questão em seu texto *Como domar uma língua selvagem* (2009). Filha mais velha de mexicanos de sete gerações da região do Rio Grande Valley, no sul do Texas, Anzaldúa

⁹ PERGUNTAS Frequentes. Complexo Theatro Municipal. Disponível em: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/perguntas-frequentes/>. Acesso em 08 de jul. 2023.

narra como apanhava se falasse espanhol no recreio, ou ficava de castigo por tentar ensinar à professora de inglês a pronúncia certa de seu nome. “Os estudantes eram obrigados a pegar disciplinas de prática oral de língua inglesa para se livrar de seus sotaques: línguas selvagens não podem ser domadas, elas podem apenas ser decepidas”. (ANZALDÚA, 2009, p. 306). Ao longo de seu texto Anzaldúa mostra como o espanhol chicano é uma língua fronteiriça:

Se uma pessoa, chicana ou latina, tem baixa estima por minha língua nativa, ela também tem uma baixa estima por mim. Frequentemente com mexicanas e latinas nós vamos falar inglês como uma língua neutra. Mesmo entre chicanas, tendemos a falar inglês em festas e conferências. No entanto, ao mesmo tempo, temos medo de que a outra vá pensar que nós estamos agringadas porque não falamos o espanhol chicano. Oprimimos umas às outras testando o chicano umas das outras, disputando quem é a “verdadeira” chicana, quem fala como chicano. (...). Assim, se você quer mesmo me ferir, fale mal da minha língua. A identidade étnica e a identidade linguística são unha e carne – eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho da minha língua (ANZALDÚA, 2009, p. 312).

Podemos perceber que desde nova, Anzaldúa foi submetida a um silenciamento de sua língua natal para se enquadrar nos parâmetros educacionais e acadêmicos, e ainda que tenha plena consciência de esgarçar essas fronteiras pelo caminho, ao criar uma linguagem própria de comunicação entre as diversas dinâmicas sociais, ela assume que tende a falar inglês em festas e conferências, locais de maior exposição, como forma de estar integrada ao jogo da aceitação em determinados meios estabelecidos. Neste mesmo texto, narra sua experiência ao ver filmes mexicanos no *drive-in*, uma experiência familiar, permeada de memória e afetividade, que dava a impressão de uma espécie de regresso ao lar, e ao mesmo tempo alienação:

Pessoas que **valiam alguma coisa** não iam a filmes mexicanos, ou bailes, nem sintonizavam seus rádios em músicas de bolero, rancherita e corrido. (grifo meu). (ANZALDÚA, 2009, p. 313)

Interessante notar esse termo: valer algo. Anzaldúa já percebia que o tipo de filmes que ela consumia, não tinha valor. A referência de comparação com “alta cultura” e “cultura popular” já estava introjetada, criando assim uma imagem social, ela como sujeito reproduzindo uma estrutura simbólica:

Eu cresci com um sentimento ambivalente em relação à nossa música. O country do oeste e o rock-and-roll tinham mais *status*. Nos anos 50 e 60, para os chicanos minimamente escolarizados e agringados, havia **uma sensação de vergonha** de ser pega ouvindo nossa música. Contudo, eu não podia impedir meu pé de bater ao som da música, não podia parar de cantarolar as palavras, nem esconder de mim mesma a euforia sentida quando eu a ouvia. (grifo meu) - (ANZALDUÁ 2009, p. 314)

Bourdieu em seu texto *Gostos de classe e estilos de vida*, escreve sobre o gosto popular, que não reside na falta de competência técnica, mas na adesão de todo um jogo de “valores” que nega a pesquisa formal:

É assim que o gosto que o público popular manifesta pelos espetáculos mais espetaculares (*music-hall*, teatros de *boulevard*, circo, grandes produções cinematográficas etc.) e pelo aspecto mais espetacular desses espetáculos, trajes, música, ação, movimento fantástico e, sobretudo, a paixão por todas as formas de cômico e notadamente por aquelas que tiram seus efeitos da paródia ou da sátira dos "grandes" (imitadores, cançonetistas etc.) são dimensões do *ethos* da festa, da franca diversão, riso livre que libera colocando o mundo social de cabeça para baixo, invertendo as convenções e as conveniências. (...) Nada se opõe mais a esse culto da beleza e da alegria do mundo ao qual o artista deve servir do que as pesquisas da pintura cubista, percebidas como agressões, unanimemente denunciadas, contra a ordem natural e, sobretudo, contra a figura humana. (BOURDIEU, 1983, pg. 10)

Sendo assim, Bourdieu apresenta um olhar para o gosto popular subvertendo as normas sociais e as convenções, inclusive estéticas, proporcionando um momento de escape do cotidiano. Não seria então o caso de as pessoas não terem sensibilidade estética ou competência técnica, Bourdieu argumenta que elas estão engajadas em uma maneira distinta de experimentar e se relacionar com a arte, participando de diferentes contextos sociais e culturais.

O sociólogo Raymond Williams, filho de família ferroviária nascido em áreas rurais do Reino Unido escreve em seu artigo *A cultura é algo comum* (2015) sua experiência em Cambridge:

Não me senti oprimido pela universidade, mas a casa de chá, algo como se fosse um de seus departamentos mais antigos e respeitáveis, era um caso diferente. Lá estava a cultura, em nenhuma das acepções que eu conhecia, mas em uma acepção especial: como um sinal externo e enfaticamente visível de um tipo especial de pessoa, as

peças cultivadas. Não eram, em sua grande maioria, particularmente eruditos, praticavam poucas artes, mas tinham essa coisa, e mostravam a você que a tinham. (WILLIAMS, 2015, p. 7)

Podemos retornar aos conceitos de Bourdieu, ao relacionar o *habitus*, estilo de vida a partir de um sistema de diferenças, onde se distinguir no mundo não passa somente pelo que se é, mas também pelo que não se é, ou seja, o conhecimento a partir de um *irreconhecimento*:

O estilo de vida das classes populares deve suas características fundamentais, compreendendo aquelas que podem parecer como sendo as mais positivas, ao fato de que ele representa uma forma de adaptação à posição ocupada na estrutura social: encerra sempre, por esse fato, nem que seja sob a forma do sentimento da incapacidade, da incompetência, do fracasso ou, aqui, da indignidade cultural, uma forma de reconhecimento dos valores dominantes. O que separa as classes populares das outras classes é menos (e, sem dúvida, cada vez menos) a intenção objetiva de seu estilo que os meios econômicos e culturais que elas podem colocar em ação para realizá-la. Esse desapossamento da capacidade de formular seus próprios fins (e a imposição correlativa de necessidades artificiais) é, sem dúvida, a forma mais sutil da alienação. (BOURDIEU, 1976, pg. 19)

A imposição destas "necessidades artificiais" indica que as pessoas de classes sociais menos favorecidas podem acabar aspirando a coisas que não são genuinamente suas, mas sim influenciadas ou impostas por padrões externos. Bourdieu vê isso como uma forma sutil de alienação, onde a capacidade de definir e buscar objetivos autênticos é restrita pela posição social. Interessante pensar que Williams não se sente deslocado no lugar destinado a seus estudos (universidade), mas na casa de chá, onde existia um tipo especial de pessoa, que mostrava algo que possuíam. Bourdieu enfatiza essa relação entre luxo e necessidade, onde essa "estilização da vida", reside nas variações da distância com o mundo – suas pressões materiais e suas urgências temporais" (BOURDIEU, 1976), ou seja, as pessoas na casa de chá pareciam uma outra relação com o tempo e com o mundo, sem preocupações relacionadas às classes operárias.

Essas qualificações sociais classificam algo como distinto, vulgar, legítimo e valoroso. As práticas do gosto se tornam posições simbólicas de classe, traço distintivo: "O conjunto das "escolhas" constitutivas de estilos de vida classificados e classificantes que adquirem seu sentido - ou seja, seu valor - a partir de sua posição em um sistema de oposições e de

correlações” (BOURDIEU, 2007). Neste sentido, usufruir de uma programação de alta cultura, é interagir também no campo do privilégio social, e o acesso ao local, e à obra artística, pode ser utilizada como moeda de troca de *status*.

Tudo o que outras pessoas, em situações diferentes podem sentir mais objetivamente como desigualdade econômica ou política, em meu itinerário pessoal foi principalmente ressentido como uma desigualdade de cultura: uma desigualdade que também era, em um sentido óbvio, uma não comunidade. (...) cultura é a maneira pelo qual se revela a classe, o fato de existirem grandes divisões entre os homens. (BOURDIEU, 2007, p. 166)

Ainda que o discurso das instituições culturais e dos artistas frequentemente inclua o acesso à arte como direito, tendo como premissa a liberdade e a experiência compartilhada, muitas vezes são impostas tantas regras para sua apreciação e códigos para seu acesso que acabam caindo no mesmo jogo burguês no qual criticam. O que acontece, como bem percebe Bourdieu, é que o artista e o burguês, que se julgam completamente opostos, na verdade estão estabelecidos em necessidades muito próximas, além de terem em comum *a busca da apropriação exclusiva dos bens culturais legítimos e dos ganhos de distinção que ela proporciona* (BOURDIEU, 2007, p.167). Essa pode não ser uma intenção pessoal consciente, mas faz parte dos processos desencadeados pelas convenções do campo da arte. Percebemos que essa relação acaba gerando uma hierarquização entre os artistas a respeito dos locais que são vistos como valorosos para se estar em cartaz, que além de possuir uma melhor estrutura, também encontram-se em áreas mais centralizadas, frequentada por críticos e jornalistas que destacam, evidenciam e indicam para prêmios consagrados:

A classe dominante é o lugar de uma luta pela hierarquia dos princípios de hierarquização: as fracções dominantes, cujo poder assenta no capital econômico; têm em vista impor a legitimidade da sua dominação quer por meio da própria produção simbólica, quer por intermédio dos ideólogos conservadores os quais só verdadeiramente servem os interesses dos dominantes por acréscimo, ameaçando sempre desviar em seu proveito o poder de definição do mundo social que detêm por delegação; a fracção dominada (letrados ou “intelectuais” e “artistas”, segundo a época) tende sempre a colocar o capital específico a que ela deve a sua posição, no topo da hierarquia dos princípios de hierarquização. (BOURDIEU, 1989, pg. 12)

Essas questões me fazem refletir sobre como diariamente contribuímos para alimentar esse sistema, e quais seriam as formas de não nos deixar dominar por esses princípios. Uma das visões que me marcou no Sesc Quitandinha a respeito do distanciamento simbólico foi a dos meninos que trabalhavam vigiando os carros dos visitantes no entorno do lago, pré-adolescentes na faixa de 13 a 15 anos. Na época, existia uma agenda de programação semanal de música, circo e teatro aos domingos na área externa do lago, gratuita. Para entrar era necessário “apenas” atravessar o espaço do portão, que ficava sempre aberto, com dois vigilantes de cada lado, que contabilizavam os acessos. Entretanto, na maioria das vezes os meninos não atravessavam esse espaço, eles assistiam do lado de fora, por cima da mureta coberta de plantas. Naira Castilho, analista de esporte e lazer da unidade, afirma que para as programações onde havia jogos de bola, ela os convidava diretamente, e eles chegavam a participar, algumas vezes chegavam a ir sozinhos, sem precisar do convite, mas se a atividade ficava algum tempo sem acontecer, novamente era necessário o convite. Essa aproximação através do esporte fez com que eles se sentissem curiosos para entrar no interior da unidade, fazendo perguntas sobre a programação, e interessados em algumas exposições.

Partindo desse pensamento, cabe refletir sobre alguns discursos de espaço público e aberto à todas e todos. A presença dos vigilantes, ou de um determinado perfil de público, podem ser lidos como sinais (estilo de vida, vestuário, pronúncia), gera uma relação “nós” e “os outros” (BOURDIEU, 1989, pg. 124) e se relaciona com a imagem pessoal daqueles que não se sentem apropriados do espaço e precisam ser “convidados”, ou seja, precisam de permissão institucional declarada. Sendo assim, existem algumas contradições relacionadas ao discurso de “portas abertas”, e é preciso estarmos atentas a essas interdições simbólicas que são reproduzidas nos locais, e como reduzi-las.

2.2 QUEM CONSEGUE ENTRAR AQUI?

Interdições econômicas: cultura como poder aquisitivo

Se pesquisarmos sobre a frequência dos brasileiros aos espaços culturais, encontramos matérias que falam ao longo de pelo menos dez anos sobre a baixa participação da população nos teatros, bibliotecas, shows e museus¹⁰. Afirmam, através do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) e Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que as atividades culturais não alcançam a maior parte da população, enquanto os programas de televisão e rádio são consumidos diariamente. Dentre os motivos do não comparecimento estão a falta de dinheiro para ir, a localização dos espaços culturais, a falta de interesse na programação e a falta de investimento público no setor.

¹⁰ MILAN, P. Metade dos brasileiros nunca foi ao cinema, teatro ou museu. **Gazeta do Povo**, 17 nov. 2010. Disponível em: "< <https://www.gazetadopovo.com.br/cultura/metade-dos-brasileiros-nunca-foi-a-cinema-teatro-ou-museu-0v1b65ipencimrmevun4e5hq/>>. Acesso em: 06 set. 2022.

CAVALCANTE, T. Marta Suplicy diz que desafio para ministério é estimular pessoas a experimentar novas linguagens. **Agência Brasil**, 21 maio. 2013. Disponível em: "<<https://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2013-05-21/marta-suplicy-diz-que-desafio-para-ministerio-e-estimular-pessoas-experimentar-novas-linguagens/>>. Acesso em: 06 set. 2022

BOCCHINI, B. Biblioteca e teatro são atividades culturais menos frequentadas por paulistanos. **Agência Brasil**, Disponível em: "<<https://agenciabrasil.etc.com.br/cultura/noticia/2018-04/biblioteca-e-teatro-sao-atividades-culturais-menos-frequentadas-por/>>. Acesso em: 06 set. 2022.

NO BRASIL, 42% não consomem cultura, aponta pesquisa. **Folha de São Paulo**, 24 set. 2014. Disponível em: "<<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/09/1521173-no-brasil-42-nao-consoem-cultura.shtml/>>. Acesso em: 06 set. 2022.

PESQUISA DO IBGE mostra como é desigual o acesso à cultura e ao lazer. **Jornal Nacional**, 10 dez 2019. Disponível em: "< <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/12/10/pesquisa-do-ibge-mostra-como-e-desigual-o-acesso-a-cultura-e-ao-lazer.ghtml/>>. Acesso em: 06 set. 2022

SATURNINO, A. O novo normal e as barreiras sociais para o acesso à cultura. **Matraca Cultural**, 18 set 2020. Disponível em: "<<https://matracacultural.com.br/2020/09/18/o-novo-normal-e-as-barreiras-sociais-para-o-acesso-a-cultura/>>. Acesso em: 06 set. 2022

Segundo o Ipea, o parâmetro de consumo cultural depende do contexto urbano em que a população é inserida, e a dificuldade de acesso a equipamentos culturais é apontada como um dos fatores para criar barreiras. Dos 2,7 mil brasileiros ouvidos, 51% disseram que os equipamentos estão mal localizados e um percentual maior, 62,6%, afirmou que o equipamento está longe da casa onde mora (MILAN, 2010).

O discurso da democratização através das atuais produções *online* também é problematizado, evidenciando a falta de acesso a um bom sistema de rede e internet para poder participar das atividades, mantendo a mesma relação de precariedade de acesso que existe nas programações presenciais. A pesquisa¹¹ do Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br) conduzida pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br) do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br) mostra que:

A universalização do uso da Internet nas bibliotecas (76%) e nos bens tombados (74%) não foi atingida. Quanto à oferta de Wi-Fi gratuito para o público, ela foi reportada em menor proporção nos museus (40%) e em bens tombados (28%). Entre os equipamentos culturais, apenas 44% das bibliotecas e 34% dos pontos de cultura disponibilizam computador para o público. A proporção é de apenas 6% entre os bens tombados e 9% nos teatros. "A baixa oferta de dispositivos TIC e de acesso Wi-Fi gratuito para o público limitam o potencial das instituições atuarem como espaços de inclusão digital. Os dados reforçam a necessidade de avançar em conectividade nos equipamentos culturais", pontua Alexandre Barbosa, gerente do Cetic.br. (CARVALHO, 2023)

Além disso, o levantamento¹² mostra que 36 milhões de brasileiros não tiveram acesso à internet em 2022:

A região Sudeste é a que mais registrou número de pessoas sem internet no país, representando 42%, o que corresponde a 15 milhões de pessoas. O Norte aparece em 2º, com 28% dos casos, ou 10 milhões de brasileiros. Em 3º no ranking está o Sul,

¹¹ CARVALHO, Carolina. Equipamentos culturais ampliam sua presença online, mas oferta de Internet para o público é ainda reduzida. Nic.br. Disponível em: <https://www.nic.br/noticia/releases/equipamentos-culturais-ampliam-sua-presenca-online-mas-oferta-de-internet-para-o-publico-e-ainda-reduzida/>. Acesso em 08 de jul. 2023.

¹²PERES, Sarah. 36 milhões de pessoas não têm acesso à internet no brasil. Poder 360. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/tecnologia/36-milhoes-de-pessoas-nao-tem-acesso-a-internet-no-brasil/>. Acesso em: 08 de jul. 2023.

onde 6 milhões de moradores não têm acesso à internet, o equivalente a 17%. Em 4º está o Norte, com 8% dos casos registrados (3 milhões). Já o Centro-Oeste é a região com menor taxa, 5% – o que corresponde a 2 milhões de pessoas.

(...)

A falta de acesso à internet é maior entre os brasileiros que se autodeclararam negros. Esse grupo equivale a 58% dos registros – 21 milhões de pessoas. Brancos representam 34% (12 milhões), e outros a 8% (3 milhões). (PERES, 2023)

Outra questão que faz com que as pessoas não frequentem espaços culturais é o valor dos ingressos e dos alimentos do entorno. Muitas pessoas consideram ir ao teatro ou ao cinema como um entretenimento de elite, e preferem, na maioria das vezes, ficar em casa:

E se pudessem escolher o que fazer num tempo livre "esticado", os brasileiros preferem primeiro frequentar cursos, depois fazer atividades físicas e em terceiro lugar descansar. Ir a espaços culturais está na sexta posição neste planejamento. (MILAN, 2010)

Através dessas pesquisas, observamos que o tempo livre do trabalhador acaba sendo direcionado para atividades de formação para complementação de renda, e para o descanso exigido pelo corpo após uma semana inteira de trabalho. Interessante pensar que para Bordieu, o consumo da alta cultura estava configurada como uma disposição estética, ou seja, uma prática sem função, o que requer um certo distanciamento do mundo, privilégio do universo burguês, que podem realizar atos desinteressados e gratuitos (BOURDIEU, 2007, pg. 55) ou seja, o direito ao ócio.

Especificamente falando das artes cênicas, dentre todas as linguagens artísticas, essa é a que exige um engajamento de ação e deslocamento para ser usufruída, diferente de ouvir uma música, ou ler um livro, para que o teatro aconteça, é necessária a presença do público. O dramaturgo José Sanchis Sinisterra, em sua palestra *Dramaturgia da recepção*, publicada na revista Folhetim (2002), fala um pouco sobre essa disponibilidade do público de teatro:

O teatro, efetivamente, implica em comparecer a um lugar com outras pessoas. Isto parece natural, mas não é, absolutamente: as pessoas tendem a fazer cada vez menos esse gesto heróico de abandonar a privacidade de suas casas e mergulhar na coletividade do público. Ir ao teatro, integrar-se em um coletivo, é, portanto, uma

decisão interessante a ser levada em conta: é ser indivíduo e querer participar e viver uma experiência coletiva. (SINISTERRA, 2002. pg. 74)

Quando falamos de desigualdade espacial, estamos falando de um processo impeditivo real que acaba moldando a tendência do consumo cultural, e privando as pessoas que queiram vivenciar uma experiência artística coletiva das artes cênicas. Por exemplo, o transporte público é um impeditivo do trabalhador exercer o seu direito à cidade, ao lazer, à cultura. O termo “direito à cidade”, foi originalmente apresentado pelo sociólogo Henri Lefebvre:

O direito à cidade se manifesta como uma forma superior dos direitos: o direito à liberdade, à individualização na socialização, ao *habitat* e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade (LEFEBVRE, 2008, p.134).

O geógrafo britânico David Harvey, em uma interlocução com esse conceito, afirma que:

O direito à cidade como hoje existe, como se constitui atualmente, encontra-se muito mais estreitamente confinado, na maior parte dos casos, nas mãos de uma pequena elite política e econômica com condições de moldar a cidade cada vez mais segundo suas necessidades particulares e seus mais profundos desejos (HARVEY, 2014, p.63).

Pensando na realidade de mães e pais que não tem com quem deixar seus filhos no final de semana para sair, ou nas áreas dos espaços de apresentação que não possuem propostas para que as crianças consigam interagir, tais como espaços de leitura, brinquedos, monitores para brincadeiras a partir da arte-educação, etc., nos deparamos com uma clara restrição de participação de grande parte da população na programação das instituições culturais. Os horários escolhidos de início e término também são fortes indicativos do perfil do público esperado. Horários na parte da tarde durante a semana não são viáveis para o trabalhador, atividades que terminam muito tarde também colocam o público em risco com a falta de condução para retornar, e exposto à violência das ruas, pois precisam muitas vezes caminhar até o ponto de ônibus por ruas desertas e pouco iluminadas, diferente de quem tem carro ou pode pegar transporte por sistema de aplicativos.

Analisando o contexto específico de Petrópolis, a professora e pesquisadora Carolina Maíra, no curta-metragem *Periferias* (2022), dirigido por Fernanda Almeida, explica que

Petrópolis começou como uma colônia agrícola, onde os imigrantes europeus recebiam terras para desenvolver a cidade e seu planejamento foi feito com divisões de quarteirões de cada etnia: franceses, italianos, alemães, suíços, entre outras. Atenta para o fato de que a população negra de Petrópolis não estava incluída no desenho da planta original da cidade, porque a ideia era uma invisibilidade dessa população, padrões eugenistas que perduram até hoje em discursos de alguns nichos da cidade. Após a lei da abolição, a população escravizada, agora livre, não teve direito às terras como a população imigrante teve, restando a ocupação das áreas periféricas da cidade.

Taiane Cordeiro escreve sobre como a construção da cidade de Petrópolis influencia esse sentimento de exclusão:

É possível que a aura de Cidade Imperial, que prevaleceu após o declínio do Império e todos os signos que o legitimam, possam ser parte de um imaginário do petropolitano atual que atrapalha a construir uma cidade mais igualitária. A cidade foi, sim, construída pelos desígnios de um imperador, que a tinha como refúgio, e tal fato não deve ser necessariamente desprezado. O que se precisa é valorizar o que se construiu em seguida, para além desses desígnios, e que também constitui a cidade, além de reconhecer certas problemáticas, geradas pela lógica de se construir uma cidade da elite para a elite.

(...)

A partir do momento em que se vê, em uma cidade, um patrimônio meramente estético, e com um recorte de classe tão específico, à parte do cotidiano atual, se cria uma distância entre essa cidade e os sujeitos que por ela transitam. (CORDEIRO, 2020, pg. 24).

O sistema de transporte petropolitano, assim como o carioca, também evidencia essa distância. Com horários muito espaçados e uma tarifa cara, muitas linhas que finalizam sua circulação até às 22h no máximo aos finais de semana, impedem o acompanhamento das programações e socialização em eventos e intensifica a segregação de acesso¹³. A pesquisadora evidencia o perfil principalmente turístico dos grandes eventos e festas que ocorrem na cidade, onde a população petropolitana trabalha, mas usufrui pouco. Essa tendência, entretanto, não é

¹³ Os horários das linhas podem ser consultados através do link:

<https://web2.petropolis.rj.gov.br/cptrans/content/horario/qhi-1424-2006.htm>. Acessado em: 15 de jul. de 2023.

somente da cidade de Petrópolis. A pesquisadora Gisele Jordão apresenta em seu artigo *Comportamento de Consumo Artístico Brasileiro* (2016) uma abordagem quantitativa por meio da aplicação de questionários em entrevistas domiciliares, e percebe que dentro de uma divisão em quatro tipos de consumo de arte, o de *Não Consumidores* é o grupo mais numeroso, atingindo 42% da população entrevistada. A pesquisadora também evidencia o envolvimento familiar no estímulo dessas atividades:

Outra questão muito importante é que existe uma grande relação entre o envolvimento que os pais tinham com atividades e o que o indivíduo apresenta. As atividades que são mais realizadas já o eram desde a infância. Assim, em programas educativos parece natural, para melhores resultados, o envolvimento da família.

(...)

Uma particularidade que se pode perceber é uma pequena tendência em realizar atividades ligadas à cultura quanto menor a faixa etária e maior a classe/renda e o grau de instrução. A partir da avaliação dos grupos, ficou claro que quanto maior a proximidade dos indivíduos com práticas culturais, maior o interesse em ampliar seus conhecimentos por meio de novas atividades culturais. Ou seja, quanto mais consomem, mais ecléticos se tornam. (JORDÃO, 2016 p. 112)

O preço das atividades também entrou em questão nesta pesquisa, sendo a segunda maior motivação para se consumir uma atividade. A primeira é o fato dela ser “divertida”. Outra questão expressiva é a da religiosidade. A estatística mostra que ir a cultos religiosos é um dos programas preferidos da população.

O consumo de cultura é um tema complexo, e este trabalho não se propõe a abordar as novas identidades emergentes na produção e no consumo nas mídias contemporâneas. O foco principal deste capítulo é, a partir dos elementos elencados, destacar a necessidade de que os nichos tradicionais de instituições culturais saiam de sua zona de conforto e reconsiderem suas formas de participação, estabelecendo um diálogo com essas realidades.

2.3 QUEM QUER ENTRAR AQUI?

Interdições programáticas: cultura como algo comum

Na década de 1920, o ator, dramaturgo e diretor francês Antonin Artaud escreveu um texto nomeado *Acabar com as obras primas* (2006) onde afirmava que se “a massa” não compreendia Édipo Rei, a culpa não era “da massa”, mas sim de Édipo Rei. Com essa afirmação ele queria provocar a elite artística da época, que se recusava a repensar a linguagem das obras para mobilizar um maior interesse social. Artaud desejava despertar novas vivências e sensações no público, para além do psicologismo textual do drama burguês. Muito já foi experimentado no teatro e nas artes em geral depois disso, inclusive sob influência do próprio Artaud, mas parece que a questão da relação da arte com a sociedade ainda continua um tema em constante debate. Mais de cem anos se passaram e artistas da cena e gestores culturais ainda discutem em seus seminários como fazer para que as programações alcancem um público mais amplo e diverso.

O discurso da democratização cultural e os estudos sobre consumo da cultura, que tem como principal referência a literatura francesa, privilegia fundamentalmente a ideia de consumo e acesso de uma cultura considerada erudita. Na introdução de sua dissertação a pesquisadora Maria Carolina Oliveira elucida essa questão:

(...) no cenário francês, a parte da sociologia da cultura que trata de práticas culturais desenvolveu-se e institucionalizou-se em paralelo à criação da ideia de política pública de cultura e à própria consolidação do que é hoje o *Ministère de la Culture et de la Communication*. Em outras palavras, naquele país, a ideia de uma política cultural e a de uma sociologia das práticas culturais nascem e se fortalecem praticamente juntas (...) em 1959, é criado o *Ministère des Affaires Culturelles* na França, confiado primeiramente a André Malraux. O ministério já nasce com uma missão de “tornar acessíveis as grandes obras da humanidade” (LAHIRE, 2006, p.15), demanda que surge a partir da percepção da uma apropriação da “alta cultura” por uma pequena parte da elite parisiense. Tal constatação justificou a postura em prol de uma democratização cultural que assumiram as ações políticas daquele período. (OLIVEIRA, 2009 p. 12, 13)

A pesquisadora afirma que essa visão de democratização já foi atualizada por autores como Botelho e Fiore (2005) ao sugerirem o termo “democracia cultural”, como parte de um entendimento que não existe um paradigma único para ser alcançado quando se trata de acesso e legitimação, o entendimento de democracia cultural pressupõe possibilidades de interlocução e o exercício de gostar ou não de determinadas manifestações culturais e não a indução da população a fazer determinadas coisas (OLIVEIRA: 2009, p. 13). Evidente que também pressupõe acesso não somente físico, mas também de linguagem e compreensão, mas instaura uma relação mais diversa, principalmente no conceito de público como algo unificado e homogêneo:

Ainda hoje, o termo “democratização da cultura” é evitado por grande parte dos estudiosos – apesar de ser amplamente (e, em muitos casos, também ideologicamente, no sentido apontado por Fleury) utilizado na esfera das políticas públicas ou institucionais. Atualmente, a maior crítica ao uso médio desse termo, como feito na esfera política, não diz tanto respeito à sua ideologização, mas mais o conceito de cultura sobre a qual se deita. Segundo Botelho e Fiore (2005), a maior parte das políticas de democratização atuais deitam-se sobre os mesmos paradigmas das políticas surgidas nas décadas de 60 e 70, que tinham como objetivo superar as desigualdades da população frente à Cultura “com C maiúsculo. (OLIVEIRA, 2019 p. 25)

Esse paradigma citado seria de que as políticas de democratização pressupõem que os principais problemas que impedem as camadas populares de ter acesso a esta cultura seriam, basicamente, a falta de espaços culturais que a veiculem ou ainda os altos custos do ingresso nestes equipamentos (BOTELHO, 2001 p. 81) como se esse público fosse homogêneo, e o contato com a obra de arte já seria o suficiente para gerar o interesse da população.

Contrapondo esse pensamento, o foco da democracia cultural não estaria em concentrar esforços para conduzir o acesso à instituição e suas manifestações, mas sim em fornecer meios de desenvolvimento de expressões que dialoguem com os seus interesses:

A democracia cultural pressupõe a existência de públicos diversos – não de um público, único e homogêneo. Pressupõe também a inexistência de um paradigma único para a legitimação das práticas culturais. E se apoia nos novos estudos que procuram ultrapassar a consideração das variáveis como classe, renda, faixa etária e

localização domiciliar como as únicas relevantes para um maior ou menor consumo de natureza cultural. (BOTELHO, 2007, pg. 173)

Neste sentido, ao analisar as Políticas Culturais do Sesc, observamos uma citação das Diretrizes Gerais de Ação que sugere uma concepção de cultura como um parâmetro civilizatório. Essa abordagem tende a tratar o público como uma massa homogênea:

Cabe salientar, finalmente, que o campo da produção cultural é um daqueles em que se jogam de forma decisiva as possibilidades e as esperanças de **construir um país melhor para todos**. [...] e é inquestionável que a produção, o debate, a divulgação de obras e objetos da cultura **constituem o espaço privilegiado em que se forjam, em que se transformam e em que se difundem novas visões de mundo, e se acumulam o conhecimento e a compreensão da realidade** (SESC, 2004, p. 7-8 – Apud: SESC DEPARTAMENTO NACIONAL, 2015 - grifo meu).

Alguns termos do trecho citado nos dão pistas desse pensamento de cultura civilizatória: a produção cultural como construção de um país melhor para todos (afinal, será que isso é possível dentro de tanta diversidade de pensamento?), conhecimento acumulado (relação de propriedade conforme citado anteriormente) e compreensão da realidade (perspectiva de que há uma realidade/verdade a ser alcançada através do desenvolvimento do conhecimento cultural). Essa diretriz apresenta uma linha conteudista, no sentido de que *a divulgação de obras e objetos de cultura* levam o público a conhecer algo oculto, ainda não desvendado, sublinhando a divisão entre aqueles que sabem de algo, e aqueles que não sabem.

Entretanto, no mesmo texto, encontramos um discurso mais pluralista, que estabelece como parâmetro possíveis mapeamentos da diversidade de acessos e perspectivas que a instituição pode proporcionar:

(...) é importante sublinhar que os conhecimentos acerca dos públicos do Sesc não constituem um saber *a priori*, nem algo a ser definitivamente obtido. Ao contrário, deve-se manter uma atenção permanente para com essa questão, o que significa refinar modos de identificação e categorização dos públicos efetivos e potenciais, assim como de não-públicos (SESC DEPARTAMENTO NACIONAL, 2015, p. 30)

Pode-se perceber um esforço institucional, ainda que no contexto teórico, para refletir sobre os públicos, e a consciência de que essas concepções necessitam de desenvolvimento e ajustes ao longo do tempo, de forma contínua e adaptativa.

A professora Adriana Vaz, em seu artigo *Instituições Culturais: Gênero, Narrativas e Memórias* (2009), discute as funções atribuídas aos museus ao longo da sua trajetória como instituição de conhecimento, cultura e lazer:

A posição de Bourdieu (2003), de que o tipo de exposição classifica o público, coincide com a colocação de Ortega y Gasset (2005, p.22-26) ao caracterizar que a “nova arte”, ou melhor, a arte de hoje, do ponto de vista sociológico, divide o público em duas categorias: “os que a entendem e os que não a entendem”. E ainda, “para a maioria das pessoas, o prazer estético não é uma atitude espiritual diversa em essência da que habitualmente adota no resto da sua vida”. O grande público interpreta a arte como interpreta a vida, com suas expectativas, angústias, realizações e frustrações. A arte de hoje ao abstrair os elementos humanos que caracterizavam a produção romântica e naturalista tão aceita pela massa dos homens, é uma “arte artística”. Portanto, questiona-se: na arte contemporânea que os objetos do cotidiano se transformam em arte, qual é a percepção do público? (VAZ, 2009, p. 11)

Os pesquisadores franceses Emmanuel Ethis e Jean-Louis Fabiani, em seu artigo *O Festival e a cidade: O exemplo de Avignon* (2003), ao analisar o Festival de teatro d’Avignon e sua popularização, cita o inquérito do ministério francês da Cultura sobre os públicos de teatro, realizado por Jean-Michel Guy e Lucien Mironer em 1988 que:

(...) permitiu, a este respeito, compreender que a relação com o lugar (desde as salas à italiana até às cenas improvisadas nas ruas) ou com as convenções (reservar, vestir-se, instalar-se na sala) variava de um grupo de espectadores para outro. Uma das conclusões deste relatório levava, deste modo, a identificar a existência de desejos de saída não satisfeitos, contrariados por diversas características da oferta. A respeito da questão colocada (...) desta vez a propósito de espetáculos de dança –, que visava perguntar aos espectadores se iriam a um espetáculo que lhes fosse oferecido, as respostas negativas atingiram proporções apreciáveis da população inquirida, mostrando, assim, que existem também, e significativamente, atitudes de indiferença que o sociólogo é por vezes tentado a ignorar ou a minorizar. É preciso, sem dúvida, estender a influência destes comportamentos ao desejo de ver ou de ter visto – nem

que fosse uma única vez – um tipo de espetáculo, a fim de satisfazer o único e vago desejo de ficar a saber do que se trata. (ETHIS; FABIANI, 2003 pg. 15-16)

No Brasil, os estudos de práticas culturais continuado dentro das instituições são escassos, e quando existem, são apresentados em forma de relatório estatístico, sem grande esforço por parte das instituições de entender melhor seus resultados e integrar mais a população na construção de programações artísticas que modifiquem essa realidade. Se por um lado há um discurso de integração, democratização e preocupação de acesso a um público diversificado para as programações, por outro existem crenças implícitas dentro de cada agir, de cada escolha de espaço e formato, engessados em um determinado perfil de trabalho. Muitas vezes, percebemos artistas e espaços culturais propagarem a ideia de que é preciso se criar ferramentas para o acesso das pessoas aos bens culturais, que é necessário educá-las e sensibilizar seus olhares para que possam usufruir das obras que são apresentadas por eles. O perigo desse discurso é acreditar que existe um patamar a ser alcançado em termos culturais, que alguns estariam mais aptos e adiantados para percebê-lo, enquanto outros precisam ser educados, direcionados para tal, um caminho único e avançado a se chegar.

O historiador Michel de Certeau em seu livro *A Invenção do Cotidiano* (2014) nomeia essa visão como “mito da Educação”:

Em geral, esta imagem do “público” não se exhibe às claras. Mas ela costuma estar implícita na pretensão dos “produtores” de *informar* uma população, isto é, “dar forma” às práticas sociais. Até os protestos contra a vulgarização/vulgaridade de mídia dependem geralmente de uma pretensão pedagógica análoga: levada a acreditar que seus próprios modelos culturais são necessários para o povo em vista de uma educação dos espíritos e de uma elevação dos corações, a elite impressionada com o “baixo nível” da imprensa marrom ou da televisão postulada sempre que o público é modelado pelos produtos que lhe são impostos. (...) Esse mito da Educação inscreveu uma teoria do consumo nas estruturas da política cultural.

(...) levou-os a supor que não exista criatividade nos consumidores, uma cegueira recíproca, gerada por este sistema, acabou por fazer que tanto uns como os outros acreditassem que a iniciativa habita apenas nos laboratórios técnicos. Mesmo a análise da repressão exercida pelos dispositivos desse sistema de enquadramento disciplinar postula ainda um público passivo, “informado”, tratado, marcado e sem papel histórico. (CERTEAU, 2014, p. 237, 238)

Raymond Williams propõe uma emancipação da visão de cultura, a ampliação de seu entendimento e sua possibilidade de transformação e inserção no cotidiano, considera que a falta de identificação com o gosto da elite intelectual acaba por criar uma aversão das pessoas por tudo que ela representa. A cultura é algo comum, assim ele afirma várias vezes ao longo de seu texto. Sua criação nas zonas rurais e montanhosas geraram momentos contemplativos, formaram outros modos de pensar, habilidades, linguagens e outras ideias de mundo. Williams também atenta para as características de uma visão paternalista de formação da plateia:

No sistema paternalista, o grupo dominante considera a maioria como atrasada, como se tivessem características infantis, como sendo carentes, em muitos aspectos desafortunados e despreparados. Mas esse grupo dominante tem, ou diz ter, uma atitude essencialmente benevolente em relação à maioria e sempre espera, embora invariavelmente em ritmo muito lento, o desaparecimento da sua própria superioridade. (...). Sentiam-se culpados por essa pobreza, o que não aconteceria em um sistema autoritário, mas eram muito claros sobre o que os outros deveriam ser quando crescessem. (WILLIAMS, 2015, p. 37)

O autor se recorda, através de sua vivência familiar, que escutava música, ouvia poemas e histórias. Williams defende que o interesse e a capacidade de interagir com propostas artísticas está em todas as pessoas:

A cultura é algo comum: este é o fato primordial. Toda sociedade humana tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados. Toda sociedade humana expressa tudo isso nas instituições, nas artes e no conhecimento. (...). Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos: para designar todo um modo de vida – os significados comuns; e para designar as artes e o aprendizado – os processos especiais de descoberta e esforço criativo. Alguns escritores usam essa palavra para um ou para outro sentido, mas insisto nos dois, e na importância de sua junção. As perguntas que faço sobre nossa cultura são perguntas referentes aos nossos propósitos gerais e comuns e, mesmo assim, são perguntas sobre sentidos pessoais profundos. A cultura é algo comum, em todas as sociedades e em todos os modos de pensar (WILLIAMS, 2015, p. 5, 6.)

Partindo desse pressuposto, o que caracterizaria a configuração de um “espaço cultural”, visto que a cultura está em todo o lugar? O sociólogo Teixeira Coelho em seu livro *Dicionário*

Crítico de Política Cultural (1997) faz considerações importantes ao que vai chamar de “artificialismo de origem”, que um espaço cultural como é entendido atualmente implica em uma desterritorialização da cultura, que inicialmente não existe uma história de práticas sociais realizadas pela instituição naquele território, o que acaba a afastando das dinâmicas culturais daquele local. Mas também afirma que esse artificialismo pode eventualmente desaparecer com o tempo, na medida em que outras relações vão se criando (COELHO, 1997, p 166). O autor também critica, em seu livro *O que é ação cultural* (2001), a visão de determinados espaços, que se relacionam com a cultura como um espetáculo a ser assistido, a ser convocado para apreciar pacificamente:

E não é menos raro que a difusão cultural (melhor seria chamá-la por seu nome verdadeiro: propaganda cultural), materializada nas críticas e reportagens dos segundos cadernos culturais", tenha por objetivo não confessado levar as pessoas a sentir o abismo que as separa dos "tesouros culturais" cujo segredo de acesso pertence, como na máfia, a um pequeno grupo de iniciados menos ou mais intelectualizados que borboleteiam em conluio com as figuras das colunas sociais sempre em trânsito entre restaurantes caros e pistas de aeroportos estrangeiros, na ânsia de ascenderem ao status que lhes falta, econômico para estes, cultural para aqueles. (COELHO, 2001, p. 10)

Sem dúvida, ao se pensar a cultura como modo de vida não haveria distinção entre um espaço onde se pratica cultura e outro onde isso não acontece. Entretanto, pensando na estrutura física de possibilidades, os assim chamados espaços culturais recebem aporte financeiro, público ou privado, são mantidos de forma independente ou através de contribuições comunitárias. São nesses espaços culturais que existem estruturas e estímulos para que algo possa ser gestado, criado, onde existem equipamentos de facilitação para cada desenvolvimento criativo: livros, salas de ensaio, equipamentos de som, objetos de malabares, brinquedos, jogos, exposições, shows, peças teatrais para inspirações e reflexões, etc. Se o espaço cultural é público e direito de todos, esse artificialismo inevitável pode ir aos poucos se neutralizando, mas para isso deve ser não somente frequentado, mas em constante flexibilidade de modificação na medida que a maior quantidade possível de pessoas interessadas tenha acesso, em toda a sua diversidade, e possam conduzir também o espaço de acordo com seus interesses, tendo voz, para que o local se torne legitimamente em diálogo com o território.

Podemos então fazer um exercício, enquanto agentes culturais e público frequentador em relação às questões a seguir:

- 1) Qual a linguagem preponderante nas programações culturais?
- 2) Quais são as temáticas?
- 3) Quais são as intenções da curadoria de cada exposição, show, apresentação?
- 4) A distância entre o especialista e o leigo diminui ou se amplia nas práticas cotidianas da programação artística?

Perguntas como essas podem ser pontos de partida para se pensar programação cultural e seus objetivos. Cabe às instituições culturais, gestoras e incentivadores governamentais também potencializar o que já existe no entorno do edifício cultural, oferecer equipamentos e ferramentas para ampliação dessas atividades independentes.

Para uma efetiva comunicação, as instituições precisam ser sacudidas por forças que desafiem os seus cálculos. O diálogo (e principalmente a escuta qualificada) com o entorno é fundamental, é preciso correr riscos e estar em constante negociação entre a preservação do patrimônio material e suas modificações inevitáveis ao longo do tempo, e sobre isso desenvolverei melhor no capítulo três.

A residência artística *Teatro de Locação: Pontes pela ficção* foi um experimento realizado em muitos locais, desde as salas de ensaio, passando pelas casas dos moradores, pelas ruas, e pelas salas do Quitandinha. Ao inserir uma atividade artística na rua, atravessando bares, casas e prédios provoca-se certa desordem. O mesmo ocorre ao inserir atividades itinerantes que germinaram na rua atravessando o espaço institucional, misturar a plateia no palco e os artistas na plateia, etc. Ações como essa dialogam com o conceito de *heterotopia*, um recorte singular no tempo, uma “desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 38). A pesquisadora Mariana Albinati, na introdução de sua dissertação *A produção de espaços culturais na Zona Portuária do Rio de Janeiro: entre isotopias e heterotopias* (2016), situa esse conceito:

Na interpretação de Harvey sobre o par isotopia-heterotopia proposto por Lefebvre, o conceito de isotopia daria conta da ordem espacial implementada pelo Estado/mercado (ou seja, pelos agentes hegemônicos). Esta ordem seria criadora de lugares mesmos, enquanto a heterotopia trataria dos espaços de possibilidades, dos lugares outros, fundados em lógicas diferentes ou até mesmo conflitantes em relação à lógica isotópica. O conceito de heterotopia não trata, no entanto, de espaços

necessariamente revolucionários, mas de espaços possivelmente revolucionários.
(ALBINATI, 2016, pg.18)

Um ponto de partida para se pensar essas interações diz respeito às ocupações e como os artistas interagem com o público. Pensando na dinâmica para se assistir um espetáculo teatral: por vezes há um segurança na porta, você precisa adquirir um bilhete para conseguir acesso, entra em um local pouco iluminado, com um palco onde quem apresenta está posicionado mais alto, é necessário ficar em silêncio durante toda a apresentação para apreender o que está sendo apresentado. Essa dinâmica é completamente oposta às intervenções na rua, onde o transeunte se depara com o acontecimento, é “capturado”, decide se vai ficar para assistir ou não, e é o artista que interage e dialoga com o que ocorre no local, sem imposição de postura por parte dos espectadores (embora também existam códigos de divisão espacial). Mesmo quando a apresentação ocorre em um local convencional, fechado, um grupo teatral que recebe seu público, conversando, olhando no olho, acompanhando a pessoa até seu assento, compartilhando algum alimento ou bebida, já “quebra o gelo” hierárquico que distancia aquele que olha e aquele que é olhado. Ao convidar a plateia para ser testemunha de um ato coletivo, ao mostrar que ambas olham e são olhadas, a realização artística estabelece uma existência mais próxima e afetuosa com o público.

Um dos exemplos da abordagem do espaço teatral como forma de compartilhamento coletivo é do grupo francês *Theatre Du Soleil*, cuja fundadora e diretora Ariane Mnouchkine sempre considerou fundamental acolher bem o público antes dos espetáculos. Ela mesma os recebe na porta, um jantar é servido, mantas são distribuídas, e existe a chamada “fila da esperança”, quando os ingressos estão esgotados, ela sempre dá um jeito da maior parte do público entrar, mesmo se a pessoa não puder pagar. No livro *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda* (2013), a pesquisadora Béatrice Picon-Vallin entrevista Ariane, e podemos ter uma boa ideia da relação entre o seu fazer teatral e o público:

O público é rei. Quando ele volta para casa é ele quem vai decidir se valeu ou não a pena pagar para vir aqui. Ele deve poder dizer a si mesmo: “Vocês me *alimentaram*, me deram forças, vocês fazem com que eu volte para a cidade um pouco melhor, um pouco mais consciente, um pouco mais generoso, um pouco mais forte”. E também, a emoção dos espectadores, a maneira como eles vêm nos confiar o que sentiram... Eles renovam nossas forças. Eles nos nutrem em todos os sentidos do termo, materialmente em primeiro lugar. O fato de as pessoas pegarem o ônibus, o metrô, gastarem 135

francos, virem até aqui, em vez de ficar em casa na frente da televisão é um fenômeno extremamente importante. Por seu testemunho e seu reconhecimento, elas nos justificam, elas nos elegem novamente, quero dizer: elas exprimem seu acordo para que nós as representemos de novo. (PICON-VALLIN, 2013, p. 167)

O lugar da comida, que atravessa a recepção dos espetáculos do *Theatre Du Soleil*, também é colocado por Bourdieu de forma interessante, quando ele reflete sobre espacialidade, convivência e a diferença entre as dinâmicas sociais de um bar e de um restaurante burguês. De alguma maneira, considero que podemos comparar à interação de determinadas atividades artísticas em espaços estabelecidos com as interações mais espontâneas da cultura popular e teatro nas ruas e em espaços não convencionais:

O bar não é apenas o local em que se vai para beber, mas para beber em companhia e em que é possível instaurar relações de familiaridade baseadas na suspensão das censuras, convenções e conveniências que devem ser respeitadas nas trocas com estranhos: por oposição ao bar ou ao restaurante burguês ou pequeno-burguês, no qual cada mesa constitui um pequeno território separado e apropriado (pede-se licença para retirar uma cadeira ou o saleiro), o bar popular é uma companhia (daí a saudação "olá, companheiros! ou "Bom dia a todo o mundo" ou "Tudo bem, caras?" do recém-chegado) na qual o indivíduo se integra. (BOURDIEU, 2007, p. 173)

O programador cultural que tem um interesse em integrar mais a sociedade, precisa estar atento ao quanto o público se sente incluído nas práticas teatrais atualmente, ou qual é o público que se sente participante e por quê. Toda proposta estética é também uma proposta política. Como foi dito acima no contexto de heterotopia, trabalhar com outras lógicas, possibilidades disruptivas. Essa estrutura de cooperação é a abertura para uma potência de parceria co-criativa, como destaca Sinisterra, onde o espectador não somente recebe a informação e energia a partir da cena, mas também envia informação e energia a partir de suas ações. Dessa forma, a percepção de cultura é expandida, ela deixa de ser um poder de distinção, e pode se tornar uma experiência de coletividade (SINISTERRA, 2002, pg. 78).

Sendo assim, ao concluir este capítulo podemos refletir que outro indicativo do esvaziamento das programações culturais é a falta de diálogo e de atenção entre o que é apresentado nos espaços e as interações estabelecidas entre espectadores e a programação, intermediadas pelos artistas. No próximo capítulo apresentarei a concepção e a realização do

experimento *Teatro de Locação: Pontes pela Ficção*, cujo principal objetivo foi aproximar os moradores da comunidade Rio de Janeiro que não frequentavam o Sesc Quitandinha e suas instalações. O experimento visou reduzir as distâncias destacadas neste capítulo.

2. ABRINDO PORTAS: ESTRATÉGIA DE APROXIMAÇÃO PELAS ARTES CÊNICAS.

Embora o público de teatro do Sesc Quitandinha em 2018 fosse limitado, a demanda por cursos de teatro gratuitos era significativa. Pude observar enquanto analista, que ao longo dos anos, as vagas para as turmas abertas eram frequentemente preenchidas, resultando em listas de espera. Interessante notar que esse fator não é novo ou exclusivo da relação dos brasileiros com o teatro. O francês Denis Guénoun, em seu livro *O teatro é necessário?* também aborda essa questão, na década de 1990:

O teatro convencional busca heroicamente espectadores que escasseiam, e ao mesmo tempo, está atravancado por hordas de candidatos que batem às suas portas. É evidente que essas duas tendências praticamente não se cruzam: o crescimento vertiginoso do número de atores potenciais não produz uma ampliação concomitante do público, assim como a rarefação do público não acarreta a queda na frequência aos cursos e oficinas. (GUÉNOUN, 2004 p. 13)

A pesquisadora Isaura Botelho afirma que uma das mais importantes formas de se formar público é a partir da experiência vivida pelos indivíduos:

Ou seja, ter a possibilidade de fazer dança, teatro ou música, por exemplo. Isto significa a oportunidade de se conhecer essas outras linguagens e seus códigos, de maneira a alterar a natureza da relação com as diversas expressões artísticas. Incluí-las na formação de cada indivíduo é, provavelmente, a chance de alterar o padrão de relacionamento com as artes, ou seja, sair de uma fruição apenas de entretenimento para uma prática na qual este se desdobra num processo de desenvolvimento pessoal. (BOTELHO, 2007; p. 179)

Como já foi colocado anteriormente, apesar de seu aspecto fundamental, o direcionamento formativo possui algumas armadilhas relacionadas à uma ideia de patamar cultural a ser alcançado, uma “forma” ideal, e pode se tornar paternalista. Uma possibilidade para escapar dessa tendência é justamente elaborar propostas que promovam uma maior integração com as pessoas em seus territórios, desenvolvendo escutas e construções coletivas e menos hierarquizadas, tal qual a proposta *Teatro de Locação: Pontes pela Ficção* que já em

sua concepção buscou abordar tanto um processo educacional e investigativo, em forma de residência com as artistas estudantes, quanto um caráter de construção participativa, ouvindo os moradores do entorno e inserindo-os nas cenas.

2.1 A residência artística no Quitandinha: construções e processos

Fabiano de Freitas, o Dadado, é diretor de teatro, ator e dramaturgo. Mestre em Artes pela UERJ, e fundador do Teatro dos Extremos, petropolitano e atualmente morador de São Paulo. A ideia de convidá-lo para realizar o projeto foi pelo seu histórico de produzir residências artísticas que buscam integrar uma relação da sociedade com espaços culturais. Em 2014, Dadado realizou o projeto *DNA - Dramaturgias de Novos Autores*, um processo extenso de oficinas de dramaturgia que estabeleceu uma relação com o Teatro Dulcina, um teatro histórico do Rio de Janeiro, tanto em sua concepção arquitetônica que recebeu diversos espetáculos, como a relação com a própria Dulcina de Moraes, importante atriz do teatro brasileiro. Além disso, Dadado já possuía experiência com projetos comunitários, relacionados à cultura da favela, conduzindo durante muitos anos um processo na Vila Cruzeiro, no Complexo da Penha, que tinha relação com o levantamento de perspectivas que vinham dos artistas do local, e um universo possível de transformação social.

Em entrevista, Dadado afirma que a residência artística no Sesc Quitandinha foi fruto da relação estabelecida entre os desejos institucionais, as ideias da analista de cultura e de sua concepção criativa enquanto diretor. Ele utiliza o termo de “pacto” a respeito da existência da comunidade Rio de Janeiro, outrora invisibilizada:

A partir do momento em que a instituição decide olhar para o entorno e me convidar para colaborar para essa aproximação, comecei uma investigação do que compõe essa invisibilização, fazendo visitas ao território, entendendo geograficamente os acessos, levando em consideração o fato de Petrópolis ser uma cidade cheia de montanhas, com vários bairros em que você não chega facilmente a pé, com montanhas altas que necessitam de transporte, etc. Além disso, fiz um mapeamento das barreiras concretas relacionadas ao próprio espaço do Quitandinha na época, tais como detectores de metal na entrada, a imponente do prédio e onde se localizavam os vigilantes, responsáveis por prezar pelo patrimônio. (Informação verbal¹⁴)

¹⁴ - Entrevista com Fabiano de Freitas, 21 de janeiro de 2024.

Essas percepções já eram compartilhadas pela coordenação e pelos analistas da unidade, e a proposta surgiu a partir de um convite. No entanto, a visão do diretor ampliou o debate, envolvendo de maneira mais abrangente e apresentando algumas provocações entre o território e a instituição. Originalmente, a proposta era para que, durante o processo de residência, Dadado criasse cenas que seriam apresentadas nas residências da comunidade Rio de Janeiro. Entretanto, o diretor entendeu que a ação não seria efetiva se ficasse somente na casa das pessoas, que era mais potente aproximá-las da instituição, do espaço do qual elas se apartam, ou são apartadas. Apresento abaixo a proposta original enviada pelo diretor, para um melhor entendimento:

PROPOSTA DE REALIZAÇÃO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA
FESTIVAL DE INVERNO SESC RIO 2019

Objetivo: realização de processo de residência contemplando criação dramaturgica e processo supervisionado e direção de 5 (cinco) cenas / performances, que serão apresentadas em residências da comunidade do Rio de Janeiro na cidade de Petrópolis e nas dependências do SESC Quitandinha.

Artista-residente / proponente: FABIANO DE FREITAS – diretor teatral e dramaturgo

*currículo anexo

Modelo de residência:

Serão selecionados entre 10 e 20 artistas na cidade de Petrópolis que sejam dramaturgos e/ou atores interessados em processos de escrita e/ou autores interessados em escrever pra teatro. Esses autores produzirão 5 ficções em processo colaborativo estimulado e supervisionado, e eles mesmos farão a execução das cenas em processo dirigido.

O processo de escrita partirá de um disparador e terá que contar com uma pesquisa *in loco*, tendo como provocação principal uma aproximação entre os moradores da comunidade do Rio de Janeiro, comunidade próxima à unidade e o SESC Quitandinha. Para tanto, os autores terão como norte criativo a criação de 5 dramaturgias que possibilitem, sob a luz da criação ficcional, a criação de eles poéticos entre estes moradores e os tradicionais salões e espaços carregados de histórias do antigo hotel. Trata-se de um processo de *site specific*, com uma criação teatral absolutamente original, que leva em conta realidades específicas, e tem no local e nos seus personagens seu principal dispositivo criativo.

Após a pesquisa e a criação dramaturgica e o subsequente processo de ensaios, estes dramaturgos-em-cena (conceito melhor definido a seguir) apresentarão estas cenas no esquema *home-theater*, nas casas da comunidade do Independência, e tendo todo esse processo uma culminância nas dependências do SESC Quitandinha, com a apresentação de outras performances com a presença das famílias anfitriãs.

enfaticizou Dadado que em sua concepção e construção, o Quitandinha tinha um papel cultural para a cidade e para o país, que estava ligado ao hedonismo, à cultura e à diversão, ao encontro de corpos, ainda que elitizados. Posteriormente se tornou um local turístico visto como aristocrático, sendo inclusive chamado

de palácio. A intenção da residência era então despertar os olhares, inclusive dos artistas, de onde e como essa visão aristocrática do Quitandinha estava presente, e como modificá-la através de suas próprias experiências.

A dramaturgia das cenas se construiu através de entrevistas com moradores da comunidade Rio de Janeiro. Na proposta inicial encaminhada ao Sesc, o diretor expõe sua ideia:

Grandes personagens históricos fizeram parte daquela paisagem e são hoje também parte de um imaginário que é muito importante até para a conformação do que se entende como a “alma” de Petrópolis. Porém as comunidades mais excluídas não se sentem próximas ou pertencentes a esta memória. E isso certamente é um fator que impede o acesso de uma parte da população à bens de consumo culturais que estão, por definição, já disponíveis para ela. Este argumento parte da ideia de uma aproximação através da ficção (informação verbal)¹⁵.

Dadado afirma que esse olhar também estava evidenciado nas histórias contadas pelos moradores, que apresentavam uma relação familiar com a época de ouro do cassino, como filhos de quem trabalhou lá, de quem frequentou o Quitandinha no período, ou quem viu a comunidade surgir e crescer no entorno. Essa pesquisa prévia foi muito importante para o desenvolvimento dramático e no estabelecimento da relação das artistas com as pessoas envolvidas.

Eu trouxe um dado, logo no início, que depois virou uma metodologia, que era a necessidade dos “informantes” dentro das comunidades. O que eu chamo de informantes qualificados. Essa era uma experiência que eu tinha trabalhando no terceiro setor, levantando projeto social educativo, projetos de educação artística dentro de comunidades. Logo eu entendi que os agentes comunitários de saúde poderiam ser esses informantes qualificados. Esse contato veio do analista de Assistência, o Alexandre, que fez a ponte. Essa estrutura do Sistema Público de Saúde é muito importante de ser citada. O programa de saúde da família é bem-sucedido porque esses agentes são integrantes da comunidade. Então eles detêm um capital de conhecimento social e cultural do território. (informação verbal) 16

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

Esse termo, “informante” utilizado por Dadado, remete ao termo “semente”, utilizado por pesquisadores que utilizam o método nomeado “bola de neve”, que de acordo com a pesquisadora Juliana Vinuto é uma forma de abordagem não probabilística, que utiliza cadeias de referências. Dessa forma, as “sementes” são acionadas e ajudam o pesquisador a iniciar os seus contatos e tatear o grupo a ser pesquisado. (2014, p. 2023).

A amostragem de bola de neve é utilizada principalmente para fins exploratórios, usualmente com três objetivos: desejo de melhor compreensão sobre um tema, testar a viabilidade de realização de um estudo mais amplo, e desenvolver os métodos a serem empregados em todos os estudos ou fases subsequentes. É importante ressaltar que a amostragem em bola de neve não é um método autônomo, no qual a partir do momento em que as sementes indicam nomes, a rede de entrevistados aumenta por si mesma. Isso não ocorre pelos mais variados motivos, sendo um deles o fato de os entrevistados não serem procurados ao acaso, mas a partir de características específicas que devem ser verificadas a cada momento. (VINUTO, 2014. p. 205)

Dentro desta perspectiva, Ednea Benevides, a Nea, foi uma importante semente, convocada para auxiliar nos contatos com os moradores. Atualmente aposentada, com 70 anos, Nea morou sua vida inteira na comunidade Rio de Janeiro. Antigamente trabalhava no comércio, mas a partir de um concurso público, indicado pela sua irmã, se tornou agente de saúde do posto Vila Saúde, onde trabalhou por 15 anos. Ela diz que sempre amou morar na Rio de Janeiro, com muitas lembranças de infância, e ao trabalhar no posto, ela resgatou sua conexão com a comunidade. Outra informação importante é a de que sua família trabalhou no hotel Quitandinha. Ao ser convidada para colaborar com a proposta, Nea afirma que selecionou as pessoas que ela possuía vínculos na sua infância:

A primeira pessoa que veio na minha cabeça foi o neto do S. Hugo, que é o Rogê, essa figura do Papai Noel, que ele se fantasiava e distribuía presentes na região, sempre foi muito forte pra mim. E depois a Didi, minha amiga de infância, brincávamos juntas. Outras pessoas foram as que eu tinha contato, também na infância, brincando juntos. Na verdade, parando para pensar agora, essas escolhas foram a partir da minha vida, do que eu vivi nesta comunidade. (Informação verbal ¹⁷)

¹⁷ Entrevista com Ednea Benevides, 13 de junho de 2024.

Apesar da contribuição ter sido fundamental para o desenvolvimento de todo o projeto, não podemos ignorar a limitação de contato ocasionado por esse método, pois partindo da perspectiva de Nea, muitas histórias foram omitidas, e as escolhas dos moradores ficaram limitadas à sua rede de amizades. Entretanto, considerando uma primeira abordagem dentro da comunidade e o tempo de realização, esse pareceu ser o método mais seguro e eficiente. Para projetos continuados e a longo prazo, seria necessária uma pesquisa de campo mais ampla dos artistas proponentes.

Enquanto o primeiro contato com a Nea estava em andamento, Dadado trabalhava em sala de aula com as artistas residentes, utilizando ferramentas para estabelecer o relacionamento com o território e com os moradores:

Como nós tivemos essa mediação dos informantes, da agente comunitária, a gente não chegou “do nada” no local. Principalmente para as pessoas da comunidade. Podemos dizer que houve uma curadoria das pessoas que seriam interessantes abordar. Foi uma curadoria em camadas, na verdade, chegou um momento que tivemos que fazer escolhas, de quem eram os personagens mais interessantes para o que a gente pudesse levantar dentro de uma perspectiva teatral. Era teatro também o objeto. Então não perdemos de vista o que poderia virar uma dramaturgia interessante, o que era encenável, o que era mais propício à nossa camada de fabulação. A recepção foi muito boa desses “personagens”, eram pessoas muito emocionadas com a proposta. As relações provocadas ali tinham muito a ver com uma questão de preservação e invenção de memória, então, eles ficaram muito envolvidos com essas memórias, da mãe, do pai, da história que ouvia desde criança. (informação verbal¹⁸)

Através da evocação dessas lembranças como reconhecimento e a reconstrução pelos artistas, é possível resgatar e criar laços entre a comunidade e a instituição cultural. A linguagem teatral é capaz de mesclar as temporalidades, passado, presente, e uma possibilidade de construção futura, ao convidar os participantes a entrarem tanto nas casas das pessoas da comunidade quanto no suntuoso espaço do antigo cassino. Durante a entrevista, ao ser perguntada sobre a recepção da vizinhança ao projeto, Nea enfatiza também uma importante vivência referente ao resgate dessa memória da comunidade:

¹⁸ Ibid, p. 58

Eu me lembro que avisamos que as cenas iam acontecer para algumas famílias que possuíam um vínculo com os homenageados e as histórias. Quando eu era criança, as pessoas faziam um carnaval na rua, como foi a cena. Quem era daquela época, que é a maioria das pessoas que ainda moram aqui, pôde lembrar como era. Hoje em dia não existem mais esses bloquinhos de carnaval, nem festa junina. O *point* era sempre essa rua do meio, porque ela divide o bairro, o acesso é fácil, tudo era feito ali mesmo. As pessoas às vezes falam “ah, você está nostálgica, fica lembrando o passado, está ficando velha”, mas não é nada disso. Na verdade, a gente falando e vendo essas coisas, nós não estamos lembrando o passado, nós estamos trazendo o passado para o presente. Eu estou falando aqui com você, eu estou revendo todo o acontecimento, então isso está no presente para mim. (Informação verbal)¹⁹

Dessa forma, estão em jogo a memória histórica e institucional e a memória social coletiva do entorno. Podemos evocar os estudos de Maurice Halbwachs sobre a lembrança viva como fruto de um processo coletivo e sempre inserida em um contexto social. No artigo *Halbwachs: Memória Coletiva e experiência* de Maria Luisa Schmidt e Miguel Mahfoud (1993) essa questão é destacada:

Em termos dinâmicos, a lembrança é sempre fruto de um processo coletivo, na medida em que necessita de uma comunidade afetiva, forjada no "entreter-se internamente com pessoas" característico das relações nos grupos de referência. Esta comunidade afetiva é o que permite atualizar uma identificação com a mentalidade do grupo no passado e retomar o hábito e o poder de pensar e lembrar como membro do grupo. (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993, p. 289)

Do ponto de vista de Teixeira Coelho, ações como essa podem se caracterizar como ações culturais na medida em que se propõem a:

Aproveitar, para o processo, tudo que interessar, venha de onde vier, quando for necessário, sem o recurso a justificativas claras e precisas e no pensamento organizado, e movido pela possibilidade, pelo vir-a-ser. É esse tipo de pensamento e essa modalidade de prática, em parte privilegiada também pela ciência mais criativa, que permite o "movimento" de mentes e corpos tão privilegiados pela ação cultural. É esse na verdade o tipo de pensamento que altera os estados, transforma o estado em processo, questiona o que existe e o coloca em movimento na direção do não

¹⁹ Ibid. p. 62
64

conhecido. A proposta, portanto, é usar o modo operativo da arte - livre, libertário, questionador, que carrega em si o espírito da utopia - para revitalizar laços comunitários corroídos e interiores individuais dilacerados por um cotidiano fragmentante. (COELHO, 2001, p. 33-34)

Neste sentido, a residência artística, através do teatro, também contribui para a preservação da memória coletiva local. O teórico Hans-Thies Lehmann nomeia experiências como essas de teatro pós-dramático, pois rompem com o formato padrão da caixa cênica, e o “teatro se torna uma ‘situação social’, na qual o espectador vem a perceber o quanto sua experiência depende não só dele próprio, mas também dos outros (LEHMANN, 2008: 173), ou seja, saindo espaço teatral convencional, onde o (a) espectador (a) assiste ao que os atores e atrizes têm a dizer silenciosamente. *Teatro de Locação* trabalha na dimensão da interação, fazendo com que o corpo de quem assiste se torne parte da cena também, alternando entre ver e ser visto, entre conhecer a sua narrativa a partir do real e esperar o desdobramento ficcional.

O teatro vive daquilo que é a mola principal e traço distintivo da ação cultural, a interdisciplinaridade, entendida como experiência de integração, de totalização de colaborações variadas que não são unificadas mas rigorosamente dialetizadas num amálgama onde tudo se transforma e, por exigência intrínseca do processo, se supera. É um trabalho de equipe, quando várias cabeças que tratam cada uma de um setor onde menos ou mais se especializaram, se voltam para o mesmo objetivo, enxergam a mesma meta, se entendem quanto a como chegar lá e lá chegam, executando um projeto inicial definido por todos. (COELHO, 2001, pg. 89)

Portanto, mais do que um processo formativo ou de mediação, o que está sendo proposto é um jogo entre esses diferentes olhares e saberes, também para os artistas. Dadado enfatiza a importância deste método:

O teatro tem dado muito espaço para perspectivas auto ficcionais e isso tem muito a ver com ausências. Corpos que sempre estiveram ausentes, cujas presenças foram negligenciadas pelo próprio teatro, como intérpretes, como narradores, como produtores de narrativas e como público. Esses corpos começaram a precisar falar por si mesmos, não desejam mais nesse momento serem representados. Isso faz parte de um certo levante. O que despertou muito interesse nos artistas da cidade foi que estávamos falando da cidade deles. De lugares que eles frequentam, que almejam, que desejam. Isso também se insere no sentido de estar no Quitandinha, vender uma

apresentação para o Sesc, essa questão institucional tem peso, e ao mesmo tempo poder falar da cidade onde vivem. Havia um interesse de “escavação” nos artistas que se inscreveram. A residência era longa, exigia muitas horas de presença, nós fizemos acordos de metodologia, de disposição de tempo. Fizemos acordos deles também criarem sozinhos muitas coisas, supervisionados, mas sozinhos. (Informação verbal²⁰)

Uma das atrizes participantes, Rosalina Mendes (Rosa), de 58 anos, trabalhou no comércio durante grande parte de sua vida, mas diz que sempre teve uma relação com o teatro, por conta de seu filho Yuri, que é ator. Conta que sempre o levava aos cursos, desde os sete anos de idade, e o ajudava a decorar suas falas. Em 2017, passou por alguns problemas pessoais e decidiu ela mesma fazer teatro. Emocionada, afirma que o teatro preencheu sua vida e foi um divisor de águas em seu cotidiano. Ela também era aluna do curso de teatro para iniciantes do Sesc Quitandinha quando ficou sabendo da residência artística.

A minha relação com a comunidade Rio de Janeiro era pouca. Eu conhecia a Nea, agente de saúde, ela era minha comadre, amiga de infância. Quando eu vi que a realização seria na comunidade dela, eu vi o quanto aquilo seria importante. Há 30 anos eu ouço a Nea contar aquelas histórias de criança, as histórias vividas por tios e parentes que trabalharam no hotel e em sua construção. Quando houve a oportunidade de realizar essa residência, eu fiquei maravilhada, porque eu poderia sentir todas as histórias que ela me contou esses anos todos, ali na pele e naquele espaço. (informação verbal²¹)

É importante salientar, que projetos como *Teatro de Locação* estão mais interessados no teatro como um processo, e não como um produto. O conceito de teatralidade é um dos principais objetos de pesquisa da professora canadense Josette Féral. Em seu livro *Além dos limites* (2015) ela investiga as condições de manifestação da teatralidade no cotidiano, e afirma que uma das características da teatralidade é a intenção e seu pacto com os espectadores:

Assim, a teatralidade consiste tanto em situar a coisa ou o outro nesse outro espaço, em que ela pode aparecer graças ao efeito de **enquadramento** através do qual inscrevo o que olho (...) quanto em transformar um evento em signo (quando um simples fato cotidiano transforma-se em espetáculo). Portanto, nessa etapa de nossa reflexão, a teatralidade não aparece como uma propriedade, mas como um processo

²⁰ Ibid. p. 58

²¹ Entrevista Rosalina Mendes, realizada em 10 de junho de 2024.

que indica “sujeitos em processo”: aquele que é olhado - aquele que olha. (FERRAL, 2015, pg. 87 - grifo meu)

Destaco a palavra enquadramento, porque percebo o processo de seleção das histórias, a escuta dos moradores, os espaços selecionados, como uma suspensão e um destaque não habitual, tanto das pessoas que não estão acostumadas com lugares de protagonismo, que podem visualizar as histórias de suas vidas como algo para ser visto em evidência, como artistas que não estão familiarizadas com a construção de dramaturgia a partir dessa escuta e deslocamento territorial. Neste sentido, o processo rompe a hierarquia de espectador-ator e ator-diretor, pois ele é intrinsecamente dependente de uma interação recíproca entre os indivíduos colaboradores.

Após a etapa de aproximação do território e dos moradores, a segunda etapa foi a criação das cenas. O diretor precisou tomar decisões sobre quais seriam as histórias contadas. Foi definido desde os primeiros exercícios em sala que a proposta seria um jogo entre documentário e ficção, uma ideia de fabulação onde esses dois gêneros tivessem o mesmo peso dramático, sem hierarquia entre elas. Iniciou-se então um processo de intervenção criativa nas histórias selecionadas:

Depois que elencamos os personagens, houve um momento de mergulho criativo. Conhecemos as casas dessas pessoas, fomos muito bem recebidos, e além de estar na casa deles, os núcleos de artistas responsáveis por cada cena permaneceram em relação com os personagens escolhidos. Por exemplo, o núcleo que contava a história do S. Francisco, tinha o telefone dele, eles se falavam, tinham contato com a família dele, houve uma penetração na biografia de cada pessoa, para depois se construir uma ficção sobre ela. As primeiras reuniões eram mais formais, de perguntas iniciais, e posteriormente, com as aproximações com esses personagens vivos, intimamente. Depois a construção na sala de ensaio, com uma supervisão de direção, decidindo o que deveria ser cortado. (Informação verbal²²)

Em sua entrevista, Rosa fala um pouco sobre a construção das cenas a partir da escuta dessas histórias, e sobre a ideia que tiveram de que o S. Francisco fizesse uma roda de viola no Sesc, grande sonho que ele tinha:

²² Ibid. p. 58

S. Francisco é um radialista, um artista, de uma riqueza maravilhosa, apesar de ser músico, ter uma banda, receber artistas em entrevistas nas rádios, nunca imaginou aos 80 anos fazer uma apresentação artística no Sesc, ele brincou conosco “eu achava que isso era só para o Roberto Carlos!”. Sua esposa havia falecido fazia dois meses, e ele estava muito fechado, inicialmente ficou desconfiado, pois estava enlutado. Mas aceitou, nos recebeu muito bem, abriu o coração, seu lar, e foi muito importante para ele, naquele momento, onde tantas pessoas viram a homenagem a ele, em seu próprio quintal. (Informação verbal²³)

Para Rosa, a experiência de contato com os moradores, e o formato foi inicialmente, assustadora. Os participantes foram responsáveis por elaborar o roteiro e as cenas, e isso foi desafiador, algo inédito na trajetória das atrizes de seu núcleo:

Mesmo seis anos após a apresentação, até hoje, quando encontro com a família de S. Francisco eles se emocionam, parabenizam o projeto. Eu já fiz algumas coisas no teatro, mas nada que mexesse tanto comigo. O que eu vi refletido no olhar das pessoas foi só ali. Naquela locação. Naquela residência. Até hoje eu ligo para o S. Francisco no aniversário, aquela amizade ficou, uma gratidão e carinho. (Informação verbal²⁴)

A educadora e atriz Cleonice Fernandes (Cleô) é moradora da comunidade Rio de Janeiro desde que nasceu. Seus avós possuem um terreno, onde ela mora com a mãe e sua filha. Considera a comunidade muito tranquila, com uma vizinhança onde as pessoas se conhecem bastante, ainda que só de vista. Não é envolvida com a associação de moradores, mas participa de grupos de WhatsApp da comunidade. Começou a fazer teatro dentro do projeto social do Centro de Defesas dos Direitos Humanos (CDDH), onde hoje é educadora. *Teatro de Locação* foi a primeira residência artística que ela participou:

Essa é uma experiência que vou levar para minha vida inteira. Primeiro porque foi uma experiência muito diferente. Segundo porque foi dentro da minha comunidade. Foi uma forma de conhecer e estar ali de outra forma. Foi muito rico descobrir coisas nas entrevistas com a Didi, ela trouxe várias coisas sobre a comunidade que eu não sabia. Ela é uma amiga da minha família, conhece minha mãe e irmãos, eu não sabia das coisas que ela falou, não conhecia. O que eu levo de experiência como atriz é pensar o quanto é potente a arte atravessar esses corpos, essas pessoas e lugares. Todos os lugares que a gente passou eu já conhecia, mas quando fizemos as cenas, percebi a

²³ Ibid. p. 65

²⁴ Ibid.

comunidade inteira ali presente. A arte tem essa potência de trazer outros lugares para as pessoas, outro olhar. (Informação verbal²⁵)

A dramaturgia, orientada por Dadado, estabeleceu um código de locação: na casa dos moradores era a parte documental, com histórias reais dos moradores e da vizinhança, e quando as pessoas adentravam o Quitandinha, elas entravam em um mundo de sonho, promovendo uma situação em que as artistas, de forma lúdica, criavam possíveis desfechos para todas as histórias ouvidas, com participação dos próprios moradores, que se tornavam personagens, criando pontes pela ficção.

Um exemplo desta estrutura: A cozinheira Derli de Fátima (Didi), de 63 anos, nascida e criada na comunidade Rio de Janeiro, teve sua história narrada por três atrizes no portão da vila onde mora. Na cena (IMAGENS 9 e 10), eram lembrados suas histórias e seus romances de infância, inclusive um namoro à distância, que nunca chegou a se concretizar, pois o rapaz era de Minas Gerais, e parou de se corresponder com ela por cartas. Ao final da encenação sobre sua vida, as atrizes recebem uma carta misteriosa, que só poderia ser aberta dentro do Quitandinha. Durante o trajeto, dentro da van com as atrizes, elas a vestiram com um elegante vestido preto, enquanto o restante do público descia a comunidade em um ônibus, indo até o Quitandinha. Chegando no *hall* do principal teatro da unidade, as atrizes começam a cantar para ela, a iluminando com lanternas. O ator Fred Justem, que foi convidado por Dadado para interpretar o grande amor do passado de Didi, estende a mão e a encaminha para o *rink* de patinação, (*rink* este que o pai de Didi colaborou na construção), e começa a ler a carta de amor (ficcional, criada pelas atrizes) que nunca chegou até ela (FIGURA 11). Até então, mesmo com seu pai tendo colaborado na construção do espaço, Didi nunca havia entrado no Quitandinha:

Eu não imaginava que ia ser feito uma cena como a que foi feita. Foi a coisa mais linda que eu já vivi na minha vida. Eu não esperava nada daquilo. Quando pegamos a van e as meninas me pediram para trocar de roupa, me lembro delas falando “não se preocupe, nós estaremos junto com você”. Eu não sabia de nada. (...) Foi a coisa mais linda, com aquele rapaz me esperando, como se fosse a pessoa da minha história, olha, eu não sei como não me derreti no meio do povo. Eu vivi momentos que eu nunca esperava viver na minha vida. Foram lembranças maravilhosas. A música. As meninas. Eu nem sei como agradecer o que elas fizeram para a minha vida, fico sem

²⁵ Entrevista com Cleonice Fernandes, realizada no dia 04 de junho de 2024.

palavras. Uma coisa eu posso te dizer: foi o dia mais feliz da minha vida. É gratificante saber que o Sesc e as meninas puderam proporcionar isso para mim. (Informação verbal²⁶)

Em uma cidade de serras e montanhas, em uma sociedade que se organiza através de delimitações de muros, tapumes, jardins, praças, áreas privadas, percebe-se um constante movimento de abertura e fechamento, entre desejos e necessidades de expansão e de proteção. *Teatro de Locação*, propôs uma abertura ao outro, e para isso, foi preciso que os moradores aceitassem abrir as portas de suas casas. Sob esta perspectiva, a prática teatral extrapolou as convenções da caixa cênica, e passou a dialogar em seu formato artístico com as características desses espaços. Essa é considerada uma encenação em formato de *site specific* (local específico).

²⁶ Entrevista com Derli de Fátima, realizada em 12 de julho de 2024.

FIGURA 9: cenas em frente à vila de Didi



FIGURA 10: cenas em frente à vila de Didi (2)



Fonte: Acervo pessoal, 2019

FIGURA 11: Didi e o ator Fred Justen, em cena no *rink* de Patinação



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

2.2 - *Site specific*: identificando as pontes

Antes de iniciar o processo, Dadado não conhecia a comunidade Rio de Janeiro e nenhum morador de lá. Apesar de não morar em Petrópolis há 27 anos, ele mantinha uma relação com a cidade, sabia da existência da comunidade, mas não possuía nenhum contato com ela, e nunca havia visitado o local. Ele também se colocou como alguém que estava aprendendo, dentro de um processo pedagógico enquanto criador do acontecimento cênico.

Geralmente associado a trabalhos de artes visuais, o termo *site specific* faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local determinado²⁷.

Ao aproveitar as casas dos moradores, as ruas e o ambiente do Quitandinha, *Teatro de Locação* estabelece uma relação com o território sem modificá-lo, entendendo o percurso que o público precisava fazer, o horário e local que era possível estar ali. Dado exemplifica que em uma comunidade que possui determinadas regras de acesso, uma atividade artística não pode interferir, neste caso, entender o contexto da criação cênica era também entender o contexto do território, a obra artística intervindo em contextos reais, e não cenários artificiais. Trata-se de agir, ou antes, fazer agir de outra forma, aquilo que já está lá, presente, mas invisibilizado, rotinizado, neutralizado.

É possível afirmar ainda que as obras ou instalações *site specific* remetem à noção de arte pública, que designa, em seu sentido corrente, a arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, os museus e galerias. A ideia que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário²⁸. (SITE SPECIFIC, 2024)

Como citado anteriormente, o espetáculo iniciava-se na unidade Quitandinha, onde o público retirava ingressos para subirem nos ônibus que os levariam até a comunidade Rio de Janeiro. Chegando no local, o público adentrava no quintal da casa de S. Francisco, assistiam uma cena, e depois eram direcionados, em ritmo de marchinha de carnaval em pleno inverno de julho, passando pelos bares e casas da comunidade. Após essa cena, paravam em frente à casa de S. Hugo, já falecido, que era responsável por organizar várias festas e distribuir presentes e doces para as crianças do bairro, de acordo com os relatos de seu neto Rogê, e com as lembranças das pessoas entrevistadas. Logo em seguida, eram direcionados para a entrada da casa de Didi, onde conheciam a história da menina namorada, de forma divertida, com o portão da vila servindo de cortina teatral, para troca de cenas.

²⁷ SITE Specific. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>. Acesso em: 27 de mai. 2024. Verbete da Enciclopédia.

²⁸ Ibid.

Cada núcleo de personagens-moradores possuía um segredo a ser revelado. Uma carta recebida, um presente, uma surpresa, que só poderia ser desvendada ao chegar no Quitandinha. Assim, os artistas instigaram a curiosidade dos presentes, que, agora misturados entre espectadores e personagens, subiam nos ônibus para acompanhar o desfecho das histórias. A atriz Rosa cita em entrevista sua visão desse trajeto:

Ver aquelas pessoas com os olhos brilhando, pessoas que nem tinham tanto acesso, não vou nem dizer à cultura, mas ao próprio hotel mesmo. Não se enxergavam ali, são pessoas humildes, pessoas simples. Eles achavam que não tinham condições de frequentar ali, porque a realidade era muito diferente. (Informação verbal)²⁹

Por se tratar de um *site specific*, o acontecimento só pode ser vivenciado naquele local, e não pode ser reproduzido. O processo se mostra singular e performático, impossível de ser dissociado de seu contexto. O professor e pesquisador Patrice Pavis, em seu dicionário, contribui para o conceito em termos teatrais:

Este termo se refere à encenação e espetáculos concebidos a partir e em função de um local encontrado na realidade (e, portanto, fora dos teatros estabelecidos). Grande parte do trabalho reside na procura de um lugar impregnado por uma forte atmosfera: barracão, fábrica desativada, parte de uma cidade, casa ou apartamento. A inserção de um texto, clássico ou moderno, neste local descoberto lhe confere uma nova iluminação, uma força insuspeitada e instala o público numa relação completamente diferente com o texto, o lugar e a intenção. Este novo quadro fornece uma nova situação de enunciação que, como na *land art*, faz-nos redescobrir a natureza e a disposição do território e dá ao espetáculo uma ambientação insólita que constitui todo seu encanto e força. (PAVIS, 2007, p. 127).

Dadado enfatiza a importância do *site specific*, ao permitir estranhar o que lhe é muito próximo, como a cidade “imperial”, e familiarizar-se com o que é estranho, como a comunidade que sempre esteve ali, perto, mas que era um mundo até então desconhecido. O diretor teatral André Carrera, em seu artigo *Ambiente, Fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão* reflete sobre essas interações do teatro no espaço da cidade:

Falamos de um teatro de rua. Poderíamos começar a falar de um teatro da silhueta da cidade, um teatro de invasão do urbano, falar de um teatro que interfere nos segmentos

²⁹ Ibid. p.62

da cidade. Mas que cidades invadimos? Vivemos em cidades que não podem ser abordadas em sua totalidade. Não temos uma cidade, mas sim inúmeras cidades que funcionam dentro de um espaço geográfico delimitado principalmente pela ação das instituições. Estas múltiplas cidades são definidas pelo repertório de uso dos habitantes, e pelos limites da percepção dos mesmos. São seções estabelecidas pelos percursos, isto é, pela ação diária dos indivíduos. Trata-se de um espaço percebido a partir dos seus múltiplos segmentos, dos seus usos diversos e sobrepostos. Usos que estabelecem zonas culturais que conformam as “cidades” dentro da cidade. (...) (CARRERA, 2009, p.2)

A relação que nos interessa aqui, é a que se refere a essa “invasão”, no sentido de interromper um fluxo cotidiano, e inserir o teatro em um local onde ele não pertence naturalmente. Estamos trabalhando com o sentido também de fronteira, e a partir das cenas e convocação de união entre instituição, artistas e moradores da comunidade, também de ponte. Por isso, esse mecanismo da ação também possui um caráter performático, não é possível repeti-lo e configurá-lo em temporadas, ele é um acontecimento específico e único, tendo como premissa a provocação do impacto e embaralhamento, da imprevisibilidade e da surpresa. Essa é uma forma não usual de apresentação artística, e exatamente por não ser usual possui elementos capazes de provocar novas interações com o público. Desta forma, considero que o papel do agente cultural é o de incentivar esses formatos, bem como observar essas interações, estabelecendo parâmetros de novas propostas que dialoguem com os objetivos pretendidos. Essa é uma relação conjunta, entre estrutura institucional, agente cultural local, artistas e comunidade. Finalizo este capítulo com algumas imagens dessa invasão do espaço com a rua e os próprios locais não convencionais sendo ocupados:

FIGURA 12: Atrizes conduzem o público pelas ruas até a casa de S. Hugo



Fonte: acervo pessoal, 2019.

FIGURA 13: Cena de um carnaval fora de época, pelas ruas da comunidade



Fonte: acervo pessoal, 2019.

FIGURAS 14 e 15: ônibus contratado para transporte do público e artistas



Fonte: acervo pessoal de Dirlene Freitas (atriz)

FIGURA 16: Moradores da comunidade chegando no Quitandinha



Fonte: acervo pessoal, 2019

FIGURA 17 – Show de S. Francisco no Salão das Convenções



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

FIGURA 18 – Cena final na Galeria das Estrelas



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

3. ACESSO ÀS INSTITUIÇÕES: DESAFIOS NA JORNADA

Para que todo esse processo fosse possível, foi necessária uma estrutura material e administrativa, não somente no que se refere ao pagamento das pessoas envolvidas, mas principalmente na disponibilidade de contratação de estruturas móveis não convencionais relacionadas à uma apresentação teatral, como por exemplo, os ônibus que levavam as pessoas do Quitandinha para a comunidade, e vice-versa. Essa contratação era uma peça-chave, sem isso, a realização simplesmente não poderia ter ocorrido. “Isso foi muito rico, pois é a ideia de intercâmbio materializada”, afirma Dadado.

Outro fator importante, foi a boa relação do setor cultural com o setor de assistência, o que permitiu que eu tomasse conhecimento do movimento de aproximação com as comunidades, que já estava em andamento por meio de um planejamento de projetos sociais, e interagisse com base nessa informação. Durante o processo, o analista Alexandre Goulart apresentou Nea, a agente de saúde da comunidade para Dadado.

O setor de assistência do Sesc desenvolve projetos com pessoas idosas, sustentabilidade, economia criativa, juventudes e formação de redes comunitárias, com o intuito de estabelecer uma relação de aproximação com os territórios do entorno. É através do programa Sesc + Social que se insere mais estrategicamente em áreas periféricas, escolas públicas, faz parcerias com Organizações Não Governamentais (ONGs), entre outras atividades.

Ao ser entrevistado, Goulart conta que durante todo o evento percebeu nas pessoas um olhar de, no mínimo, curiosidade:

As pessoas que participaram da gestação do projeto, as pessoas que receberam os artistas em suas residências, de alguma forma já estavam vivenciando a aproximação durante todo o processo. Para essas pessoas, acho que foi algo que me deixa sem palavras... Algo extraordinário, pois aquelas pessoas estavam vendo as suas histórias sendo contadas em sua própria comunidade e dentro no “palácio” Quitandinha. As pessoas choraram, se emocionaram. Eu descrevo como um momento de êxtase, aquilo fugia completamente à rotina daquelas pessoas, e eram as histórias delas sendo contadas. (...) Algumas pessoas nunca haviam entrado no Quitandinha, ainda que seus antepassados houvessem participado da construção. As pessoas estavam muito felizes

e entusiasmadas, isso por si só já causa um movimento de reflexão, de pensamento, de sair da inércia que a vida impõe para todos nós. (Informação verbal³⁰)

Entretanto, essa aproximação de novos públicos no dia da apresentação em locais não convencionais da própria unidade, gerou alguns momentos de apreensão. A ação ocorreu durante a 18ª edição do Festival de Inverno, e diversas atividades estavam sendo realizadas simultaneamente, tais como exposições, sessões de cinema, entre outros. A proposta de Dadado foi de não realizar as cenas dentro dos teatros, e sim nas áreas em comum da unidade, tais como o *rink* de patinação, o salão de exposição, o *hall* da entrada, etc. Dessa maneira, surgiu um novo elemento de interação entre diferentes públicos. Embora as pessoas presentes na unidade para outros eventos não tenham participado diretamente das atividades na comunidade, elas foram impactadas pelo que estava acontecendo ao redor. Mesmo sem compreender completamente, acabaram acompanhando o evento envolvidas no acontecimento. Na época, a gerência não renunciou ao público ter de passar por detectores de metais, processo padrão dos visitantes, o que gerou um certo atraso no desenvolvimento das cenas. Houve também uma preocupação constante com a preservação do patrimônio. Após a apresentação, foi realizada uma reunião interna da gerência com os funcionários, onde o gerente salientou que a ação não estava prevista da forma como ocorreu, que as cenas em espaços fora do teatro precisavam de autorização e não foram executadas de forma correta e segura, podendo provocar acidentes e prejuízos patrimoniais.

Apesar de não ser o tema desta dissertação, considero pertinente destacar essa tensão provocada entre preservação patrimonial, normas institucionais e novos formatos artísticos, principalmente quando eles estão relacionados em apresentações em espaços não convencionais. Isso torna desafiador para o agente cultural propor formatos que interfiram estruturalmente nos espaços, pois ao inserir novos públicos nas instituições e novas atividades na cidade, é preciso estar aberto para destruir e reconstruir novas políticas de acessibilidade, e se permitir uma relação que contenha risco. Em seu livro *Como as instituições pensam*, Mary Douglas expõe:

³⁰ Entrevista com Alexandre Goulart, realizada no dia 26 de abril de 2024.

Quanto mais amplamente as instituições abrigam as expectativas, mais elas assumem o controle das incertezas, com um efeito a mais: o comportamento tende a conformar-se à matriz institucional. Se tamanho grau de coordenação for alcançado, a confusão e a desordem desaparecem. Schotter apresenta as instituições como dispositivos que minimizam a entropia. Elas começam estabelecendo regras e normas e, eventualmente, podem acabar acumulando todas as informações úteis. Quando tudo está institucionalizado, nenhuma história ou nenhum outro dispositivo de acumulação são necessários: "A instituição diz tudo". (DOUGLAS, 1998, pg. 60)

Neste sentido, o discurso de democratização de acesso, ampliação de públicos e inovação de formatos artísticos do Sesc esbarra nas normas estabelecidas e atividades como esta podem se tornar uma “dor de cabeça” para as gestões. Ainda pode pesar mais um foco na preservação e culto às obras de arte do que a preocupação das experiências no usuário. Ainda existe um entendimento de que obras de arte possuem regras de observação e as interações com um espaço cultural precisam respeitar características como silêncio, veneração e reconhecimento intelectual. Ideias enraizadas, visões patrimonialistas e convenções que permeiam a própria relação com a cultura como propriedade, já explorada no primeiro capítulo.

No mínimo uma instituição não passa de uma convenção. A definição de David Lewis é esclarecedora: uma convenção surge quando todos os lados têm um interesse comum na existência de uma regra que assegure a coordenação, quando nenhum deles apresenta interesses conflitantes e quando nenhum deles se desviará, a menos que a desejada coordenação se tenha perdido (Lewis 1968). Assim, nessa medida, por definição, uma convenção se autopolícia. (DOUGLAS, 1998)

É preciso encontrar o equilíbrio entre as práticas culturais e os parâmetros de integridade institucional, saber até que ponto é necessário preservar, e até que ponto é necessário abalar as estruturas para depois reconstruir. Importante lembrar que a instituição é formada por indivíduos que tentam, planejam conscientemente, e elaboram estratégias. Sendo assim, cabe às pessoas (dentro e fora da instituição) apresentar resistências e descobrir como esse controle institucional está imposto à nossa mente (DOUGLAS, 1998: 110).

Abandonar ou minimamente questionar discursos de “sempre foi assim”, entender por que certas ações não estão autorizadas, propor mediações de impactos em ações inéditas, isso pode partir dos analistas e coordenadores responsáveis pela programação, a depender do engajamento dispensado para cada ação. A ideia do corpo disciplinar que o espaço

convencionado convoca precisa ser reformulada, e cabe aos agentes culturais achar brechas onde esses códigos se desmancham.

Como defende Vich (2017, p. 53), o gestor cultural deve ser capaz de “quebrar as formas nas quais uma ideologia sutura o possível”, desencadear novos debates públicos, contrapondo o discurso oficial que comemora resultados, quando o faz, “mas lança uma névoa sobre os processos que levam até eles”. A gestão cultural não pode agir apenas pensando naquilo que administra, mas também naquilo que pode semear, no que deveria ser uma “administração do possível”, do desejo. (KAUARK; NUSSBAUMER; 2021 p. 202)

Como cita o professor José Reginaldo Santos Gonçalves, no artigo *O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição* (2015):

Nos processos de produção social das identidades, estas não resultam de um exclusivo trabalho coletivo de construção e preservação, uma vez que as práticas de destruição lhes são igualmente indispensáveis. No plano individual ou coletivo, somos, antes de tudo, o que esquecemos e descartamos. (GONÇALVES, 2015, p. 225)

Neste sentido, preservar o patrimônio estrutural do prédio é também exercitar uma análise de como esse patrimônio dialoga com a população. Gonçalves afirma que os patrimônios são percebidos como “sintomas” de nossas experiências do tempo, o passado como algo obsessivamente reproduzido como objeto de fruição, mas não como base de uma projeção positiva no futuro (GONÇALVES, 2015, p. 216).

Logo no início de 2020, o mundo foi atravessado pela pandemia da COVID-19 (Coronavírus) e as unidades da rede Sesc ficaram fechadas até o início de 2022, onde retomaram suas atividades. Uma nova gestão para o espaço Quitandinha se iniciou, deixou de ser uma unidade para se tornar um Centro Cultural, dedicando sua programação exclusivamente à arte em todas as suas linguagens e formas de expressão:

O Sesc Quitandinha se transformou em centro cultural, o mais completo de toda a Região Serrana do Rio. A partir de agora, o espaço deixa de ser uma Unidade Sesc para assumir sua vocação essencialmente cultural, dedicando sua programação exclusivamente à arte em todas as suas linguagens e formas de expressão. Mais que um espaço dedicado à promoção da cultura, o Centro Cultural Sesc Quitandinha (CCSQ) já surge como um lugar de múltiplas experiências, que incentiva o fazer artístico e a formação de plateia, convida ao aprendizado, à troca de saberes e à

ampliação do pensamento, possibilitando o despertar de novas formas de sentir e de ver mundo³¹.

Podemos perceber a intenção da gestão do espaço em incentivar a formação de plateia, mas ao ser perguntado como o Sesc Quitandinha dialoga atualmente com as comunidades do entorno, Goulart considera um diálogo debilitado, em função das prioridades da curadoria externa com ênfase nas linguagens artístico culturais. Apesar de considerar um posicionamento legítimo de fortalecimento, relata que não concorda com essa visão, pois todos os projetos de assistência foram suspensos em janeiro de 2023, com exceção ao trabalho direcionado para a pessoa idosa, que retornou neste ano, de 2024. Todas as propostas dos analistas precisam passar pelo crivo de curadoria externa atualmente. O diálogo entre as linguagens passa por um processo que deve ser aprovado pela coordenação, gerência e curadoria. Relata que após a unidade se tornar Centro Cultural não foi feita nenhuma proposta artística integrada à linguagem de assistência.

Goulart afirma que, até o presente momento, o seu setor é utilizado para trazer pessoas para assistir às atrações, como um trabalho de formação de plateia. As atividades são todas voltadas dentro da unidade. Não há orientação de atividades externas na comunidade. A relação com o território se resume ao convite para participarem das atividades existentes e pré-concebidas.

Conseguimos trazer instituições já com público formado, como o Centro de Defesa aos Direitos Humanos e o Projeto Social C3, inclusive com transporte e lanche para participarem da programação, mas a aproximação se encerra aí, a gente não consegue chamar a comunidade se não for através das instituições. A possibilidade da última ação foi uma parceria com o setor de turismo, não consigo informar se há verba alocada na área cultural para realizar alguma ação dessa. (Informação verbal)³²

³¹ Ver mais em: <https://www.sescrj.org.br/unidades/centro-cultural-sesc-quitandinha/>. Acesso em: 31 de ago. 2024.

³² Ibid, pg. 77

Vale salientar que essas instituições atendidas são localizadas no centro da cidade. Atualmente, o Centro Cultural Sesc Quitandinha recebe milhares³³ de pessoas para acompanhar as exposições e o conteúdo histórico do antigo cassino, através das visitas guiadas.

É possível também almoçar em um bistrô e adquirir um *souvenir* na lojinha. Entretanto, o contato com as comunidades do entorno, como a do Rio de Janeiro, foi perdido. Considero a transformação do espaço em um centro cultural algo positivo para a unidade e a cidade, entretanto, é importante notar que o formato atual de integração comunitária leva as pessoas para apreciarem/contemplarem um produto acabado. Essa é uma experiência de valor, mas trata-se de ações isoladas, estimulando outras formas de vínculo e de relação com a arte e com o acontecimento teatral. Propostas como *Teatro de Locação* caminham em outro sentido, e consideram fundamental a integração entre as linguagens, inclusive em sua elaboração criativa inicial, para uma relação mais próxima e mais longa com públicos diversos.

Então, como programadores e agentes culturais, considero essencial que cada ação de abertura, logística e escolha de repertório, território e parcerias institucionais sejam orientadas às seguintes questões: Quem está vendo? O que está sendo visto? Como está sendo visto?

Como abordado ao longo desta dissertação, a ideia de formação de plateia está intimamente ligada à preparação dos espectadores para interpretar os códigos presentes em uma obra. Isso envolve a capacidade de apreciar e compreender as intenções dos artistas, realizar análises detalhadas e construir um sistema de referências.

Pouco a pouco, as expressões limitadas, como “gosto” e “não gosto”, isto é, os julgamentos sumários, perdem o sentido; os alunos analisam os trabalhos dos companheiros com maior propriedade, explicando os ‘porquês’. Na medida que se cria o hábito de se criticar, os alunos se exprimem cada vez mais espontaneamente. (REVERBEL, 1997, p.30)

Como espectador olhamos uma cena, um gesto, enquanto trocam-se marcações, olhares e luzes em pontos que escapam à nossa recepção. Nesta complexa realidade semiótica construída na memória, frente ao espetáculo em apresentação ou ao

³³ Ver mais em: <https://soupetropolis.com/2023/09/15/em-cinco-meses-mais-de-380-mil-pessoas-visitaram-o-centro-cultural-sesc-quitandinha/>. Acesso em: 01 de set. 2024.

finalizado, o texto será assim sempre uma via segura que auxiliará a chegar aos possíveis caminhos de análise. (CAMARGO, 2006, p.248)

Os autores acima citados, são pensadores da relação da recepção teatral com estudantes escolares e público em geral. Entretanto, o que busquei propor apresentando o formato de *Teatro de Locação*, é adicionar mais camadas interativas e estruturais que permitam uma relação mais íntima com a instituição, não somente como espectadores, mas como participantes, integrados na construção da programação.

Ainda hoje, em seu processo como educadora do CDDH, Cleô afirma que ouve os jovens falar que não entram no Quitandinha porque ele é muito “chique”, que as pessoas que frequentam são chiques, e que, ainda que a entrada seja gratuita, eles preferem ficar no gramado, porque é o lugar que elas acham mais acessível. Ela acredita que ainda existe uma crença estruturada de que a comunidade não é para estar ali. Cleô observa que o Sesc se empenha em oferecer transporte e cortesias, um esforço significativo para garantir que jovens de escolas públicas e projetos sociais tenham a oportunidade de participar, mesmo que seus familiares não consigam estar junto. Afirma que é importante para os jovens assistirem peças de teatro, musicais e exposições com uma estrutura melhor. Fala que ela mesma, ultimamente, não tem mais tempo de frequentar o Sesc, entre as demandas de trabalho, mas costumava frequentar muito o gramado com sua filha. Ao ser questionada, Cleô concorda que o fato de ser artista, a fez ter mais afinidade com o Quitandinha e contribuiu para sua conexão com a programação, considera que quando não existe uma interação com a arte, a frequência espontânea fica bem mais difícil.

A intenção de *Teatro de Locação* não foi o de tornar artistas os moradores da comunidade Rio de Janeiro, mas explorar alguns mecanismos que buscaram desmistificar tanto o espaço institucional quanto as camadas de uma realização teatral. É através dos conflitos e diferenças que podemos transcender a mediação e promover uma verdadeira integração. O objetivo é construir algo novo e colaborativo: uma ponte que conecte e permita a transição e a fusão entre esses lugares. Por isso, a proposta de *Teatro de Locação* não está somente no âmbito de criar ferramentas de apreciação para as atividades existentes na instituição, mas sim de provocar e estimular formatos que trabalham com uma construção mútua, com a intenção de a longo prazo gerar mais engajamento e empoderamento do público para outras atividades

também. Ao ser questionado se o que foi realizado na residência artística poderia ser replicado em outras instituições, Dadado considera que:

Em todo processo artístico, o que se resulta é a ponta visível de um longo processo, mais rico e amplo do que aquilo que se vê. Nesse sentido, o processo é replicável em outras instituições, inclusive no que ele precisa ter de “elástico”, visto que ele só se dá na relação, e as relações se alteram constantemente. Quando a premissa da metodologia é estabelecer uma relação concreta com elementos comunitários que dizem respeito com contexto histórico, cultural, geográfico, temporal, isso pode acontecer novamente, um processo replicável, que não gera um manual, que não repetição do fenômeno, mas como um modelo, que irá provocar outros encontros. (Informação verbal)³⁴

Ao longo desta dissertação, citei alguns processos dentro da área de mediação e programação cultural que podem ser lidas por um viés “paternalista”, autoritário e detentor de saberes. Considero que a proposta *Teatro de Locação, Pontes pela Ficção* foge deste formato. Importante salientar o caráter propositivo do processo, mas cuja finalização não está no controle nem da instituição, nem do diretor da proposta, pois as etapas vão se desenhando conforme as conversas com os moradores, os espaços visitados, as propostas das artistas participantes. Foi se criando então condições para que as pessoas inventassem o próprio acontecimento, e se sentissem íntimas dos seus resultados. Ações como essas reforçam a autoestima e imagem positiva das pessoas e de sua comunidade, o que pode ser destacado nos comentários e nas entrevistas citadas ao longo da dissertação. Essa sensação pode se tornar um veículo para um olhar diferente em relação à própria unidade do Sesc, pois se antes o discurso em relação ao local era de que “esse lugar não é para mim”, posteriormente se tornou uma lembrança compartilhada: “sempre comentam sobre o ocorrido quando me encontram”. A seguir, nas considerações finais, a partir dos depoimentos coletados, aponto alguns pilares de apoio que podem servir de inspiração para criação de pontes entre públicos distantes.

³⁴ Ibid, p. 54.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Às vezes achamos que somos pequenos, que nossa arte não vai atingir a quantidade de pessoas que gostaríamos, mas esquecemos da dimensão daquele significado para quem assistiu. Minha família estando lá assistindo, envolvida com aquele movimento, me faz pensar o quanto conseguimos movimentar as pessoas, levar uma leveza no cotidiano.

Cleonice Fernandes, em entrevista.

Ao elaborar este trabalho, meu objetivo foi explorar o caráter processual e o potencial da proposta *Teatro de Locação*, ao invés de realizar uma análise dos resultados estéticos e quantitativos. Para isso, organizei e desenvolvi alguns pontos:

a) Minha inquietação inicial como analista de cultura surgiu ao me perguntar: 'Quem quer entrar aqui?'. Diante da solicitação da coordenação da unidade para levar uma programação cultural à comunidade do Rio de Janeiro, refleti sobre como poderia haver uma interação mais significativa com o território utilizando a linguagem das Artes Cênicas. No primeiro capítulo, apresentei alguns indícios que ajudam a entender a distância entre o público e a instituição.

b) O convite para Fabiano de Freitas, que provocou um caminho de intercâmbio entre os dois espaços, criando pontes entre as casas dos moradores da comunidade, suas histórias, e a instituição, em formato da residência artística, assim nomeada *Teatro de Locação, Pontes pela Ficção*;

c) Ao acompanhar de perto os processos de construção da residência, por meio de registros internos e entrevistas, busquei analisar a interação entre a comunidade e a gestão do Sesc com a proposta.

Entre os destaques da análise, observei que todos os entrevistados e entrevistadas concordaram que a experiência de participar do Teatro de Locação mudou a forma como se relacionavam com a instituição. No entanto, esse vínculo se enfraqueceu posteriormente devido à falta de continuidade provocada pela paralisação em razão da pandemia e mudanças na gestão.

Destaco abaixo alguns comentários:

Quando nós íamos para as entrevistas, lá na casa do S. Francisco, eu tive acesso a mais pessoas do posto de saúde, conversei bastante, e ninguém participava dos eventos culturais que aconteciam no Sesc Quitandinha, eles não se sentiam aceitos ali. Eles diziam que lá era muito luxuoso, que não sabiam como entrar, que não tinham roupa, que iriam se sentir olhados. Questionamentos que as pessoas fazem, né? Mas nós falamos “não, mas nesse dia o teatro vai começar na sua casa, e depois vamos todos para lá, você vai ver que pode olhar com outros olhos, você precisa dar uma chance para enxergar um outro lado”. E pudemos ver, naquele dia lá no Sesc, as pessoas emocionadas, e passaram a frequentar. Depois eu encontrei com muita gente da comunidade que me disse “olha, fui para shows, fui em um encontro de artesanato, assisti uma peça bacana, interessante, que falava sobre mulheres negras” ... E eu perguntava se a pessoa gostou da programação... e elas me respondem que hoje levam os amigos e familiares. (Rosalina Mendes - atriz)

É inevitável a criação de um vínculo. Mas esse vínculo precisa ser nutrido, pois se ele não é nutrido, ele define. Ele se perde na rotina, mas o acontecimento ainda existe, aquela memória. Por mais que a ação tenha se perdido no tempo, acredito ser possível resgatar essas memórias, e a partir de então desenvolver outros trabalhos e projetos. Considero a ação muito importante, e uma pena que não conseguimos dar continuidade ao trabalho, não conseguimos manter atividades com o mesmo público. Depois nós recebemos pessoas da comunidade para atividades específicas do setor de Assistência, principalmente idosas, também fizemos um trabalho no Posto de Saúde, naquele espaço, mas logo veio a pandemia e tivemos que suspender as ações. (Alexandre Goulart – analista de Assistência)

Quando conversamos com a Didi, nas entrevistas, ela falou sobre a dificuldade de estar no Quitandinha, às vezes consegue chegar até o gramado, mas entrar, ainda tem uma barreira muito grande. As pessoas não entendem que é aberto, que é para entrar. Não tem costume de frequentar. Percebi que minhas tias e primas sentiram que elas poderiam estar ali, que era acessível, que esse lugar faz parte do nosso cotidiano, que muitas coisas são gratuitas ou custam cinco reais. Mas depois dessa aproximação elas se retraíram novamente, talvez por conta da pandemia. (Cleonice Fernandes – atriz)

Essa questão dessa presença que se deu ali, diante de nossos olhos, as pessoas entrando no Quitandinha, se encantando e se misturando ao Festival... Nesse sentido, existia um forte caráter de intervenção, o acontecimento estava intervindo com sua presença no espaço consolidado, onde estava acontecendo o festival, e se misturando nele, sem um aviso prévio. Eu acho que sim, que houve um impacto, que ele aconteceu. (Fabiano de Freitas - diretor)

Eu não costumava frequentar o Sesc. A primeira vez que eu fui foi no evento. Depois eu estive no show da Fafá de Belém, no Festival de Inverno. Eu não tenho muito o hábito de ir atualmente, acho que por falta de tempo e de saber da divulgação. Eu acho muito bom, gostaria de rever aquela cena que participei, de reencontrar as meninas [atrizes]. (Derli de Fátima – moradora da comunidade Rio de Janeiro)

Sem dúvida eu passei a frequentar mais o Sesc depois do contato que vocês fizeram para realizar a residência. Antes eu ia esporadicamente, por conta da programação do Festival de Inverno, depois foi mais fácil acessar. A primeira impressão que eu tinha de ser uma coisa inacessível mudou. Eu acredito que nas outras pessoas também. Acho que abriu a cabeça das pessoas para esse acesso. (Ednea Benevides – agente de saúde e moradora da comunidade Rio de Janeiro)

Os depoimentos revelam, mesmo de forma indireta, que a atividade tem potencial para reduzir as distâncias mencionadas no primeiro capítulo:

Distância simbólica: algumas pessoas apresentavam o discurso de que aquele lugar “não era para elas” que era “chique”, mas após a experiência de integração, passaram a ir ao local com mais frequência, e/ou estabelecer uma relação mais afetiva com a unidade, através das memórias provocadas pelo acontecimento. Além disso, alguns vínculos foram criados também entre os artistas participantes, como Dadado, que ainda possui contato com os alunos e alunas da residência, Rosa com o S. Francisco, Didi que ainda conversa com Cleô e outras atrizes. Podemos concluir que uma significativa parte de moradores do bairro Rio de Janeiro entrou pela primeira vez no Sesc Quitandinha, e adquiriu lembranças positivas desta experiência, pela interação afetiva como a residência ocorreu.

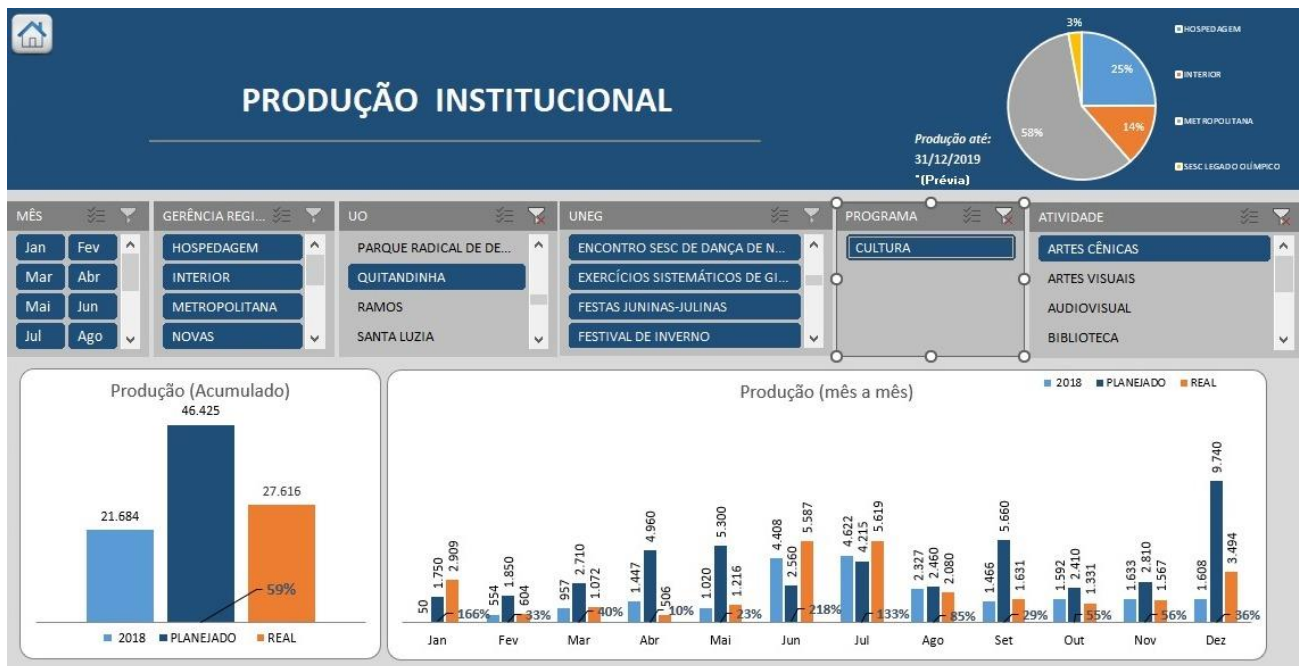
Distância aquisitiva: Cleô e Goulart citam a importância das conexões de transporte e disponibilidade de convites para garantir mais aproximação das pessoas com o Sesc no geral. Em se tratando especificamente da residência artística, o ônibus foi fundamental para o deslocamento das pessoas, e para que elas voltassem às suas casas após as apresentações. A partir desse primeiro contato, elas descobriram que grande parte da programação do Sesc é gratuita e/ou com preços acessíveis, e afirmaram se sentir mais à vontade para estar no local, bem como seus familiares.

Distância programática: Didi, Cleô, Rosa e Nea, destacaram que através da participação de pessoas da comunidade assistindo as cenas perto de suas casas, sendo homenageadas e

participando das cenas, seus parentes e amigos tiveram interesse em estar no Sesc. Considero que parte do interesse em entrar no local foi a convocação dramaturgica, que propositalmente instigava a curiosidade do público residente na comunidade, pois havia objetos secretos que só seriam revelados ao pegarem o ônibus e chegarem na unidade. Assim, pode-se concluir que uma construção dramaturgica envolvente e participativa é uma maneira eficaz de engajar o público com o conteúdo programático da instituição. Sob essa perspectiva, a construção estética visa atender ao interesse social de integrar novos frequentadores do entorno, conforme solicitado pela gestão do Sesc.

A falta de continuidade por conta da pandemia de 2020-2022 e a mudança de gestão no Sesc Quitandinha não permite mensurar se houve algum impacto da ação em termos de resultados numéricos ao longo dos anos. Neste contexto pandêmico, o distanciamento era uma premissa. Entretanto, no ano em que foi realizado *Teatro de Locação*, podemos perceber alguns indicativos de aumento na frequência da programação cultural a partir de julho, em comparação com os meses anteriores (FIGURA 19). A coluna em laranja é o número de acessos às atividades de Artes Cênicas, calculadas a partir dos ingressos retirados para espetáculos internos e acessos aos espetáculos externos, na praça do lago Quitandinha:

FIGURA 19: Mensuradores de produção em Artes Cênicas - 2019



Fonte: Acervo interno institucional, 2024

Embora não seja possível classificar a residência ou sua metodologia como uma política de ação cultural, devido ao seu caráter único e isolado, considero crucial, dentro deste estudo, o papel provocativo do evento em estimular e promover experiências que incentivem as pessoas a conhecer a instituição, interagir com ela e desmistificar seus processos de acesso:

No Brasil podemos afirmar que os direitos culturais ainda não são uma realidade para todo e qualquer cidadão. Os indivíduos pertencentes a diversos grupos minoritários, tais como, afrodescendentes, indígenas, pessoas com deficiência, homossexuais, ciganos, mulheres, populações rurais, etc, ainda não possuem a garantia de participar livremente, sem qualquer discriminação, censura ou barreira, da vida cultural de sua escolha. Além de ainda sofrerem com uma discriminação arraigada, também não possuem igualdade de condições no gozo de seus direitos culturais por diversas razões: as persistentes desigualdades regionais, as discrepâncias do ensino público e privado, a dificuldade de acesso ao ensino superior, a ausência de equipamentos culturais, a insuficiente proteção do patrimônio, entre outros. (KAUARK, 2014, p. 30-31)

Apresentei nesta dissertação o objeto *Teatro de Locação* como um veículo para pensar em como as atividades artísticas estão fixadas, e como elas podem ser provocadas para gerar outros efeitos. Através dos depoimentos podemos perceber um movimento inicial neste sentido.

Outra particularidade da ação estudada, é que não se trata de utilizar a arte como um projeto social, embora haja diálogos com o setor de Assistência. O processo criativo da proposta é priorizado a todo o tempo, estimulando as participantes a criar uma dramaturgia e encenações, ou seja, também um processo de qualificação técnica teatral. Dado cita o importante processo de recorte, montagem e direção, ao afirmar que o que estavam fazendo era teatro. Essa é uma ação híbrida neste sentido, a convocação de uma interação social, sem perder de vista seu caráter artístico e cênico, buscando recursos para seu acabamento formal, tais como figurino, sonorização, iluminação, etc. Neste sentido, podemos descrevê-la como sociocultural, pois não se perdeu de vista as particularidades e desejos dos grupos abordados, através da sensibilidade das propostas, interagindo com o desejo institucional:

A gestão cultural é um campo de conhecimento e de atuação transdisciplinar, que deve dialogar não só com a administração, mas também com áreas como a antropologia, a sociologia, a política, as artes e todas as disciplinas e saberes que forem necessários para que seu exercício seja articulado com e voltado para a sociedade. (KAUARK; NUSSBAUMER; 2021, p. 208)

Em se tratando de aplicabilidade institucional, verificamos que ações como *Teatro de Locação* possuem um formato capaz de dialogar com as Políticas Culturais do Sesc, no que se refere à aproximação e socialização com o espaço, entendendo cultura em um sentido amplo:

O Programa Cultura do Sesc aponta para uma compreensão expandida da sua ação social na cultura, considerando os limites transitórios e intercambiáveis das fronteiras entre áreas, segmentos, campos e técnicas que coabitam o mundo das artes, das linguagens e das manifestações materiais e imateriais do Brasil. Assim, a concepção da ação institucional em cultura abarca tanto a arte em suas especificidades de linguagem quanto os hibridismos decorrentes dos atravessamentos de fronteiras que geram novas formas de expressão, intertextualidades e transdisciplinaridades, por meio dos múltiplos sistemas de comunicação e produção de conhecimento, geradores de vínculos criativos com a vida cotidiana. (SESC, 2015, p. 19)

A relação estabelecida entre as pessoas responsáveis pela sua realização, criando condições para que algo do tipo ocorra, deve respeitar as espontaneidades surgentes. Deste modo, a linguagem do teatro se mostra um campo fértil para a consciência do eu, do coletivo, do seu território e do seu entorno, reestruturando relações sociais engessadas. Atualmente, o pensamento da ação cultural não deve estar desconectado com as demais linguagens, e essa também foi uma premissa para que a experiência *Teatro de Locação* pudesse acontecer. O professor Fernando Vicário destaca a importância desse pensamento contemporâneo:

As políticas culturais devem ser conscientes de que sozinhas não poderão fazer nada. Até o presente, a cultura tem sido um setor endogâmico, voltada para si e cujos benefícios são para si. Culpava os outros pelas suas desgraças, mas pouco se importava com as desgraças alheias. Um espaço que parecia destinado a viver consigo mesmo e com mais ninguém. (...) Felizmente, hoje isso mudou e a cultura já dialoga com a educação, com o meio ambiente, com a saúde e com disciplinas que pareciam muito distantes, como o comércio exterior, a diplomacia, a justiça e a legislação. O medo de desvanecer a levava a fugir do estigma que a apontava como transversal. Hoje entendeu essa transversalidade sem se perder, sem deixar de ser quem é (...) (VICÁRIO, 2015, p. 125)

Como analista de cultura envolvida na concepção da proposta estudada, ao percorrer o caminho da rememoração, reflexão teórica e análise sob diversos pontos de vista, revisito aqui o conceito de pesquisa intervencionista. Através desta dissertação, do compartilhamento da experiência, das memórias e dos depoimentos coletados, meu objetivo é contribuir para a formulação de práticas e estratégias institucionais futuras. Ainda que a proposta tenha se preocupado com a criatividade artística, não houve somente um objetivo estético para ser alcançado, mas sim um processo, estimulado, que visou a interação de diferentes agentes com um objetivo em comum. O agente cultural, também pode ser visto como um administrador de uma ação. Danilo Miranda, utiliza o termo gestor, e reflete sobre as qualificações que devem estar incluídas nesta profissão:

que ele ou ela, ao ocupar a posição de gestor, seja uma pessoa de ação que se porta como uma pessoa de pensamento, e uma pessoa de pensamento que pensa como uma pessoa de ação. Pois sabemos que manter no mesmo eixo de sentido o que se pensa e o que se faz, é um desafio e uma conquista no campo da cultura. (MIRANDA, 2015)

Não se pode negar também que as missões institucionais do Sesc não são estáticas, e cada regional e unidade se constitui de um espaço específico, onde entram em jogo suas próprias disputas e relações de poder. A atuação do analista de cultura nesse caso pode ser limitada, mas há espaços para propostas que podem modificar as relações de uma área específica.

O agente cultural será um profissional capaz de entender os mecanismos da atuação em grupo que possibilitem a esse grupo o exercício da criatividade (ao invés de castrá-lo para isso, como ocorre com frequência) e capaz de conhecer a natureza e possibilidades das linguagens e equipamentos culturais de que se servirá - e que por isso mesmo terá condições de equacionar sua própria presença e intervenção no grupo, ou junto ao indivíduo, de modo a não perturbar exageradamente a natureza (para não dizer a "autenticidade") do processo. (COELHO, 2010, p. 57)

O meu papel ao escrever essa dissertação foi desafiador, pois estou conectada à instituição, ao acontecimento, mas também, como pesquisadora, busquei estar atenta às contradições internas dos discursos e propostas institucionais, suas resistências e desafios cotidianos. Ou seja, pensar como uma pessoa de ação, e manter sempre em vista as características de uma proposta de pesquisa participante. Além disso, as camadas de subjetividade e de imprevisibilidade, além da insuficiência de mensuração de resultado através de uma estrutura contábil exigem uma escrita cuidadosa:

A pretendida neutralidade científica é ilusória. Primeiro, porque mesmo o conhecimento objetivo não está imune a distorções como aquelas provenientes das situações artificiais criadas para a pesquisa, como, por exemplo, nos experimentos, e dos instrumentos utilizados para a coleta de dados. Um questionário pode conter perguntas incompreendidas, o que gera respostas duvidosas. Pode também forçar o entrevistado a se posicionar quanto a questões sobre o que ele ainda não tem opinião formada ou informação suficiente para poder dar respostas fidedignas. Segundo, porque, como foi explicitado acima, nenhum pesquisador está imune a valores, ideologias e posições políticas, que de algum modo perpassam suas escolhas teóricas e metodológicas e as interpretações de dados. (PERUZZO, 2017, p. 165)

Como calcular as reverberações que uma apresentação artística pode gerar na vida das pessoas, e de futuras gerações? Há mais coisas para ser compreendidas do que aquilo que pode ser verificado estatisticamente. Não há uma negação aqui da validade dos procedimentos quantitativos, mas há uma escuta de indivíduos que foram impactados pela ação proposta por

Teatro de Locação. Temos algumas pistas desta dimensão, e elas foram colocadas ao longo desta escrita.

Trata-se de uma posição que admite que o conhecimento pode ser construído (González, 2007) na relação sujeito-sujeito, portanto se contrapõe à visão de ciência que se autoproclama neutra por lidar fórmulas metodológicas objetivas cujos procedimentos podem ser tecnicamente controlados em laboratório ou por meio de outros instrumentos e de cálculos matemáticos e projeções estáticas, ou ainda na análise fria de documentos e mensagens, portanto tidos como imunes ao subjetivismo humano.

(...)

Do pesquisador engajado, também se espera maturidade intelectual suficiente para processar sua investigação com base em hipóteses ou questões de pesquisa sustentadas em teorias e, ainda, que possa captar os movimentos do “fenômeno” em suas origens, estruturas, relações e no movimento, portanto distanciando-se de suas idiosincrasias e de um olhar parcial, superficial ou falso da realidade. Posição epistêmica que não advoga neutralidade na ciência. Em outros termos, dependendo do que se quer saber, se a pesquisa for fundamentada em teorias e realizada com competência e discernimento metodológico, independente do tipo de técnica, concorrerá a resultados fidedignos. (PERUZZO, 2017, p. 179)

Considero, que através dos estudos e incentivos recebidos durante o Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades pude desenvolver um material de apresentação, memória e reflexão teórico-prática para ser apresentada aos estudantes, gestores e para a instituição na qual trabalho atualmente, como uma forma de incentivar e alertar sobre a importância da continuidade de reflexões sobre outros formatos possíveis de interações programáticas, tendo como premissa o aprimoramento de comunicação entre as áreas e linguagens. A intenção foi também inspirar agentes culturais de toda a rede Sesc e demais instituições. Desta forma, fica o convite para a reflexão nos processos e possibilidades de mudança no cotidiano institucional, utilizando a pesquisa acadêmica como uma potencializadora de visões, também como uma ponte para refletir, agir e transformar.

REFERÊNCIAS

- ALBINATI, Mariana Luscher. A produção dos espaços culturais na Zona Portuária do Rio de Janeiro: entre isotopias e heterotopias. / Mariana Lucher Albinati. Rio de Janeiro, 2016. 246 f.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2012.
- BARBALHO, Alexandre. **O papel da política e da cultura nas cidades contemporâneas**. in: políticas culturais em revista, 2 (2), p. 1-3, 2009.
- _____. **Textos nômades: política, cultura e mídia**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2008
- BARBOSA, Joaquim. **Territorialidades da Cultura Popular na Cidade do Rio de Janeiro**. PragMATIZES - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura, (7), <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v0i7.10393> p. 130-139, 2014.
- BARBOSA, Jorge Luiz. **A favela na cena da cultura urbana do Rio de Janeiro**. In: Espaço e Cultura, UERJ, RJ. N 36, p. 217 – 234, jul/dez. de 2014.
- Boal, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BOSI, Alfredo. **Cultura Brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987.
- BOTELHO, Isaura. **Dimensões da Cultura e Políticas Públicas**. In: São Paulo em Perspectiva, 15 (2), p. 73-83, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/cf96yZJdTvZbrz8pbDQnDqk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 20 ago. 2024.
- _____. **Políticas Culturais: discutindo pressupostos**. In: Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares/ organização Gisele Marchiori Nussbaumer. —Salvador : edufba, p 2007. 257 p. — (Coleção cult) p. 171-181.
- _____. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- _____. **Gosto de classe e estilo de vida**. In: ORTIZ, R. Pierre Bourdieu. São Paulo: Ática, 1983. p. 82-121
- _____. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Editora Bertrand Brasil S.A, 1989.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. 2ª ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1997.

BRANDÃO, Carlos; STRECK, Danilo. **Pesquisa Participante: a partilha do saber**. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2015.

CANCLINI, Nestor García. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. **Consumidores e Cidadãos; conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **O espetáculo e sua instabilidade**. In: IV CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4., 2006, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 248-249.

CARRERA, André. **Teatro de invasão do espaço urbano: A cidade como dramaturgia**. São Paulo: Hucitec Editora, 2019.

_____. **Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do teatro de invasão**. In: O Percevejo Online. v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/482>. Acesso em: 31 ago. 2024.

CERTEAU, Michel. **Invenção do Cotidiano Vol. 1**. Petrópolis: Vozes, 2014.

CULTURA EM NÚMEROS: ANUÁRIO DE ESTATÍSTICAS CULTURAIS - 2ª edição
Brasília: MinC, 2010.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo, Iluminuras LTDA, 1997.

_____. **O que é ação cultural?** São Paulo, Brasiliense, 2001.

CORDEIRO, Taiane. **Da Villa Imperial à Cidade Contemporânea - E se Petrópolis fosse nossa? Uma análise sobre Direito à Cidade e Territorialidades na cidade**. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidade) Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Universidade Federal Fluminense, Niterói. p. 111, 2020.

CRUZ, Sidney. **Mostra Sesc Cariri de Cultura: gestão e desenvolvimento cultural local**. In: Políticas culturais: teoria e práxis de Lia Calabre. – São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. 146-160 p.

DOUGLAS, Mary. **Como as Instituições Pensam** - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

ENTREVISTA COM DANILO SANTOS MIRANDA, Revista do Centro de Pesquisa e Formação n. 01. nov/2015. Disponível em:

https://centrodepesquisaformacao.sescsp.org.br/revista/Revista_CPF_nov2015.pdf. Acesso em 15 de agosto de 2024.

ETHIS, Emmanuel; FABIANI, Jean-Louis. **O Festival e a cidade: O exemplo de Avignon.**

In: Revista Crítica de Ciências Sociais, 67, Dezembro 2003: 7-30

FACINA, Adriana. **A Escada da Memória': Arte e Sobrevivência no Complexo do**

Alemão. Iluminuras, Porto Alegre, v. 21, n. 54, p. 428-446, setembro, 2020.

_____. **Literatura e Sociedade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. **“Eu só quero é ser feliz”: Quem é a juventude funkeira no Rio de**

Janeiro? Revista EPOS Rio de Janeiro - RJ VOL.1 I No2 I Outubro 2010

FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro, volume I: das origens ao teatro**

profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP,

2012.

FERÁL, Josette. **Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro.** São Paulo: Perspectiva,

2015.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva: FAPESP,

2010.

_____. (org) **Teatro da Vertigem.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

_____. **Pedagogia dos sonhos possíveis.** São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e**

destruição. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 211-228, 2015.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2004.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana.** São Paulo:

Martins Fontes, 2014.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade.** 2ª edição.

São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

JORDÃO, Gisele. **Comportamento de consumo artístico brasileiro.** In: Revista do Centro de

Pesquisa e Formação nº 2 p. 104, 114, maio, 2016. Disponível em:

<https://centrodepesquisaformacao.sescsp.org.br/revista/edicao2.php?cor=verde>. Acesso em

09 de março de 2023.

- JÖNSSON, S.; LUKKA, K. There and Back again: Doing interventionist search in Management Accounting. 373-397. In CHAPMAN, C.S.; HOPWOOD, A.G.; SHIELDS, M.D. Handbook of Management Accounting Research. v. 1. 2007.
- KAUARK, Giuliana; NUSSBAUMER, Gisele. **Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento.** In: Extraprensa, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 197 – 210, jan./jun. 2021
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- LEFEBVRE, Henri. **A Re-Produção das Relações Sociais de Produção.** Porto: Publicações Escorpião, 1973.
- LEITE, Ana Flávia Cabral Souza. **Políticas públicas para cultura : concepção, monitoramento e avaliação** São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-15012016-160419/publico/AFCSLversaofinal.pdf>. Acesso em 09 de março de 2023.
- LIND, Maria. **“Why Mediate Art, Today?”.** In: HOFFMAN, Jens. Ten Fundamental Questions on Curating, trad. Valquíria Prates. Milão: Mousse, 2013
- MIRANDA, Danilo. **Para uma visão não-instrumental e mercantil da cultura.** In: Revista Rio de Janeiro, n. 15, jan-abr. 2005
- NEVES, Flávio Menna Barreto. **Apostas Encerradas – O breve império do Cassino Quitandinha.** Petrópolis: Novo Estilo, 2009.
- OLIVEIRA, Maria Carolina. Instituições e públicos culturais. **Um estudo sobre mediação a partir do caso Sesc São Paulo.** Dissertação (Mestrado em Sociologia) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 239.
- OYADOMARI, J. C. T., Silva, P. L. da, Mendonça Neto, O. R. de, & Riccio, E. L. (2014). **Pesquisa Intervencionista: Um ensaio sobre oportunidades e riscos para pesquisa brasileira em contabilidade gerencial.** Advances in Scientific and Applied Accounting, 7(2), 244–265. Retrieved from <https://asaa.emnuvens.com.br/asaa/article/view/134>
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PERIFERIAS.** Diretora: Fernanda Almeida. Brasil: YouTube, 2022. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PUlanDgjZ4o>. Acesso em 14 jun. 2023.
- PERUZZO, Cicilia. **Pressupostos epistemológicos e metodológicos da pesquisa participativa: da observação participante à pesquisa-ação.** In: Estudios sobre las Culturas

Contemporâneas, vol. XXIII, 3, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31652406009>. Acesso em: 17 de agosto de 2024.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea** – 2 ed. - Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PETRÓPOLIS. **Plano Diretor de Petrópolis - Diagnóstico** - Volume 1 - Diagnóstico. Prefeitura Municipal de Petrópolis, 2013. Disponível em: Acesso em: 16 de junho de 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RATTES, Plínio; SILVA, Maria Conceição; MOURA, Carolina. **A Diversidade Cultural e o Sesc: Abordagens e Perspectivas**. XVII – Enecult: encontros de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador, 2021.

RESENDE, Douglas. **A Casa-Teatro: análise de uma experiência de cocriação a partir do espaço privado**. 2017. 122f Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Centro de Letras, Ciências e Arte – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

REVERBEL, Olga. **Um caminho do teatro na escola**. 2.ed. São Paulo: Scipione, 1997. (Pensamento e Ação no Magistério).

SANTOS, Milton. **O Brasil, território e sociedade no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: Edusp, 2015.

_____. **O território e o saber local: algumas categorias de análise**. Cadernos IPPUR. Rio de Janeiro, 1999; 2:15-25.

SESC,

SESC, Departamento Nacional. **Política Cultural**. Departamento Nacional, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://www.sescrj.org.br/wp-content/uploads/2021/08/Anexo-III-Pol%C3%Adtica-Cultural.pdf>. Acesso em 19 ago. 2024.

SILVA, Jailson de Souza e BARBOSA, Jorge Luiz. **As favelas como territórios de reinvenção da cidade**. In: Revista Cadernos do Desenvolvimento Fluminense n 1, março, 2013.

SILVA, José Jackson; TORRES, Walter Lima. **Considerações sobre o conceito de site-specific no Teatro Brasileiro**. Urdimento, Florianópolis, v.2, n. 38, ago./set. 2020

SILVA, Liliana Sousa. **Gestão cultural na e para a cidade**. Cultura e Mercado, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3i9aKv8>. Acesso em: 1 mai. 2021.

TEIXEIRA, Carla; LOBO, Andrea; ABREU, Luiz Eduardo. **Etnografia das instituições, práticas de poder e dinâmicas estatais**. Brasília : ABA Publicações, 2019

TURINO, Célio. **Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2012.

VAZ, Adriana. **Instituições Culturais: Gênero, Narrativas e Memórias**. In: Revista Científica/FAP v° 4 n°1, pg. 1-19 (jan./jun. 2009). Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1591/931>.

VINUTO, Juliana. **A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto**. Tematicas, Campinas, SP, v. 22, n. 44, p. 203–220, 2014. DOI: 10.20396/tematicas.v22i44.10977. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/10977>. Acesso em: 31 jul. 2024.

WENDELL, Ney. **Cuida bem de mim: teatro, afeto e violência nas escolas**. Ilhéus: Editus, 2009.

WESTIN, O.; ROBERTS, H. I. Interventionist research – the puberty years: an introduction to the special issue. *Qualitative Research in Accounting & Management*, v.7, n.1, p. 5-12, 2010.