

FACULDADE LATINO-AMERICANA DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO

**CARLOS RENATO DOS SANTOS**

**ATOS ENTRE O ARTÍSTICO E O MERCADO DAS ARTES:  
ESTRATÉGIAS PARA A ELABORAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A  
MANUTENÇÃO DAS ARTES CÊNICAS EM OURO PRETO (MG)**

BELO HORIZONTE – MG  
2021

**CARLOS RENATO DOS SANTOS**

Atos entre o artístico e o mercado das artes:  
Estratégias para a elaboração de políticas públicas  
para a manutenção das artes cênicas em Ouro Preto.

Dissertação apresentada ao curso Maestría Estado,  
Gobierno y Políticas Públicas da Faculdade Latino-  
Americana de Ciências Sociais e Fundação Perseu  
Abramo, como parte dos requisitos necessários à  
obtenção do título de Magíster en Estado, Gobierno  
y Políticas Públicas.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Josemeire Alves Pereira**

## Ficha Catalográfica

SANTOS, Carlos Renato dos

Atos entre o artístico e o mercado das artes: Estratégias para a elaboração de políticas públicas para a manutenção das artes cênicas em Ouro Preto/Carlos Renato dos Santos / Belo Horizonte, MG. FLACSO/FPA, 2021.

Número de páginas: 160

Dissertação (Magíster en Estado, Gobierno y Políticas Públicas), Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais, Fundação Perseu Abramo, Maestría Estado, Gobierno y Políticas Públicas, 2021.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Josemeire Alves Pereira

**CARLOS RENATO DOS SANTOS**

Atos entre o artístico e o mercado das artes:  
Estratégias para a elaboração de políticas públicas  
para a manutenção das artes cênicas em Ouro Preto.

Dissertação apresentada ao curso Maestría Estado,  
Gobierno y Políticas Públicas da Faculdade Latino-  
Americana de Ciências Sociais e Fundação Perseu  
Abramo, como parte dos requisitos necessários à  
obtenção do título de Magíster en Estado, Gobierno  
y Políticas Públicas.

Aprovado em: \_\_\_\_\_

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Josemeire Alves Pereira  
FLACSO/FPA – Brasil

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Luíza Matos de Oliveira  
FLACSO/FPA – Brasil

---

Prof<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. Adélia Aparecida da Silva Carvalho  
UNIFAP – Brasil

Dedico esta pesquisa às artistas e aos artistas de teatro de Ouro Preto que, mesmo em circunstâncias não favoráveis, resistem!

## AGRADECIMENTOS

À minha família que, de um jeito ou de outro, me permitiu estar aqui.

À orientação tão zelosa da professora Josemeire que sempre se mostrou tão parceira e dedicada a esta pesquisa. Sou muito grato pela maneira respeitosa com que ela lidou com as minhas opiniões, às vezes, tortas e, principalmente, ao caos da minha escrita. Agradeço pelas críticas e reflexões tão coerentes e assertivas que muito me motivavam.

Agradeço à Mestra Cristina Oliveira, meu pequeno demônio de apoio emocional. Não só pela parceria, conversas e incentivo constante, mas também por encontrar nos rincões da internet grande parte da bibliografia utilizada nesta pesquisa. Em um tempo em que as bibliotecas estavam fechadas e a insegurança financeira impediam o acesso a alguns livros importantes, ela, com seu potencial de *hacker*, os encontrava.

Quero também agradecer aos demais companheiros da FLACSO/FPA – Brasil, aos colegas de curso pela amizade e companheirismo. E as professoras e equipe do curso, em especial à Maria Júlia e Cecília Ribeiro, pela dedicação, cuidado e paciência ao longo de todo o curso. Às professoras Adélia Carvalho e Ana Luiza, integrantes da Banca Examinadora, e, em especial, à historiadora Ana Jardim e ao gestor Romulo Avelar que se dispuseram em dedicar tempo e conhecimento para analisar este trabalho.

Não posso deixar de agradecer à Gisleine Motone pela amizade e as constantes consultas ortográficas fora de hora. Ao Rogério Diniz, o irmão que adotei ainda no ensino médio, por auxiliar na interpretação dos dados e na elaboração de planilhas e gráficos. E ao Roger Xavier pela cuidadosa revisão final do texto.

Por fim, agradeço imensamente à classe teatral ouro-pretana pela disposição em participar desta pesquisa, em especial as companheiras da Cia. 2x2, Katia Luvi e Danielle dos Anjos, e aos demais parceiros, Adriana Maciel, Marcos Ferreira, Marina de Nóbile, Almando Junior e Bruno Regenthal, pelas conversas, trocas de ideias e o levantamento das demandas que deram sentido à pesquisa.

A todos, o meu muito obrigado.

*“O theatro he a melhor escola dos bons costumes e civilisação dos povos; ali se exalta a virtude, e se abatem os vicios, e o povo apprende a conhecer as intrigas das Cortes para se pôr vigilante contra ellas”*

O Mentor das Brasileiras  
São João del-Rei, 29 de outubro de 1830

## **RESUMO**

A criação de políticas públicas passa pela escolha e pelas intenções de um governo, no afã de combater as desigualdades sociais e promover o crescimento econômico, como também, as demandas dessas políticas podem surgir dos grupos sociais que serão diretamente beneficiados por elas. Partindo dessa premissa, este estudo tem por finalidade compreender como artistas e grupos de teatro de Ouro Preto, em Minas Gerais, são afetados pela ausência de políticas culturais específicas para o setor. Trata-se de uma pesquisa qualitativa-quantitativa na qual, partindo de diálogos com a comunidade teatral, reflete sobre a conjuntura em que se encontra esta classe e o levantamento de demandas por ela, para, enfim, buscar estratégias que atendam tais demandas a partir da performance econômica apresentada pela cidade no presente momento. Para tal, dois pontos foram importantes para esta compreensão. O primeiro que diz respeito à regulação da atividade artística, bem como os direitos constituídos pelo setor através da Constituição Federal e dos tratados dos quais o Brasil é signatário. O segundo, o reconhecimento da atividade teatral enquanto manifestação política e social, através da história. Os impactos sociais e econômicos oriundos de políticas culturais aplicáveis à realidade ouro-pretana permitem pensar na criação, implementação e manutenção de políticas públicas, tendo como conceito norteador a promoção social, no que se refere às oportunidades criadas pelo Estado, sua interação no campo da economia, assim como seus resultados e, por fim, a autonomia dada à sociedade para participar dos processos de construção de tais políticas. Espera-se que a criação de políticas públicas coloque a atividade teatral ouro-pretana dentro da cadeia produtiva da cultura, não só como garantia de renda e trabalho para os seus profissionais, mas também permitindo a continuidade e manutenção da criação de projetos e pesquisa cênica.

**Palavras-chave:** Política Cultural; Direito Cultural; Políticas Públicas; Artes Cênicas; Desenvolvimento Local.

## **RESUMEN**

La creación de políticas públicas depende de la elección e intenciones de un gobierno, en un esfuerzo por combatir las desigualdades sociales y promover el crecimiento económico, así como las demandas de estas políticas pueden surgir de los grupos sociales que se beneficiarán directamente de ellas. A partir de esta premisa, este estudio tiene como objetivo comprender cómo los artistas y grupos de teatro de Ouro Preto, en Minas Gerais, se ven afectados por la ausencia de políticas culturales específicas para el sector. Se trata de una investigación cualitativo-cuantitativa, en la que, a partir de diálogos con la comunidad teatral, se reflexionó sobre la coyuntura en la que se encuentra esta clase y el relevamiento de demandas para ella, para, finalmente, buscar estrategias que atiendan estas demandas. del desempeño económico que presenta la ciudad en el momento actual. Para ello, dos puntos fueron importantes para este entendimiento, el primero en lo que respecta a la regulación de la actividad artística, así como los derechos constituidos por el sector a través de la Constitución Federal y los tratados de los que Brasil es signatario. El segundo, el reconocimiento de la actividad teatral, como manifestación política y social, a través de la historia. Los impactos sociales y económicos derivados de las políticas culturales aplicables a la realidad de Ouro Preto, permiten pensar en la creación, implementación y mantenimiento de políticas públicas, teniendo como concepto rector la promoción social, en cuanto a las oportunidades creadas por el Estado, su interacción en el campo de la economía, así como sus resultados y, finalmente, la autonomía otorgada a la sociedad para participar en los procesos de construcción de dichas políticas. Se espera que la creación de políticas públicas ubique la actividad teatral basada en Ouro Preto dentro de la cadena productiva de la cultura, no solo como garantía de ingresos y trabajo para sus profesionales, sino que también permita la continuidad y mantenimiento de la creación de proyectos y proyectos investigación.

**PALABRAS CLAVE** – Política Cultural; Derecho Cultural; Políticas Públicas; Artes Escénicas; Desarrollo local.

## **ABSTRACT**

The creation of public policies depends on the choice and intentions of a government, in an effort to tackle social inequalities and promote economic growth, and the demands of these policies can arise from the social groups that will directly benefit from them. Based on this premise, this study aims to understand how artists and theater groups in Ouro Preto, Minas Gerais, Brazil, are affected by the lack of specific cultural policies for the sector. It is a qualitative-quantitative research in which, based on dialogues with the theater community, there was a reflection over the conjuncture in which this class is inserted, and a survey about its demands, to ultimately seek strategies that meet such demands, considering the current economic performance presented by the city. To this end, two points were important to achieve this understanding: the first one regards to the regulation of the artistic activity, as well as the rights attributed to the sector through the Brazilian Federal Constitution and the treaties to which Brazil is a signatory. The second one refers to the recognition of the theatrical activity as a political and social manifestation, throughout history. Social and economic impacts arising from cultural policies applicable to the Ouro Preto's reality give way to thinking about the creation, implementation and maintenance of public policies, having social promotion as a guiding concept, with regards to the opportunities created by the State, its interaction in the field of Economics, as well as its results and, finally, the autonomy given to society to participate in the processes of elaborating such policies. The creation of public policies is expected to place the Ouro Preto-based theater activity within the productive chain of culture, not only as a guarantee of income and work for its professionals, but also allowing the continuity and maintenance of the creation of projects and scenic research.

**Keywords:** Cultural Politics; Cultural Law; Public Policies; Performing Arts; Local Development.

## LISTA DE SIGLAS

**AAA** – Asociación Argentina de Actores  
**AADET** – Asociación Argentina de Empresarios Teatrales  
**ACEOP** – Associação Comercial e Empresarial de Ouro Preto  
**APL** – Arranjos Produtivos Locais  
**ARTEI** – Asociación Argentina del Teatro Independiente  
**CEPAL** – Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe  
**CF** – Constituição Federal  
**DEART/UFOP** – Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto  
**ESCENA** – Espacios Escénicos Autónomos  
**FECOMÉRCIO/MG** – Federação do Comércio de Bens, Serviços e Turismo do Estado de Minas Gerais  
**FMI** – Fundo Monetário Internacional  
**FPM** – Fundo de Participação dos Municípios  
**FUNARTE** – Fundação Nacional das Artes  
**IBGE** – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística  
**IDH** – Índice de Desenvolvimento Humano  
**IPHAN** – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
**IRMS** – Índice Mineiro de Responsabilidade Social  
**MinC** – Ministério da Cultura  
**ODM** – Objetivos de Desenvolvimento do Milênio  
**OIT** – Organização Internacional do Trabalho  
**ONU** – Organização das Nações Unidas  
**PIB** – Produto Interno Bruto  
**PMOP** – Prefeitura Municipal de Ouro Preto  
**PROTEATRO** – Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires  
**SEBRAE** – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas  
**SINCA** – Sistema de Información Cultural de la Argentina  
**UFOP** – Universidade Federal de Ouro Preto  
**UNCTAD** – Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento  
**UNESCO** – Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura  
**WCCF** – World Cities Culture Forum

## LISTA DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1</b>	Classificação de Raça da classe teatral de Ouro Preto segundo o IBGE	108
<b>Gráfico 2</b>	Autodeclaração de Raça segundo a classe teatral de Ouro Preto/MG	108
<b>Gráfico 3</b>	Autodeclaração de Gênero segundo a classe teatral de Ouro Preto/MG	108
<b>Gráfico 4</b>	Orientação Sexual segundo a classe teatral de Ouro Preto/MG	109
<b>Gráfico 5</b>	Formação Acadêmica da classe teatral de Ouro Preto/MG	109
<b>Gráfico 6</b>	Curso realizado na UFOP pela classe teatral de Ouro Preto/MG	109
<b>Gráfico 7</b>	Média de apresentações anuais dos grupos de teatro de Ouro Preto/MG entre 2010 e 2020.	112
<b>Gráfico 8</b>	Proposta de Política Pública segundo a classe teatral de Ouro Preto/MG	114
<b>Gráfico 9</b>	Fonte de Financiamento segundo a classe teatral de Ouro Preto/MG	115
<b>Gráfico 10</b>	Índice de Competitividade em Ouro Preto – 2019	124

## SUMÁRIO

PRÓLOGO – Ouro Preto: exagerada, irregular e dramática	13
PRIMEIRO ATO – Estado e Cultura	
1.1.    Políticas Culturais	27
1.2.    Teatro e Mercado	33
1.3.    Cultura como Direito	49
SEGUNDO ATO – O teatro no coração da polis	
2.1.    Teatro e Teatralidade – Dimensão Histórica	60
2.2.    Teatralidade e Performatividade na Minas Gerais setecentista	68
2.3.    O estabelecimento da atividade teatral no século XVIII	76
2.4.    O teatro do século XIX: Político e Nacionalista	85
TERCEIRO ATO – O desenvolvimento econômico-cultural a partir da experiência local	
3.1.    Políticas Públicas: Definições e Possibilidades	95
3.2.    A cena teatral da Ouro Preto do século XXI	105
3.3.    Perspectivas para a dinamização de um novo cenário	115
EPÍLOGO – O público quer mesmo é ver o ator morrer em cena	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135
ANEXO 1	146
ANEXO 2	158

**Prólogo**

Ouro Preto: exagerada, irregular e dramática

O Barroco se faz notar pelo exagero e pela dramaticidade. Embora não exista um consenso sobre sua etimologia, a mais comum é sua origem portuguesa que quer dizer “irregular” ou “pérola irregular”, como sugerem alguns dicionários. O site “Etimologia: Origem do Conceito” aponta outras origens como a francesa, que tanto pode significar “irregular” quanto “bizarro”, e, até mesmo, uma definição de origem latina que quer dizer “bárbaro”. O Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, contudo, ainda a define como “esquisitice”.

Esquisita, bizarra ou irregular – qualquer dessas denominações se encaixa em Ouro Preto e, mesmo esta polissemia não a define. Rosanna Brescia (2020, p. 12) classifica como uma cidade “altamente ilustrada”, como pode ser visto no seu recente livro sobre os 250 anos da Casa da Ópera de Vila Rica. A cidade difere-se, à primeira vista, por seu patrimônio histórico-arquitetônico constituído pelo barroco, considerado o mais bem preservado do mundo. Mas, ao olharmos com mais atenção, perceberemos que ela vai muito além do que caracterizam seus prédios centenários.

Nascida Arraial das Minas Gerais de Ouro Preto, a cidade tornou-se, em 1711, Vila Rica de Albuquerque, sendo identificada apenas como Vila Rica em 1712 (RIVERA, 2002, p. 233). Palco de importantes insurreições que marcam a consolidação do que é hoje o Estado de Minas Gerais, como a Guerra dos Emboabas e a Revolta de Filipe dos Santos, tornou-se capital da recém-formada capitania de Minas Gerais, em 1720. Ainda no século XVIII foi um dos cenários da Inconfidência Mineira, o primeiro movimento na colônia contra a coroa portuguesa. Após a Independência do Brasil, a cidade de Vila Rica passou a ter outra denominação: Ouro Preto. Assim, a Imperial Cidade de Ouro Preto foi a capital da província de Minas Gerais, de 1823 até 1897. Depois, a sede do governo mineiro foi transferida para a Cidade de Minas, atual Belo Horizonte (IPHAN, 2021).

Logo no início do século XX, Ouro Preto, da pompa e da ostentação herdadas da extração do ouro que lhe deu o nome, conheceu o abandono tanto em decorrência do declínio do precioso mineral quanto pela perda do posto de capital do Estado. Entretanto, não enfrentou o esquecimento. A cidade onde “o tempo parecia ter parado” com a debandada de boa parte da população para a nova capital (DRUMMOND, 2011, p. 26), descortinou sua identidade e vocação para a celebração da cultura e das artes a partir do seu passado.

Essa celebração começou com a visita dos modernistas à Ouro Preto, em 1924. Entre o grupo de modernistas, vale citar nomes como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, na Viagem de Redescoberta do Brasil, com o intuito de “salvar” as cidades históricas de Minas. Em decorrência desse movimento, em 1933, foi publicado o Decreto nº 22.928, assinado por Getúlio Vargas, tornando Ouro Preto como Cidade Monumento Nacional (FRANCO, 2013, p. 2014) e, posteriormente, em 1938, tombada pelo IPHAN (na época, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sob a sigla SPHAN).

Em 1980, foi consagrada pela Unesco como Patrimônio Cultural da Humanidade, destacando-se pela sua relevância internacional. Esse título ratificou as políticas públicas implantadas na cidade para a preservação da memória e da tradição, marcadas por fortes traços de sua arquitetura e de suas expressões artísticas, que podem ser notadas tanto pelos aspectos mais monumentais como suas faustuosas igrejas, assim como em pequenos gestos, como o de colocar um pequeno ramo de flor de maio<sup>1</sup> nas janelas dos sobrados.

É lícito afirmar que Ouro Preto é um lugar profícuo para o cultivo da tradição a partir de políticas patrimoniais. E esse cultivo é evocado tanto no pomposo festejo religioso onde se estendem tapetes devocionais de serragem pelas ruas da cidade, ao repique secular e único do carnaval do Zé Pereira. Do rito sacro à feitura da goiabada cascão, as coisas vão se consolidando tanto pela força da tradição quanto pela participação do Estado nos investimentos a estas manifestações.

Para entender como essas particularidades se consolidam no coração de uma sociedade, busquei compreender, através desta pesquisa, a participação do estado na manutenção dos traços que caracterizam determinada cultura e, no caso específico deste estudo, na manutenção das artes cênicas em Ouro Preto. Embora muitas questões tenham sido levantadas durante a investigação, as respostas que surgiram como possibilidade foram todas encontradas no campo das políticas públicas.

A constatação mais evidente, a partir do que foi analisado, é de que a falta de políticas públicas específicas para a atividade teatral em Ouro Preto tem restringido sobremaneira o campo de trabalho na área, dificultando a manutenção das companhias e

---

<sup>1</sup> Tradição do interior mineiro onde se colocam nas portas e janelas das casas, um pequeno ramo de flor de maio em saudação à virgem Maria, durante o mês de maio, mês em que os católicos celebram sua devoção à mãe de Cristo.

artistas residentes na cidade, prejudicando a pesquisa cênica desses profissionais, e conseqüentemente, impossibilitando a continuidade de seus trabalhos, assim como a não provisão de sua subsistência.

O primeiro ato desta pesquisa – Estado e Cultura – é dedicado a compreender o papel do Estado no que tange à cultura, pois como afirma Franco (2013, p. 216), “a cultura só será um bem regular, contínuo e, quiçá, coletivo, se for subsidiada pelo Estado”. O propósito desse ato é justamente o de elucidar como o Estado, a partir dos mecanismos que lhe são próprios, pode incidir sobre a produção cultural, do ponto de vista da sua sustentação econômica, de modo que determinado grupo de interesse tenha asseguradas as suas garantias de trabalho e renda.

A seção “Políticas Culturais” discorre sobre o conceito bipartido de cultura. A premissa utilizada nessa seção é a defendida pelo sociólogo chileno José Joaquín Brunner (1993), que distingue cultura entre duas dimensões: a antropológica e a sociológica. A primeira dimensão diz respeito ao cotidiano, enquanto que a segunda trata da esfera pública e, portanto, enquadra-se no âmbito das políticas culturais. Ou seja, segundo o autor, a segunda dimensão pode abarcar as políticas culturais através de sua proposição em diálogo com a sociedade.

Em seguida, a seção “Teatro e Mercado” apresenta explanação sobre as políticas culturais através do prisma da economia criativa, assim como aborda os novos conceitos e arranjos que a indústria cultural vem ganhando no século XXI. Com importantes contribuições de George Yúdice, professor de estudos latino-americanos da Universidade de Miami, essa seção se propõe a discutir a responsabilidade do Estado na afirmação econômica do setor cultural. Pois, como aclara o autor, os resultados da cultura – ou seja, seus produtos – estão para além do que o mercado trata como “mercadoria”. “A cultura”, nas palavras de Yúdice,

[...] constituye el eje de un nuevo marco epistémico donde la ideología y buena parte de lo que Foucault denominó sociedad disciplinaria [...] son absorbidas dentro de una racionalidad económica o ecológica, de modo que en la «cultura» (y en sus resultados) tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la Inversión<sup>2</sup> (YÚDICE, 2002, p. 13).

---

<sup>2</sup> “[...] Constitui o eixo de um novo quadro epistêmico onde a ideologia e boa parte do que Foucault chamou de sociedade disciplinar [...] são absorvidos por uma racionalidade econômica ou ecológica, de modo que

Nessa perspectiva, essa seção traz exemplos distintos da atuação do Estado e da Indústria Cultural na efetivação do mercado teatral. O primeiro exemplo vem do *The Broadway League* de Nova York (EUA), que nos apresenta um modelo de organização produtiva que entende a atividade teatral dentro de uma cadeia de produção econômica, para além do ato de ir ao teatro, conectando o setor artístico, através de estratégias de negócios e de marketing, a outros setores da economia, como o turístico e o gastronômico.

Importante ressaltar sobre o *The Broadway League* é que todos os dados diretos e indiretos que envolvem o evento teatral são computados e entram na estratégia de negócios da associação nova-iorquina. São dados importantes que registram os gastos com a compra de insumos para os espetáculos, a folha de pagamento dos artistas e técnicos, além do número de ingressos vendidos referente a cada espetáculo. Outros dados, aparentemente indiretos, ajudam a dimensionar o perfil do público corrente: raça, gênero, escolaridade, classe social, preferências, entre outros.

A associação de teatros da Broadway encara a atividade teatral como atividade econômica que pode ser mensurada para além dos seus valores simbólicos. Por isso, trago para a discussão o que pesa no outro prato dessa balança, a saber: as experiências de empreendimentos teatrais fomentadas pelas políticas públicas elaboradas e regulamentadas pelo Estado de São Paulo e na cidade autônoma de Buenos Aires (Argentina).

Na cidade brasileira, o destaque fica com a Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo (Lei nº 13.279), que tem como foco a produção teatral continuada de grupos legalmente constituídos. E, em Buenos Aires, a Ley de Fomento de Buenos Aires (Ley G - nº 156) que, com um edital amplo e diversificado, inclusive com a outorga de incentivos fiscais, visa a manutenção da atividade teatral, assim como a proteção das suas mais variadas manifestações.

O foco dessas políticas não está sumariamente amparado pela sustentação econômica, mas no que elas têm de impacto sobre a cidadania cultural. Porém, quando nos deparamos com dados sobre o agravamento das taxas de informalidade do setor cultural na América Latina, nota-se o quão incipientes estão sendo as políticas culturais

---

na "cultura" (e em seus resultados) têm prioridade gestão, conservação, acesso, distribuição e investimento." Tradução minha.

no subcontinente, como apontado por Yúdice (2019), de maneira que, elas não cumprem a sua função econômica e, menos ainda, a social.

Esses dois exemplos vêm corroborar a presença do Estado na regulamentação e no fomento de políticas públicas para a cultura. Porém, constatou-se que, se o Estado atentasse mais ao impacto econômico da atividade artística, possivelmente as taxas de informalidade no setor cultural seriam menores. A respeito de São Paulo, não foram encontrados estudos relevantes que contribuíssem com esta pesquisa, nem ao menos dados que permitissem entender de maneira mais ampla o cenário econômico teatral. E mesmo a cidade autônoma de Buenos Aires que, embora apresente um cenário econômico mais detalhado com dados fornecidos, especialmente pelo World Cities Culture Forum<sup>3</sup> e pelo ESCENA – Espacios Escenicos Autónomos, ainda sim tem seus dados econômicos dispersos a ponto de não contribuir com o fomento e o desenvolvimento do setor, justamente pela falta de números que possam mensurar a influência econômica da atividade no desenvolvimento local, como observado por Rozenholc (2015). E, nesse sentido, ainda pode-se acrescentar que a falta de dados mais completos impossibilita, inclusive, na formulação de políticas culturais adequadas, chave fundamental para a promoção da cidadania.

Portanto, para fechar o primeiro ato, a seção “Cultura como direito” discute o amparo legal das leis brasileiras para a sustentação dessas políticas, destacando principalmente os tratados dos quais o Brasil é signatário, que protegem as ações culturais, garantindo a sua preservação e realização. Entendemos, na seção anterior, que o fomento e a regulamentação da cultura passam pelas mãos do Estado. Nessa seção, o objetivo é entender a cultura como direito fundamental, como outorga a constituição de 1988. E, sendo um direito fundamental, a cultura deve ser fomentada, regulada e preservada de modo que cidadãos e cidadãs possam exercê-la plenamente.

Sobre os direitos culturais, é importante dizer que estes têm seu marco em 1948 com a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Desde então, outros tratados, pactos e declarações têm sido acordados de modo a aperfeiçoar os seus conceitos. Dentre eles,

---

<sup>3</sup> Este Fórum atualmente é composto por 39 cidades de todo o mundo e é uma importante ferramenta para fornecer dados como tendências, infraestruturas e programas culturais inovadores para formuladores de políticas culturais, de modo a compartilhar experiências entre as cidades e explorar o papel vital da cultura na contemporaneidade. Na América Latina, além de Buenos Aires, ainda estão presentes Brasília e Bogotá. A cidade de São Paulo, assim como Vancouver, Nanjing e Abu Dhabi, serão as próximas a ingressarem nesta lista (WCCF, 2020).

essa seção destaca, em especial, a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, de 2001, que dialoga com as urgências impulsionadas pelas mudanças econômicas e tecnológicas, e a Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, de 2005, que contribui principalmente para o reconhecimento do seu vínculo com o desenvolvimento nacional.

Essas duas declarações têm influência decisiva na Carta Cultural Ibero-Americana (2006), documento que declara o valor estratégico que a cultura tem na economia, e sua contribuição fundamental para o desenvolvimento econômico, social e sustentável do bloco ibero-americano. Por fim, é destacada a Declaração dos Direitos Culturais – a Declaração de Friburgo, de 2007 – que tem por objetivo reunir todas as declarações anteriores em um só documento.

A importância da Declaração de Friburgo está em certificar a liberdade de participação e realização por parte das cidadãs e cidadãos em suas práticas culturais, assim como incidir sobre os deveres dos Estados e dos diversos atores públicos e privados para a manutenção dessas práticas, reafirmando, inclusive, a inserção dessas atividades na economia. Em síntese, o que esses tratados propõem é a criação de um ambiente econômico favorável ao desenvolvimento da atividade cultural, assegurando não apenas o direito de fruição cultural, mas também o direito de exercê-la enquanto ofício.

No contexto do desenvolvimento, a questão que se abre com este estudo é a de como equilibrar o desenvolvimento econômico com o exercício da cidadania cultural. E em como congruar experiências como a da Broadway e seu modelo gerencial e as políticas culturais em São Paulo e Buenos Aires a partir da realidade ouro-pretana. Veremos, no terceiro ato, as condições materiais, econômicas e simbólicas existentes em Ouro Preto para a prospecção de mecanismos de fomento para a atividade cênica local. Antes, porém, é importante conhecer o caminho histórico percorrido pela classe teatral desde meados do século XVIII até o presente século, pedindo um pouco mais de atenção e cuidado.

Tudo que nasce em Ouro Preto, de um modo ou de outro, perdura pelo tempo e pela memória. Porém, estranhamente, a atividade teatral, arte de importante papel na construção da identidade cultural ouro-pretana, tomou um rumo diferente. Contrariando o que prega Sabato Magaldi (1997, p. 25) em seu Panorama do Teatro Brasileiro, onde o autor afirma que o Brasil viveu um vazio em relação às artes cênicas em seus primeiros

séculos, vale dizer que Ouro Preto mostrava-se afeita às artes dramáticas desde sua formação, tendo contribuído categoricamente com a história do teatro feito em território brasileiro.

Dividido em quatro partes, o segundo ato situa, a partir de seu contexto histórico, a arte teatral no corpo político da cidade, desde seu nascimento na Grécia antiga, passando por importantes momentos da história ocidental até o seu renascimento no século XVI, dando especial atenção ao teatro produzido na Europa medieval, base estética da escrita do Padre Anchieta, considerado por muitos o precursor do teatro e das letras brasileiras.

Com importantes contribuições de autores como Margot Berthold (2001) e Ubaldo Puppi (1981), esse ato apresenta a importância da encenação teatral em seu contexto sócio-político, sobretudo a partir do advento da Tragédia, e o seu caráter religioso com a ascensão do cristianismo. Os teatros bizantino e medieval, apresentam-se, a partir da obra de Berthold, fundamentais para o teatro que se produziria a partir do século XVI, principalmente para o teatro jesuítico que chegaria ao Brasil com clara inspiração medieval e, sobretudo, nas manifestações cênicas que viriam a ser realizadas na Ouro Preto setecentista.

Sob o ponto de vista dos estudos teatrais, que tomam por referência a história europeia, destacam-se encenações populares e religiosas. A título de ilustração, as manifestações teatralizadas da igreja católica, e representadas, neste estudo, pelo Triunfo Eucarístico, importante celebração acontecida em 1733, em Vila Rica, que seguia os modelos dos triunfos europeus a partir do desfile público carregado de alegorias e elementos cênicos. Vale ressaltar, também, a performatividade das manifestações do povo negro, aqui representadas pelo congado de Chico Rei, uma das expressões artístico-religiosas mais significativas de Minas Gerais. A partir da coroação de reis e rainhas negras, buscava-se representar a história vivida por africanas e africanos em diáspora durante a escravidão.

Em outro momento, já na segunda metade do século XVIII, o Rei Dom José I, apostando em uma função civilizadora do teatro, instituiu um alvará que estabelecia, tanto a construção das Casas da Ópera no reino de Portugal quanto a regulamentação da atividade teatral nos mesmos moldes das atividades comerciais. A importância desse regulamento refletiu na maneira como João de Souza Lisboa, contratador responsável pela construção do teatro na capital mineira, gerenciava a Casa da Ópera de Vila Rica.

Lisboa, que até então não tinha relação com as artes dramáticas, transformou o teatro de Vila Rica em um dos teatros mais importantes do mundo à época, graças ao seu sistema de gerenciamento, primando pela importação de bons libretos, produção de infraestrutura de qualidade (figurinos e cenários), etc. Destaque para as suas inovações no campo social: a contratação de atores e atrizes negras, assim como a contratação de atrizes brancas para os papéis femininos, como pode ser consultada nas obras de Ávila (1978), Brescia (2020) e Duarte (1995).

No século XIX, durante a vigência do Império do Brasil, a atividade teatral fazia parte do cotidiano da cidade e destacava-se pela ascensão da figura do ator, visto o seu reposicionamento na sociedade a partir de uma postura política diante dos fatos que se desenrolavam nesse período. Esse contexto também foi importante, pois marca a criação de leis e decretos próprios referentes à regulamentação, proteção e financiamento da atividade teatral, como também da criação de normas que controlavam e censuravam determinadas posturas, por parte dos encenadores e também do público (ÁVILA, 1978; DUARTE, 1995).

O teatro que nasceu político e nacionalista durante o Império teve importante incentivo oficial e presença nas manifestações populares (ÁVILA, 1978). Porém, a partir da Proclamação da República, Ouro Preto sofreu dois golpes que afetaram fortemente o seu desenvolvimento cultural no início do século XX. O primeiro foi a transferência da capital para a Cidade de Minas, que gerou uma série de consequências negativas, como a diminuição da população e a queda brusca na sua arrecadação. E o segundo, atingindo diretamente a atividade teatral, foi a invenção do cinematógrafo, o teatro mecanizado, que fez com que importantes teatros no estado de Minas, incluindo o de Ouro Preto, fossem convertidos em cinemas. A partir desse momento, a cidade precisou buscar novos sentidos para manter-se “relevante”, o que a fez se reconectar com o seu passado. No entanto, a atividade teatral não seguiu o mesmo caminho, chegando ao século XXI sem o devido prestígio e incentivo necessário.

O terceiro e último ato desta dissertação convida, a partir da exposição dos conceitos sobre políticas públicas, à proposição de uma política de fomento que possa integrar a atividade teatral a outros setores produtivos, como o setor do patrimônio e do turismo, tendo como estratégia a criação de oportunidades relativas ao emprego e à regulamentação e manutenção do mercado de trabalho (WOLFF, 2014).

É importante dizer que integrar o setor teatral ao turismo e ao patrimônio não significa submetê-lo a eles ou, tampouco, pensar na atividade teatral como objeto de apreciação turística somente. Ao contrário, significa possibilitar, através da cooperação entre estes setores já consolidados na economia ouro-pretana, que trabalhos teatrais produzidos na cidade possam ampliar o seu público para além dos já habituais moradores de Ouro Preto, permitindo, dessa forma, que projetos artísticos criados e produzidos na cidade possam se manter ativos e rentáveis por mais tempo.

Para entender quais caminhos a atividade teatral ouro-pretana poderia percorrer para chegar à elaboração dessa política, a primeira seção desse ato conta, particularmente, com a importante contribuição de três autores brasileiros que se debruçam sobre a teoria da política pública: o economista Jorge Abrahão de Castro (2012) e o conceito de Promoção Social; a cientista política Celina Souza (2006) e o Ciclo da Política Pública, e, por fim, as Estruturas Elementares, do sociólogo Geraldo Di Giovanni (2009).

A partir da compreensão dos conceitos da política pública, este estudo volta-se para a análise da importância da articulação dos atores locais para o desenvolvimento econômico regional, para além das ações do governo, tendo a participação popular através da criação das demandas, como defendidas por Brunner (1993) e Botelho (2001), premissas do pleno exercício da cidadania cultural.

Nesse ponto, fica perceptível que, mais que avaliar a ação de um determinado governo a partir das teorias expostas, os grupos de interesse – neste caso, a classe teatral – podem e devem participar tanto da formulação quanto da implantação e avaliação dessas políticas. Para tal, recorri às Bases de Sustentação das Iniciativas para o Desenvolvimento Local, propostas por Albuquerque e Zapata (2010), que, em suma, pontuam sobre a importância que os governos municipais têm na elaboração e execução de estratégias de desenvolvimento, bem como o papel de estimular a participação popular, criando instrumentos que permitam aos grupos de interesses meios de desenvolver suas atividades.

“A cena teatral da Ouro Preto do século XXI”, seção seguinte, é dedicada a conhecer a classe teatral ouro-pretana, assim como suas potencialidades e fragilidades, e, desse modo, ter dimensão da real situação na qual se encontram grupos e agentes que movimentam a cena local, além de conhecer os mecanismos de promoção cultural existentes. Após esquadrihar as condições de produção teatral ouro-pretana, e a partir

dos vieses do desenvolvimento econômico local e da cidadania cultural, cabe entender que tipo de demanda pode vir a ser criada.

Para conhecer essa classe teatral, enviei um questionário<sup>4</sup> aos artistas com questões que abrangiam desde características como raça e gênero à formação profissional, além, é claro, de questões dedicadas ao olhar de cada um sobre as políticas de fomento e o papel do Estado. A análise dos dados desse questionário mostrou números que revelam uma valorização do setor muito aquém do que pode ser alcançado se considerada a potência criativa desses artistas que, altamente qualificados, em sua maioria formada pelos cursos de arte da UFOP, são obrigados sobreviverem em meio a um mercado artístico sem amparo institucional.

Os dados extraídos do relatório não deixam dúvidas de que a classe teatral ouropretana sabe o que precisa para a realização de seu trabalho, mas desconhece os mecanismos públicos e de participação popular que permitem o seu desenvolvimento. Por isso, a última seção desse terceiro ato, intitulada “Novas perspectivas para a dinamização do mercado teatral”, dedica-se a encontrar medidas no setor econômico que, interpretadas à luz da produção teatral, visam impulsionar o desenvolvimento do setor teatral ouropretano.

Nesta toada, como parte da metodologia, foi realizado um seminário com parte das pessoas que responderam ao questionário. Nessa atividade, foi possível apresentar todos os caminhos por onde passou esta pesquisa, assim como suas intenções de criar mecanismos para intervir nesta realidade específica. Importante acrescentar que ainda estava previsto para este estudo a realização de outros dois seminários: um dedicado ao segundo ato desse estudo com foco em discutir as demandas levantadas, e outro para apresentar os resultados gerais da pesquisa. Porém, em função da pandemia causada pelo novo coronavírus, esse formato precisou ser alterado e apenas o primeiro seminário pôde ser cumprido, ainda assim, de maneira remota.

O segundo seminário chegou a ser marcado, porém, a abertura dos editais da Lei Aldir Blanc<sup>5</sup>, nas esferas estadual e municipal, ambos com vigência inicialmente prevista

---

<sup>4</sup> Anexo 1.

<sup>5</sup> A Lei Aldir Blanc, Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, reconhecida pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020, sancionada pelo presidente da república, trata das ações emergenciais destinadas ao setor cultural durante o estado de calamidade pública. Foram 3 bilhões de reais distribuídos pela União a Estados, Municípios e Distrito Federal para ações emergenciais do setor cultural, entre elas, renda mensal para trabalhadores da cultura, subsídios para manutenção de espaços artísticos e culturais, entre outros, e

para até 31 de dezembro de 2020, inviabilizaram a sua realização, dado que a classe artística estava, neste momento, voltada para a elaboração de propostas para estes editais. Para que a pesquisa não ficasse prejudicada ou não fosse interrompida, optei por fazer o levantamento das demandas individualmente com cada artista, também de maneira remota.

Com as demandas em mãos, foi possível identificar importantes gargalos da produção teatral ouro-pretana, sendo as principais: a falta de espaços físicos que permitam o desenvolvimento da criação; e a falta de espaço de escoamento da produção na programação cultural da cidade. Outro dado de destaque é a falta de articulação dos próprios artistas, por isso, outras demandas sugerem a criação de uma rede de interação política entre artistas e grupos, o que considero como a primeira ação a ser realizada, tratando-a por institucionalização, pois, segundo Botelho (2001), essa ação traria visibilidade à classe, um passo importante para a prospecção de políticas públicas.

Nessa perspectiva, a seção segue apresentando modelos de organização empresarial que podem ser interpretados pela ótica da produção cultural. Meu intuito é colocar as ferramentas próprias da economia a serviço da cultura (REIS, 2006), no sentido de fazê-la atingir seus objetivos, sejam materiais ou simbólicos. Por isso, ainda na premissa do desenvolvimento econômico sociocultural a partir do território, elegi dois modelos de organização coletiva disponibilizados pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), ambos tangíveis à produção teatral – Cooperativismo e Arranjos Produtivos Locais.

Essa seção se encerra tendo pontuadas as estratégias de desenvolvimento local, de Albuquerque e Zapata (2010), reforçando a participação popular a partir dos grupos de interesse, considerando a mobilização de seus agentes e reforçando o estímulo que deve ser dado por parte dos governos municipais no investimento dos recursos endógenos de seu território, incluindo sua mão de obra e a criação de meios para a dinamização da economia local. E Ouro Preto, como será demonstrado no desenrolar da seção, tem

---

editais que contemplavam setores diversos da economia criativa (BRASIL, 2020). A LAB entrou em vigor em junho de 2020, porém o estado Minas Gerais – Decreto Estadual nº 48.059, de 8 de outubro de 2020, só publicou seus editais em novembro de 2020 e a cidade de Ouro Preto – Decreto Municipal nº 5.815, de 23 de outubro de 2020, publicou seu edital em dezembro de 2020. Aprovados os projetos, artistas e produtoras, incluindo os que participavam desta pesquisa, teriam apenas dois meses para executá-los, um prazo muito curto para a criação e disponibilização de produtos culturais. Como as artistas participantes desta pesquisa estavam dedicadas à realização de seus projetos pela LAB, julguei mais sensato cancelar os seminários e apresentar os resultados da pesquisa a elas assim que ela for concluída.

desempenho econômico altamente competitivo, com uma excelente performance no Fundo de Participação dos Municípios, assim como no PIB mineiro, além de ter o IDH considerado alto, segundo os índices oficiais, e uma ótima pontuação no Índice Mineiro de Responsabilidade Social. Esses dados permitem deduzir que a cidade tem potencial para fazer importantes investimentos na sua produção cultural, ou seja, ir além do patrimônio histórico-arquitetônico e do turismo cultural.

Como argumenta Botelho (2001), “é a instância administrativa municipal que está mais próxima da ação e, por consequência, da intervenção do fazer cultural”. Esse é o ponto de interseção com esta pesquisa: o desenvolvimento econômico cultural a partir das atividades artísticas locais. Identificados os problemas e as potencialidades do território, este estudo surge com a pretensão de criar uma ponte que permita que a classe teatral ouro-pretana possa dialogar com o poder público municipal, com argumentos suficientemente contundentes para a viabilização de políticas de fomento para o setor.

Acordando que esta pesquisa enxerga as políticas culturais para além do processo de democratização e acesso à fruição cultural, permitindo pensá-la como ferramenta de transformação social e ainda, para além desses valores, apontá-la também como importante mecanismo de crescimento econômico, combate às desigualdades sociais e instrumento de geração de emprego e renda, doravante a regulamentação do mercado de trabalho do artista cênico da histórica Ouro Preto.

Que comece o Primeiro Ato.

**Primeiro Ato**  
Estado e Cultura

## 1.1. Políticas Culturais

O Estado é o motor para o desenvolvimento de um país. Principalmente naquelas áreas consideradas estratégicas. Também sua presença é de suma importância no combate às desigualdades sociais. Para isso, ele tem como ferramenta a criação, implementação e manutenção de políticas públicas e sociais. Para os propósitos desta pesquisa, considerarei, mais especificamente, contudo, o campo das políticas públicas para as artes cênicas, passando pela formulação das políticas culturais, a partir dos direitos culturais constituídos.

O intrincado processo cultural pede que nos detenhamos em alguns pontos importantes. Primeiro é a própria definição de cultura. Meu objetivo, em princípio, não está em nos determos nessa classificação, no entanto, se faz necessário explicar, mesmo que em linhas gerais, alguns conceitos importantes para o entendimento das questões que abordarei.

Além disso, é importante que façamos distinção entre a cultura especializada, que se relaciona com uma série de códigos e procedimentos que a organiza e estabelece seu processo de criação. E a outra, que diz respeito à cultura ordinária, diretamente ligada aos procedimentos que nos iguala enquanto sujeitos e define as nossas características sociais (LIMA; ORTELLADO, 2013).

Nesta pesquisa foi abordada somente a primeira forma, posto que visa estabelecer, junto ao Estado, meios que um determinado grupo social tenha de asseverar suas garantias de trabalho e renda. Meu propósito foi buscar na legislação vigente (a constituição federal CF/88 e os pactos e tratados dos quais o Brasil é signatário, especificamente) como nos dados históricos que constituem o imenso patrimônio histórico-cultural do município de Ouro Preto-MG, contributos que nos orientassem e subsidiassem na criação de uma proposta de política cultural, possibilitando ao grupo de interesse a subsistência a partir do seu trabalho artístico.

Nesse sentido, é importante ter claro qual o papel das esferas públicas governamentais, em especial o município no caso particular desta pesquisa. Gilberto Gil, no ato de sua posse no Ministério da Cultura em 2003, no governo Lula, disse em seu discurso que “não cabe ao Estado fazer cultura, a não ser num sentido muito específico e inevitável. No sentido de que formular políticas públicas para a cultura é, também,

produzir cultura” (GIL, 2003). Porém, como veremos daqui adiante, estas políticas não se restringem apenas às ações do Estado, pois são responsabilidades de todos os “atores” – pessoas, grupos e instituições de interesse – que participam de sua criação, implantação e manutenção.

As definições mais comuns da terminologia “Políticas Culturais”, em geral, são tidas como ações de agentes diversos reguladas pelo Estado a fim de promover o desenvolvimento das representações simbólicas, como pontua Teixeira Coelho (1997) em seu Dicionário Crítico da Política Cultural.

Coelho (1997, p. 292) ainda as define como um conjunto de iniciativas que, a partir do uso das atribuições do Estado, este possa promover, distribuir, preservar e difundir a produção cultural, bem como o seu uso. Assim, também fica a cargo do Estado a sua regulação através de normas jurídicas e das intervenções diretas de ação cultural, como o seu fomento, financiamento e outros.

Não se esquecendo, entretanto, que essas políticas exercem importante impacto nos processos de significação, ou seja, elas refletem não só naquilo que geralmente creditamos como cultura, mas também no modo como uma sociedade se enxerga e se define, a partir dos seus valores, saberes e linguagens. Não nos esquecendo também que políticas em outros campos afetam diretamente o desenvolvimento cultural, como argumenta Grimson, ao afirmar que:

No existen políticas públicas que no tengan un impacto en los procesos de significación. Esto es obvio en las políticas educativas o comunicacionales. Pero las políticas de salud, de trabajo, las construcciones de carreteras intervienen por default en la cultura. Por default porque generalmente quienes implementan esas políticas no consideran de modo sistemático la dimensión constitutiva de lo simbólico ni tienen previsiones acerca de los impactos que van a tener sobre la ciudadanía, sobre lo público, sobre los sentidos de lo nacional, de la igualdad o de la justicia<sup>6</sup> (GRIMSON, 2014, p. 11).

---

<sup>6</sup> “Não existem políticas públicas que não tenham um impacto nos processos de significação. Isto é óbvio nas políticas educativas ou comunicacionais. Mas as políticas de saúde, de trabalho, as construções de estradas interveem por *default* na cultura. Por *default* porque geralmente aqueles que implementam essas políticas não consideram de modo sistemático a dimensão constitutiva do simbólico nem têm previsões acerca dos impactos que vão ter sobre a cidadania, sobre o público, sobre os sentidos do nacional, de igualdade ou de justiça.” Tradução minha.

Para entender a dimensão dessas políticas, é necessário compreender o conceito de cultura. Grosso modo, podemos assinalar como tudo aquilo que é elaborado e produzido, simbólica e materialmente falando, pelo ser humano (BOTELHO, 2001); também as interpretações que operamos a fim de organizar o nosso modo de dar sentido ao mundo (NUN, 2010, p. 16). Ou, ainda, de modo mais amplo:

[...] la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. Y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden<sup>7</sup> (UNESCO, 1982).

Porém, para efeitos desta pesquisa, será importante recorrer aos apontamentos do sociólogo chileno José Joaquín Brunner (1993) que divide o vocábulo “cultura” em dois planos específicos. O primeiro, definido como antropológico, que diz respeito ao cotidiano e ao privado, dentro da esfera das relações e sentidos específicos do indivíduo e de um determinado grupo social. O segundo, o sociológico trata da esfera pública na qual o que se vê enquanto cultura pode ser dimensionado, elaborado e difundido. E, nas palavras de Isaura Botelho, significa que

[...] a dimensão sociológica da cultura refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria. Ela compõe um universo que gere (ou interfere em) um circuito organizacional, cuja complexidade faz dela, geralmente, o foco de atenção das políticas culturais, deixando o plano antropológico relegado simplesmente ao discurso (BOTELHO, 2001).

---

<sup>7</sup> A cultura pode considerar-se atualmente como o conjunto das características distintivas, espirituais e materiais, intelectuais e afetivas que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Ela engloba, além das artes e letras, os modos de vida, os direitos fundamentais ao ser humano, os sistemas e valores, as tradições e as crenças. E que a cultura dá ao homem a capacidade de refletir sobre si mesmo. É ela que faz de nós seres especificamente humanos, racionais, críticos e eticamente comprometidos. Através dela o homem se expressa, toma consciência de si mesmo, se reconhece como um projeto inacabado, põe em questão suas próprias realizações, busca incansavelmente novos significados, e cria obras que o transcende. Tradução minha.

Para fins deste estudo, o que me interessa é a definição sociológica, mesmo porque, como aponta Brunner (1993, p. 263), a dimensão antropológica, cotidiana, não é passível de políticas culturais específicas, visto que não é possível criar intervenções para modificar vocabulários, novos sentidos nas relações entre os indivíduos, manifestações de religiosidade, comportamentos, entre tantas outras coisas<sup>8</sup>.

Voltando nosso olhar para a dimensão sociológica, ou seja, onde esta aparece como uma organização da cultura especializada significando, nas palavras de Brunner, “el conjunto de agentes, instituciones (o aparatos), procesos y medios que se encuentran involucrados en una producción simbólica socialmente organizada para llegar a públicos determinados a través de específicos canales de comunicación<sup>9</sup>” (1993, p. 265), é nesta dimensão que são enquadradas as políticas culturais e, por conseguinte, as políticas públicas para a cultura.

É importante ressaltar que nem todos os processos de intervenção na dimensão sociológica da cultura provêm das políticas culturais, pois em muitos casos essas modificações vêm das interações e transformações na dimensão antropológica a partir da interação social e dos eventos históricos (BRUNNER, 1993). O autor nos fornece alguns exemplos, como o florescimento do teatro elisabetano onde se destacou a dramaturgia de Shakespeare e a poesia de Pablo Neruda que marcou época, mudando o olhar do Chile sobre a própria literatura. No entanto, podemos exemplificar com as transformações culturais ocorridas dentro do território ouro-pretano, recorte geográfico deste estudo.

Seguindo a premissa do sociólogo chileno, os avanços para o setor teatral na Ouro Preto do século XVIII – como a construção de um teatro público e a permissão de trabalho para alguns grupos, negros e negros escravizados e mulheres brancas, especificamente<sup>10</sup> –, não partiram de políticas culturais advindas de alguma demanda social, política ou até mesmo artística, mas sim dos avanços ocorridos pelas interações desses grupos com o momento histórico-político onde a coroa portuguesa e a igreja católica, em expansão dos

---

<sup>8</sup> “Existe a este nível de cultura, em efeito, um forte componente de construção de rotinas que servem para o manejo de identidades e para a atuação de funções frente aos outros” (BRUNNER, 1993, p. 262). Tradução minha.

<sup>9</sup> “O conjunto de agente, instituições, processos e meios que se encontram envolvidos em uma produção simbólica socialmente organizada para chegar a públicos determinados através de específicos canais de comunicação”. Tradução minha.

<sup>10</sup> Esse assunto será melhor explanado no segundo ato.

seus domínios sobre a colônia, encontraram na linguagem teatral um caminho de comunicação direta com o seu “público”, vulgar e iletrado, que também estava em expansão devido ao êxito da exploração mineral. Ou seja, esses acontecimentos não foram pensados a partir da premissa de valorização e desenvolvimento da cultura, em seu sentido sociológico senão apenas como mecanismo de apropriação das manifestações individuais e antropológicas para a reafirmação do sentido de dominação.

A política cultural, como mencionada, é uma forma de organização da cultura, pensada a partir do sentido público das manifestações socioculturais. Para Brunner (1993), ela vai muito além do sentido estrito da palavra cultura e envolve atores distintos que, por vezes, não se associam diretamente ao campo da cultura, como a delimitação da importação de televisores ou a censura da imprensa, como exemplifica o autor. Mas, também deixa claro que essas políticas são um conjunto importante de decisões nos campos da economia política e da cultura.

Entretanto, um ponto que chama atenção na teoria de Brunner, e que nos interessa sumariamente, é o fato dele sugerir que não é a “cultura” o objeto das políticas públicas, mas todo o entorno que a envolve. Ou seja, os “circuitos culturais” que se entrelaçam e se desenvolvem dentro da sociedade a partir de seus agentes, produtores profissionais, empresas privadas, agências públicas ou associações voluntárias, sendo que:

[...] las políticas culturales son hechas, en gran medida, al *interior* de esos circuitos, por los propios agentes *directos* que operan en ellos. Así, es el grupo de teatro profesional independiente, que habitualmente genera su propio circuito de acción cultural, el que impulsa sus políticas de selección de obras, de estilos teatral, de puestas en escena, de reclutamiento de directores, de publicidad, etc<sup>11</sup> (BRUNNER, 1993, p. 298).

Ainda sobre a relação entre cultura e política, Brunner pontua que à medida que o papel desses agentes se intensifica – aderindo a um número cada vez maior de público, por exemplo –, mais a formulação das políticas culturais se acentua em torno deles, obrigando os agentes públicos, ou seja, o governo, a se moverem em direção a eles através

---

<sup>11</sup> As políticas culturais são feitas, em grande medida, no interior dos circuitos, pelos próprios agentes diretos que operam neles. Assim, é o grupo de teatro profissional independente, que habitualmente gera seu próprio circuito de ação cultural, e que impulsiona suas políticas de seleção de obras, de estilos teatral, de encenação, de recrutamento de diretores, de publicidade, etc. Tradução minha.

de sua institucionalização, fomento, financiamento, regulação ou restrição – esta última através de mecanismos de censura.

Para Botelho, essa intervenção é de responsabilidade dos próprios interessados, o que significaria dizer que, para o Estado intervir, é necessário que se crie uma demanda no seio da sociedade, os circuitos culturais mencionados por Brunner, a partir de um estrito exercício de cidadania, pois “somente através dessa militância poder-se-á “dar nome” – no sentido mesmo de dar existência organizada – a necessidades e desejos advindos do próprio cotidiano dos indivíduos, balizando a presença dos poderes públicos” (BOTELHO, 2001).

Nesse ponto, chegamos a algo que nos interessa terminantemente: o papel do governo municipal na formulação de políticas públicas frente à demanda dos interessados na criação dessas políticas. Sendo que minha intenção é a criação de subsídio teórico-argumentativo, para a elaboração de um documento expressando, junto à comunidade teatral ouro-pretana, a necessidade da formulação de políticas públicas que concernem ao setor teatral da cidade. De modo tal que esse subsídio e a mobilização de profissionais da cultura para a sua criação sensibilize e estimule a administração pública municipal a elaborar um programa de fomento para o setor. Pois, como apresenta Botelho (2001), é a instância administrativa municipal que está mais próxima da ação e, por consequência, da intervenção do fazer cultural.

Para Heck (2010, p. 132), “não há um projeto de desenvolvimento no plano macro sem um projeto de desenvolvimento local e regional, no sentido micro, ambos articulados entre si”. Botelho (2001) aponta que essas políticas públicas a nível local devem nascer das estruturas municipais, o que não impede a interação com as esferas estadual e federal, pois estas estão mais distantes da vida efetiva dos cidadãos. Porém, estando a esfera municipal mais próxima dos seus agentes, ela entende de maneira mais aproximada as suas necessidades e demandas.

Em função de sua proximidade – indiscutivelmente maior – do viver e do fazer cotidianos dos cidadãos, esses governos tornam-se mais suscetíveis às demandas e pressões da população. Seria como dizer que a falta de visibilidade institucional da dimensão antropológica da cultura tem alguma compensação através da proximidade do eleitorado, que deve cumprir seu papel nessa luta (BOTELHO, 2001).

Sendo assim, a partir dessa proximidade, apropria-se mais efetivamente do componente da justiça cultural onde o Estado, através dos mecanismos que lhe são próprios, possibilita que o sujeito tenha autonomia e liberdade para viver a sua experiência cultural. Por isso, reitero que políticas culturais são ações do Estado, mas ponto que outros agentes são fundamentais na consecução dessas políticas. E, como já foi dito, o Estado não produz cultura, não realiza o fazer artístico ou a manifestação cultural, ele tem o dever de, através de políticas públicas, regulamentar, fomentar e proteger as manifestações para que todo indivíduo, grupo social e comunidades possam não só exercer livremente o exercício da cultura, mas que também tenha meios de produzi-la e, assim, viver dela.

Em razão disso, irei apresentar, na próxima seção, duas experiências distintas de políticas de Estado específicas para o setor teatral e que podem nos servir de modelo para o que se pretende para a cidade de Ouro Preto/MG. Contudo, apresentaremos também um modelo estritamente inserido no *mainstream* da indústria cultural, o *The League Broadway*, em Nova York, nos Estados Unidos que, apesar de não ser uma ação do Estado, nos apresenta um modelo de organização facilmente interpretável para os setores públicos e ao universo das companhias independentes.

Os dois modelos governamentais, o paulistano e o portenho, são políticas públicas municipais em importantes cidades da América do Sul, cada qual com ferramentas distintas que nos auxiliarão neste processo. Enquanto a Ley de Fomento al Teatro de Buenos Aires (Ley G - nº 156), na Argentina, apresenta um Estado presente na formulação de políticas culturais amplas e diversificadas que visam não só a manutenção, mas também a proteção da atividade teatral, reconhecendo-a dentro do complexo de atividades econômicas que compõem a urbe, a Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo (Lei nº 13.279), no Brasil, tem como mérito principal a criação de um mecanismo de fomento da produção teatral continuada em uma lógica inversa dos principais mecanismos de fomento cultural do país, como a Lei Rouanet, por exemplo.

## **1.2. Teatro e Mercado**

Não é possível ignorar os novos termos, assim como o peso econômico que a cultura vem ganhando nessas últimas décadas: bem, serviço, mercadoria, arte comercial,

arte empresarial, economia da cultura, economia laranja, indústria cultural, entre tantos outros. Tampouco, é possível desprezar a sua inserção no mercado do entretenimento, assim como o valor que vem adquirindo nesse mercado (YÚDICE, 2002). Também, ao se falar em economia da cultura, não é possível desprezar o *mainstream*<sup>12</sup> da produção cultural. Uma atividade que movimenta cifras milionárias, domina o mercado, ditando tendências numa lógica empresarial de produção, deixando o universo dos circuitos não comerciais à deriva dentro da produção cultural.

A Economia da Cultura ou Economia Criativa é um tema relativamente novo no campo da cultura, sendo um aspecto importante da Indústria Criativa, termo esse que nasceu como crítica na Escola de Frankfurt e, ainda hoje, mesmo que a indústria cultural tenha se transformado, gera certo desconforto por parte dos fazedores de arte. Essa ideia de unir economia e cultura nasceu na Inglaterra, no final do século XX, com o propósito de buscar meios de superar a crise econômica, gerando emprego, criando oportunidades e diminuindo desigualdades. Para a ONU, esse termo surgiu:

[...] como um meio de focar a atenção no papel da criatividade enquanto uma força na vida econômica contemporânea, materializando a proposta de que o desenvolvimento econômico e cultural não caracterizam um fenômeno separado ou não relacionado, mas fazem parte de um processo maior de desenvolvimento sustentável no qual tanto o crescimento econômico quanto o cultural podem ocorrer simultaneamente (XI UNCTAD, 2010, p. 10).

Um passo importante para a consolidação da Economia Criativa no desenvolvimento econômico e social a nível internacional foi a XI Conferência da ONU sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD). Dentre outros pontos, ela objetivava a promoção da economia da cultura, assim como a consecução de políticas públicas específicas para o setor. Dessa conferência saiu o “Relatório de Economia Criativa 2010 – Economia Criativa: Uma opção de desenvolvimento viável”. Esse Documento define que:

---

<sup>12</sup> Significados: *Mainstream* é um conceito que expressa uma tendência ou moda principal e dominante [...] designa um grupo, estilo ou movimento com características dominantes. Este conceito está relacionado com o mundo das artes, principalmente com a música e literatura. Um grupo musical *mainstream* agrada a maioria da população e apresenta um conteúdo que é usual, familiar e disponível em massa, sendo comercializado com algum ou muito sucesso.

“Economia cultural” é a aplicação de análise econômica a todas as artes criativas e cênicas, às indústrias patrimoniais e culturais, sejam de capital aberto ou fechado. Ela se preocupa com a organização econômica do setor cultural e com o comportamento dos produtores, consumidores e governos nesse setor. O tema inclui uma variedade de abordagens, de correntes principais e radicais, neoclássicas, de economia do bem-estar, de política pública e de economia institucional (XI UNCTAD, 2010, p. 5).

A UNCTAD objetiva o crescimento e desenvolvimento econômico a partir dos seguintes pressupostos:

Ela (a economia criativa) pode estimular a geração de renda, criação de empregos e a exportação de ganhos, ao mesmo tempo em que promove a inclusão social, diversidade cultural e desenvolvimento humano;  
Ela abraça aspectos econômicos, culturais e sociais que interagem com objetivos de tecnologia, propriedade intelectual e turismo.  
É um conjunto de atividades econômicas baseadas em conhecimento, com uma dimensão de desenvolvimento e interligações cruzadas em macro e micro níveis para a economia em geral;  
É uma opção de desenvolvimento viável que demanda respostas de políticas inovadoras e multidisciplinares, além de ação interministerial;  
No centro da economia criativa, localizam-se as indústrias criativas (XI UNCTAD, 2012, p. 10).

Após a XI Conferência da UNCTAD, visando o desenvolvimento das indústrias criativas, foi realizado o Consenso de São Paulo onde foram enfatizados quatro objetivos principais para o desenvolvimento da economia criativa em países em desenvolvimento, a saber:

Reconciliar os objetivos culturais nacionais com as políticas comerciais tecnológicas e internacionais;  
Analisar e solucionar as assimetrias que estejam inibindo o crescimento das indústrias criativas nos países em desenvolvimento; Reforçar o chamado “nexo criativo” entre investimento, tecnologia, empreendedorismo e comércio;  
Identificar respostas de políticas inovadoras para aprimorar a economia criativa a fim de gerar ganhos de desenvolvimento (XI UNCTAD, 2010, p. 12).

Posteriormente, a UNESCO realizou as Iniciativas de Jodhpur, simpósio realizado em Nagaur, na Índia, em 2005. Entre outras atribuições, esse evento “focou no papel das indústrias culturais no desenvolvimento, com destaque especial para a importância das

atividades artísticas e culturais locais como forma de fortalecimento econômico e superação da pobreza” (XI UNCTAD, 2012, p. 10).

E esse é o ponto de interseção com esta pesquisa: o desenvolvimento econômico cultural a partir das atividades artísticas locais. A Economia Criativa trouxe para o mercado das artes a lógica inversa da Indústria Cultural, de modo que determina ao Estado a responsabilidade de criar políticas próprias para o setor. Tanto pelo seu sentido simbólico, como defendido por Benjamin, quanto pelo seu sentido econômico. O Estado, como foi visto, não produz cultura. Sua função está em regulamentar, fomentar e proteger a atividade artística de modo que ela possa ser realizada.

Para essa seção, apresentarei modelos de políticas públicas específicas para o setor teatral vigentes nas cidades de Buenos Aires e São Paulo. No entanto, antes de iniciar a abordagem dessas políticas, quero apresentar, como exemplo do *mainstream* no mercado das artes cênicas<sup>13</sup>, o circuito teatral da Broadway (*Broadway Theater*), o circuito de teatro comercial mais importante do mundo. A produção da Broadway é referência para o *Show Business*, inclusive para as cidades abordadas, não pela qualidade artística e técnica, que não pode ser desconsiderada, mas pelo que toca esta pesquisa: o modelo de produção praticado.

Atualmente o circuito oficial da *Broadway* conta com 41 teatros que, na temporada 2018/19, receberam 14,8 milhões de espectadores, movimentando um total de 14,7 bilhões de dólares na economia da cidade, gerando 96.900 mil empregos, segundo dados disponibilizados no site da associação<sup>14</sup>.

Além desses números, a associação disponibiliza em seus relatórios<sup>15</sup> outras informações que, juntas, possibilitam a criação de um plano de negócios para o setor, que envolve desde a concepção de novas linguagens cênicas e novas abordagens temáticas, a partir das análises de preferências, hábitos e comportamento desse público, até a demanda

---

<sup>13</sup> Ou artes da cena, são todas as manifestações ligadas às apresentações através de um produto artístico, seja o teatro, a dança, o circo, a pantomima ou a ópera, importando apenas a comunicação imediata com o público através dos atores, bailarinos, cantores, mímicos, entre outros (PAVIS, 1999, p. 27). Para a classificação da UNCTAD para as indústrias criativas, as apresentações musicais ao vivo também entram nessa categoria (XI UNCTAD, 2012, p. 10).

<sup>14</sup> O relatório com discriminação desses dados pode ser comprado pelo valor de US\$ 25,00 no site da liga, clicando na pasta “Contribuição econômica da Broadway para a cidade de Nova York 2018-2019 TEMPORADA” (THE BROADWAY LEAGUE, 2020).

<sup>15</sup> Todos os relatórios estão disponíveis para compra no site da associação pelo valor de US\$ 25,00.

dos setores que se relacionam à experiência teatral – como o setor de transportes, compras e o gastronômico, por exemplo.

Nesses relatórios são apresentados dados como escolaridade, renda, idade, oscilação de público entre as temporadas e estações do ano, entre outros. No entanto, a título de exemplo, vamos destacar dados, como os da temporada 2018/19, que mostram que 65% do público total dessa temporada eram de pessoas de fora de Nova York, sendo que 46% eram de outros estados norte-americanos e 19%, ou seja, 2,8 milhões de pessoas eram de outros países. Outros dados dessa temporada mostram que 68% do público eram do sexo feminino e que o número de espectadores não brancos teve um aumento de 25,67%, em relação à temporada anterior, chegando a 3,8 milhões de espectadores, batendo o recorde das outras 21 temporadas analisadas pela associação.

Podemos entender o funcionamento desse relatório a partir da interpretação de alguns dados que nos possibilitam levantar algumas hipóteses e, dessa maneira, elaborar estratégias. Como exemplo, cabe supor que, como apontado na temporada 2018/19, o número expressivo do público feminino e o importante aumento do público não branco em relação às temporadas passadas, supostamente, poderia ser explicado pelo aumento de produções protagonizadas por mulheres negras como *A cor púrpura*, *Tina – O Tina Turner Musical* e *Donna Summer Musical* (THE BROADWAY LEAGUE, 2020). Estes dados justificariam até mesmo o interesse de companhias aéreas e redes hoteleiras em se tornarem potenciais patrocinadores.

Cabe citar também que outros dados mostram que o espetáculo *A Soldier's Play*, uma história que denuncia o racismo institucional do exército americano, está na lista dos mais assistidos nessa mesma temporada. Porém, esses mesmos dados nos permitem questionar o porquê de um espetáculo tão celebrado como este, destacado com um dos melhores públicos da temporada, contando a história de um homem negro, tem a média de ingressos vendidos a 90,85 dólares, muito aquém da média de 250,07 dólares de *Hamilton*, outro celebrado espetáculo desta temporada, que conta a história de um dos escravagistas<sup>16</sup> fundadores dos EUA.

---

<sup>16</sup> Alexander Hamilton, um dos fundadores dos Estados Unidos, é exaltado no musical como um abolicionista, exatamente a forma como ele é conhecido na História. No entanto, o artigo de Jessie Serfilippi, “*As odious and immoral a thing*” *Alexander Hamilton's Hidden History as an Enslaver*, publicado recentemente pela Schuyler Mansion State Historic Site, desmente esse dado, a partir de documentos que provam que ele não só mediava a compra e venda de homens e mulheres escravizados, mas como ele mesmo possuía os seus próprios escravos.

Sabemos que a Broadway é uma realidade inserida num contexto bastante diverso do paulistano e do portenho. Um setor cultural alimentado pela indústria capitalista que preza pelo entretenimento em detrimento da cultura e da arte, fortemente sustentada pelo mercado. No entanto, a maneira como são organizados esses dados pode ser interessante no desenvolvimento de políticas culturais que se ajustem à realidade da América do Sul. Pode parecer contraditório, porém, Brecht, em seu teatro político, como citado por Costa (2007, p. 18) já refletia sobre a função da obra de arte nos tempos em que tudo se torna mercadoria, dizendo que, ao invés de ir contra o mercado, ou à tecnologia que acelera os processos de criação visando sua venda, o encenador alemão propõe ao artista a apropriação desses novos valores impostos para o mercado em função do objeto artístico, como aponta Costa:

O ambíguo conceito antigo de obra de arte não se aplica mais ao objeto criado depois da sua transformação em mercadoria; por isso, artistas e críticos devem, com prudência e delicadeza, mas sem temor, livrar-se daquele conceito, se de fato quiserem liquidar as funções que este novo objeto agora desempenha (COSTA, 2007, p. 18).

Yúdice, em seu artigo *Políticas Culturales y Ciudadanía* (2019), apresenta dados sobre a indústria cultural latino-americana que merecem ser citados. Segundo o autor, a economia criativa tem uma taxa muito alta de informalidade, maior que outros setores<sup>17</sup>. Mesmo a economia criativa tendo alcançado expressivos valores em termos numéricos, esse dado é ainda mais preocupante quando sabemos que a América Latina tem uma das taxas de informalidade mais altas do mundo, o que se agrava ainda mais no setor cultural.

El tema de la informalidad es uno de los más desatendidos en las políticas culturales en América Latina. Existen subsectores culturales en que se logra una subsistencia y a veces réditos más lucrativos en entorno informales [...] Y este es algo que no se reconoce en gran parte de la institucionalidad cultural latinoamericana, que genera algunas políticas para música o artes escénicas o artesanías o patrimonio sin tener en cuenta educación, comercio, urbanismo, transporte y otros sectores. Si se quiere promover ciudadanía entre los productores

---

<sup>17</sup> Para Yúdice (2019), a economia criativa deveria abordar com mais cuidado a situação da América Latina, pois o setor gerou, em 2017, 1,9 milhões de empregos na América Latina e Caribe, ou seja, 0,6% da média mundial que foi de 29,5 milhões. E, considerando que as taxas de trabalho informal em nosso subcontinente são muito altas, – 43%, segundo o FMI e 47% segundo a OIT – segundo o autor, estes números tendem a ser muito piores no setor cultural.

culturales, se necesitan entornos más integrales, que ayuden a crear la fertilidad para que prosperen las industrias culturales<sup>18</sup> (YÚDICE, 2019).

Essa taxa de informalidade talvez não fosse tão expressiva se os envolvidos e interessados no setor teatral e governos se afinassem; de modo a medir o impacto da atividade teatral e, assim, fomentar os investimentos necessários para o desenvolvimento do setor. Na pesquisa “*Análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al circuito de producción alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires*<sup>19</sup>” (ROZENHOLC, 2015), o pesquisador analisa os impactos de políticas públicas para o teatro em Buenos Aires, tanto do Proteatro, que será explanado mais adiante, como do Fundo Nacional das Artes e o Instituto Nacional do Teatro. No entanto, reclama a falta de dados econômicos, tanto nos espaços oficiais, como nas secretarias de cultura municipal e nacional. Rozenholc aponta também a escassez de dados de seus beneficiários, como os da Asociación Argentina de Actores (AAA), da Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET), do Espacios Escénicos Autónomos (ESCENA), da Asociación Argentina del Teatro Independiente (ARTEI), entre outros, o que leva o autor a propor uma ação que seria importante para futuras pesquisas.

En esta misma línea y, a partir de la falta de datos sobre los subsidios otorgados mencionado en el inicio del trabajo, se desprende otra propuesta posible como es la creación de un sitio web, el cual permitiría analizar, comparar y estudiar los subsidios otorgados por cada organismo analizado. Mediante este sitio se podría construir una base de datos que posibilite actualizarse de forma interanual y que sea capaz de transparentar aquellos datos que aún siguen privados por parte de los diferentes organismos del Estado y que, tal como se planteó en el comienzo del trabajo, se encuentran dispersos en distintas publicaciones. Esto implicaría observar y analizar el rol del Estado y del impacto que significan las políticas públicas destinadas al circuito

---

<sup>18</sup> O tema da informalidade é um dos mais desatendidos nas políticas culturais na América Latina. Existem subsectores culturais em que se chega a uma subsistência e, às vezes, ganhos mais lucrativos em ambientes informais [...]. Y isto é algo que não se reconhece em grande parte da institucionalidade cultural latino-americana, que gera algumas políticas para música ou artes cênicas ou artesanato ou patrimônio sem levar em conta educação, comércio, urbanismo, transporte e outros setores. Se si quer promover cidadania entre os produtores culturais é preciso em tornos mais integrais. Que ajudem a criar fertilidade para que prosperem as indústrias culturais. Tradução minha.

<sup>19</sup> Análise dos subsídios públicos concedidos às cooperativas de teatro e a salas ou espaços teatrais permanentes no circuito de produção alternativo da Cidade Autônoma de Buenos Aires. Tradução minha.

de producción alternativo en el campo teatral<sup>20</sup> (ROZENHOLC, 2015, p. 86 e 87).

Pelos números disponibilizados por esses programas seria possível saber quanto foi investido, quantos projetos atingidos e comparar com os anos anteriores. Porém, para medir os impactos econômicos e sociais dessas políticas, a proposta citada possibilitaria chegar a dados mais precisos da movimentação financeira do setor – ingressos vendidos, perfil do público, profissionais das artes beneficiados, assim como prestadores de serviços e fornecedores. Com esses dados seria possível dimensionar toda a cadeia interligada à realização dessa atividade econômica que é regularizada pelas políticas culturais, tal como demonstram os relatórios da *The Broadway League*.

Eximindo-se desse olhar sobre o mercado, vemos, com certa frequência, o setor cultural, sendo gerido por produtores e promotores de cultura que não têm ligação direta com o *modus operandi* da arte. Apenas veem nessa atividade um nicho de mercado rentável, entendendo o artista/criador apenas como uma peça de sua produção, não tendo compromisso com o movimento artístico em si ou sua função no campo simbólico, produzindo apenas o que estipula o mercado.

A exemplo, temos os grandes empreendimentos artísticos como, para ficarmos apenas no campo das artes cênicas, o que se tornou o mercado do teatro musical no Brasil, que é composto por grandes empresários com acesso a pomposos patrocínios de empresas importantes e que mantém uma logística de produção quase fabril, com grandes nomes das artes dramáticas submetidos a um modo de produção estritamente capitalista. Um teatro de franquia que preza por uma dramaturgia internacional (como os espetáculos que compõem o *casting* da *The Broadway League*, inclusive), linguagem engessada que trata de temas que pouco têm a ver com a realidade e a diversidade brasileiras, inclusive não considerando os modos de realização brasileiros<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Nesta mesma linha e, a partir da falta de dados sobre os subsídios concedidos mencionado no início do trabalho, se desprende outra proposta possível como é a criação de um *site*, na qual permitiria analisar, comparar e estudar os subsídios concedidos por cada organismo analisado. Mediante este *site* se poderia construir uma base de dados que ainda seguem privados por parte dos diferentes organismos do Estado e que, tal como se apresentou no começo do trabalho, se encontram dispersos em distintas publicações. Isto implicaria observar e analisar a função do Estado e do impacto que significam as políticas públicas destinadas ao circuito de produção alternativo no campo teatral. Tradução minha.

<sup>21</sup> Para aprofundar neste tema, ver: “A Broadway não é aqui. Teatro musical no Brasil e do Brasil: Uma diferença a se estudar” (ESTEVEZ, 2014).

Sem tirar o mérito desses empreendimentos, obviamente, o mundo das artes cênicas não é e nem pode estar relegado às produções de elite e à produção comercial importada que, em muitos casos, são realizadas com dinheiro público por meio da Lei Rouanet (Lei Federal de Incentivo à Cultura), mas que têm pouca penetração na sociedade em que vivemos por estarem relegados aos grandes centros urbanos, a um tipo muito específico de consumidor e com valores de ingressos impraticáveis por pessoas que não conseguem gozar minimamente de seus direitos culturais<sup>22</sup>.

O que determina a criação da política cultural é justamente a necessidade de democratizar as oportunidades e regular os modos de produção, fugindo da lógica do lucro. Todavia, o exemplo de empreendimentos como o *The Broadway League* nos interessa pelo que ele pode nos fornecer de modelo para uma forma de organização produtiva que enxerga a atividade teatral dentro de uma cadeia de produção econômica, sem deixar de considerar as características do fazer artístico e simbólico. Não se esquecendo, como aponta a declaração da Unesco sobre as políticas culturais, que o ser humano é o princípio e o fim do desenvolvimento e, por isso mesmo, como define a Unesco, é “indispensable humanizar el desarrollo; su fin último es la persona en su dignidad individual y en su responsabilidad social. El desarrollo supone la capacidad de cada individuo y de cada pueblo para informarse, aprender y comunicar sus experiencias<sup>23</sup>” (UNESCO, 1982).

Portanto, sem incitar qualquer juízo de valor sobre o produto artístico, e tendo consciência de que as produções da *The Broadway League* não se sustentam na transformação da ordem social, como pregam as políticas culturais, é importante ressaltar que esse tipo de produção tem interligado setores produtivos distintos da cidade de Nova York como o turístico, o gastronômico e o de compras, desenvolvendo estratégias de negócios e de marketing, investindo em tecnologia e inovação e, conseqüentemente, ampliando a experiência teatral, uma das formas mais antigas de interação social, para além do ato de ir ao teatro.

---

<sup>22</sup> Somam-se ainda aspectos como a utilização desse mecanismo de renúncia por empresas estatais e de economia mista; o fato de que 80% de todos os recursos aplicados através da Lei Rouanet se concentram numa única região do país e a utilização de 50% desses mesmos valores por apenas 3% dos proponentes (KINAS, 2010).

<sup>23</sup> Indispensável humanizar o desenvolvimento; seu fim último é a pessoa em sua dignidade individual e em sua responsabilidade social. O desenvolvimento supõe a capacidade de cada indivíduo e de cada povo para se informar, aprender e comunicar suas experiências. Tradução minha.

A América Latina, por sua vez, vive outro tipo de relação com a produção cultural. Sabe-se que o Brasil e Argentina lidam de maneiras distintas com o trabalhador da cultura, principalmente em referência aos moldes estadunidenses. A classe teatral depende sumariamente de políticas públicas para a sua subsistência. No entanto, são necessárias políticas culturais contundentes que atentem às necessidades e peculiaridades da realidade artística e cultural específica de seus territórios. No caso deste estudo, nesta sessão, como indicado, apresentaremos políticas públicas para o setor teatral aplicadas nas cidades de São Paulo e Buenos Aires, onde atentaremos para seus impactos na comunidade teatral nas sociedades onde foram constituídas para então, a partir desses modelos, pensar na tessitura de políticas públicas que sejam exequíveis na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais.

Optei, para cumprir os objetivos desta pesquisa, por não me ater a questões de comparação ou julgamentos de valor sobre as políticas públicas apresentadas. O que interessa, aqui, é o papel estruturante desses programas, no que diz respeito às políticas de Estado. Sabendo que, mesmo sendo mecanismos notáveis, tanto o Instituto Proteatro, em Buenos Aires, quanto a Lei de Fomento de São Paulo demandam aperfeiçoamento e investimentos, possibilitando o setor teatral atingir a independência frente às imposições do mercado da cultura. Serão apresentadas, contudo, considerando-se a importância que têm em seus respectivos territórios, como mecanismos de produção e democratização do acesso ao teatro. Sem se esquecer, obviamente, das identidades e diversidade dos povos que constituem o território e, principalmente, usando essa ferramenta como caminho para o acesso à produção cultural.

O inciso 1 do artigo 6 da Convenção da Unesco sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais diz que:

No marco de suas políticas e medidas culturais, tais como definidas no artigo 4.6<sup>24</sup>, e levando em consideração as circunstâncias e necessidades que lhe são particulares, cada Parte poderá adotar medidas destinadas a proteger e promover a diversidade das expressões culturais em seu território (UNESCO, 2007).

---

<sup>24</sup> Das atividades, bens e serviços culturais: "Atividades, bens e serviços culturais" refere-se às atividades, bens e serviços que, considerados sob o ponto de vista da sua qualidade, uso ou finalidade específica, incorporam ou transmitem expressões culturais, independentemente do valor comercial que possam ter. As atividades culturais podem ser um fim em si mesmas, ou contribuir para a produção de bens e serviços culturais (UNESCO, 2007).

São Paulo e Buenos Aires são, respectivamente, as maiores cidades da América do Sul e, do ponto de vista econômico, as mais importantes de seus respectivos países. Por isso, ambas são reflexo para muitas atividades produtivas no campo das artes e, com o teatro, não é diferente. Embora, saibamos da importância da cidade de São Paulo para a cultura nacional e latino-americana, Buenos Aires se destaca pela maneira incisiva com que aplica suas políticas culturais de maneira ampla, não desconsiderando as diversas realidades que compõem uma cidade. E isso a colocou no *hall* das principais cidades culturais da América Latina, tornando-a exemplo para outras cidades do subcontinente, como mostra o Fórum Mundial da Cultura das Cidades.

Buenos Aires foi pioneira no desenvolvimento da indústria criativa na América Latina, que representa quase 10% de sua economia. Por meio de uma combinação de regeneração urbana e incentivos fiscais, a cidade tentou construir um modelo sustentável para seu setor criativo, o que a ajudou a se tornar a primeira cidade design da UNESCO em 2005 (WORLD CITIES CULTURE FORUM, 2020).

A cena teatral da cidade de Buenos Aires se destaca pela diversidade e pluralidade com circuitos muito bem definidos. A cidade conta com 396<sup>25</sup> salas de apresentações em seu território divididas em 4 circuitos – Oficial<sup>26</sup>, Comercial, Alternativo e Off del off –, além das salas que não se enquadram nos circuitos citados como os espaços universitários, comunitários, centros culturais, fábricas recuperadas, hotéis, fundações, entre outras.

Atualmente a produção teatral de Buenos Aires, em números de estreias e apresentações, está próxima dos mais importantes polos produtores de teatro no planeta como Nova York, Paris e Londres. Com o número de apresentações que ultrapassam as 4 mil<sup>27</sup> exibições anuais, representando, em 2019, 5% do Valor Agregado Bruto Cultural (SINCA, 2020).

---

<sup>25</sup> Números disponibilizados pelo Panorama ESCENA – Lógicas de programación y condiciones de producción en el circuito de espacios escénicos autónomos, CABA, de 2015-2017.

<sup>26</sup> São considerados teatros não oficiais ou independentes todos aqueles que não têm vínculo com a cidade de Buenos Aires, em oposição aos oficiais que são aqueles espaços dependentes do governo municipal, como os teatros Cólón, San Martín e Cervantes, espaços que, inclusive, são declarados patrimônios nacionais. (BUENOS AIRES CIUDAD – TURISMO, 2020).

<sup>27</sup> Em 2016, segundo o Fórum Mundial de Cultura das Cidades, o número registrado de apresentações foi de 4.247.

A Argentina possui, entre os seus equipamentos culturais, o Instituto Nacional de Teatro, órgão responsável pela política teatral do país visando a promoção e apoio à atividade teatral em todo território argentino. No entanto, os grupos e artistas de teatro residentes em Buenos Aires, contam com uma política ainda mais abrangente para exercerem suas atividades: a LEY G - n° 156 de 1999, da Cidade Autônoma de Buenos Aires, principal mecanismo de promoção de todo o complexo teatral portenho<sup>28</sup>.

Ao analisar a amplitude do Proteatro, fica clara a sua importância como mecanismo de promoção cultural e social capaz de alcançar diversas realidades do fazer teatral, se enquadrando de maneira eficaz no que toca a política pública de amparo à cultura, colocando a atividade teatral dentro da cadeia de produção econômica.

O programa portenho tem uma extensão bem diversificada, alcançando praticamente todo o setor teatral não oficial, pois são contemplados artistas e grupos independentes, grupos eventuais, espaços e salas independentes, não convencionais e experimentais, grupos comunitários, a pesquisa e a reflexão sobre a prática cênica, publicações, realização de fóruns, festivais e eventos, cobertura de traslados de artistas e grupos, a aquisição de equipamentos, entre outros projetos (PROTEATRO, 2020).

Este programa sofreu modificações em 2008 pela Ley n° 2.945, e entre estas modificações percebemos a ampliação do sentido de proteção da atividade teatral exclusivamente na cidade de Buenos Aires e a defesa de uma dramaturgia nacional, quando se exige, na nova proposta, que os autores dos espetáculos sejam argentinos ou que residam no país há pelo menos 5 anos. Estes espetáculos também precisam comprovar ao menos 12 apresentações em espaços da cidade. Outro ponto que merece atenção é que projetos de espaços teatrais independentes contemplados pela Ley n° 156, estão isentos de pagar impostos sobre os ingressos, assim como taxas de iluminação pública, limpeza urbana, entre outras, como indica Rozenholc:

Las salas teatrales independientes deben estar domiciliadas en la ciudad de Buenos Aires y se requiere que hayan sido registradas previamente en este Instituto; la certificación de este registro, les permite tramitar la

---

<sup>28</sup> A Cidade Autônoma de Buenos Aires ainda conta com outras políticas públicas para a manutenção, preservação e desenvolvimento da atividade teatral como o *Fondo Nacional de las Artes* e o *Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias*, além de outras iniciativas privadas, como a do MALBA – Museo Latinoamericano de Buenos Aires, que não serão abordados aqui, uma vez que não são objetos desta pesquisa, mas que servem para nos mostrar como este olhar transversal da atividade artística só tende a fortalece-la (ROZENHOLC, 2015, p. 53).

exención del pago de impuestos, sellados, tasas y contribuciones en la Dirección General de Rentas. Los subsidios solicitados podrán ser utilizados para gastos de infraestructura, equipamiento o funcionamiento<sup>29</sup> (ROZENHOLC, 2015, p. 53).

Em cifras o Proteatro, por lei, não pode ter orçamento inferior a 3 milhões de unidades fixas, que em valores de 2020 (INFRACCIONESBA, 2020) equivalem a \$189.270.000,00 milhões de pesos argentinos, o que em dólar equivale a USD 2.716.274,39 milhões. Dividida em duas edições, o investimento para o programa em 2020 possibilitou, na primeira edição, o apoio a 415 projetos com valores que variaram de \$30.000,00 a \$520.000,00 pesos argentinos, contemplando desde montagens de espetáculos, apoio a festivais e mostras, como subsídios para manutenção de salas de apresentação (PROTEATRO, 2020).

É importante ressaltar que o Proteatro, pela sua abrangência, consegue alavancar circuitos que estão fora do oficial e do comercial possibilitando que estes agentes consigam se manter ativos dentro da malha artística da cidade de Buenos Aires, produzindo espetáculos e pesquisas que certamente não teriam penetração nos outros circuitos, assim como, a possibilidade de desenvolvimento de novos polos culturais, novos agentes e experimentação de linguagens, descentralizados e para além da demanda do mercado, como mostra Rozenholc na seguinte passagem:

Las propuestas artísticas en este circuito poseen características experimentales muy desarrolladas y valoradas por los distintos agentes que integran el campo teatral. Los espectáculos cuentan, en general, con una libertad creativa en términos de producción que, en algunos casos, los distingue y los vuelve singulares. Se construyen códigos y lenguajes propios que definen una impronta, un estilo, un modo de producción que identifica al elenco, al proyecto o a la cooperativa<sup>30</sup> (ROZENHOLC, 2015, p. 18).

---

<sup>29</sup> As salas teatrais independentes devem estar domiciliadas na cidade de Buenos Aires e requer que tenham sido registradas previamente neste Instituto; a certificação deste registro, as permite tramitar a isenção de pagamento de impostos, tributos, taxas e contribuições na Direção Geral de Rendias. Os subsídios solicitados poderão ser utilizados para gastos de infraestrutura, equipamento ou funcionamento. Tradução minha.

<sup>30</sup> As propostas artísticas neste circuito possuem características experimentais muito desenvolvidas e valorizadas pelos distintos agentes que integram o campo teatral. Os espetáculos contam, em geral, com uma liberdade criativa em termos de produção que, em alguns casos, os distingue e os torna singulares. São construídos códigos e linguagens que definem uma marca, um estilo, um modo de produção que identifica o elenco, o projeto ou a cooperativa. Tradução minha.

Na mesma via, porém, com outras características, a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, Lei nº 13.279, vem na expectativa da produção teatral independente das imposições mercadológicas, indo em sentido oposto ao que geralmente regulamenta leis e programas estatais para a produção cultural como se conhece no Brasil. Para Fernando Kinas “este cuidado tem fundamento político, ele dificulta a padronização e o cerceamento da atividade criativa, dificultando assim a reprodução do modelo de fabricação industrial e o gerenciamento burocrático e empresarial da arte e da cultura” (2010, p. 1).

A cidade de São Paulo atualmente conta com 158 salas de espetáculos, segundo dados do Centro de Técnico de Artes Cênicas (FUNARTE, 2020), e o teatro produzido na capital paulista sempre esteve na vanguarda da produção nacional e latino-americana, sendo referência para criadores no que diz respeito à estética teatral, aos processos dramaturgicos, entre outros, e, como não poderia deixar de ser, em seus modelos de produção. Contudo, o que faltava para que esse teatro se enraizasse, eram políticas que permitissem a continuação e permanência de pesquisas e experimentação de processos para além do que prega o teatro comercial ou as leis e programas de incentivo que tendem a seguir uma lógica de produção que dificilmente se aplica a este tipo de concepção.

A Lei de Fomento ao Teatro foi outorgada em 8 de janeiro de 2002, decorrente do Projeto de Lei nº 416/00 do então vereador Vicente Cândido (PT), durante o governo da prefeita Marta Suplicy (PT), instituindo o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", com dotação orçamentária anual mínima pré-definida de 6 milhões de reais, dentro do orçamento geral da Secretaria Municipal de Cultura.

E como políticas dessa natureza geralmente não se originam de iniciativas governamentais, este programa nasceu a partir do manifesto *Arte Contra a Barbárie*, um movimento popular nascido a partir da insatisfação dos artistas de teatro da cidade de São Paulo com o modelo mercantil de produção cultural que não abarcava a diversidade de produções e muito menos cumpria a sua função de promoção da cidadania, democratização e acesso popular às expressões teatrais.

Como apontam Costa e Carvalho (2008, p. 64), o fundamento do movimento está inserido no sentimento de rejeição à mercantilização da cultura e, por conseguinte, o teatro produzido em São Paulo. Para entendermos o que quer dizer a mercantilização da cultura, é importante conhecer a dinâmica da Lei Rouanet, Lei 8.313, instituída pelo

governo Collor em 1991, sendo esta a maior política do Estado brasileiro para a cultura, que tem como função regulamentar as normas de patrocínios via isenção fiscal<sup>31</sup>.

Em pesquisa realizada pela Escola de Comunicações e Artes da USP em 2011, “dos R\$ 159 milhões destinados pelo Ministério da Cultura (MinC) ao patrocínio de peças de teatro, via isenção fiscal da Lei Rouanet, R\$ 45 milhões estão concentrados em oito musicais adaptados de produções da Broadway” (BERNARDES, 2016). E, como se sabe, os patrocínios viabilizados por este mecanismo de incentivo, se tornaram uma potente ferramenta de marketing usado por grandes empresas com uso de dinheiro público.

O movimento *Arte Contra a Barbárie* surgia justamente na contramão dessa lógica afirmando a importância do teatro para a construção do imaginário de um povo. Por isso, o seu terceiro manifesto, denunciava a situação de esgotamento e abandono dos setores não comerciais da produção teatral, que resulta da lógica mercantil com que novas políticas tratam os objetos da cultura.

Em linhas gerais, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo tem por objetivo

[...] apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo, por intermédio de grupos profissionais de teatro que são financiados diretamente por este programa (CIDADE DE SÃO PAULO – CULTURA, 2020).

Enquanto o programa portenho alcança todo o setor teatral a partir do subsídio a produções diversas dentro do setor teatral, o programa paulistano se destaca na manutenção da pesquisa prática continuada de modo que o grupo contemplado tenha estabilidade pelos dois anos vigentes do contrato e que, neste tempo, ela possa criar meios de se manter ativo produzindo, mesmo com o fim do contrato. Por isso, no edital 2020/01, com dotação de R\$ 8.450.000,00 (oito milhões quatrocentos e cinquenta mil reais), previa a aprovação de até 18 projetos de pessoas jurídicas com orçamento máximo por projeto

---

<sup>31</sup> Importante não esquecermos que o governo Collor tentou acabar com os órgãos federais para arte e cultura, dentre eles a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), então, nada mais genuíno do que criar um mecanismo de incentivo cultural afinado com as regras do mercado neoliberal, ou seja, uma política de Estado que tira do Estado a responsabilidade sobre o setor cultural, chancelando ao mercado a decisão sobre a produção de arte no país.

de R\$ 1.174.045,58 (um milhão, cento e setenta e quatro mil quarenta e cinco reais e cinquenta e oito centavos), a critério da Comissão Julgadora.

Embora a Lei do Fomento seja destinada a grupos artísticos que desenvolvam atividades continuadas, outros grupos e artistas ainda contam com políticas e programas para a produção cênica na cidade de São Paulo, como o Prêmio Zé Renato que apoia a realização de espetáculos ou a circulação de pequenos e médios produtores (CIDADE DE SÃO PAULO – CULTURA, 2020). E iniciativas como o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), lei 13.540/2003, que tem a “finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais” (CIDADE DE SÃO PAULO – CULTURA, 2020).

Apesar dessas duas políticas serem exitosas em suas propostas, observo que elas estão isoladas no contexto de seus respectivos países, até mesmo no contexto latino-americano. Com isso, percebo que a atividade teatral não é devidamente dimensionada como atividade econômica tanto por parte dos Estados que compõem o nosso subcontinente, quanto pelo setor cultural, mesmo sendo este um fator importante para a manutenção da atividade, assim como da subsistência daqueles que a produzem.

Para o sociólogo José Carlos Durand, Professor e Coordenador do Centro de Estudos da Cultura e do Consumo na FGV-SP, existe uma dificuldade por parte de produtores e artistas “em entender que arte e cultura dependem de sustentação econômica e institucional como qualquer outra atividade humana” (2001, p. 66) e, para o autor, essa dificuldade parte de uma “postura individual de rejeição ético-ideológica do dinheiro e da economia” (DURAND, 2001, p. 66), o que faz com que os números desses programas e políticas apresentados fiquem difusos, ou nem mesmo sejam contabilizados e analisados em sua potencialidade, ao contrário do que acontece com *The Broadway League* onde todos os dados, diretos e indiretos, que envolvem a produção teatral são computados e analisados. “Isso ocorre porque essas pessoas partilham da visão idílica segundo a qual a presença da burocracia e do dinheiro na esfera cultural é por definição nefasta, independentemente de análise” (DURAND, 2001, p. 66). A grande dicotomia desta questão é que sem dinheiro não se produz arte, ou pelo menos, um determinado produto artístico não alcança o público e um trabalho artístico sem público, além de perder o seu valor simbólico, perde a justificativa para o seu investimento.

Os valores empregados pelo Instituto Proteatro e pela Lei de Fomento, expressam os números de companhias e coletivos teatrais existentes, assim como refletem na quantidade de artistas ativos nas cidades portenha e paulista. Neste sentido, podemos considerar o papel do Estado dentro do que se propõe, como sendo o de proteger e fomentar a atividade teatral, criando um ambiente econômico que propicie a sua manutenção e seu desenvolvimento. Os números dos programas apresentados definem, terminantemente, o número de projetos que serão realizados, conferindo ao Estado a responsabilidade sobre esta decisão, pois como afirma Kliksberg (2014), se as desigualdades são reflexo de políticas que uma sociedade decide adotar, o mesmo também se pode dizer sobre a igualdade de oportunidades e a disposição de recursos, não nos esquecendo, obviamente, que políticas públicas para a cultura não tratam apenas de números, elas atravessam toda diversidade simbólica de uma sociedade, suas questões subjetivas e o sentido da existência de um povo, sendo esta orientação também fruto de uma decisão política.

### **1.3. Cultura como direito**

O conceito de cultura é amplo e diversificado e tende a abarcar praticamente tudo que envolve as ações humanas, além das expressões artísticas como tendencialmente é definido, mas também os ofícios, práticas, religiosidade, modos de vida, pensamentos, ou seja, tudo aquilo que é criado e realizado pelo ser humano, o identifica e o difere dentro da sociedade. Neste sentido, o direito cultural surge no afã de proteger essas ações a fim de garantir as liberdades dos sujeitos, preservar saberes e a memória coletiva e também incentivar a sua realização, reprodução, manutenção e transformação.

Os direitos culturais ainda não têm uma definição precisa. Talvez, nem seja possível conceber um conceito concreto de algo que é por natureza mutável, está em constante transformação e é perpassado por múltiplas variáveis. Podemos até nos apropriar de alguma síntese que se adeque a um sentido razoável. Como aponta Alem (2018, p. 229), “Possivelmente, essa dificuldade se dá em razão da própria tentativa de explicá-los a partir dos diversos, complexos e abrangentes conceitos de cultura”. O que se pode afirmar é que estes direitos têm influenciado diretamente na elaboração de leis, declarações e tratados que têm colaborado para delinear a vida social humana.

O professor Humberto Filho, importante nome nessa discussão e um dos responsáveis pelo Grupo de Estudos e Pesquisas em Direitos Culturais, vinculado à Universidade de Fortaleza (UNIFOR), define direitos culturais como:

Aqueles afetos às artes, à memória coletiva e ao fluxo de saberes, que asseguram a seus titulares o conhecimento e uso do passado, interferência ativa no presente e possibilidade de previsão e decisão de opções referentes ao futuro, visando sempre à dignidade da pessoa humana (CUNHA FILHO, 2000, p. 24).

Ao longo das últimas décadas alguns organismos internacionais têm se dedicado a definir e conceituar os direitos culturais, tendo como marco a Declaração Universal dos Direitos Humanos, proclamada pela ONU, em 1948. Contudo, como afirma Alem (2018, p. 229), “passados quase 70 anos de sua proclamação, ainda não se sabe ao certo quais são esses direitos culturais, qual o seu conteúdo e o que pretendem tutelar”. Porém, os direitos culturais tiveram especial destaque na Constituição Federal Brasileira de 1988, como veremos e, mais recentemente, a Carta Cultural Ibero-Americana chegou a uma definição mais satisfatória sobre o tema.

Os direitos culturais devem ser entendidos como direitos de caráter fundamental, segundo os princípios de universalidade, indivisibilidade e interdependência. Seu exercício desenvolve-se no âmbito do caráter integral dos direitos humanos, de forma tal que esse mesmo exercício permite e facilita, a todos os indivíduos e grupos, a realização de suas capacidades criativas, assim como o acesso, a participação e a fruição da cultura. Estes direitos são a base da plena cidadania e tornam os indivíduos, no conjunto social, os protagonistas dos afazeres no campo da cultura (CARTA CULTURAL IBERO-AMERICANA, 2006).

Os direitos culturais, mesmo que ainda não tenham uma definição precisa, levaram décadas para se consolidarem. Antes da Declaração Universal dos Direitos Humanos, estes direitos apareceram embutidos dentro do conceito de direitos sociais na “Constituição Política dos Estados Unidos Mexicanos, de 1917, considerada a primeira constituição social da história contemporânea, por trazer em seu corpo a previsão de direitos sociais, econômicos e culturais” (CUNHA FILHO; BOTELHO; SEVERINO, 2018, p. 27).

Já no Brasil esta noção da cultura enquanto direito pode ser vista, de forma generalizada e superficial, nas constituições brasileiras de 1934 e 1946, onde, no capítulo

2 de ambas, que diz respeito à Educação e à Cultura, os termos artes e a cultura aparecem apenas como citação sem, no entanto, um único inciso que os explique, conceitue, defina ou regulamente.

Na CF/1934, encontramos referência à cultura unicamente no Artigo 148, *caput*, que diz:

Cabe à União, aos Estados e aos Municípios favorecer e animar o desenvolvimento de ciências, das artes, das letras, e da cultura em geral, proteger os objetivos de interesse histórico e o patrimônio artístico do País, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual (BRASIL, 1934, ART. 148).

Na CF/1946 é dada uma maior atenção às artes e à cultura, porém, ainda de maneira vaga e pouco relevante, como podemos ver abaixo:

Art. 173 – As ciências, as letras e as artes são livres.

Art. 174 – O amparo à cultura é dever do Estado.

Art. 175 – As obras, monumentos e documentos de valor histórico e artístico, bem como os monumentos naturais, as paisagens e os locais dotados de particular beleza ficam sob a proteção do Poder Público. (BRASIL, 1946).

O início do século XX foi um período conturbado na história da humanidade, não só pelas guerras mundiais e profundas crises econômicas, mas também pelo fato de que, após a revolução industrial, o mundo se viu obrigado a repensar os excessos capitalistas em detrimento das necessidades humanas. Assim, neste sentido, os direitos sociais surgiram inseridos no conceito do que hoje conhecemos como direitos fundamentais e é também neste contexto que o direito cultural começa a ser considerado.

Consoante às necessidades primárias, em 1948 a ONU reconhece a importância dos direitos culturais para a manutenção da expressão da diversidade humana e de suas expressões culturais e este fato tem grande destaque na Declaração Universal dos Direitos Humanos se tornando o ponto de partida para sua consolidação. O Artigo 22 já aponta para os direitos culturais que, junto aos econômicos e sociais, são considerados essenciais à dignidade humana (ONU, 1948, ART. 22). Mas é o Artigo 27 que define os direitos culturais de forma contundente ao afirmar em seus dois incisos que:

Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios.

Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica literária ou artística da qual seja autor (ONU, 1948, ART. 27).

Esse artigo então é validado e ampliado no Artigo 15 do Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais adotado pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em 1966 e que foi ratificada pelo Brasil apenas em 1992. Este pacto declara que

Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem a cada indivíduo o direito de: a) Participar da vida cultural; b) desfrutar o progresso científico e suas aplicações; c) beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de toda a produção científica, literária ou artística de que seja autor; As medidas que os Estados Partes do presente Pacto deverão adotar com a finalidade de assegurar o pleno exercício desse direito aquelas necessárias à conservação, ao desenvolvimento e à difusão da ciência e da cultura; Os Estados Partes do presente Pacto comprometem-se a respeitar a liberdade indispensável à pesquisa científica e à atividade criadora; Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem os benefícios que derivam do fomento e do desenvolvimento da cooperação e das relações internacionais no domínio da ciência e da cultura (UNESCO, 1966a).

O que se vê, então, após este pacto é uma rutilante lista de declarações, pactos e convenções, estabelecidas no afã de aprofundar e aperfeiçoar estes direitos de acordo com as demandas surgidas no decorrer do século XX a partir dos movimentos sociais, identitários, raciais e de gênero, as reivindicações dos ditos grupos minoritários e tradicionais, bem como das novas narrativas e linguagens aportadas pelas dinâmicas das migrações, do conturbado crescimento urbano e todos os conflitos que dele resulta, assim como o desenvolvimento acelerado de novas tecnologias, entre outros.

Após o Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais a Unesco assina, no mesmo ano, a Declaração sobre os Princípios de Cooperação Cultural que tem, entre seus destaques, a promoção das relações dos povos do mundo com objetivos para a paz e o bem-estar definidos na Carta das Nações Unidas (UNESCO, 1966b).

Em 1969 é assinado o Pacto de São José da Costa Rica, como ficou conhecida a Convenção Americana dos Direitos Humanos, realizada pela Organização do Estados Americanos (OEA) que, entre suas principais inferências, inclui a proposição da livre

expressão cultural, a fim de promover e proteger a diversidade cultural, base da Comunidade Ibero-americana de Nações (PACTO DE SÃO JOSÉ DE COSTA RICA, 1969).

A Constituição Federal Brasileira de 1988 (CF/88) dá um grande salto nas proposições sobre os direitos culturais, em relação às constituições anteriores. É notória em seus artigos a influência da DUDH/ONU e do Pacto Internacional de 1966. A Seção II, do Capítulo III, é exclusivamente dedicada à Cultura. O Artigo 215, *caput*, outorga que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. (BRASIL, 1988, ART. 215), e assim, os parágrafos que se seguem delimitam as funções, deveres e garantias do Estado sobre o direito cultural do cidadão brasileiro.

Outro ponto de relevância sobre a CF/88 é o reconhecimento do direito cultural como direito fundamental<sup>32</sup>, como apresenta o Capítulo I do Título II que trata dos direitos e deveres individuais e coletivos. Estes direitos são expressos nos incisos 9 e 27 que tratam da garantia de livre expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, e o direito exclusivo dos autores sobre a utilização, publicação ou reprodução de suas obras, respectivamente (BRASIL, 1988). A Carta Cultural Ibero-americana reitera esse entendimento afirmando que estes são direitos essenciais à vida humana e que permitem que esta seja digna.

Em contrapartida, a Constituição Argentina de 1994, pouco se dedica a essa abordagem com diretrizes tão contundentes para aos direitos culturais quanto à constituição brasileira. Os temas referentes a tais direitos são citados sem pormenores como mostra o inciso 19 do Artigo 75 que predica: “Dictar leyes que protejan la identidad y pluralidad cultural, la libre creación y circulación de las obras del autor; el patrimonio artístico y los espacios culturales y audiovisuales” (ARGENTINA, 1994, ART. 75).

Entretanto, o inciso 22 do mesmo artigo aponta a superioridade hierárquica dos tratados das quais o país é signatário, dentre eles a Declaração Universal dos Direitos Humanos e o Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais já

---

<sup>32</sup> Os direitos fundamentais são: aqueles que estão expostos de forma expressa na Constituição (formalmente constitucionais – os previstos no Título II da CF/88); aqueles de maior relevância dentro do ordenamento jurídico constitucional, tendo em vista seu caráter essencial na proteção da dignidade da pessoa humana, da cidadania e da liberdade (direitos fundamentais dispersos na CF/88); e aqueles que apesar de sua elevada importância, não estão previstos constitucionalmente (direitos fundamentais sem assento constitucional) (FERREIRA; MANGO, 2017, p. 87-88).

citados aqui e que nos permitem afirmar que a Argentina também tem os seus direitos culturais assegurados.

A Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural<sup>33</sup>, de 2001, traz em seu escopo termos que dialogam com o século que nascia, utilizando em sua linguagem novas expressões de acordo com os avanços da tecnologia digital e a economia criativa do século XXI. Já no seu Artigo 1 amplia a dimensão da sua necessidade ao afirmar que a “diversidade cultural é tão necessária para o gênero humano como a diversidade biológica o é para a natureza” (UNESCO, 2001). E concebe a especificidade dos bens culturais:

Perante as mudanças económicas e tecnológicas actuais, que abrem amplas perspectivas para a criação e a inovação, deve-se prestar uma atenção particular à diversidade da oferta criativa, ao justo reconhecimento dos direitos dos autores e artistas, bem como ao carácter específico dos bens e serviços culturais que, na medida em que são portadores de identidade, de valores e de sentido, não devem ser considerados como meras mercadorias ou bens de consumo (UNESCO, 2001, ART. 8).

Essa declaração, datada de 2001, repercutiu no subcontinente latino-americano inspirando um importante passo para se estabelecerem os direitos culturais da região e celebrar a solidariedade entre seus Estados. Trata-se da XVI Cúpula Ibero-Americana de Chefes de Estado e de Governo, no Uruguai, na cidade de Montevideu, realizada em 2006. Dessa convenção surgiu a Carta Cultural Ibero-Americana, que também teve importante influência na convenção da Unesco sobre Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, na cidade de Paris, em 2005. Tanto que passou a reconhecer, além da natureza especial dos bens culturais, o seu vínculo com o desenvolvimento nacional, “especialmente para países em desenvolvimento” (UNESCO, 2005).

O que pode se destacar, do próprio documento, é que, a partir dessa carta, o bloco latino-americano:

---

<sup>33</sup> Faz-se necessário citar que entre a Declaração de 1948 e a Declaração de 2001, a UNESCO realizou outras convenções. “Entre os quais figuram, em particular, o acordo de Florença de 1950 e seu Protocolo de Nairobi de 1976, a Convenção Universal sobre Direito de Autor, de 1952, a Declaração dos Princípios de Cooperação Cultural Internacional de 1966, a Convenção sobre os Meios de Proibir e Prevenir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedade Ilícita de Bens Culturais, de 1970, a Convenção para a Protecção do Património Mundial Cultural e Natural de 1972, a Declaração da UNESCO sobre a Raça e os Preconceitos Raciais, de 1978, a Recomendação relativa à condição do Artista, de 1980, e a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, de 1989” (UNESCO, 2001).

Busca defender e favorecer o desenvolvimento de nossa própria diversidade interior. Pretende promover novas fórmulas e tratamentos comuns na região para que os países ibero-americanos possam expressar-se para fora, com vozes coordenadas nos assuntos culturais, especialmente, nos relativos ao direito de autor, ao patrimônio cultural ou às indústrias culturais. Destacando o valor estratégico que a cultura tem na economia, e sua contribuição fundamental para o desenvolvimento econômico, social e sustentável da região; Convencidos de que as atividades, bens e serviços culturais são portadores de valores e conteúdos de caráter simbólico que precedem e superam a dimensão estritamente econômica; Aceitando a importância da criação intelectual e a necessidade de equilibrar o direito ao reconhecimento e à justa retribuição aos criadores, com a garantia do acesso universal à cultura (CARTA CULTURAL IBERO-AMERICANA, 2006).

Contudo, mediante tantos instrumentos que declaram e certificam os direitos culturais, quero destacar a Declaração dos Direitos Culturais assinada em Friburgo, na Suíça, em 7 de maio de 2007, por um grupo de acadêmicos reunidos pelo Instituto Interdisciplinar de Ética e Direitos Humanos da Universidade de Friburgo, do qual o Brasil é signatário. Esse documento não só reafirma as declarações anteriores como tem a pretensão de reuni-las e esclarecê-las em um só instrumento, como explicado no item 9, onde estima que:

[...] os direitos culturais enunciados na presente Declaração estão atualmente reconhecidos de maneira dispersa em grande quantidade de instrumentos relativos aos direitos humanos e que é importante reuni-los para assegurar sua visibilidade e coerência, e para favorecer sua eficácia. (DECLARAÇÃO DE FRIBURGO, 2007).

Dentre seus concisos 12 artigos, 4 apresentam especial atenção para este estudo e serão importantes na estruturação de argumentos para a concepção de uma política pública eficaz que atenda às necessidades e peculiaridades do setor teatral em Ouro Preto/MG. O primeiro deles é o Artigo 5 que atesta o acesso e a participação à vida cultural, com destaque para a alínea 2 do inciso “b” que compreende:

A liberdade de exercer, conforme os direitos reconhecidos na presente Declaração, suas próprias práticas culturais e prosseguir um modo de vida associado à valorização de seus recursos culturais, particularmente no domínio da utilização, da produção e da divulgação de bens e de serviços (DECLARAÇÃO DE FRIBURGO, 2007, ART. 5).

O Artigo 8 nos autoriza e protege no que diz respeito ao fato de podermos, enquanto classe promotora de uma atividade cultural, nos reunirmos e propormos as estratégias e políticas que nos atendam, pois trata da cooperação cultural. Ou seja,

Toda pessoa, individualmente ou em coletividade, tem o direito de participar, de acordo com os procedimentos democráticos: do desenvolvimento cultural das comunidades das quais ela é membro; da elaboração, implementação e avaliação das decisões que a ela se referem e que têm impacto sobre o exercício dos seus direitos culturais (DECLARAÇÃO DE FRIBURGO, 2007, ART. 8).

Já o Artigo 10 orienta para a inserção dessas atividades na economia, imputando aos setores público, privado e civil a obrigação de velar para que os bens e serviços culturais sejam concebidos, produzidos e utilizados (DECLARAÇÃO DE FRIBURGO, 2007, ART. 10).

Nesse item quero voltar a um ponto importante, digno de menção: a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, de 2001. Para ser mais preciso, o artigo 11, ao estabelecer as parcerias entre os três setores (público, privado e civil), a UNESCO argumenta que

As forças do mercado, por si só, não garantem a preservação e promoção da diversidade cultural, a qual constitui condição fundamental para um desenvolvimento humano sustentável. Nesta perspectiva, convém reafirmar o papel fundamental das políticas públicas, em parceria com o sector privado e a sociedade civil (UNESCO, 2001).

Voltando à Declaração de Friburgo, o Artigo 11 vem tratar da especificidade da responsabilidade dos atores públicos, tal como é possível observar no seguinte fragmento:

Os Estados e os diversos atores públicos devem, no âmbito das suas competências e responsabilidades específicas: integrar em suas legislações e em suas práticas nacionais os direitos reconhecidos na presente Declaração; respeitar, proteger e realizar os direitos enunciados na presente Declaração em condições de igualdade, e empregar ao máximo os seus recursos disponíveis para assegurar seu pleno exercício (DECLARAÇÃO DE FRIBURGO, 2007, ART. 11).

Nesse sentido, a Carta Cultural Ibero-Americana apresenta alguns princípios que norteiam as suas diretrizes e três são especialmente importantes para esta pesquisa, sendo eles: o Princípio de Complementaridade que certifica que os “programas e as ações culturais devem refletir a complementaridade existente entre o econômico, o social e o cultural, levando em conta a necessidade de fortalecer o desenvolvimento econômico e social da Ibero-América” (CARTA CULTURAL IBERO-AMERICANA, 2006). O princípio de Contribuição para o Desenvolvimento sustentável, a coesão e a inclusão social, que trata dos “processos de desenvolvimento econômico e social sustentáveis, assim como a coesão e inclusão social” (CARTA CULTURAL IBERO-AMERICANA, 2006). E, por fim, o princípio da Responsabilidade dos Estados no desenho e na aplicação de políticas culturais que afirma que os “Estados têm a faculdade e a responsabilidade de formular e aplicar políticas de proteção e promoção da diversidade e do patrimônio cultural no exercício da soberania nacional” (CARTA CULTURAL IBERO-AMERICANA, 2006).

Essa carta também afirma que estes princípios “são só possíveis acompanhados de políticas públicas que levam plenamente em conta a dimensão cultural e respeitam a diversidade” (CARTA CULTURAL IBERO-AMERICANA, 2006). Entretanto, não podemos ignorar o fato de que na América Latina, existem algumas situações que não podem ser desprezadas como a grande desigualdade social que impera nos países do bloco. Os Estados que compõe o subcontinente foram formatados a partir deste traço desde a chegada dos espanhóis e portugueses, onde a divisão social por classes e raças foi tão bem marcada que se tornou uma ferida profunda em nossas identidades. A América Latina é um caldeirão de ideias e possibilidades que, juntas, criam uma complexidade difícil de manejar. Avançadas duas décadas do século XXI, quando poderíamos pensar que o fator humano seria o grande eixo norteador de novos tempos, onde as diferenças entre classes não seriam tão díspares, vemos, mais do que nunca, quão necessárias são a formulação, implantação e manutenção de novas políticas públicas.

Diante do que foi exposto, percebe-se que os Estados nacionais tratados aqui e os órgãos e acordos internacionais dos quais são signatários, reconhecem a importância dos bens simbólicos, sua produção e da manutenção destes, inclusive, de maneira geral, reconhecem o artista como um trabalhador que, além da responsabilidade simbólica que

carrega, é detentor de uma responsabilidade social e econômica importante para o desenvolvimento humano.

Como vimos, por um lado, todos os cidadãos dos países membros da Organização das Nações Unidas têm assegurado o seu direito à cultura, assim como também lhes é assegurado o direito a exercer livremente o ofício de sua escolha, a partir de uma série de tratados e convenções que protegem tais direitos e norteariam a prospecção de novas políticas. Contudo, por outro lado, é visto que os Estados não oferecem meios suficientes para que os cidadãos possam exercer seu direito cultural na plenitude de sua cidadania. A começar pela incipiência das políticas públicas, que não permitem a consolidação de políticas culturais eficazes.

Neste ato busquei compreender, através de exemplos, a importância de políticas culturais focalizadas e bem elaboradas, além de mostrar os caminhos que podem ser seguidos com o amparo legal abordado. No próximo ato mostrarei, através do desenvolvimento histórico da atividade teatral, como estava inserida em diferentes contextos através dos séculos, até a presente data na cidade de Ouro Preto. Desse modo, o último ato encarrega-se de encontrar contributos na teoria da política pública, pontos onde possamos nos apoiar para atingir o objetivo imputado neste estudo.

**Segundo Ato**  
O Teatro no coração da polis

## 2.1. Teatro e Teatralidade – Dimensão histórica

O historiador Affonso Ávila interpreta a formação cultural brasileira a partir do teatro e da religião, que ele afirma serem “os dois dos mais poderosos e antigos instrumentos de afirmação e de expressão espiritual do homem” (ÁVILA, 1978, p. 1). Já Margot Berthold defende que teatro e religião são indissociáveis no ocidente ao afirmar que “suas origens encontram-se nas ações recíprocas de dar e receber que, em todos os tempos e lugares, prendem os homens aos deuses e os deuses ao homem: elas estão nos rituais de sacrifício, dança e culto” (BERTHOLD, 2001, p. 103).

A expressão teatral ocidental teve seu nascimento numa festa religiosa em homenagem ao Dionísio na Grécia de Téspis<sup>34</sup>, e atravessou séculos como importante instrumento de interação social e prática doutrinária. O antropólogo J. P. Vernant (1992, p. 3), aponta que o teatro é o pensamento social próprio da cidade, o que possibilita a reflexão coletiva e a proposição de alternativas para processos de mobilização popular, se destacando como instituição de integração entre arte, política, filosofia e religião.

Nesse contexto, é importante frisar a importância do seu conceito para o que se configurou como arte dramática a partir de então. Enquanto a comédia se ocupava das críticas (políticas, de modo geral), a tragédia se ocupava da denúncia da violência institucional através da exemplaridade<sup>35</sup>, pois, como aponta Puppi (1981, p. 48), a tragédia “é o sinal natural de uma grave anomalia no corpo social” e tem a função de intervir positivamente na formação da consciência coletiva e, desse modo, só a consciência coletiva cria condições aceitáveis para as verdadeiras transformações sociais (1981, p. 43).

Puppi destaca que a natureza religiosa, que envolve o nascimento do gênero, tem por finalidade “caracterizar a violência da religião mítica num momento de emergência dos direitos da razão e da autoafirmação do homem” (1981, p. 44). Para o autor, esse caráter de denúncia religiosa atinge sua maturidade em Shakespeare quando esta é substituída pela denúncia institucional na política em seu sentido maquiavélico e, posteriormente, no sentido social, anterior ao pensamento marxista, quando Büchner

---

<sup>34</sup> Téspis é considerado, historicamente, o primeiro ator. Segundo Berthold, Téstis inovou nos ditirambos em honra a Dionísio ao introduzir o diálogo com o coro nos ritos de sacrifício ao deus. A esta nova função, a de respondedor (*hypokrites* – aquele que se passa por quem não é), foram acrescentados elementos como as máscaras e a ação, dando origem à Tragédia Grega (BERTHOLD, 2001, p. 105).

<sup>35</sup> Por questões de espaço não vou me ater aos significados e funções que diferenciam e/ou aproximam os gêneros Tragédia e Comédia. Porém, faz-se necessário compreender, mesmo que em linhas gerais, os conceitos da Tragédia para conhecermos suas transformações durante a Idade Média até o renascimento do seu sentido estético e político em Shakespeare.

apresenta o sujeito trágico, como vítima de injustiças sociais decorrentes da primeira revolução industrial (PUPPI, 1981, p. 44).

De modo geral, estudos teatrais tendem a desprezar as transformações e a evolução do gênero durante a Idade Média, criando uma ponte entre seu nascimento na Grécia antiga e sua maturidade no renascimento através da figura de William Shakespeare. Importante ponto para este estudo, a saber, é que com o advento do cristianismo e a teologia da fé, este conceito de denúncia religiosa ganhou outro sentido a partir da destruição do sujeito trágico de cunho religioso (PUPPI, 1981, p. 46).

Antes, porém, de entrarmos na Idade Média, é importante mencionar a passagem do gênero teatral pelo Império Romano. Para Margot Berthold, autora do notável livro intitulado “História Mundial do Teatro”, o teatro romano é herdeiro direto do teatro grego, “tanto em suas características dramáticas quanto arquitetônicas” (BERTHOLD, 2001, p. 139). No entanto, a arte de representar ganha outro significado, em especial a produção de comédias, com a diferença de que as artes dramáticas conviveram lado a lado com os grandes espetáculos de massa, o que pode ser resumido da seguinte forma:

O anfiteatro não pertencia aos poetas. Servia de palco aos jogos de gladiadores e às lutas de animais, para combates navais, espetáculos acrobáticos e de variedades. Quando a perseguição aos cristãos se iniciou com Domiciano, o sangue humano correu aos borbotões no Coliseu, no mesmo local onde multidões de cinquenta mil pessoas aplaudiam os atletas campeões ou os atores de mimos e de pantomimas. Seu teatro era o espelho do *imperium romanum* – para melhor ou para pior, e era muito mais um show business organizado do que um lugar dedicado às artes (BERTHOLD, 2001, p. 140).

Com a ascensão do cristianismo, a atividade teatral ganhou outra importância durante o Império Bizantino onde precisou se reinventar a partir da sujeição à igreja cristã. Mesmo com a proibição dos espetáculos dramáticos em dias santos, como pontua Berthold (2001, p. 178), a encenação ganhou força penetrando no ato litúrgico, quando assumiu caráter cênico através das aclamações dramáticas, dos diálogos intercalados, das procissões solenes, entre outros traços instrumentalizados pela dialética teatral, de modo a satisfazer a necessidade de espetáculos da massa. A autora ainda assinala que a “representação teatral da história sagrada, indicando o que a Igreja em Bizâncio já considerava tarefa do teatro cristão: ser uma *Biblia Pauperum* (Bíblia dos Pobres) viva,

exatamente como as grandes séries de afrescos e miniaturas medievais viriam a sê-lo” (BERTHOLD, 2001, p. 181)

No período bizantino, a arte teatral se caracterizou na apropriação dos artifícios teatrais dos ritos e cultos da liturgia cristã. Já na era medieval, o teatro, burlando as proibições bizantinas, se apossou das celebrações religiosas reafirmando seu caráter de representação e arte popular. A porta de entrada para essa nova fase está nas encenações da Páscoa – crucificação e ressurreição –, assim como no Natal e as passagens que envolvem o nascimento de Cristo. Segundo Berthold (2001, p. 185), essas encenações, que antes aconteciam dentro das igrejas, logo se expandiram para além dos altares, ganhando os adros, as praças e os mercados com as encenações dos passos da Paixão de Cristo e os Autos de Natal.

Importante ressaltar sobre o teatro medieval: as encenações sobre a vida e morte de Jesus Cristo eram escritas e encenadas por clérigos, contudo, quando artistas de teatro começam a tomar parte das encenações e assumir determinadas funções dentro do espetáculo, as encenações começam a tomar dimensões mais artísticas, provocando transformações dentro do próprio ato religioso.

A transformação mais expressiva, certamente, é o fato das encenações terem levado o culto para fora dos templos, ganhando os espaços urbanos, como ainda hoje podem ser vistas em muitas celebrações cristãs, as encenações ampliaram seus temas. Fora da igreja, os espetáculos poderiam servir tanto a Deus quanto ao Diabo ganhando diferentes nuances de acordo com a região onde era praticado, desenvolvendo estilos e estéticas das mais variadas, além de um retorno ao seu nascimento na Grécia, enquanto arte itinerante inserida no cotidiano da polis, como indica a autora:

Quando a Igreja abriu suas portas e deixou o drama escapar para a confusão e a animação da cidade, o fato significou mais do que um simples aumento de espaço. A próspera população da cidade apoderou-se com dedicado fervor do drama, esta nova forma de auto expressão agradável a Deus e que crescia de forma cada vez mais exuberante (BERTHOLD, 2001, p. 212).

A ampliação desses temas estreitou a relação da igreja com aqueles artistas que não eram bem-vindos no seio religioso, pois os clérigos e nobres, que geralmente representavam os papéis nas encenações dentro das igrejas, não se sujeitavam a

representar personagens como o diabo ou a morte, ou papéis mundanos, como prostitutas, mercadores e bandidos. Aos poucos, essas funções foram passadas aos cidadãos, até que fossem relegados aos artistas dedicados aos mimos e bufos (BERTHOLD, 2001, p. 222).

Importante acontecimento para a história do teatro europeu, nesse momento, foi a escrita da *Regularis Concordia* por Etelvoldo, bispo de Winchester. Considerada um dos pilares da Igreja anglo-saxã, é também considerado primeiro exemplo de "direção teatral"<sup>36</sup> para a representação medieval na Igreja, influenciando as encenações dos passos da Paixão de Cristo até os dias atuais. Esse regulamento “estabeleceu o padrão básico da dramatização latina da celebração da Páscoa para o conjunto do mundo ocidental” (BERTHOLD, 2001, p. 191).

Porém, é importante ressaltar também que, como aponta a historiadora Berthold, a encenação medieval, ao sair da igreja, tomou dimensões para além das representações religiosas, ganhando traços mais realistas, tomando partido das línguas próprias de cada lugar, inovando no uso de figurinos, acessórios e maquinarias cênicas, como também “em referências tópicas e na crítica de acontecimentos contemporâneos, que se tornaram um elemento do teatro europeu no século XII” (BERTHOLD, 2001, p. 203).

Margot Berthold comenta que “o jovem Shakespeare irrompeu no palco elisabetano numa época em que o ator profissional já tinha uma posição segura na estrutura da sociedade” (BERTHOLD, 2001, p. 313). E isso porque no final da Idade Média, “o teatro tornara-se uma instituição na vida da cidade” (BERTHOLD, 2001, p. 312), como coloca a autora. E esse fato só foi possível devido às mudanças perpetradas nos séculos anteriores onde a classe teatral, progressivamente, foi se colocando novamente no coração da sociedade europeia. Essas mudanças se refletiram sumariamente nos estilos que viriam a surgir na Europa com o Renascimento e o Barroco, e foram imprescindíveis para a emergência de nomes como o do próprio Shakespeare, e de autores fundamentais para o teatro latino como Gil Vicente e Molière. Autores que tão bem souberam se apropriar dos elementos cênicos e textuais surgidos na Idade Média.

Essas transformações, contudo, também foram importantes para o tipo de encenação que viria ser praticada nas colônias ibéricas a partir do teatro doutrinário da

---

<sup>36</sup> Importante expor qual a função do diretor cênico ou encenador. Grosso modo, é o artista responsável pela organização estética do espetáculo em uma unidade harmônica. Essa função surge no século XIX, sobretudo a partir do surgimento do Naturalismo.

Companhia de Jesus. Como afirma Berthold (2001, p. 338), “O teatro, tão comprovado em seu serviço da religião quanto condenado como um perigo para a fé quando enveredado por trilhas erradas, encontrava patrocinadores decididos nos jesuítas”. Esse traço faz parte do que se constitui como o nascimento das práticas teatrais no Brasil.

Como vimos com Margot Berthold (2001), as origens do teatro ocidental são de cunho religioso, e no Brasil, com a chegada da Companhia de Jesus em 1549, não foi diferente. Embora esse modo de fazer teatro tenha um caráter estritamente doutrinário, cumpria também função política diante de uma igreja católica que perdia espaço para a igreja protestante, cada vez mais propagada na Europa. De acordo com Maciel e Neto:

A Companhia de Jesus foi fundada em pleno desenrolar do movimento de reação da Igreja Católica contra a reforma protestante, podendo ser considerada um dos principais instrumentos da Contra-Reforma nessa luta. Seu objetivo era tentar sustar o grande avanço protestante da época, e para isso utilizou-se de duas estratégias: por meio da educação dos homens e dos índios; e por intermédio da ação missionária, procurando converter à fé católica os povos das regiões que estavam sendo colonizadas (MACIEL; NETO, 2008, p. 172).

Uma das marcas da passagem dos Jesuítas na história da humanidade é a ampla utilização da encenação teatral como recurso didático e doutrinário. O teatro foi importante meio para catequização e instrução, e no Brasil também atendia aos propósitos do colonizador, em contraponto com a Europa onde os recursos da dialética teatral visavam, sobretudo, “ensinar os dogmas da igreja católica, formando seus estudantes dentro de uma moral cristã, uma vez que os mesmos eram a elite que dirigiria aquela nova sociedade que nascia” (TOLEDO; RUCKSTADTER; RUCKSTADTER, 2007, p. 41).

Já no Brasil a companhia de Jesus se pautava em outros dois objetivos para além do doutrinário. Como nas colônias, os padres tinham a missão de transformar a sociedade dos povos originários, a missão também se concentrava nos objetivos econômicos e políticos, de modo a provocar mudanças estruturais na cultura desses povos (MACIEL; NETO, 2008, p. 173-176).

O nome que se destaca nesse período é do Padre José de Anchieta, responsável por inaugurar a dramaturgia e a literatura em terras brasileiras, pois, além das peças de

teatro, 12 no total<sup>37</sup>, o autor ainda escreveu “poesias, sermões, cartas e a gramática da língua tupi” (TOLEDO; RUCKSTADTER; RUCKSTADTER, 2007, p. 37). A grande marca desse evangelizador em sua produção teatral foi a utilização de línguas diferentes na escrita de suas obras, como o português, o castelhano e até mesmo o tupi, diferentemente do que se passava na Europa, onde o latim era a língua utilizada.

Anchieta trabalhava com uma escrita medieval como os autos, por exemplo, valendo-se de recursos cênicos próprios dessa época onde o bem prevalece sobre o mal em obras moralizantes. Para as produções brasileiras, contudo, utilizou recursos das estéticas modernas que se abriam na Europa, como o vicentino, caracterizado pelo bilinguismo e os efeitos cênicos que esse recurso suscitava na plateia.

O bilinguismo é uma das características do teatro de Gil Vicente<sup>38</sup>, influência direta do teatro jesuíta nas Américas (HOLANDA, 1951). Para o historiador o uso de duas línguas, o português e castelhano, era um recurso cênico para caracterização de um personagem, tão importante quanto adereços e indumentária, em uma época que “a caracterização psicológica não se achava suficientemente evoluída para impor-se por si só aos espectadores” (HOLANDA, 1951). E a maneira como essas línguas entravam na encenação poderiam sugerir efeitos que se justificavam na própria ação dramática ou na intenção ou posição de determinados personagens. Como podemos ver na letra do autor,

O problema, que pode interessar eventualmente à crítica é, neste ponto, o de determinar as razões da eleição em cada caso e para cada personagem de um dos idiomas empregados. Nas peças de Gil Vicente, que escrevera bem antes de se acentuar em Portugal o nacionalismo linguístico – manifestado mais tarde com Antônio Ferreira – já se notou que, onde aparece o bilinguismo, o castelhano surge de preferência na fala das personagens de alta categoria. E de modo geral a observação serve para se determinar o caráter de peças inteiras. Não é por acaso, certamente, que na "Trilogia das Barcas", só a da Gloria, onde entram o "Papa", o "Cardeal", o "Arcebispo", o "Imperador", o "Rei", o "Duque" e o "Conde", é toda em espanhol. Ao passo que nas do "Inferno

<sup>37</sup> Como observado por Toledo, Ruckstadter e Ruckstadter (2007, p. 40), estas obras se constituíam, de modo geral, em “críticas à antropofagia, poligamia e aos demais costumes considerados pagãos e visavam construir uma nova sociedade, pautada em valores cristãos, tanto em relação à fé quanto à organização da sociedade como um todo”.

<sup>38</sup> Gil Vicente (1465-1536), considerado o fundador do teatro em Portugal, foi um importante representante da literatura renascentista antes de Camões. Seu trabalho se destaca pela dramaturgia, tendo escrito mais de 40 obras em português e espanhol. Partindo de recursos populares do teatro medieval, fazia duas críticas à sociedade de sua época. Suas peças mais conhecidas são “A Farsa de Inês Pereira” e o “Auto da Barca do Inferno” (primeira parte da Trilogia das Barcas), onde seu estilo satírico, muitas vezes agressivo, e mesclado com lirismo poético, é facilmente reconhecido (FRAZÃO, 2020).

e Purgatório", em que se figura gente mais miúda, o vernáculo domina (HOLANDA, 1951).

Outro traço moderno da escrita teatral de Anchieta é a utilização, como recurso cênico, de elementos das culturas locais como cantos e danças, de modo a atrair a atenção desses povos. O autor também se apropriou dos mitos dos povos originários para introduzir os dogmas cristãos, utilizando em seus enredos personagens próprios dessas culturas, inclusive, aproveitando dos próprios nativos como atores em suas encenações, mas sempre objetivando os propósitos de catequização a serviço da coroa portuguesa (TOLEDO; RUCKSTADTER; RUCKSTADTER, 2007).

Se em um primeiro momento o papel dos Jesuítas estava em catequisar os povos originários, em um segundo momento, como observado por Maciel e Neto (2008, p. 182), os jesuítas passam a educar os filhos dos colonos brasileiros, tornando-se esta educação fundamental para a formação do nacionalismo brasileiro. Contudo, como também observam os autores, o mesmo tipo de educação que visava formar o homem cristão, entrou em conflito com os ideais iluministas que tomavam força já no século XVIII, o que culminou na expulsão da Companhia de Jesus pelo então Ministro Marquês de Pombal em 1759. Maciel e Neto pontuam, a partir da fala de Teixeira Soares (1961), que “as reformas elaboradas pelo Marquês de Pombal, em seu mandato como Ministro, visavam a transformar e adaptar a sociedade portuguesa aos movimentos sociais, econômicos e políticos que estavam ocorrendo na Europa do século XVIII” (2008, p. 184). Os autores explicam que:

As causas da expulsão dos jesuítas do Brasil podem ser categorizadas: políticas e ideológicas – a Companhia de Jesus tornara-se um empecilho aos interesses do Estado Moderno, além do que era detentora de grande poder econômico, cobiçado pela Coroa portuguesa; e educacional – as transformações sociais advindas do movimento Iluminista e dos princípios liberais requeriam a formação de um novo homem, o homem burguês, o comerciante, e não mais o homem cristão (MACIEL; NETO, 2008, p. 183).

Por fim, Ribeiro, citado por Maciel e Neto (2008, p. 184), ainda considera que os jesuítas “se transformaram na única força capaz de influir no domínio do senhor do engenho. Isto foi conseguido não só através dos colégios, como do confessionário, do teatro e, particularmente, pelo terceiro filho, que deveria seguir a vida religiosa”. E, como

as reformas de Pombal primavam pela destruição e negação de tudo o que havia sido construído antes, a partir da introdução de novas propostas (MACIEL; NETO, 2008, p. 187), tirar de cena o protagonismo dos jesuítas foi fundamental para o Brasil que se pretendia no final do século XVIII. Assim, as disputas de ideais entre a coroa portuguesa e a Companhia de Jesus vão culminar nesse processo.

Falar da passagem dos jesuítas na América Portuguesa é falar de um Brasil intelectual que nasce, extensão além-mar da Europa, no interior da era moderna. O teatro de Anchieta é considerado, por vezes, de qualidade menor por ser didático e catequético, um teatro que servia à pedagogia e à doutrinação – europeia em sua gênese, onde suas características artísticas não eram condutoras de sua concepção, é a marca das letras que nasciam no Brasil. No entanto, a herança de sua passagem pelo Brasil não fez escola em Minas Gerais.

Criada em 1720, a capitania de Minas Gerais, nascia tardiamente no interior da colônia. A descoberta de metais preciosos em seu território fez com que a região, até então pouco povoada, ganhasse notoriedade frente à Coroa Portuguesa a ponto desta criar restrições à entrada de pessoas no território minerador, incluindo as ordens religiosas e, entre elas, os jesuítas que, ainda assim, tiveram importante passagem no Seminário Diocesano de Mariana (CATÃO, 2008, p. 138).

Em Minas, a presença dos jesuítas estava mais ligada a questões políticas do que doutrinárias, o que gerou conflitos com a coroa portuguesa. Catão ainda nos lembra de que, já no século XVIII, a Companhia de Jesus era uma imensa potência econômica e que praticamente todas as escolas no Brasil daquela época eram jesuítas. Por isso, pontua que “o confronto com a Companhia de Jesus era parte de um projeto político mais amplo, em que o objetivo era submeter a Igreja ao Estado” (CATÃO, 2008, p. 135). Acrescentando: a partir da obra de Adriana Ribeiro, se formava uma cultura política fortemente influenciada pelas ideias da Companhia de Jesus em Minas Gerais (CATÃO, 2008, p. 135). Sobre essa influência, Renou afirma que:

Os jesuítas possuíam imenso prestígio entre a população portuguesa, em todos os extratos sociais, além disso gozavam de uma formação intelectual sólida. As instituições jesuíticas, sobretudo os colégios, constituíam verdadeiros núcleos de dispersão de idéias de cunho político. Os padres jesuítas Antônio Correia e José Mascarenhas foram os responsáveis pela introdução de uma série de escritos jesuíticos nas

Minas, que teriam forte repercussão de natureza política. Ademais, fora dos limites da região mineradora, os jesuítas controlavam um verdadeiro império econômico (RENOU citado por CATÃO, 2008, p. 135).

Esses conflitos foram se intensificando nas primeiras décadas de formação da capitania de Minas Gerais, o que culminou na expulsão dos jesuítas das terras brasileiras, como citado. No entanto, para fins deste estudo, o que nos interessa é que, enquanto a Coroa Portuguesa proibia a permanência das Ordens Primeiras e Segundas no território mineiro, nesta mesma época, surgiam as irmandades leigas, também conhecidas como Ordens Terceiras, que vieram transformar toda a paisagem religiosa e cultural de Minas, sendo elas as grandes propulsoras e patrocinadoras das artes que nasceram no território minerador, com identidade e características genuinamente mineiras.

## **2.2. Teatralidade e Performatividade na Minas Gerais setecentista**

A historiografia teatral, comumente, define a existência cênica a partir de uma dramaturgia escrita. As manifestações públicas teatralizadas geralmente não são abarcadas nestes estudos ou, quando o são, são abordadas apenas pelos aspectos que dizem respeito à religiosidade e manifestação popular. No entanto, para o que se pretende neste ato, é importante dizer que do ponto de vista da encenação, essas manifestações teatralizadas foram sumariamente importantes para a produção teatral que viria se solidificar na capitania de Minas Gerais no século XVIII até o surgimento das Casas da Ópera e a regulação da atividade teatral pela Coroa Portuguesa.

O crítico teatral Sábato Magaldi, assim como outros autores<sup>39</sup>, afirma na antológica obra “Panorama do Teatro Brasileiro”, que nos séculos XVII e XVIII na América Portuguesa, houve um “vazio” em relação à produção teatral. Sua análise se baseia, obviamente, na configuração da encenação amparada por um texto, atores e uma

---

<sup>39</sup> Edélcio Mostaço aponta, dentre os principais títulos sobre a história do teatro brasileiro, este mesmo viés textocêntrico encontrado na obra de Magaldi. Dentre eles estão publicações como “O teatro brasileiro”, de Henrique Marinho (1904), “O teatro no Brasil”, de Múcio da Paixão (1936), “História do teatro brasileiro”, de Lafayette e Silva (1938), “O teatro no Brasil”, de Galante de Souza (1960), entre outros assemelhados, constituem relatos apoiados sobre a literatura dramática, e não sobre as práticas de palco empregadas pelos artistas sediados nesse território denominado Brasil” (MOSTAÇO, 2018, p. 194).

encenação realizada em um palco, para uma plateia, não considerando a teatralidade<sup>40</sup> em torno das manifestações cênicas e populares.

No capítulo “Vazio de dois séculos”, o autor se dedica aos séculos XVII e XVIII, afirmando a escassez de encenações para além do teatro jesuítico que, segundo ele, estava ligado apenas à tradição religiosa medieval (MAGALDI, 1997, p. 17). Sobre o século XVII, Magaldi presume esse vazio pela falta de documentos que constatem uma atividade teatral expressiva na colônia e, por fim, por causas justificadas pelo período histórico em que o território passava e as condições sociais próprias da época, pois, como ele mesmo explica, “os nativos e portugueses precisavam enfrentar os invasores de França e Holanda, modificando-se o panorama calmo e construtivo, propício ao desenvolvimento artístico” (MAGALDI, 1997, p. 27).

Magaldi presume esse mesmo vazio na primeira metade do século XVIII, considerando a importância da encenação, apenas a partir da instalação das Casas da Ópera em algumas cidades coloniais na segunda metade desse mesmo século. Do ponto de vista dramaturgico, para o autor, as artes cênicas começam o seu período de relevância na historiografia brasileira a partir da obra *O Parnaso Obsequioso*, do poeta inconfidente Claudio Manuel da Costa, encenada em 1768<sup>41</sup>. Porém, se levarmos em consideração a encenação a partir do ponto de vista da teatralidade, encontraremos na Ouro Preto setecentista um rico cenário teatral expresso nas manifestações públicas e religiosas, anterior às encenações teatrais que se destinavam às Casas da Ópera ou ao teatro enquanto mercadoria.

Dentre essas manifestações, a mais espetacular, sem dúvida, e a que mais interessa para os fins desta pesquisa, é o Triunfo Eucarístico tratado como “um dos eventos sociais mais exuberantes da América Portuguesa” (BOSCHI, 2007, p. 71). Esse evento, ocorrido em 1733, na ocasião da inauguração da igreja de Nossa Senhora do Pilar, contou com um cortejo composto de um grande número de atrações cênicas que misturavam liturgia com

---

<sup>40</sup> Teatralidade, em linhas gerais, é tudo aquilo que está para além do texto dramático numa encenação, o que não está contido no diálogo, ou na fala de determinado personagem (PAVIS, 1999, p. 372). Sarrazac a define, a partir de Barthes e Dort, como “aquilo que permite pensar o teatro não sem o texto mas, de modo recorrente, a partir de sua realização ou seu devir cênico [...]. Mas, sobretudo, vontade de libertar o teatro de sua identidade literária, abstrata e atemporal, para recuperar sua abertura para o mundo, para o real. Nesse sentido, a teatralidade reinstalou a arte do teatro enquanto ato” (SARRAZAC, 2013, p. 65).

<sup>41</sup> Affonso Ávila indica que esta obra foi encenada em 5 de dezembro de 1768, na ocasião do aniversário do governador da Capitania de Minas Gerais, Conde de Valadares, tendo sido apresentado no Palácio dos Governadores, atual Escola de Minas (ÁVILA, 1978, p. 5).

teatralidade, como procissões, cavalcadas, mascarados, figuras alegóricas e encenações teatrais (MAYOR, 2014, p. 11).

Muitos estudos foram feitos sobre o Triunfo Eucarístico, porém, do ponto de vista da encenação teatral, pouco foi abordado. Até mesmo no documento<sup>42</sup> escrito por Simão Ferreira Machado, e editado pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, pouco se refere às encenações teatrais. No “Panorama do Teatro Brasileiro”, Magaldi faz referência ao evento como um acontecimento religioso onde se apresentaram algumas comédias<sup>43</sup>, apontando a falta de informações especificamente sobre as encenações no documento de Machado, onde este apenas diz que no evento houve: “alternadamente três dias de cavalcadas de tarde; três de comédias de noite, três de touros de tarde” (MAGADI, 1997, p. 25). Magaldi segue lamentando o fato de que em um relato “tão minucioso na narrativa da procissão e dos outros festejos, incluindo danças, serenatas e esplêndido banquete, o documento faça apenas aquela referência à parte teatral” (1997, p. 27).

Porém, entendendo a encenação teatral a partir do ato, como presume Sarrazac, percebe-se claramente que todo o acontecimento em torno do traslado da imagem do Santíssimo Sacramento de uma igreja à outra, foi um evento de caráter teatral. Para Mostaço, a manifestação teatral é “uma prática de cena e um rito social, um modo de expressão coletiva, uma cerimônia pública complexa que ajunta fatores distintos para sua emergência e consecução, entre os quais pode ou não existir um texto prévio” (MOSTAÇO, 2018, p. 195). O que nos leva a compreender, a partir dessa premissa, que o Triunfo Eucarístico foi um grande evento teatral.

Os triunfos eram prática comum na antiguidade europeia. O seu caráter espetacular estava ligado às vitórias de grandes generais que eram recebidos nas suas cidades em um cortejo com música e alegorias que exaltava o general vitorioso. Com o passar dos séculos, esses triunfos foram se transformando de políticos-militares para religiosos, mas o sentido de exaltação de poder e riqueza permaneceram integrados à sua realização. A prática desse evento em Ouro Preto, para além do traslado da imagem do Santíssimo Sacramento, visava apresentar à Europa o poder e riqueza que a recém-criada

---

<sup>42</sup> O documento em questão é o “Christandade Lusitana em pública exaltação da Fé na solene Transladação do Diviníssimo Sacramento da Igreja da Senhora do Rosário para um novo Templo da Senhora do Pilar em Vila Rica”, publicado em Lisboa, no ano de 1734.

<sup>43</sup> O termo comédia, nesta pesquisa, diz respeito ao seu “sentido literário e antigo, designando qualquer peça, independente do gênero” (PAVIS, 1999, p. 52).

Vila Rica representava nos domínios da colônia portuguesa, assim como a força política das irmandades daquele lugar. Como afirma Mayor:

O raciocínio de Machado o leva a considerar a Vila Rica “mais que esfera da opulência, teatro da religião”, encaminhando suas ideias para o acontecimento festivo do *Triunfo Eucarístico*. Vila Rica, além da importância que adquiriu para Portugal, agora também se transformara em um exemplo da Cristandade da América, o que para um homem religioso como Machado, é de se exaltar (MAYOR, 2014, p. 61).

Segundo Mayor (2014, p. 20), a presença das irmandades na Capitania de Minas Gerais, é a prova da inexistência das outras ordens religiosas, como a Companhia de Jesus, no território mineiro. A proibição das Ordens Primeiras na Capitania de Minas Gerais pelo decreto de Marquês de Pombal abriu espaço político para o fortalecimento dessas irmandades que, em suma, “são corporações religiosas leigas, que reúnem grupos sociais com interesses em comum em torno da figura de um santo devoto (orago)” (MAYOR, 2014, p. 17). Essas tinham, inicialmente, a premissa de efetuar as práticas religiosas no interior da capitania; porém, tomaram a forma de uma organização de modo a reproduzir a vida social da metrópole. É lícito afirmar que viver fora de uma dessas ordens era algo quase impossível, já que cuidavam de toda a vida social da cidade. “As Irmandades ou Ordens Terceiras foram responsáveis”, afirma Junia Ferreira Furtado,

[...] por todas as questões religiosas, como a construção de templos, organização das missas e procissões, difusão do culto aos santos e organização dos ritos fúnebres. [...] Também serviam para o reconhecimento dos lugares sociais de cada um no seio da comunidade e eram locais para o exercício de uma série de direitos, inclusive o de ser enterrado, na medida em que as tumbas, localizadas dentro das Igrejas, pertenciam e eram administradas por elas (FURTADO, 2001, p. 109-110).

As irmandades ainda foram responsáveis pelo desenvolvimento cultural na capitania de acordo com as demandas levantadas por elas, profissionalizando principalmente músicos, pintores, escultores e arquitetos (MAYOR, 2014, p. 18). O melhor exemplo dessa demanda, certamente, é o *Triunfo Eucarístico*, tanto do ponto de vista social, mobilizando todas as irmandades na cidade, inclusive as dos pardos, mulatos

e negros<sup>44</sup> (MAYOR, 2014, p. 20), quanto do ponto de vista da encenação, pois esse acontecimento seguia o modelo clássico dos triunfos realizados na Europa a partir do desfile em público, em uma via ornamentada, com música e diversos elementos cênicos como alegorias, mascarados e encenações teatrais.

Se por um lado a catequese teatral jesuítica não fez escola na Capitania de Minas Gerais, por outro lado as cidades que constituíam essa capitania criaram o seu próprio estilo no fazer teatral a partir de suas próprias ferramentas. Ferramentas herdadas da Europa medieval e da cultura cristã que chegaram à colônia portuguesa, obviamente. Porém, no coração da nova capitania, nascia um modo de fazer artístico que criou a identidade do que hoje conhecemos por Barroco Mineiro.

Para Affonso Ávila, nesta época, toda festa mineira era um espetáculo teatral. O autor acentua que, a partir da junção de teatro e religião, assim como aconteceu com o teatro catequético dos jesuítas, “confundem-se, portanto no amanhecer cultural das Minas, a partir de então atuando, cada qual ao seu modo, no desenvolvimento espiritual do homem montanhês” (ÁVILA, 1978, p. 3).

Segundo Ávila, o primeiro documento a registrar essas cerimônias teatralizadas data do ano de 1726, justamente na ocasião dos tríduos gratulatórios, quando estes se tornaram obrigações sociais na colônia. Em 1727, ainda segundo o autor, o Rei despacha outro documento com a “ordenação dos lugares a serem ocupados pelas autoridades da capitania ‘em dias de teatro e festas públicas’” (1978, p. 3), o que significa dizer que já existiam elencos estáveis em Vila Rica, embora, ainda amadores.

Sobre os atores, neste período, pouco se fala. Mesmo no documento de Machado sobre o Triunfo Eucarístico, as referências sobre eles são poucas. Citado por Ávila, Machado diz que “no palco eles se portaram como ‘*insignes representantes*’ das

---

<sup>44</sup> Para Mayor, estas irmandades serviam no caso dos negros, como agentes de enquadramento social. Como cita a partir da letra de Boschi: “Ao permitir e mesmo estimular a criação de comunidades leigas de negros. Estado e igreja, ao mesmo tempo em que lhe facilitavam a assimilação da religião cristã, proporcionavam aos negros uma espécie de sincretismo planejado, isto é, dirigiam e determinavam as formas pelas quais seriam norteados os contatos religiosos dos negros com os brancos, no esforço da assimilação e fixação daqueles ao mundo destes. As irmandades de negros escamoteavam o permanente conflito de classes, de choques e de violências que permeou todo o período colonial” (BOSCHI *citado por* MAYOR, 2014, p. 20). Furtado ainda aponta que “as irmandades e as igrejas onde elas se abrigavam eram locais não só de representação social, de reprodução e fortalecimento das hierarquias pelas quais a sociedade procurava se reproduzir e se identificava, mas também de perversão dessa mesma ordem, pois não raro, apesar dos estatutos restritivos e excludentes, os forros encontravam inserção nas outrora exclusivas associações de brancos” (FURTADO, 2009, p. 138).

“*gravíssimas figuras representadas*” (1978, p. 3), porém, não é dado a conhecer quem eles eram ou de onde vieram. É provável, segundo Ávila, que esses atores tenham vindo do Rio de Janeiro, de outros lugares da colônia ou, até mesmo, de Portugal, pois, como argumenta o autor, Ouro Preto da primeira metade do século XVIII ainda não dispunha de aparato cultural para a encenação de peças complexas como as que foram encenadas na ocasião do Triunfo Eucarístico.

Mayor (2014, p. 140), corrobora da suposição de Ávila, porém levanta a hipótese desses atores serem artistas locais, que prestavam seus serviços para as festividades das irmandades que aconteciam ao longo do ano. Para a autora, essa é a hipótese mais provável, posto que, se esses artistas tivessem sido importados, estaria em destaque no relato de Ferreira Machado.

Outros dados trazidos por Ávila (1978), Mayor (2014), Martins (2019), e mais recentemente por Brescia (2020), e que merecem a nossa atenção, é que boa parte desses atores e músicos que se apresentavam nas festas regulares das irmandades eram pardos e negros. O que nos possibilita afirmar a impossibilidade de estudar a formação da cultura mineira sem entrar nas questões que envolvem a sociabilidade do povo negro.

Dentre as características de Minas Gerais, está a participação de homens e mulheres negras na vida social de cidades, principalmente no que se refere à vida religiosa. Os estudos sobre teatralidade no Brasil colônia tendem a citar eventos cristãos de magnitude como o Triunfo Eucarístico e a *Summula Triunfal*, ocorrida em Recife em 1945. Contudo, em Minas Gerais, alguns acontecimentos históricos relacionados ao fazer teatral, merecem destaque pelo protagonismo negro inferido a eles.

Esse fato não era incomum na Ouro Preto setecentista. Lembremos que dentre as irmandades existentes na cidade, havia a do Rosário dos Pretos, a mesma que financiou o relato de Simão Ferreira Machado, publicado em Lisboa, a irmandade dos Homens Pardos de São José e a irmandade de Santa Efigênia dos Pretos do Alto da Cruz. A partir da sociabilidade outorgada por essas irmandades, poderíamos abrir muitas chaves para outros estudos a partir da corporeidade, performatividade, oralidade e outros traços que dizem respeito às práticas cênicas afro-mineiras do século XVIII e que se refletem sumariamente no modo de produção teatral mineiro contemporâneo.

No entanto, em relação à teatralidade ouro-pretana setecentista, o destaque deste estudo fica com a herança deixada por Chico Rei, o rei congolês escravizado que comprou

sua liberdade, criando seu reino dentro do reino de Portugal, em Minas Gerais. Coroado, Chico Rei – o Rei Galanga – criou uma das expressões artístico-religiosas mais importantes no estado de Minas: o congado.

Existem registros de coroações de reis negros no Brasil<sup>45</sup> datados do século XVII. No entanto, a figura mítica de Chico Rei está associada à origem do congado, pelo fato de que, após a sua coroação, o então empossado rei, saía pelas ruas de Ouro Preto, no dia 6 de janeiro, em um cortejo performativo com danças e batucadas a partir da representação da história da chegada dos africanos na América, em reverência à Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia.

A realização desse cortejo festivo, carregado de elementos das culturas africanas, só foi possível devido ao fato de que as irmandades religiosas permitiam que as irmandades negras participassem, respeitando-se as hierarquias impostas, obviamente, da vida social de Vila Rica. A participação em um evento como o Triunfo Eucarístico, denota a penetração dessas comunidades no seio da vida social ouro-pretana.

Embora o congado seja uma manifestação religiosa de matriz africana, o que o caracteriza é o seu “movimento híbrido, a devoção a Nossa Senhora do Rosário e a santos negros ligados ao catolicismo, com toques de tambores, cantos, danças e também, a eleição e coroação de reis e rainhas negros” (SANTOS, 2019, p. 26). Para Santos,

O Congado emerge no contexto da escravidão no Brasil, quando irmandades negras, associações leigas religiosas ligadas à Igreja Católica em devoção a Nossa Senhora do Rosário e a santos negros, são criadas. O movimento de irmandades negras consolidou-se como um espaço de afirmação social e cultural de africanos escravos, forros, libertos e livres; por utilizar-se de uma instituição de modelo europeu, para louvação, com reminiscências africanas, aos santos de devoção. A par disso, as irmandades se consolidaram também como um ambiente de constituição de uma resistência em um agrupamento negro, para a subsistência e sobrevivência coletiva, com assistências aos irmãos negros, como na compra de alforrias coletivas, assistência social e médica, funerais e enterros dignos aos seus mortos. Os donativos – mensalidades cobradas em dinheiro – arrecadados pela irmandade se destinavam a essas assistências, além da busca pela construção de seu templo próprio, como as igrejas em devoção a Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (SANTOS, 2019, p. 27).

---

<sup>45</sup> Segundo Souza, citada por (SANTOS, 2019, p. 32), “foi em Olinda a primeira constatação de uma coroação de reis negros no Brasil, coroando um rei e uma rainha negros de nação Angola, em 10 de setembro de 1666”.

Do ponto de vista da teatralidade, a representação do congado agrega o que os estudos da cena contemporânea definem como performatividade<sup>46</sup>, partindo da ideia de que o cortejo congadeiro, ao reproduzir o mito fundacional da devoção em Nossa Senhora do Rosário, também recria o universo simbólico de seus membros, a partir da construção da memória ancestral frente às experiências vividas por eles.

Leda Maria Martins (2003), em seu artigo *Performances do tempo e da memória: o congado*, debruça-se sobre esses traços performativos que dão caráter teatral aos cortejos. Para a autora, “Performar, neste sentido, significa inscrever, grafar, repetir transcribendo, revisando, o que representa” (2003, p. 82). A partir dessa definição, a autora descreve o cortejo da seguinte maneira:

Performados por meio de uma estrutura simbólica e litúrgica complexa, os ritos incluem a participação de grupos distintos, denominados guardas, e a instalação de um Império negro, no contexto do qual autos e danças dramáticas, coroação de reis e rainhas, embaixadas, atos litúrgicos, cerimoniais e cênicos, criam uma performancemitopoética que reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas (MARTINS, 2003, p. 71 e 72).

E prossegue, afirmando que:

[...] cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se espalha, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento (MARTINS, 2003, p. 79).

---

<sup>46</sup> “O conceito de performatividade é trabalhado hoje, prioritariamente, no campo de estudos da performance, que se consolidou nos Estados Unidos nos anos 1970 e 1980, especialmente com a equipe liderada por Richard Schechner, da Universidade de Nova York” (FERNANDES, 2011, p. 15). Silvia Fernandes comenta que “se levada a efeito a definição de Schechner, podem-se incluir na performance todos os domínios da vida social, já que performar é o resultado das ações de ser (being), comportar-se (behave), fazer (doing) e mostrar o fazer (showing doing). É evidente que essas categorias podem ser aplicadas a todos os aspectos da vida. [...] As performances são feitas de comportamentos representados (twice behaved), de comportamentos restaurados (restored behavior) e ações (performed actions) que as pessoas treinam executar, praticam e repetem. [...] A ideia de comportamento restaurado é central para as teorias norte-americanas da performance, e seu risco é exatamente o fato de poder ser aplicada a qualquer ação, uma vez que o comportamento é sempre feito de ações que se repetem ou imitam outras ações” (FERNANDES, 2011, p. 16).

Na contramão dos estudos da historiografia teatral brasileira, a primeira metade do século XVIII, em Ouro Preto, era bem provida de teatro e teatralidade, para além da encenação de comédias e congêneres. A consolidação de uma estrutura cênica a partir da construção da Casa da Ópera só vem corroborar com o fato de que essas encenações religiosas, ligadas aos cortejos das irmandades – seja nos eventos do rito católico, como as procissões e autos, seja nas representações das guardas de congado, abriram espaço para a consolidação das artes cênicas na cidade. E formaram, assim, elencos, mesmo que amadores em um primeiro momento, mas apresentando à capitania de Minas Gerais, e ao reino de Portugal, toda a exuberância de um teatro que entraria para a história brasileira, como veremos na seção a seguir.

### **2.3. O estabelecimento da atividade teatral no século XVIII**

Embora o Brasil tenha sido colonizado em 1500, a capitania de Minas Gerais só foi oficialmente constituída em 1720, a partir do desmembramento da Capitania de São Paulo e Minas de Ouro, como forma do governo português impedir que paulistas se apossassem das riquezas da região. Como vimos na seção anterior, mesmo com sua instituição tardia em relação a outras capitanias, Minas Gerais em suas primeiras décadas, teve participação importante na vida política e econômica do país. E Ouro Preto, por ser a capital na época, era o centro desse processo que, por sua vez, possibilitou um desenvolvimento cultural expressivo e que refletiu sumariamente na constituição da identidade cultural do estado.

As artes cênicas exerceram um papel relevante a partir da segunda metade do século XVIII. Como vimos, o teatro em Minas Gerais nasceu junto à festa e à religiosidade, associado a eventos cívicos e religiosos. No entanto, ao lado das encenações teatralizadas que se davam de acordo com as circunstâncias, a encenação, no sentido teatral da palavra, em palcos para a simples diversão, também era realizada com regularidade, embora de forma precária e improvisada.

Essa realidade se transformou a partir do estabelecimento de prédios teatrais, as Casas da Ópera, adequados à realização de encenações dissociadas de outros eventos, apenas como atividade artístico-social. Ávila (1978) afirma que, na segunda metade do século XVIII, houve um surto de teatro, mas para que o ofício se consolidasse, precisava

ser regulamentado pelo Estado, tanto pelo direito constitucional de vivência cultural por parte dos cidadãos, mas também como garantia de trabalho e renda para aqueles que exerciam essa atividade como ofício.

Em 1771, o rei D. José I de Portugal emitiu o Alvará para o estabelecimento da sociedade para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte, a partir das políticas<sup>47</sup> de Marques de Pombal, e que teve reflexos importantes na capitania de Minas Gerais que, já no século XVIII, como apresentado, tinha uma atividade teatral significativa no que diz respeito ao seu sentido social, artístico e político. Contudo, esse alvará reafirmou o sentido econômico da atividade, possibilitando a profissionalização para artistas e empresários do setor.

Costa (2014, p. 10) aponta que o alvará foi a primeira tentativa de regulação da atividade teatral no reino de Portugal. O objetivo primeiro do documento era o de estabelecer teatros públicos, bem como regular o seu funcionamento, não apenas por seu sentido artístico, mas também, por ser esse um meio doutrinário e civilizador eficaz, dando à atividade o status de utilidade pública, para além do sentido da distração ou divertimento, como pode ser lido no próprio documento endereçado ao rei:

Senhor, os homens de negócio desta praça de Lisboa abaixo assinados, considerando o grande esplendor e utilidade que resulta a todas as nações do estabelecimento dos teatros públicos por serem estes, quando são bem regulados, a escola pública onde os povos aprendem as máximas mais sãs da Política, da Moral, do Amor da Pátria, do Valor, Zelo e Fidelidade com que devem servir aos seus soberanos, civilizando-se e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade que neles deixaram os infelizes séculos de ignorância, e reflectindo quanto v. majestade se empenha na instrução dos seus vassallos e em promover todos os meios de os fazer felizes, conduzidos e animados pelo conselho e aprovação do Conde de Oeiras, presidente do Senado da Câmara desta corte, e cidade de Lisboa, que se empregue

---

<sup>47</sup> Duas vertentes tentam classificar as políticas de Pombal: a Iluminista e a Déspota Esclarecida, uma fase tardia do Absolutismo. Boto apresenta Pombal como o criador da Escola Pública de Estado e, por isso, as definições se confundem, já que o Iluminismo, em linhas gerais, era um movimento humanista contrário às velhas políticas do século XVIII, o Absolutismo, sobretudo e, por conseguinte, contrário aos privilégios aristocráticos e do clero, e se caracterizava pela secularização, uma delimitação entre os limites entre Igreja e Estado. No entanto, o Iluminismo português se distinguia por sua dimensão religiosa, de modo que “a escola pombalina não era conduzida pela utopia da emancipação” (BOTO, 2010, p. 283) e não visava formar cidadãos. Shikida, por sua vez, apresenta Pombal como um dos precursores da moderna propaganda política, o que justifica o seu envolvimento com as artes, sobretudo o teatro e a criação do Alvará de 1771 que, além do controle sobre a atividade teatral, instituía a sua utilidade como escola civilizatória, já que os bens culturais, como observa o autor, “supostamente, transmitem e/ou reforçam valores morais de uma sociedade, alterando, *ceteris paribus*, a estrutura institucional existente” (SHIKIDA, 2016, p. 2).

em sustentar os mesmos teatros com aquela pureza e decoro que os fazem permitidos e necessários debaixo dos seguintes estatutos e privilégios, esperando que vossa majestade se dignará aprová-los, confirmá-los e protegê-los com sua real e imediata protecção<sup>48</sup>.

Em suma, esse alvará regulava, através dos seus 33 artigos, os teatros públicos da corte a partir de uma organização gerencial, onde homens de negócios definiam cargos e funções, assim como suas atribuições e seus deveres. Também definiam valores de ingressos e a destinação dos lucros, que eram divididos igualmente entre seus diretores, já que o rendimento dos teatros era sempre incerto e duvidoso, como aponta o artigo VII. Enfim, a atividade teatral era colocada nos mesmos moldes das atividades comerciais, porém, com regras e normas próprias e, por vezes, rígidas em demasia para uma atividade artística.

Dentre essas normas mais rígidas estava a proibição da existência de teatros que não fossem da Sociedade (art. VIII). Também ficavam proibidas as apresentações em quaisquer outros lugares com cobrança de entrada (art. XI). O documento também exigia a presença de um inspetor em todas as apresentações para conter perturbações, por parte do público, espectadores que porventura atrapalhassem as peças e conter qualquer litígio entre diretores e elenco (arts. XIII e XXXII). E, por fim, a obrigatoriedade, sob o decreto, de pagar para assistir a qualquer peça nos teatros da sociedade (art. XXV). A quebra dessas regras era considerada delito passível de prisão e multa.

Por outro lado, o que a sociedade solicitava com esse documento era uma série de “graças” e privilégios para que, com a proteção do rei, a atividade teatral pudesse também obter lucro, assim como as demais atividades do comércio em geral. E esses privilégios passavam tanto pela proteção das pessoas envolvidas na atividade, como diretores e atores, quanto, por exemplo, na isenção de taxas alfandegárias para a importação de elementos decorativos e cenográficos, como apontado no artigo XVI.

A Capitania de Minas Gerais, por sua vez, vivenciou outro momento importante para o estabelecimento das artes cênicas em seu território. Ao lado do decreto real, a construção das Casas da Ópera representou um novo capítulo na história do teatro na

---

<sup>48</sup> Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Theatros Públicos da Corte. Lisboa, na Regia Officina Typografica, versão actualizada, 1771. Disponível em: <<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=172&sM=t&sV=Jos%C3%A9%20Estulan%20de%20Faria>>. Acesso em: 20 de nov. 2020.

capitania. Para Costa (2014, p. 13), com a nova legislação, decorrente do alvará de 1771, a classe teatral pôde viver um dos seus melhores momentos na vida econômica e social e, segundo Magaldi (1997), com as Casas da Ópera, os elencos que se formavam podiam desenvolver com mais conforto seus trabalhos, pois:

Procurava-se tirar o teatro dos tablados e dos locais de empréstimo, como as igrejas e os palácios, para uma residência própria. O edifício tendia a fixar vida cênica, trazendo-lhe a regularidade, indispensável a um labor fecundo. Plantaram-se as salas, para que os elencos e os autores encontrassem preparado o seu laboratório de trabalho (MAGALDI, 2004, p. 33).

No entanto, antes do Alvará de 1771, importantes cidades mineiras já contavam com apresentações teatrais de prestígio em palcos e tablados improvisados, tanto nas festas religiosas, quanto nos eventos cívicos, como também “na casa dos senhorios, ao modo dos *currales* e *outeros* espanhóis, além da popular leitura e recitação de textos dramáticos em saraus” (MARTINS, 2019, p. 21).

Para Ávila (1978, p. 6), a produção teatral em palcos improvisados denota a preocupação de Minas Gerais com a atividade, sendo imprescindível para sua regulamentação a construção de edifícios adequados às encenações. Ouro Preto já contava com uma modesta casa da ópera antes do teatro inaugurado em 1770. Segundo Brescia (2020, p. 85), esse teatro, que desabou em 1751 por causa de uma reforma, contava com representações teatrais frequentes, sinalizando a vocação teatral da cidade.

Outro prédio teatral que merece destaque é o Teatro de Chica da Silva, em Diamantina, que, segundo Ávila, além de pioneiro na realização de espetáculos regulares em Minas, também antes de 1771, foi comprovadamente “um importante centro de irradiação do teatro na capitania, dali saindo atores-cantores para a própria casa da Ópera de Vila Rica” (ÁVILA, 1978, p. 6).

Vila Rica, por causa da intensa atividade mineradora, atraiu uma diversidade muito grande de pessoas. Em meados do século XVIII, se tornou a maior cidade da América Portuguesa, o que fez de sua Casa da Ópera um dos grandes teatros do mundo, não só pela diversidade e contingência de pessoas, mas principalmente pelas inovações que trouxe para o seio das artes dramáticas mineiras. “A Casa da Ópera”, explica Brescia,

[...] era um dos mais variados e interessantes “palcos” da sociedade mineira setecentista. Um espaço de sociabilidade único: profano, aberto a todos aqueles que pudessem arcar com os custos dos bilhetes. Um lugar onde religiosos e laicos, homens e mulheres, figuras ilustres e plebeus, pessoas honradas e contraventores, brancos e pardos transitavam livremente, vendo todos e sendo vistos por todos. (BRESCIA, 2020, p. 91).

Se por um lado o Alvará de D. José I possibilitou a profissionalização da classe teatral, a partir da sua afirmação econômica, criando um mercado para as artes cênicas em Minas Gerais, tendo Ouro Preto como eixo de um expressivo setor econômico que atravessou os séculos XVIII e XIX. Por outro, a Casa da Ópera de Vila Rica desenvolveu suas próprias características no fazer artístico a partir dessa regulamentação. Desse modo, possibilitou a contratação de mão de obra técnica e artística especializada, investimento em aquisição de bens, recolhimento de taxas, cobranças de ingressos, assinaturas de camarotes e sua elevação ao status de utilidade pública.

Decretos oficiais, registros de pagamentos, jornais e material de divulgação disponíveis no Arquivo Público Mineiro demonstram a grande movimentação financeira em torno dessa atividade, atraindo companhias de teatro de toda a colônia, com artistas de renome para se apresentarem em Vila Rica.

A construção das Casas da Ópera também possibilitou a formação de elencos diversos e estáveis em Minas Gerais, dissociados das encenações religiosas ou cívicas. E, em especial, a Casa da Ópera de Vila Rica se destacou tanto pela busca de inovação na composição e qualidade dos seus elencos e diversidade de seu repertório, com libretos e partituras, na maioria importadas da Europa, como também pela figura de um administrador, desde sua inauguração, que cuidava das questões de organização, contabilidade e demais atividades burocráticas para o funcionamento da casa.

Contudo, vale ressaltar que a maior inovação da Casa da Ópera de Vila Rica para as artes cênicas mineiras diz respeito aos seus atores. Em meados do século XVIII, Ouro Preto não dispunha de elencos profissionais para a realização dos espetáculos, no entanto, as apresentações não deixavam de ocorrer por causa desse fato. A cena, então, recorria a pessoas comuns, com papéis sociais diversos, para exercer a função de intérpretes. Ou seja, eram “negros alforriados e mulatos, até estudantes, professores de primeiras letras,

funcionários públicos, caixeiros de lojas, modestos negociantes e militares” (PRADO, 1999, p. 25).

O que ficou marcado do teatro ouro-pretano setecentista foi a presença de atrizes e atores negros, interpretando papéis inclusive de personagens brancos, e atrizes interpretando papéis femininos. Ávila destaca a relevância desses novos intérpretes ao mencionar o incômodo da sociedade da época, registrado em relatos como o do poeta inconfidente Tomás Antônio Gonzaga, em suas Cartas Chilenas “quando o poeta alude, sem nenhuma simpatia, ao grupo de mulatos do teatro de Vila Rica” (ÁVILA, 1978, p. 10).

Leda Maria Martins é mais incisiva quanto à postura do poeta em relação às atrizes e atores negros, ao defini-la como preconceituosa, a partir de citações das Cartas Chilenas:

Em uma passagem emblemática das *Cartas*, ele deplora que, nas festividades promovidas pelo satirizado governante, “os três mais belos dramas se estropiam, / repetidos por bocas de mulatos”. Em outro fragmento, ele assim versa o seu preconceito: “A ligeira mulata, em trajes de homem, / Dança o quente lundum e o vil batuque” (2019, p. 158).

Chamados de “curiosos”, “termo empregado para designar os homens e mulheres afrodescendentes, sem grande experiência no campo da representação teatral” (BRESCIA, 2020, p. 88), esses artistas também foram alvo de preconceitos do viajante Auguste de Saint-Hilaire que, segundo seu relato, “eram obrigados a cobrir seus rostos com uma espessa maquiagem vermelha e branca com o intuito de *‘esconder a cor que a natureza lhes deu’*” (BRESCIA, 2020, p. 88, itálico da autora).

A diversidade desses elencos ia um pouco mais além da presença de atores e atrizes negras. Outra revolução do teatro produzido nessa época foi a contratação de atrizes para as encenações, rompendo, como reitera Ávila, com as regras de interpretação e a moral da época, que predicavam o uso de atores travestidos para os papéis femininos. O contratador João de Souza Lisboa, responsável pela construção da Casa da Ópera, se orgulhava de ter introduzido as atrizes no palco mineiro, “acentuando mesmo com indisfarçável orgulho que uma delas representava com *“todo o primor, melhor que as do Rio de Janeiro”*” (ÁVILA, 1978, p. 7 e 8).

Ávila (1978) e Brescia (2020) chamam a atenção para a preocupação de Souza Lisboa em criar um elenco estável e de qualidade para a Casa da Ópera de Vila Rica. O contratador buscava sempre nomes importantes da representação de toda a capitania para o palco em Vila Rica. Seus esforços resultaram na consolidação de um grupo artístico que incluíam essas atrizes ao grupo de atores e atrizes negras, o mesmo depreciado por Gonzaga nas Cartas Chilenas, como comentado por Ávila.

Sobre o êxito da introdução de mulheres nas encenações, Brescia reitera que:

Algumas das atrizes da Casa da Ópera foram contratadas para as celebrações do casamento do Príncipe D. João e da Princesa Dona Carlota Joaquina realizadas em 1786 em Vila Rica: Ana Joaquina, Violante Mônica e Antônia Fontes. Conservam-se os registros de pagamento a Gabriel de Castro Lobo para o ensino da música a Violante Mônica, e também a Julião Pereira para ensinar uma ópera a Ana Joaquina. Tal fato mostra que as artistas mencionadas eram reconhecidas em suas funções, não somente dentro do contexto dos teatros públicos, mas também das celebrações efêmeras subsidiadas pela Câmara de Vila Rica (BRESCHIA, 2020, p. 88 e 90).

O destaque da figura dos atores e atrizes não se trata de mero privilégio, assim como o incômodo gerado pelos atores e atrizes negras, ou como a contratação de atrizes, pois tem um motivo. O Alvará de 1771 dedicava alguns dos seus artigos à figura do ator, como por exemplo, a determinação que proibia atores de serem presos durante as temporadas.

Para que não suceda que os públicos divertimentos sejam interrompidos por causa de algum arresto nos salários ou nas pessoas dos actores, cuja falta e impedimento faria suspender as representações, é vossa majestade servido fazer mercê aos ditos actores de que durante o tempo das suas obrigações não possam ser presos por caso civil, como também não possam ser embargados os seus salários, dos quais unicamente depende a sua sustentação e que nos casos crimes, salvo se for em flagrante delito, não possam ser presos sem ordem dos ministros inspectores dos seus respectivos teatros (ART. XII).

Esse artigo segue a lógica do artigo X que solicitava ao rei a mudança do estigma do ator, não para proteger a função atoral em si, já que o artigo é claro em dizer que sem o ator não há espetáculo e um dos objetivos do Alvará, além da função civilizadora, é o de possibilitar que a atividade teatral obtivesse lucro. Mesmo que soe curiosa a proposta do artigo X em proteger a imagem do ator, o sentido da solicitação de mudança do estigma

de sujeitos infames está no fato de que esta imagem não condizia com o sentido de utilidade que o alvará outorgava.

Durante séculos, atores e congêneres foram considerados infames por serem associados a toda espécie de vício e libertinagem. Os atores – a face do teatro –, precisavam ter modificado o seu estigma depreciativo, assim como ter qualificações e postura adequadas para se enquadrarem nesse novo estatuto.

Para tanto, o Alvará não só solicitava ao rei a mudança de estigma, como pode ser visto: “é Vossa Majestade servido declarar que a dita arte per si é indiferente e que nenhuma infâmia irroga àquelas pessoas que a praticam nos teatros públicos enquanto aliás por outros princípios não a tenham contraído” (ART. X), como também davam aos artistas privilégios diante dos demais homens livres, como visto no artigo XII. Porém, caso não cumprissem suas obrigações ou faltassem com a obediência devida, seriam presos, sendo soltos apenas com as ordens do presidente do Senado da Câmara, como deixa claro o artigo XXXII.

Como vimos no início deste ato, o ator é um hipócrita, aquele que representa um Outro, o que já justifica os destaques dados aos atores no Alvará. Por representar quem ele não é, o ator cumpre a função de representar a própria humanidade, pois, como aponta Duvignaud: “o teatro é muito mais do que o próprio teatro, porque diz respeito ao conjunto das cerimônias e práticas da vida coletiva”. Por isso, para o sociólogo, “o conceito de ator é inseparável do conceito de papel social e do exercício dos comportamentos que esse papel implica, no contexto de uma experiência coletiva” (DUVIGNAUD, 1972, p. 13).

O objetivo aqui não é aprofundar nas questões sobre o ator, mas compreender os motivos que levaram o documento que estabelece o Alvará dar grande destaque a essa função, para então, entender a importância histórica da Casa da Ópera de Vila Rica, como importante polo de produção teatral na Capitania de Minas Gerais, pioneira na contratação de atrizes e atores negros no século XVIII.

A figura do ator sempre foi conturbada e controversa na história da humanidade e dentro da própria história do teatro. Mesmo em Ouro Preto do século XVIII, atores, atrizes e demais artistas da cena contavam com detratores ferrenhos. O mais famoso deles, sem dúvida, é o moralista Nuno Marques Pereira em seu “Compêndio Narrativo do Peregrino da América”, obra de 1728, onde o autor deixa claro em sua narrativa os perigos de uma

representação teatral, atribuindo aos artistas de teatro epítetos como vadios e calaceiros, considerando a encenação teatral o lugar onde homens honrados se misturam a mascarados e negros. Nas palavras do autor, “he que nam falta quem diga que também vam negras, mulatas, e muitas mulheres, fazendo e obrando couzas inauditas” (PEREIRA, 1939, p. XXV). Para Duvignaud,

Isso aplica-se, evidentemente, ao aparecimento do teatro em geral, que, emprestando-lhe uma linguagem poética, representa comportamentos imaginários que o ator vivifica, rivalizando, muitas vezes como vantagens, com aqueles que encarnam ou representam papéis sociais reais (DUVIGNAUD, 1972, p. 19).

Duvignaud, na obra “Sociologia do Comediante”, contrapõe a função social do ator, a de representar papéis sociais da existência coletiva, ao que ele chama de tarefas sociais – rei, soldado, freira, mercador, etc., ou seja, as estruturas que tornam a existência real possível. Para o autor,

[...] o ator é um homem *atípico em busca de quadros sociais para participações irreais*, um indivíduo que baseia a sua existência na sua capacidade de convencer grupos diversos da existência de figuras imaginárias. [...] o comediante aparece como o único senhor de um universo à margem dos universos sociais reais, porque ele contribui para a criação de novos ambientes (DUVIGNAUD, 1972, p. 22).

Pavis corrobora desse pensamento em seu “Dicionário de Teatro”, onde sintetiza a função do intérprete como o “Vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador” (PAVIS, 1999, p. 30). E conclui sua síntese com a compreensão de que “este papel esmagador tenha feito dele, na história do teatro, ora uma personagem adulada e mitificada, um ‘monstro sagrado’, ora um ser desprezado do qual a sociedade desconfia por um medo quase instintivo” (PAVIS, 1999, p. 30).

Não por acaso, como vimos na seção 2.1, onde os atores foram de pouco a pouco reelaborando e reapropriando da sua função social, antes tirada pela igreja no início da era cristã. Na virada do século XVIII para o XIX, são essas figuras que vão sustentar a atividade teatral nas Minas Gerais, ganhando ainda mais personalidade, ampliando seus conteúdos para uma consciência política brasileira, incorporando temas mais urgentes

para a prática cênica daquele período, abordando narrativas que competiam desde questões abolicionistas até ideias de cunho republicanas, como veremos na seção a seguir.

#### **2.4. O Teatro do Século XIX: Político e Nacionalista**

Na seção anterior vimos que o desenvolvimento da atividade teatral em Ouro Preto, durante o século XVIII, passou por dois momentos bem marcados. O primeiro diz respeito às manifestações cênicas que se confundiam com as festas e celebrações cívico-religiosas, sendo relegadas a espaços improvisados ou emprestados como adros e altares. E o segundo momento diz respeito às encenações teatrais a partir da construção de prédios teatrais, tendo a Casa da Ópera de Vila Rica como marco dessa época, tanto pelo seu gerenciamento e escolhas artísticas quanto pelas inovações trazidas para o palco mineiro.

A Casa da Ópera<sup>49</sup>, hoje Teatro Municipal de Ouro Preto, considerado o mais antigo edifício teatral da América do Sul, único teatro setecentista em atividade no continente, mantém suas atividades ininterruptas desde sua inauguração em 1770, perpetuando-se na história do século XIX como importante espaço de ascensão do ator e dispersor de ideias políticas, sobrevivendo ao abandono que o fim desse século trouxe com o declínio econômico resultante da transferência da capital para a Cidade de Minas (BRESCIA, 2020; ÁVILA, 1978).

Para Ávila, a importância desse prédio se dá pela vinculação da atividade teatral à história política de Minas Gerais a partir do “incentivo oficial às iniciativas do setor e a presença do teatro como instrumento de participação no curso das manifestações populares” (ÁVILA, 1978, p. 23), o que permitiu, como destaca Duarte (1995, p. VII), um frenesi da atividade teatral nesse período, ampliando o número de apresentações e companhias profissionais que circulavam pelo território mineiro, obrigando, dessa maneira, o estado a intensificar a regulação e, também, o controle e censura da atividade.

No início do século XIX, “o teatro ainda se via então como retrato da realidade nacional” (PRADO, 1999, p. 14), ou seja, uma colônia que seguia os modelos impostos pela metrópole. A partir de 1810, com a instalação da família real no Rio de Janeiro, a

---

<sup>49</sup> A maior parte da documentação existente sobre as casas da ópera em Minas Gerais, e particularmente sobre a Casa da Ópera de Vila Rica – objeto desse estudo – encontra-se no Arquivo Público Mineiro, em Belo Horizonte, no Arquivo do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro e, finalmente, no Arquivo da Torre do Tombo, em Lisboa (MAYOR, 2017, p. 238).

história do teatro mineiro, assim como a história do teatro brasileiro, tem sua dimensão ampliada pela intensificação da construção de teatros a partir da política de construção de prédios públicos decretada por D. João VI, política que é seguida por D. Pedro I após a Independência.

Para Magaldi (1997, p. 32), o teatro nacional só cumpre a sua missão histórica a partir da independência política em 1822. Duarte, corroborando dessa ideia, aponta que o apoio financeiro vindo do império, ainda com o discurso setecentista de teatro como meio civilizador, deu sequência na construção de teatros públicos, ampliando o número desses edifícios, principalmente na capital do império, comentando, a partir da letra de Burton, que em meados desse século o Brasil possuía tantos teatros quanto a Inglaterra, mesmo esta sendo três vezes maior que o Brasil (DUARTE, 1995, p. 190).

Outro aspecto importante é o da regulamentação da atividade a partir das leis que permitiam, a partir de financiamento, o funcionamento e a proteção da atividade teatral, incluindo normas que regulavam o comportamento do público. Dentre as leis<sup>50</sup> da província específicas para Ouro Preto, o destaque fica para as leis “668, de 18 de maio de 1854, que desapropriou a antiga Casa da Ópera de Ouro Preto e determinou sua reforma ou a construção de um novo teatro” (ÁVILA, 1978, p. 23). E a lei nº 791, de 1856, que:

[...] autorizava uma subvenção de “até 3:600\$000 por ano a uma companhia dramática” que se obrigasse “a levar à cena na capital ao menos duas representações por mês, podendo essa subvenção chegar a 8:000\$000” se se tratasse de companhia lírico-dramática (ÁVILA, 1978, p. 23).

O século XIX, que nasceu colonial e escravista, se distingue pela intensa transformação política que levou a antiga América Portuguesa à constituição do Império do Brasil a partir de sua independência e, em seguida, à Proclamação da República. Nesse sentido, a atividade teatral, ainda reverberando a ideia da encenação como escola civilizadora do povo, se posicionou como importante meio disseminador das ideias políticas desse período, pois a “associação entre civismo e teatro ganha, como se vê, outro

---

<sup>50</sup> Ávila (1978) e Duarte (1995) apresentam outros exemplos de leis oitocentistas em Minas Gerais que dizem respeito à proteção da atividade teatral que contemplaram principalmente a construção ou reforma de prédios teatrais públicos em cidades como São João del-Rey, Uberaba e Sabará, entre outras, o que, para esses autores, denota o interesse do governo do estado nas artes dramáticas.

conteúdo e o que ela passa a exprimir é uma conscientização realmente *política*, de fundo brasileiro e nacionalista” (ÁVILA, 1978, p. 23 e 24).

Um exemplo dessa tomada de consciência política, citada por Ávila, está na emblemática passagem de D. Pedro I por Minas Gerais, em 1831, quando o imperador buscava apoio político em terras mineiras.

Vindo a Minas em busca de apoio, o imperador assiste surpreso, durante o espetáculo que em sua honra se realiza no Teatro de Sabará na noite de 10 de fevereiro de 1831, a inesperada manifestação adversa. Ao *Viva o Imperador Dom Pedro I*, erguido por um de seus partidários, ele ouviu chocado a resposta corajosa de um coro de liberais: *Enquanto for constitucional*. Esta palavra adquire, aliás, a força de uma pedra-de-toque política, e em torno do conceito que ela resume é representada peça de ruidoso sucesso (ÁVILA, 1978, p. 24).

A peça em questão era o drama *O Verdadeiro Heroísmo ou O Anel de Ferro*, de Fernando José de Queiroz, estreado em 1821, em Lisboa e encenado em Ouro Preto, em 1829, seguindo para outros palcos mineiros nesse período. “*Por ser constitucional*”, como frisado por Ávila, essa obra desencadeou reações diversas, e aqueles que se posicionavam a favor do Imperador exigiam medidas mais duras sobre as encenações teatrais, alegando, como destacado em uma nota do jornal Estrela Marianense de 28 de agosto de 1830, que “no teatro não se deve falar em Constituição, porque assim corrompem-se os costumes” (ÁVILA, 1978, p. 24).

Reações a favor também foram registradas com entusiasmo, como o editorial do jornal ouro-pretano O Universal, de 30 de dezembro de 1829, assim como o editorial do jornal O Mentor das Brasileiras, impresso em São João del-Rei, no dia 29 de outubro de 1830, o qual noticiava-se:

[...] huma companhia de Jovens representarão no dia 23 do corrente a grande peça ANEL DE FERRO, que pretendia se fazer no dia 19, dia do Augusto nome S.M.I., esta peça foi muito applaudida pelo publico não só pelo bom desempenho, como por ser constitucional; o theatro (quando nelle se representão actos dessa natureza) he a melhor escola dos bons costumes e civilisação dos povos; ali se exalta a virtude, e se abatem os vicios, e o povo aprende a conhecer as intrigas das Cortes para se pôr vigilante contra ellas (ÁVILA, 1978, p. 43).

A partir desse período, o que se vê é a intensificação de apresentações teatrais de cunho político, brasileiro e nacionalista. Assim como temas de caráter republicanos, a pauta abolicionista ganha força no seio teatral. “Espetáculos se realizam em benefício da alforria de escravos, enquanto peças de conteúdo anti-escravista são representadas com sucesso” (ÁVILA, 1978, p. 24 e 25).

Se por um lado os governos do Império do Brasil e da Província de Minas Gerais intensificaram as medidas de apoio e proteção à atividade teatral, por outro lado as medidas de censura também se intensificavam, na medida em que os temas políticos se proliferavam nos palcos brasileiros. Após os acontecimentos envolvendo o Imperador durante a encenação da peça *Anel de Ferro* em Sabará, o Conselho Geral da Província aprova a deliberação de uma medida censurando o Teatro de Ouro Preto, “cujo o palco nenhuma peça poderia ser exibida sem prévia aprovação de autoridade competente” (ÁVILA, 1978, p. 24).

Assim, outras medidas que definiam o que poderia ou não ser apresentado nos palcos brasileiros foram expedidas também pelo Império, ampliando de maneira ostensiva a vigilância sobre as apresentações. Para Duarte (1995), a construção dos prédios teatrais já esboçava esse controle, pois a retirada das apresentações da rua facilitava a vigilância sobre elas.

Duarte (1995, p. 190) certifica que essa vigilância já estava sendo articulada com a criação da Intendência Geral de Polícia, em 1808, visando justamente vigiar casas de diversão e teatros. A vigilância é acentuada em 1837, quando os chefes de polícia das cidades ganham a função também de inspecionar as casas de espetáculos, obrigando diretores e empresários a comunicarem com antecedência as peças a serem apresentadas.

Com o avanço da postura política que as encenações iam tomando, os mecanismos de censura e controle também se intensificavam. Vale o exemplo das regras criadas pelo Conservatório Dramático Brasileiro<sup>51</sup>, em 1845, a saber;

---

<sup>51</sup> Sá comenta, a partir da obra de Galante de Sousa que o conservatório buscava “incentivar o talento nacional para a arte dramática, corrigir os “vícios” da dramaturgia brasileira, julgar obras nacionais e estrangeiras que pretendessem ser representadas nos palcos do Brasil, dirigir os trabalhos cênicos e chamá-los aos grandes preceitos da Arte, por meio de uma análise discreta (SOUSA, 1960, p.3 30), que apontasse os “defeitos” e indicasse os “métodos” de os corrigir, publicar semanalmente um jornal que abordasse a arte dramática, noticiando o ocorrido nos teatros da Corte, com reflexões críticas quanto à “invenção dos dramas” e sua execução” (SÁ, 2009, p. 68 e 69).

Os diretores dos teatros enviariam as peças ao secretário que, por sua vez, as entregaria ao presidente do Conservatório. O presidente, julgando necessário, poderia consultar outro censor e se ainda discordasse das opiniões, decidiria segundo seu arbítrio ou recorreria ao “juri dramático”. O nome dos censores permanecia sempre em segredo. Caso os chefes de polícia das diversas localidades soubessem da intenção de encenarem-se peças não submetidas ao Conservatório, advertiriam os diretores sobre a possibilidade de fechamento do teatro, ficando a diretoria sujeita à prisão por três meses, além de multa de cem mil réis para cada um de seus membros, se a representação viesse a ocorrer. Por diretoria, entendia-se a pessoa ou pessoas responsáveis pela apresentação da peça (DUARTE, 1995, p. 191).

Entre avanços no campo da regulação do mercado através do Estado, o aprofundamento de temas políticos e a imposição da censura, a personagem que emerge nesse contexto é o ator. Desprezado e subjogado, a partir do século XIX esse sujeito passa a ter sua situação social modificada. Para Duarte, o ator nesse século assume um novo papel na sociedade, pois, “além de um novo status da arte de representar, calcado nos ideais de um ator talentoso e preparado para o palco, as relações desse ator com a sociedade também se configuram a partir de novos parâmetros” (DUARTE, 1995, p. 139).

Importante dizer que o século dos grandes atores, como ficou conhecido o século XIX, por causa de artistas brancos como João Caetano e Luiza Leonardo, também foi o século que desprezou a participação de mulheres e homens negros na formação da identidade do teatro brasileiro. Esse desprezo é reiterado pelo viajante alemão George Freiryess que considerava massiva a presença de artistas negros nas artes dramáticas. Lembrando que nas primeiras décadas do século XIX, os brancos ainda desdenhavam deste meio de vida (ÁVILA, 1978, p. 25). O viajante considerava-os medíocres, pois, segundo seus relatos, “nas províncias, ‘onde o mulato serve para tudo’ – desde serviços de alcoviteiro aos de assassinos de aluguel – é ele o comediante, porque o branco tem vergonha de o ser” (DUARTE, 1995, p. 126).

Assim como Freiryess, outro alemão, o aventureiro Carl Seidler, não esconde seu desprezo pelos artistas negros. Em passagens pelo Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX, o autor, que não poupa elogios enebados a uma bailarina portuguesa, também não dosa seu descontentamento com a presença de artistas negros nos palcos da cidade imperial.

Seidler, oficial do império brasileiro, pressupõe que “onde não há História Pátria não pode haver drama, pelo menos não há assunto apropriado” (SEIDLER, 1835/2003,

p. 70 e 71). Por isso, comenta, sem levar em consideração os fatos que antecederam a formação do drama nacional, de origem colonial e religiosa, que o teatro imperial, ao contrário do que ele mesmo prediz sobre o teatro europeu, perdeu sua “pompa”, a partir de sua nacionalização, não apenas pelos novos temas abordados, como também, ou principalmente, pelos artistas que se apresentavam. Pois, segundo observa, “toda gente participava na representação, no palco, atrás dos bastidores, na platéia, nos camarotes, nas galerias; na tola loucura do entusiasmo da hora todos se supunham artistas natos” (SEIDLER, 1835/2003, p. 73).

E, dessa maneira áspera, descreve a formação dos elencos com um desprezo que beira ao escárnio, dizendo que:

Com a abdicação do imperador, a arte mímica, já quase extenuada até a morte, recebeu o golpe de misericórdia. A mesma insensata palavra de despotismo, que subitamente desterrou todos os estrangeiros, militares ou civis, empregados do estado, atingiu o inocente pessoal de teatro [...]. Sem preâmbulos, cortaram os contratos de cantores e dançarinos; fossem dançar alhures, pelo vasto mundo afora. Em lugar deles apresentavam-se agora só atores nacionais, em geral mulatos, e infelizmente colhiam patriótico aplauso geral dos espectadores. [...] Os mulatos já são de nascença apenas obra de remendo da natureza, por isso são peritos remendões. As mais antigas, como as mais novas produções dramáticas de França e Alemanha foram reproduzidas em horrível transformação, e não tinham fim os gracejos mais insossos, e as mais insuportáveis alusões aos heroísmos praticados no funesto 7 de abril de 1831, de memória carnavalesca. [...] Até a orquestra teve que obedecer à senha; todos os estrangeiros foram eliminados. Das vendas mais reles foram buscar mulatos bêbados para figurarem na banda musical imperial (SEIDLER, 1835/2003, p. 71).

Contrariando a visão depreciativa dos viajantes europeus, Affonso Ávila (1978) lança outro olhar sobre a presença de atrizes e atores negros nos palcos brasileiros, em especial em Minas Gerais. Para ele, a absorção de temas políticos pelo teatro, fato que norteou a encenação do século XIX, só foi possível devido à elevação social desses atores. Por conseguinte, essa imagem traçada pelos viajantes não correspondia, segundo o autor,

[...] à realidade do *status* atingindo com sua arte pelo ator de cor numa sociedade que já se abrira o suficiente para consagrar a expressão artística do mulato nos campos da música e da criação plástica. Também o teatro deverá ter constituído uma escada de ascensão na trajetória social do mulato e da atuação deste muito deverá ter

dependido a penetração posterior do cultivo dramático entre as classes superiores (ÁVILA, 1978, p. 25).

Importante observar que somente após a vinda da família real para o Brasil, quando Dom João VI autoriza a construção de teatros no Rio de Janeiro, pois era, como mostra Prado, um frequentador assíduo, é que artistas brancos passam a dominar a cena. Prado observa que João Caetano, além de sua semelhança física com Napoleão Bonaparte, o que pressupõe atrair a atenção do público, passou alguns anos em Paris, onde aprendeu as “novidades” sobre a interpretação de melodramas, tão afeitos ao público brasileiro e, ao trazer essas novidades para o país, logo foi considerado o precursor do teatro nacional.

As artes dramáticas, que aprofundaram as experiências sociais de homens e mulheres no decorrer do século XIX, acompanharam de perto outros movimentos políticos importantes nos últimos anos desse século. A abolição da escravidão e a Proclamação da República trariam novos fôlegos para os temas da dramaturgia nacional. Porém, nessa mesma data, Ouro Preto se viu destituída do posto de capital do estado, golpe que atingiu todos os setores de sua economia, abrindo feridas que se arrastariam abertas ainda por muitos anos do século que viria.

Com a mudança da sede do poder mineiro, em 1897, Ouro Preto perderia uma fração importante de sua população e, por conseguinte, muito de sua arrecadação. Principalmente por perder importância como sede de governo, deixando de receber investimentos, até mesmo na indústria que já era presente em seu território.

A cidade não soube lidar com as perdas pelas quais passou e pelas perdas que ainda estavam por vir. Maria Drummond, em seu artigo para o livro “Ouro Preto, cidade em três séculos”, fala da soberba que se apossou da cidade:

A cidade real esvaziou-se finalmente em 1897, ao que parece, a Municipalidade não reivindicou do Governo Federal apoio financeiro para prevenir tamanho baque na economia de Ouro Preto, uma espécie de socorro, verba emergencial ou indenizatória, até que a cidade se recompusesse. Oficialmente, tomou-se uma postura, digamos, soberba; não se reclama porque a cidade é forte e tem capacidade própria de superar impasses. Foram palavras de Diogo de Vasconcelos ao recepcionar os visitantes que chegavam de trem à cidade para o carnaval de 1900: *tudo morre, mas Ouro Preto não morre porque Ouro Preto é*

*eterno e tem em seu solo tudo o necessário para uma cidade sem dependência.* (DRUMMOND, 2011, p. 30)

Enquanto a sede do território ouro-pretano sofria os dissabores desse final de século, o teatro sofria com a criação do cinematógrafo um golpe que mudaria terminantemente sua relação com a cidade. “Os antigos edifícios teatrais, alguns de notável tradição dramática, são indiscriminadamente adaptados para a nova diversão, com o beneplácito muitas vezes das próprias municipalidades” (ÁVILA, 1978, p. 28). O novo invento rivalizava diretamente com a encenação teatral que, junto do fonógrafo, concorriam com o público teatral.

Durante o século XX, Ouro Preto passou do abandono ao posto de patrimônio cultural da humanidade. Embora a atividade teatral não tenha acompanhado o mesmo ritmo, a cidade se reinventou apostando em seu próprio passado para se manter ativa e relevante, recebendo importantes títulos ao longo do século. Entre outros, os títulos que mais se destacam são a declaração de Cidade Patrimônio Nacional, de 1933, expedida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e a declaração de Patrimônio Cultural da Humanidade, expedida em 1980, pela Unesco. Esses títulos colocaram a cidade como representante da memória da formação mineira, como bem explicam as pesquisadoras Bechler e Pereira:

Ouro Preto afirma-se como um cenário histórico ideal, fundamentando a longevidade das marcas do ouro na história de Minas e a configuração de uma suposta identidade mineira, conquanto não exclusiva, que remonta a modos e registros informados pela presença colonial. Esse movimento enseja Ouro Preto de todos os tempos memórias calcadas num passado congelado por meio do patrimônio barroco e dos vestígios de uma vida social orientada pela opulência e pelo traçado da sede da administração em Minas. Trata-se da perpetuação de uma memória compreendida como via fundadora do marco colonial-mineiro, que ao mesmo tempo, em escala macro, concede substância a um determinado projeto de nação e, numa escala micro, concede importância ao passado convenientemente alçado à condição de tesouro da humanidade (BECHLER; PEREIRA, 2014, 74 e 75).

No contexto deste projeto, e retomando Brescia (2020), a autora aponta a Casa da Ópera de Ouro Preto como um dos primeiros prédios reconhecidos como patrimônio da humanidade, e não só pelo seu caráter arquitetônico, mas também pela sua atuação na formação política, social, cultural e simbólica da cidade, sendo palco de importantes

contribuições para as artes cênicas brasileiras. De modo que a reconhece como “Gênio do Lugar”, ou seja, um exemplo da sua capacidade de “superar adversidades, circunstâncias políticas, econômicas e sociais, pois sempre preservou sua vocação essencial de lugar de representação artística” (BRESCIA, 2020, p. 104).

Como exposto no decorrer desse ato, a atividade teatral secularmente ocupou espaço de destaque na sociedade mineira, aqui representada por Ouro Preto, em função do seu caráter social e político. Como atividade econômica, o setor sempre soube se apropriar dos processos de produção de cada época, no entanto, cidades do interior brasileiro têm mantido uma produção incipiente devido à falta de políticas culturais adequadas, mesmo quando se trata de uma cidade como Ouro Preto, que tem todo o arranjo produtivo apropriado ao fomento cultural. Nesse sentido, buscarei entender, nas próximas páginas, em que medida a atividade teatral ouro-pretana – a partir de uma política pública de fomento que a integre a outros setores produtivos, como o turismo e o patrimônio histórico-cultural – pode atuar de forma positiva no plano de desenvolvimento econômico local, regulamentando a atividade e assegurando a supervivência de seus agentes.

Ouro Preto chegou ao século XXI como importante centro cultural e turístico do estado de Minas Gerais e do Brasil. A cidade se constitui atualmente como um território fértil no que diz respeito à produção artística motivada pelo seu imponente patrimônio histórico-cultural. Contudo, ela está muito além do legado que tão bem a caracteriza, apresentando uma performance econômica em expansão e aberta a novos modelos de negócios, o que estimula a realização desta pesquisa. E é sobre isso que falaremos no próximo ato.

**Terceiro Ato**

O desenvolvimento econômico cultural a partir da experiência local

### 3.1. Políticas Públicas: Definições e Possibilidades

A atividade teatral, em função do seu caráter social e político, secularmente ocupou espaço importante na sociedade humana, como vimos no ato anterior. Sendo uma das primeiras formas de comunicação, ainda hoje é uma das poucas manifestações que coloca um ser humano diante de outro sem aparato mediador. Como atividade econômica, o setor sempre se viu obrigado a submeter-se aos processos econômicos vigentes, adaptando-se às políticas e aos regimes de cada época, equilibrando-se entre as políticas culturais, capazes de contemplar a diversidade dos grupos não hegemônicos, e a indústria cultural, aquela que coloca os objetos da cultura como estratégias de desenvolvimento social e econômico.

Nesse sentido, é fundamental a participação do Estado na formulação de políticas culturais, pois essa participação pode “gerar o impulso capaz de elevar a economia criativa a um estágio em que essa possa realizar todo o seu potencial socioeconômico e trazer os retornos que, consensualmente, se crê que ela seja capaz de prover” (FONSECA; MELEIRO, 2012, p. 50). Ainda segundo esses autores, a indústria cultural brasileira, que tende a concentrar a maior parte de seus investimentos nas capitais, importa cerca de 45% do que consome da cultura de países como Estados Unidos e Reino Unido. E esse fator faz com que cidades do interior brasileiro, onde a indústria cultural chega quase que apenas através da sua reprodutibilidade técnica, como é o caso da TV, internet e, em escassos casos, o cinema, mantenham uma produção cultural incipiente devido à falta de políticas culturais adequadas para a sua realização e manutenção, mesmo quando se trata de uma cidade “altamente ilustrada” como Ouro Preto, portadora de um arranjo produtivo cultural e econômico apropriado ao fomento da atividade cultural.

Assim sendo, a questão sobre a qual nos dedicaremos neste terceiro e último ato é sobre a possibilidade da atividade teatral ouro-pretana a partir de uma política pública de fomento que a integre a outros setores produtivos, como o turismo e o patrimônio histórico-cultural. Assim, por exemplo, podendo atuar de forma positiva no plano de desenvolvimento econômico local, regulamentando a atividade e, dessa maneira, assegurando a sobrevivência de seus agentes.

Política Pública, de modo geral, são ações regulamentadas pelo Estado a fim de gerar impactos positivos na economia e, por conseguinte, na sociedade. Wolff (2014, p.

6) as classifica em três esferas, sendo elas de cunho assistenciais, de serviços universais e, as que nos interessam aqui, relativas ao emprego e à regulamentação e manutenção do mercado de trabalho, como também na criação de oportunidades, um dos quatro pilares da coesão social<sup>52</sup>, como indicado pela Cepal:

La política pública puede influir notablemente en la cohesión social mediante la ampliación de las oportunidades productivas, el fomento del desarrollo de capacidades personales, la conformación de redes más inclusivas de protección ante vulnerabilidades y riesgos y una gestión eficiente de las finanzas públicas<sup>53</sup> (CEPAL, 2007, p. 49).

Sobre as duas cidades analisadas no primeiro ato desta dissertação, São Paulo e Buenos Aires, nota-se uma importante diferença entre elas no que diz respeito às políticas públicas para o teatro. E o que diferencia uma da outra, além dos fatores de natureza antropológicas, é a forma como o Estado enxerga a política cultural e as políticas que emprega para efetivá-las. Vale destacar no programa portenho o uso da palavra “Proteger” à atividade teatral não oficial, que é reafirmada como atividade econômica sem perder o seu caráter simbólico.

Para a Unesco (2005), "Proteção significa a adoção de medidas que visem à preservação, salvaguarda e valorização da diversidade das expressões culturais. "Proteger" significa adotar tais medidas". E é esse o fundamento da criação de uma determinada política pública, como aponta Castro:

[...] essas políticas afetam a situação social dos indivíduos, famílias e grupos sociais, induzindo melhorias na qualidade de vida da população e, ao mesmo tempo, dadas suas dimensões, alteram a economia e a autonomia de um país, o meio ambiente e o próprio patamar de democracia alcançado, tornando-se, assim, elemento fundamental para o processo de desenvolvimento nacional (CASTRO, 2012, p. 1012).

Essas políticas públicas são fortemente reafirmadas nos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) onde, no Objetivo 8, que trata do trabalho, é

---

<sup>52</sup> Coesão Social, dentre outras definições, aqui está inserida no sentido de equidade, inclusão social e bem-estar (CEPAL, 2007, p. 11).

<sup>53</sup> A política pública pode influir notavelmente na coesão social mediante a ampliação das oportunidades produtivas, o fomento do desenvolvimento de capacidades pessoais, a conformação de redes mais inclusivas de proteção ante a vulnerabilidade e riscos e uma gestão eficiente das finanças públicas. Tradução minha.

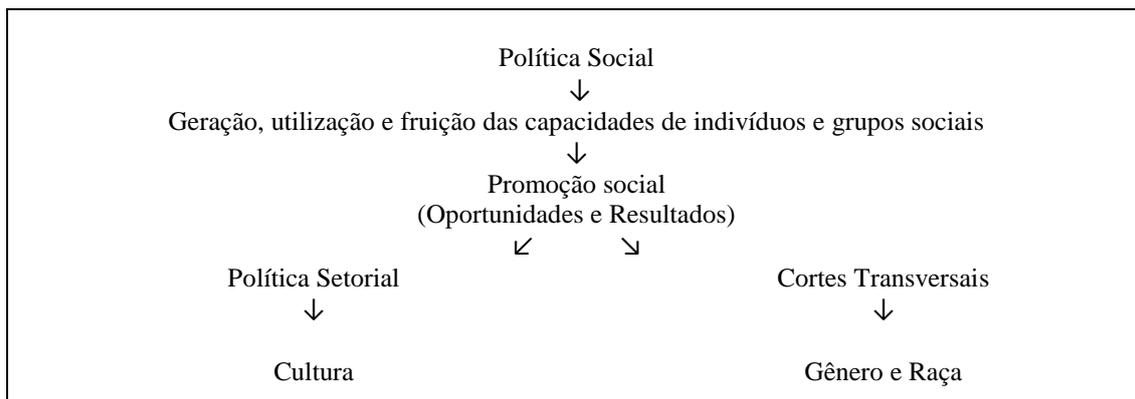
ressaltada a implementação de Políticas Públicas para aumentar a inclusão social (ODM Brasil, 2020). No entanto, esse ponto não é de fácil definição. A terminologia “política pública”, por si só, traz consigo complexidades e imprecisões, que dificultam a sua conceituação, por este ser um termo mutável e dinâmico. Porém, o que não se pode negar é que ela está ligada a ação do Estado, o que influencia diretamente o seu desenvolvimento tanto econômico quanto social, com mais ou menos impacto, dependendo do tipo de governo, da situação econômica, dos fatores históricos e do envolvimento de seus agentes.

A dificuldade em estabelecer uma definição precisa em relação às políticas públicas está no fato de que cada sociedade incorpora o seu entendimento de acordo com algumas variáveis como a sua trajetória histórica e necessidades. E, por essa dificuldade, Castro opta por entendê-la como “sendo um conjunto de programas e ações do Estado que se concretizam na garantia da oferta de bens e serviços, nas transferências de renda e regulação de elementos do mercado” (2012, p. 2014).

Dentro desse conjunto de programas e ações, Castro divide essas políticas em dois objetivos conjuntos: o da “*Proteção Social*”, que diz respeito à seguridade social, e a “*Promoção Social*”, ligada a oportunidades e resultados, sendo que ambos “dizem respeito às contingências, necessidades e riscos que afetam vários dos componentes das condições de vida da população, inclusive os relacionados à pobreza e à desigualdade” (CASTRO, 2012, p. 2014).

A partir desse autor entendemos sobre o papel do Estado em gerir políticas que atenuem as diferenças sociais a partir da diminuição das desigualdades e ampliando as oportunidades, mas também que “as várias formas e possibilidades de implementação dessa ação levam a diferentes tipos e/ou padrões de atuação governamental na resolução das questões sociais” (CASTRO, 2012, p. 1013).

Seguindo o modelo proposto por ele, o caminho a ser seguido para a construção de uma política pública que contemple o setor teatral em Ouro Preto, poderia seguir o seguinte percurso:



Fonte: CASTRO, 2012, p. 1019. Elaboração própria.

Por fim, Castro acrescenta que:

[...] as políticas sociais ao permitirem a ampliação das habilidades e capacidades dos indivíduos, famílias e grupos podem ser elemento importante para melhoria da compreensão dos processos econômicos, sociais e políticos pelos quais o país passa. Consequentemente, podem ser elemento para ampliação da participação política e social e maior defesa e ampliação da igualdade e solidariedade social como princípio e pilar da estruturação da sociedade, fomentando alterações nas instituições estatais fundamentais aos processos de desenvolvimento (CASTRO, 2012, p. 1017).

A cientista política Celina Souza, por sua vez, dedica-se a analisar a vasta terminologia empregada para definir as políticas públicas. Em sua revisão literária, a autora afirma que não existe uma definição precisa sobre as políticas públicas, por isso ela as resume como o “campo do conhecimento que busca, ao mesmo tempo, “colocar o governo em ação” e/ou analisar essa ação (variável independente) e, quando necessário, propor mudanças no rumo ou curso dessas ações (variável dependente)” (SOUZA, 2006, p. 26).

Souza apresenta oito modelos, os quais julgam mais importantes, de formulação e análise dessas políticas. Em síntese, dizem que:

A política pública permite distinguir entre o que o governo pretende fazer e o que, de fato, faz;  
 A política pública envolve vários atores e níveis de decisão, embora seja materializada através dos governos, e não necessariamente se restringe a participantes formais, já que os informais são também importantes;  
 A política pública é abrangente e não se limita a leis e regras;  
 A política pública é uma ação intencional, com objetivos a serem alcançados;

A política pública, embora tenha impactos no curto prazo, é uma política de longo prazo;

A política pública envolve processos subsequentes após sua decisão e proposição, ou seja, implica também implementação, execução e avaliação (SOUZA, 2006, p. 36 e 37).

Dentre os 8 modelos<sup>54</sup> apresentados por Souza, o Ciclo da Política Pública é a que mais se aproxima da proposta dessa pesquisa, pois “vê a política pública como um ciclo deliberativo, formado por vários estágios e constituindo um processo dinâmico e de aprendizado” (SOUZA, 2006, p. 29).

Souza (2006, p. 37) ainda aponta que, a partir das teorias neo-institucionalistas, o que motiva (ou obriga) a formulação de políticas públicas é a luta pelo poder e por recursos entre determinados grupos sociais. Um dos aspectos da sua contribuição teórica está na influência que as instituições exercem sobre as políticas públicas, atentando para o fato de que mesmo numa democracia, a concepção racional exige incentivos seletivos, mesmo quando se trata de distribuição de bens coletivos.

Já para os outros ramos, como o institucionalismo histórico e o estruturalista “as instituições moldam as definições dos decisores, mas a ação racional daqueles que decidem não se restringe apenas ao atendimento dos seus próprios interesses” (SOUZA, 2006, p. 37 e 38). Conclui Souza que:

[...] os procedimentos metodológicos construídos pelas diversas vertentes neo-institucionalistas, em especial a da escola racional, são marcados pela simplicidade analítica e pela elegância, no sentido que a

---

<sup>54</sup> Os demais modelos de formulação e análise de políticas públicas apresentados por Souza são: “O tipo da política pública”, desenvolvido por Lowi, a partir do conceito de que “a política pública faz a política”. O “Incrementalismo”, desenvolvido por Lindblo, Caiden e Wildavsky onde a política pública é vista como um processo incremental. “O modelo *garbage can*” criado por Cohen, March e Olsen (1972), onde é argumentado que as “escolhas de políticas públicas são feitas como se as alternativas estivessem em uma “lata de lixo”, ou seja, existem vários problemas e poucas soluções”. “O modelo da coalizão de defesa” (*advocacy coalition*), criado por Sabatier e Jenkins-Smith (1993), que “discorda da visão da política pública trazida pelo ciclo da política e pelo *garbage can* por sua escassa capacidade explicativa sobre por que mudanças ocorrem nas políticas públicas”. “O modelo de arenas sociais”, que pressupõe que “uma determinada circunstância ou evento se transforme em um problema, é preciso que as pessoas se convençam de que algo precisa ser feito”. “O modelo do “equilíbrio interrompido”” (*punctuated equilibrium*) elaborado por Baumgartner e Jones (1993), que se baseia em noções de biologia e computação onde a “política pública se caracteriza por longos períodos de estabilidade, interrompidos por períodos de instabilidade que geram mudanças nas políticas anteriores. E, por fim, os “Modelos influenciados pelo “novo gerencialismo público” e pelo ajuste fiscal” que partem da “influência do que se convencionou chamar de “novo gerencialismo público” e da política fiscal restritiva de gasto, adotada por vários governos, novos formatos foram introduzidos nas políticas públicas, todos voltados para a busca de eficiência” (SOUZA, 2006, pp. 28-34).

matemática dá a essa palavra, e pela parcimônia, o que nem sempre é aplicável à análise de políticas públicas (SOUZA, 2006, p. 39-40).

Enquanto Souza apresenta modelos distintos que definem (ou tentam definir) o que é política pública, Geraldo Di Giovanni (2009), por sua vez, é categórico ao afirmar a importância dessa ferramenta para o exercício do poder nas sociedades democráticas contemporâneas, “resultante de uma complexa interação entre o Estado e a sociedade, entendida aqui num sentido amplo, que inclui as relações sociais travadas também no campo da economia” (DI GIOVANNI, 2009, p. 2).

Em seu artigo, o sociólogo traz à luz alguns apontamentos pertinentes em relação à tipologia e ao uso do termo, partindo de estudos de políticas públicas que fornecem subsídios para a ação dos governos. E, principalmente, em relação à peculiaridade dos diferentes usos: *Politics*, ligados aos fenômenos do poder, e *Policy*, que se refere às formas de ação e linhas de atuação (DI GIOVANNI, 2009, p. 4).

Pressupõe-se, também, certa estruturação republicana da ordem política vigente: coexistência e independência de poderes e vigência de direitos de cidadania; e, pressupõe-se, finalmente, alguma capacidade coletiva de formulação de agendas públicas, em outras palavras, o exercício pleno da cidadania e uma cultura política compatível (DI GIOVANNI, 2009, p. 2 e 3).

No entanto, o autor deixa claro que, não obstante essa distinção tipológica,

[...] o conceito de políticas públicas é um conceito evolutivo, na medida em que a realidade a que se refere existe num processo constante de transformações históricas nas relações entre estado e sociedade, e que essa mesma relação é permeada por mediações de natureza variada, mas que, cada vez mais estão referidas aos processos de democratização das sociedades contemporâneas (DI GIOVANNI, 2009, p. 6).

Porém, é importante frisar que nesse artigo, Di Giovanni (2009) faz a sua própria classificação destes termos. Em um primeiro momento ele atribui a quatro fatores históricos a presença contundente dessas práticas na contemporaneidade, sendo estes fatores de natureza macroeconômica; geopolítica; política e o último de natureza cultural e sociológica.

Outro ponto importante para este estudo é a identificação das “quatro estruturas elementares” que se relacionam entre si, dando sustentação à política pública. Todavia, é

necessário ressaltar a contribuição que o autor traz em relação à estrutura simbólica capaz de lançar um olhar humanizado aos aspectos objetivos da política pública, considerando fundamental as questões subjetivas que formam as identidades de um grupo social. O autor classifica tais estruturas da seguinte maneira:

Estrutura formal, composta pelos elementos: “teoria”, práticas e resultados;  
Estrutura substantiva, composta pelos elementos: atores, interesses e regras;  
Estrutura material, composta pelos elementos; financiamento, suportes, custos;  
Estrutura simbólica, composta pelos elementos: valores, saberes e linguagens (DI GIOVANNI, 2009, p. 12).

Seguindo as premissas do autor, vemos que estrutura formal da política pública se baseia numa teoria de origem diversa, com vias de intervir numa dada realidade, buscando um determinado resultado. A estrutura substantiva diz respeito aos aspectos sociais e políticos, ou seja, pessoas, grupos e instituições de interesse que, de certa forma, participam tanto da formulação das políticas públicas quanto da sua implementação e, conseqüentemente, dos seus resultados. A estrutura material tem relação com tudo o que diz respeito à economia, como a viabilidade, exequibilidade e a sustentação material. Em contraponto à estrutura simbólica que trata dos universos subjetivos ligados às expressões culturais e ideológicas (DI GIOVANNI, 2009).

Enquanto Souza e Di Giovanni trazem para este estudo o embasamento teórico apontando elementos que estruturam o papel do Governo, das instituições e a participação dos grupos de interesse, Castro aponta a conexão que ocorre entre as políticas sociais e os fatores econômicos. Esse é um dos pontos que mais me interessa para este estudo. Pois, o que norteia a pesquisa que resulta nesta dissertação é o conceito de Promoção Social, defendido por Castro e que, em resumo, trata das oportunidades criadas pelo Estado para geração de renda e trabalho para determinados grupos sociais.

Sobre esse conceito, Castro pondera que as políticas públicas:

[...] pretendem garantir aos cidadãos oportunidades e resultados mais amplos e equânimes de acesso aos recursos e benefícios conquistados pela sociedade em seu percurso histórico. Tais políticas compreendem um vasto espectro de ações que abarca desde a formação e

desenvolvimento do cidadão – casos da Educação, do acesso à Cultura e das políticas de Trabalho e renda que buscam a qualificação profissional e regulação do mercado de Trabalho (CASTRO, 2012, p. 1019).

Castro (2012) acrescenta que os gastos referentes às políticas públicas tendem a afetar positivamente a economia, posto que o aumento da renda das famílias e a distribuição de renda refletem no crescimento do PIB. E mais, para o autor, essas políticas quando pensadas a partir do princípio da inclusão social, levando em consideração a ampliação das habilidades e das capacidades da população, elas não só aumentam a produtividade, como também afetam o crescimento econômico, refletindo na queda da pobreza.

No entanto, no conjunto das políticas públicas, há de se levar em consideração as micropolíticas que dizem respeito aos municípios e outras experiências locais. Vimos, no primeiro ato, que Botelho (2001) afirma que as microações têm o município como instância administrativa mais próxima do fazer cultural. E, nesse sentido, finalizarei esta seção, pontuando a importância da articulação dos atores locais para o desenvolvimento regional, tal como nos propõem Dowbor e Pochmann:

Hoje entendemos que existem várias territorialidades que precisam se articular de maneira mais inteligente, e nessa diversidade o território local surge como um grande potencial subutilizado, na medida em que permite políticas diversificadas segundo as diferentes situações e uma articulação dos diversos atores locais visando processos de decisão mais participativos e mais democráticos, além da maior produtividade sistêmica do território. (DOWBOR; POCHMANN, 2010, p. 6).

Sobre o desenvolvimento local, Silva, Takagi e Santos apontam dois elementos fundamentais para a implantação de um programa dessa natureza: a participação e mobilização dos agentes locais<sup>55</sup>, bem como o seu fortalecimento “por meio de mecanismos de descentralização administrativa e financeira das políticas públicas” (SILVA; TAKAGI; SANTOS, 2010, p. 169).

---

<sup>55</sup> Para a Cepal, “La participación comunitaria se puede entender como la organización racional, consciente y voluntaria de los habitantes de un espacio determinado, con el propósito de proponer iniciativas que satisfagan sus necesidades, definir intereses y valores comunes, colaborar en la realización de obras y prestación de servicios públicos e influir en la toma de decisiones de los grupos de poder de ese espacio” (CEPAL/SEGIB, 2006) (CEPAL, 2007, p. 41).

Nesse sentido, Albuquerque e Zapata (2010, p. 221) também trazem para o contexto das políticas públicas a estratégia de desenvolvimento local com o acréscimo da valorização do patrimônio natural e cultural, que os autores apresentam como novas áreas nas iniciativas locais de desenvolvimento, sendo importante premissa para alavancar a economia de um determinado território, partindo do ponto de vista de que essa valorização é determinante para a diferenciação do que é produzido.

Para tal, Albuquerque e Zapata, listam oito bases de sustentação dessas estratégias, que são importantes modelos no que toca ao propósito deste estudo, sendo elas:

- Criação de uma institucionalidade para o desenvolvimento econômico local;
- Fomento de empresas locais e capacitação de recursos humanos;
- Coordenação de programas e instrumentos de fomento;
- Elaboração de uma estratégia territorial de desenvolvimento;
- Cooperação público – privada;
- Existência de equipes de liderança local;
- Atitude proativa do governo local;
- Mobilização e participação dos atores locais. (ALBUQUERQUE; ZAPATA, 2010, p. 217).

Os autores ainda pontuam a importância que os governos municipais têm na elaboração e execução dessas estratégias, em especial quanto ao papel de estimular a participação popular e o de criar instrumentos que permitam que os grupos de interesses tenham meios de desenvolver suas atividades. Eles ainda reiteram os novos temas que precisam ser incorporados nessas estratégias, como “a visão comum de desenvolvimento territorial articulada com os diferentes atores locais” e “a defesa e promoção do patrimônio histórico-cultural” (ALBUQUERQUE; ZAPATA, 2010, p. 219), entre outras.

Em suma, o que esses autores propõem é que os decisores mobilizem e estimulem a participação coletiva no planejamento do desenvolvimento local. A partir de mecanismos que facilitem o entendimento desses atores sobre a formulação de estratégias de desenvolvimento territorial com oficinas e adequação da linguagem dos projetos, por exemplo, de modo que se possam firmar, entre os atores locais e o poder público, alianças, acordos e redes de modo participativo e integrado (ALBUQUERQUE; ZAPATA, 2010, p. 224).

Ainda sobre a relação entre Estado e Sociedade, Caio Silveira acrescenta que a participação da sociedade nas decisões do Estado sobre as políticas que lhe são de interesse são fulcrais para que haja governabilidade. Segundo o sociólogo, esse é:

[...] o processo de extensão da cidadania que amplia a dimensão pública para além do domínio do Estado. A construção de esferas públicas não limitadas ao Estado corresponde a um alargamento que envolve a articulação entre Estado e sociedade civil – o que é rigorosamente distinto das ideias e práticas de desresponsabilização, de terceirização ou privatização do Estado. Nessa visão, o Estado é visto como articulador necessário e insubstituível, mas não como promotor primordial e exclusivo do desenvolvimento (SILVEIRA, 2004, p. 46).

A CEPAL também corrobora a participação da sociedade nos processos de construção de políticas públicas, através de mecanismos de promoção de oportunidades, considerando estes aspectos como “de valor social para que todos los ciudadanos sean partícipes de los beneficios y actores del desarrollo requiere instituciones que sostengan los principios de universalidad, solidaridad y eficiencia en forma simultánea y prioritária” (CEPAL, 2008, p. 111).

Com esses elementos em mãos, o que pretendo é criar subsídios teóricos suficientes para tecer argumentos que possibilitem o diálogo entre a classe teatral ouro-pretana e a gestão municipal a partir da formulação de uma agenda, onde os problemas enfrentados pelo setor sejam identificados e, visando soluções, essa agenda viabilize a criação de uma política pública focalizada<sup>56</sup>, e com a pretensão de afetar positivamente a economia da cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, a partir da melhora de vida desse grupo social específico e, por conseguinte, a melhora e ampliação da vida cultural da população ouro-pretana.

---

<sup>56</sup> “Focalização no sentido de busca do foco correto para se atingir a solução de um problema previamente especificado, portanto, como um aumento de eficiência local, isto é, eficiência na solução desse problema específico” (KERSTENETZKY, 2006, p. 570).

### 3.2. A cena teatral da Ouro Preto do século XXI<sup>57</sup>

No primeiro ato discutimos o conceito de cultura a partir da classificação de Brunner (1993), pesquisador que propõe duas dimensões: antropológica e sociológica. Nesta pesquisa foquei apenas na dimensão sociológica pelo fato dela poder ser dimensionada, elaborada e difundida, como indica o autor que, em linhas gerais, enxerga a cultura, nessa dimensão, como mercadoria, assim como ela é vista no âmbito da economia criativa.

É na dimensão sociológica da cultura que as políticas culturais, assim como as políticas públicas para a cultura, são elaboradas. No entanto, segundo Brunner, essas políticas são criadas apenas a partir do levantamento, ou surgimento, de demandas e, como reitera Botelho (2001), essas demandas, num estrito exercício de cidadania, devem ser criadas pelos próprios interessados de modo a instigar o Estado a intervir em determinada realidade.

Como exercício de cidadania, Marilena Chauí (2008, p. 66) entende que este é o direito que cada cidadão, dentro do jogo democrático, tem de intervir nas decisões, tanto nas que dizem respeito às diretrizes culturais quanto as referentes aos orçamentos públicos, de modo que se garanta ao cidadão o acesso à fruição e produção dos bens culturais. Pois, como frisa a autora:

Trata-se, pois, de uma política cultural definida pela idéia de cidadania cultural, em que a cultura não se reduz ao supérfluo, entretenimento, aos padrões do mercado, à oficialidade doutrinária (que é ideologia), mas se realiza como direito de todos os cidadãos, direito a partir do qual a divisão social das classes ou a luta de classes possa manifestar-se e ser trabalhada porque no exercício do direito à cultura, os cidadãos, como sujeitos sociais e políticos, se diferenciam, entram em conflito, comunicam e trocam suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras e movem todo o processo cultural (CHAUÍ, 2008, p. 66).

A partir do viés da cidadania cultural mencionado acima, o primeiro passo para entender que tipo de demanda poderia ser criada no contexto proposto pelo sociólogo chileno, foi conhecer o atual cenário das artes cênicas em Ouro Preto, especificamente no

---

<sup>57</sup> A partir desta seção empregarei o feminino – “as artistas”, “as participantes”, “as produtoras”, “as profissionais”, etc. para referir-se a pessoas de diferentes gêneros.

que tange ao teatro, o que significou conhecer suas principais agentes, seus anseios, suas necessidades e seus interesses. Entender também, qual o contingente de trabalho, assim como o espaço de escoamento da produção criativa, seja através de espetáculos ou outros serviços, e conhecer quais as ferramentas e as estratégias de promoção e incentivo disponíveis.

A atividade teatral realizada em Ouro Preto atualmente é fruto de um movimento cultural iniciado na segunda metade do século XX, através de grupos de teatro amador. Estes grupos foram responsáveis tanto pela sustentação desta atividade cultural na cidade, como também abriram caminho para a criação do curso livre de teatro pelo Instituto de Filosofia, Artes e Cultura – IFAC da UFOP, que resultou na implementação das graduações em teatro na mesma instituição. Este percurso, iniciado ainda na década de 1970, foi determinante para a consolidação dos grupos que surgiram a partir da instalação dos cursos de teatro pela universidade<sup>58</sup>.

A cena teatral da Ouro Preto do século XXI conta com um importante mecanismo de formação e capacitação dos seus profissionais que são os cursos de artes cênicas com habilitações em teatro implantados pela UFOP no final dos anos 1990. Atualmente esses cursos estão divididos nos bacharelados em Direção Teatral e Intepretação, Licenciatura e Mestrado em Artes Cênicas. A universidade define a implantação desses cursos como a transformação do teatro em objeto de estudo e reflexão, como pode ser visto no site da instituição onde se lê: “Na esfera local, a iniciativa representou a consagração da criação, do ensino e da pesquisa artística em uma instituição que habita uma comunidade historicamente marcada pela dimensão cultural e artística” (DEART, 2019).

Porém, apesar do que institui a universidade, os grupos e artistas teatrais atravessam um longo período de desprestígio devido à falta de políticas públicas ou mesmo programas de fomento específicos para o setor. Com a profissionalização da área, a universidade disponibiliza, ano após ano, um expressivo número de artistas profissionais nos mercados local e regional, que não conseguem absorver todo esse contingente devido à inexistência de políticas culturais que contemplem o desenvolvimento econômico do setor.

---

<sup>58</sup> Para conhecer os grupos de teatro amador dessa época, ver: “Atos de Prazer: o grupo Palco & Rua e o teatro amador em Ouro Preto – 1976 a 2012 (SILVA, 2013).

Obviamente muitos egressos voltam aos seus lugares de origem ou, como é o mais comum, instalam-se nos grandes centros urbanos, onde se encontra a maior parte da produção teatral do país. No entanto, pressupõe-se que, quando uma universidade abre determinado curso em determinado território, este está cumprindo uma demanda, o que no contexto deste estudo, não se configura.

Para, então, chegar às demandas do setor, recorri aos dois primeiros estágios do Ciclo das Políticas Públicas proposto por Celina Souza: Definição dos problemas e identificação das alternativas. No entanto, não poderia fazê-lo sozinho. Por isso, busquei as profissionais do teatro na cidade, primeiro através de um questionário<sup>59</sup> enviado às artistas residentes em Ouro Preto, entre os meses de setembro e outubro de 2020 e, segundo, através da realização de um seminário.

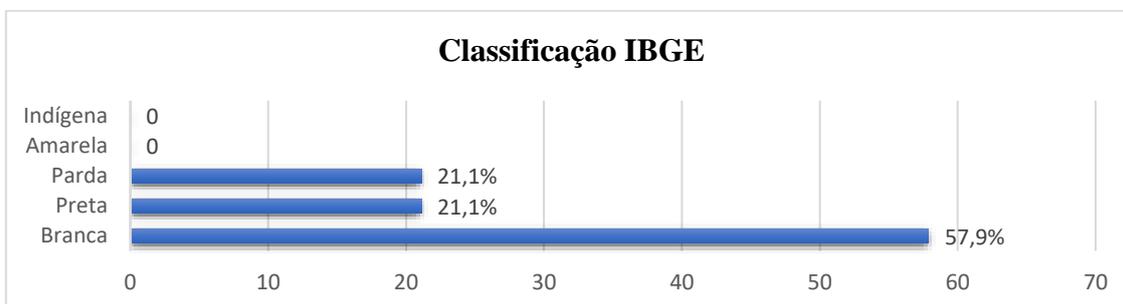
O questionário foi criado no afã de “definir os problemas”, identificá-los e mensurá-los. Ele foi enviado a 33 artistas, das quais 19 se comprometeram em participar. O questionário contemplava questões que abarcavam desde o perfil das participantes, passando pela formação, atuação e situação profissional dessas artistas, assim como de seus respectivos grupos e, por fim, sobre o posicionamento de cada uma sobre uma possível elaboração de políticas culturais e/ou políticas públicas exclusivas para as artes cênicas na cidade.

Importante dizer que o perfil traçado pelo questionário expressa apenas a realidade dessas 19 artistas que se dispuseram a participar do questionário, não representando, sobremaneira, a totalidade e diversidade do cenário teatral ouro-pretano. Outro ponto importante de ser mencionado é que o recorte feito foi apenas para as artistas residentes em Ouro Preto, seja na sede ou em seus distritos, pois, algumas artistas que compõem a cena ouro-pretana, residem em cidades vizinhas como Mariana, Itabirito e Ouro Branco.

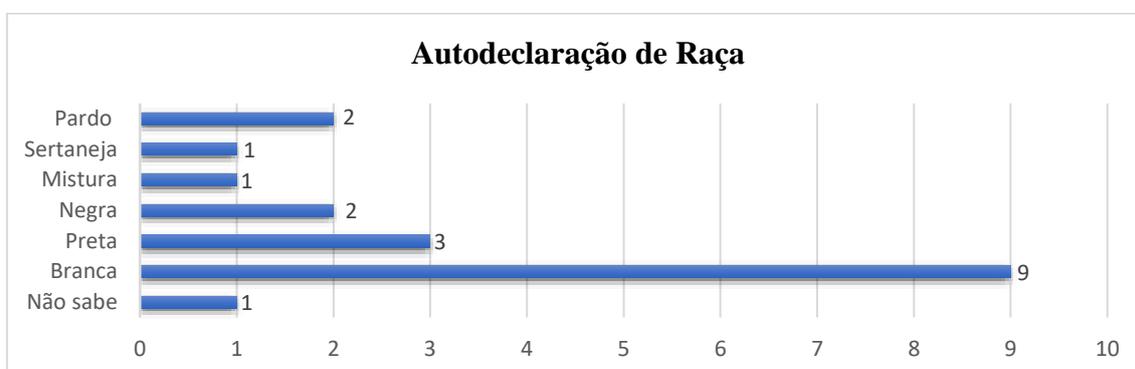
As primeiras questões do documento se referiam à raça e gênero. Primeiro foi perguntado a cada participante como elas se classificavam, a partir dos termos usados pelo IBGE, como pode ser visto no Gráfico 1. Porém, para conhecer melhor o perfil dessas artistas, também perguntei, de forma livre, como elas se auto classificavam, como visto no Gráfico 2.

---

<sup>59</sup> Esse questionário pode ser visto na íntegra no Anexo 1.

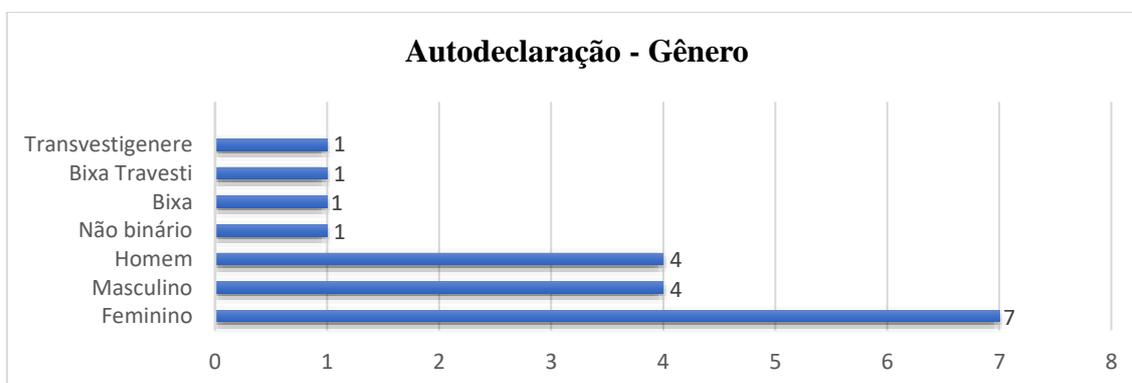
**Gráfico 1 – Classificação de Raça da classe teatral de Ouro Preto segundo o IBGE**

Fonte: Questionário elaborado pelo autor. Cf. Anexo 1. Questão 1.

**Gráfico 2 – Autodeclaração de Raça segundo a classe teatral de Ouro Preto/MG**

Fonte: Questionário elaborado pelo autor. Cf. Anexo 1. Questão 2.

As questões referentes ao gênero e à orientação sexual também eram abertas e livres. Contudo, ou talvez por isso, as repostas se mantiveram entre os padrões “masculino” e “feminino”, “heterossexual” e “homossexual”, tendo poucas variantes, como mostrado nos gráficos 3 e 4.

**Gráfico 3 – Autodeclaração de Gênero segundo a classe teatral de Ouro Preto/MG**

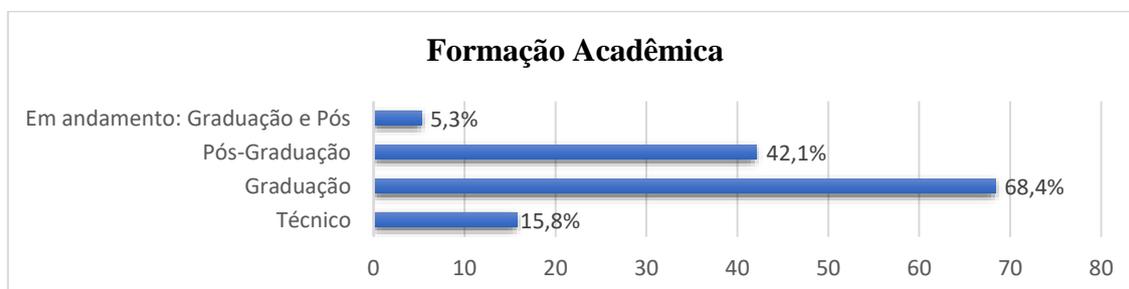
Fonte: Questionário elaborado pelo autor. Cf. Anexo 1. Questão 3.

**Gráfico 4 – Orientação Sexual segundo a classe teatral de Ouro Preto/MG**

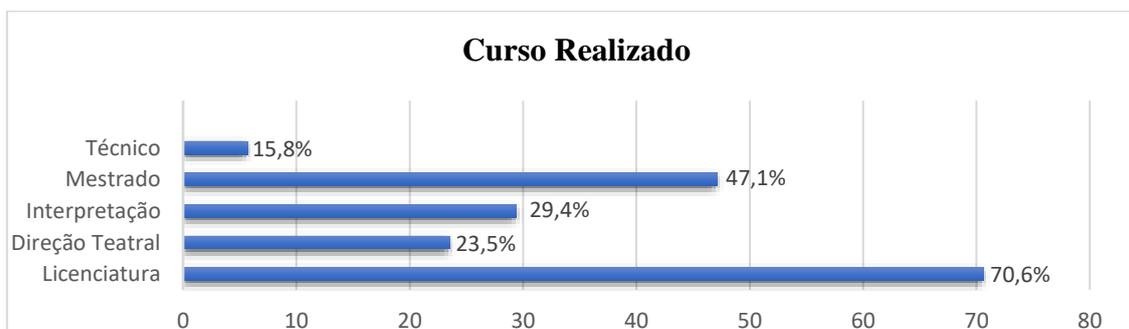
Fonte: Questionário elaborado pelo autor. Cf. Anexo 1. Questão 4.

\*18 participantes responderam essa questão

Sobre a formação acadêmica, 100% das participantes disseram ter habilitação específica na área, sendo que 89,9% são formadas pela UFOP. O grau de formação varia entre técnico, superior e mestrado, sendo que uma mesma participante pode ter formação em duas ou mais categorias, como exposto nos gráficos 5 e 6:

**Gráfico 5 – Formação Acadêmica da classe teatral de Ouro Preto/MG**

Fonte: Questionário elaborado pelo autor. Cf. Anexo 1. Questão 6.

**Gráfico 6 – Curso realizado na UFOP pela classe teatral de Ouro Preto/MG**

Fonte: Questionário elaborado pelo autor. Cf. Anexo 1. Questão 8.

Sobre a realidade dos grupos<sup>60</sup>, percebe-se que são formados por profissionais qualificadas, no entanto, como veremos a partir dos próximos dados, os programas de fomentos, públicos e/ou privados, não são suficientes para a manutenção do setor, assim como a sobrevivência de suas agentes. Foi constatada, através do questionário, a existência de 7 grupos profissionais<sup>61</sup> na cidade, das quais 73,7% das participantes são integrantes, a saber: Cia. 2x2 – Cultura e Cidadania; Grupo Residência – Teatro e Audiovisual; Cia. Ajayô Teatro em Pé; Cia. Bem Te Vi; Cia. Lamparina; Grupo Beira Bando e Grupo Peripatéticos.

Um dado que não se pode ignorar em Ouro Preto é a quantidade de grupos que surgem e desaparecem através dos anos. A explicação para isso se dá no fato de muitos grupos surgirem quando os seus membros ainda estão em formação e se desfazem quando estes se formam e vão embora da cidade, já que essa não oferece meios de permanência para essas artistas. Embora seja esse o caminho natural de muitos grupos, é possível notar como, de tempos em tempos, alguns deles vão se consolidando e fixando residência na cidade.

Outra característica desses grupos é que tendencialmente eles têm poucas integrantes. Variando de 1 a 10 integrantes, a depender do projeto. Nota-se, porém, que geralmente o número de integrantes fixos é muito baixo, girando em torno de 3, 4 ou 5 pessoas. Posso afirmar com segurança que ter equipes reduzidas é fundamental para a existência desses grupos, pois grupos pequenos tendem a ter menos gastos, principalmente com a logística, e, isto, possibilita que seus espetáculos sejam mais longevos.

Em relação aos espaços físicos, apenas 40% das participantes declararam já terem tido, em algum momento da existência do grupo, uma sede ou espaço para apresentações. As participantes são unânimes ao declarar que o maior impedimento para manter um espaço próprio funcionando é a falta de incentivo financeiro. Os gastos com sede própria giram em torno de gastos comuns como aluguel, água, luz e, dependendo da localização, taxas de incêndio.

---

<sup>60</sup> Vou tratar por “grupo” todos os agrupamentos teatrais como Companhias, Coletivos, Ajuntamentos, etc, a partir da definição do encenador colombiano Santiago Garcia que trata grupo por “espaço para a criação, em luta permanente para preservar uma atitude ética” (ZAPATA, 2017, p. 57).

<sup>61</sup> Existe ainda o Grupo Estandarte de Teatro cuja existência registro aqui, mesmo não tendo nenhuma integrante participado do questionário, devido à sua importante colaboração para as artes cênicas ouro-pretanas nos últimos 15 anos.

Os grupos que têm ou já tiveram seus espaços ou salas de ensaio, os mantêm ou mantiveram, em muitos casos, com recursos próprios ou readequação financeira de algum projeto. Algumas vezes é possível manter com oficinas artísticas ou financiamento coletivo, no entanto, nenhuma das situações mencionadas traz segurança para o livre exercício da atividade ou garante a continuidade das mesmas.

Outro dado preocupante, percebido com o questionário, é o baixo volume de projetos financiados, seja por editais públicos ou privados. Os dados mostram que apenas 15,8% das participantes conseguiram viver exclusivamente de algum projeto, porém, esse período não é especificado. Por isso, 94,7% das participantes são obrigadas a conjugar a atividade artística com outras atividades, principalmente, como professoras do ensino básico.

As questões 18, 19, 20, 21 e 22 mostram a quantidade de projetos cênicos realizados com recursos oriundos de esferas distintas no período entre 2010 e 2020 pela classe teatral de Ouro Preto. O que mais impressiona é que o número de projetos realizados com recursos próprios é muito superior aos realizados com financiamentos públicos e privados, como pode ser visto no Anexo 1<sup>62</sup>. O que nos leva a entender que essas artistas estão pagando para trabalhar, ou seja, as artes cênicas na Cidade Patrimônio Cultural da Humanidade são financiadas pelas próprias artistas.

O número de apresentações também impressiona pela escassez. Mesmo as apresentações em Ouro Preto, cidade que tem à disposição bons equipamentos culturais e é servida de eventos que são distribuídos ao longo do ano, com público considerável, tem a média de apresentações anuais muito aquém do que se espera de uma cidade com essa importância para o mercado artístico. A média de apresentações na cidade de Ouro Preto giraram em torno das 8,05 anuais nos últimos 10 anos, como mostra a questão 24 do Anexo 1.

---

<sup>62</sup> Como pode ser visto no Anexo 1, as informações de algumas participantes são imprecisas ou vagas. Respostas como “alguns”; “não muitos”; “todos”, entre outros, não são computáveis. No entanto, para dimensionar esses números, foram considerados apenas os dados precisos. Mesmo não refletindo fidedignamente a realidade, é possível indicar o quão incipiente está a produção teatral ouro-pretana.

**Gráfico 7 – Média de apresentações anuais dos grupos de teatro de Ouro Preto/MG entre 2010 e 2020.**



Fonte: Questionário elaborado pelo autor. Cf. Anexo 1. Questões 24, 25, 26 e 27.

Como visto nos gráficos acima, a atividade teatral em Ouro Preto está em um momento de desamparo. Além da falta de políticas de fomento, os dados denotam também um desconhecimento por parte da classe sobre a própria situação, quando vemos que não há registros das atividades de alguns grupos, mesmo estas sendo tão poucas. Fato este que é agravado quando notado ao serem analisadas as percepções dessas artistas, que boa parte delas não encara a própria atividade como trabalho.

Enxergar a atividade cultural como trabalho, entendê-la dessa maneira, respeitando-se a diversidade de expressões e suas singularidades, seja no campo da estética, seja como experimentação, reflexão e sensibilização, até mesmo como diversão e entretenimento, é um passo importante e determina as condições materiais e históricas para a sua realização, e assim, poder pensá-la como instituição social (CHAUÍ, 2008, p. 65).

As questões referentes à manutenção da atividade teatral foram muito bem recebidas pelas participantes, durante a pesquisa, sendo que 100% delas acreditam ser possível que se desenvolva uma política pública específica para as artes cênicas na cidade. Inclusive, 100% também foi o percentual de artistas que julgaram interessante ter como obrigatória uma porcentagem específica de apresentações de artistas ou grupos ouropretanos em eventos da cidade e/ou realizados na cidade, como apontado na questão 34<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> Importante ressaltar que além dos importantes Festival de Inverno, Fórum das Artes e Fórum das Letras, entre outros eventos realizados pela prefeitura municipal e UFOP, a cidade, por suas características patrimoniais e turísticas, recebe um bom número de eventos artísticos ao longo do ano, mas que, nem sempre, absorvem a mão de obra técnica e/ou artística residente na cidade.

Outros números apontam que 94,7% das participantes concordam que a atividade teatral pode ser considerada uma atividade econômica. E 89,5% delas estão de acordo que o setor tenha, para a manutenção de sua atividade, algum benefício público, como isenção de taxas e impostos, a exemplo do Proteatro em Buenos Aires.

Sobre o reconhecimento da atividade teatral como parte do patrimônio imaterial da cidade de Ouro Preto, pelos motivos expostos no segundo ato, 94,7% estão de acordo com essa possibilidade, assim como também 94,7% concordam que a atividade teatral pode ser fomentada como atividade turística.

Sobre o fomento da atividade teatral relacionada à atividade turística, foi perguntada às artistas na questão 37, o que poderia ser feito para que turistas, de maneira geral, colocassem em seus roteiros de passeio a experiência de assistir a um espetáculo teatral em uma sala como a antiga Casa da Ópera ou em espaços públicos pela cidade. As respostas foram bem promissoras. Nota-se, inclusive, que há muitas possibilidades de colocar a atividade nos roteiros da cidade. Porém, é notado também o receio por parte de algumas participantes em ver seus trabalhos reduzidos à “atração turística”, como pode ser observado em algumas respostas da questão 37 (Anexo 1, p.156), o que, aliás, não faz parte dos propósitos desse estudo. No entanto, como veremos na próxima seção, Ouro Preto dispõe de um contingente de turistas muito grande que pode (e deve) ser visto como potenciais espectadoras numa cidade que tem uma circulação muito intensa de pessoas.

Como citado por Durand (2001), e reiterado por Fonseca e Meleiro (2012), é possível dizer que a falta de entendimento por parte da classe artística de que arte e cultura também dependem de sustentação institucional é reflexo da visão romantizada sobre a arte e a rejeição de pautas econômicas em assuntos artísticos. Por isso, compactuo da ideia de distinguir “aquilo que, em cada região ou localidade, está sendo suficientemente bem resolvido pela indústria cultural, ou por manifestações espontâneas da população, e aquilo que, com base em critérios defensáveis, o governo deve encorajar” (DURAND, 2001, p. 67). No caso de Ouro Preto, é importante considerar que o que está sendo bem resolvido pela indústria cultural passa pelo patrimônio histórico e pelo turismo.

Voltando à nossa pesquisa, como foi visto, 100% das artistas que responderam ao questionário concordam com a criação de uma política pública específica para a produção teatral ouro-pretana, como apontado pela questão 31. No entanto, quando analisadas as respostas da questão 28 (Anexo 1, p.152) sobre o que cada uma julga importante para que

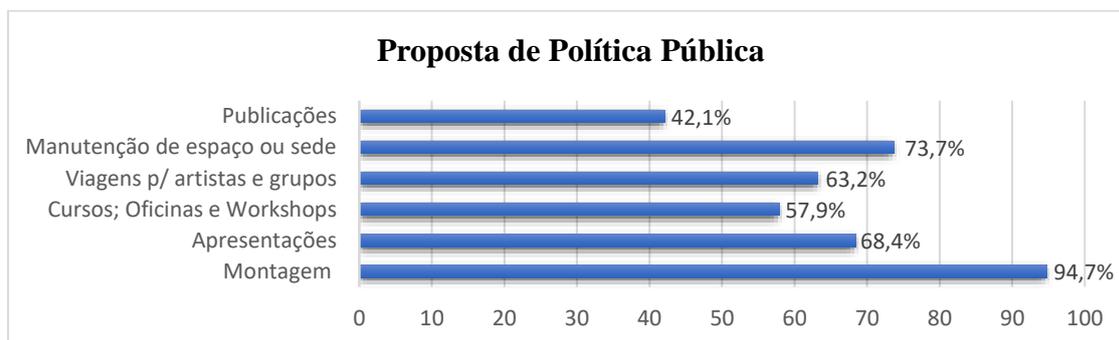
se possam manter produtivas e atuantes com regularidade, apenas uma das respostas cita as políticas públicas como possibilidade sem, no entanto, entrar em maiores detalhes sobre quais ou que tipo de políticas poderiam ser implantadas.

Corroborando com o que mostra a questão 28, Durand (2001, p. 67) observa que o meio artístico, como um todo, tem pouca clareza sobre o papel do governo sobre o que toca a regulação e o financiamento das artes em geral. E, sobre esse ponto considerarei como o “gargalo” em relação às demandas para o setor.

A questão 32 trouxe para a discussão, de forma objetiva, seis aspectos da produção teatral que poderiam ser contemplados por uma política de fomento à atividade teatral. As respostas não deixam dúvidas, como mostra o gráfico 9, de que o produto artístico, ou seja, o espetáculo, é o maior interesse da classe. 94,7% das participantes apontam como principal aspecto de uma política de fomento a montagem de espetáculos, seguido de 73,7% que creditam à manutenção de espaço ou sede e 68,4% para as apresentações.

Ter espetáculos em seu repertório, assim como um espaço para desenvolver as atividades de criação e produção, é o ideal almejado por toda artista de teatro. Esses dois aspectos possibilitam a regularidade da produção e criação, e possibilidade de desenvolver atividades como serviços, oferecendo para a comunidade do em torno, oficinas e cursos, podendo apresentar seus espetáculos e espetáculos de outros grupos com a possibilidade de ganhos com bilheteria.

**Gráfico 8 – Proposta de Política Pública segundo a classe teatral de Ouro Preto/MG**

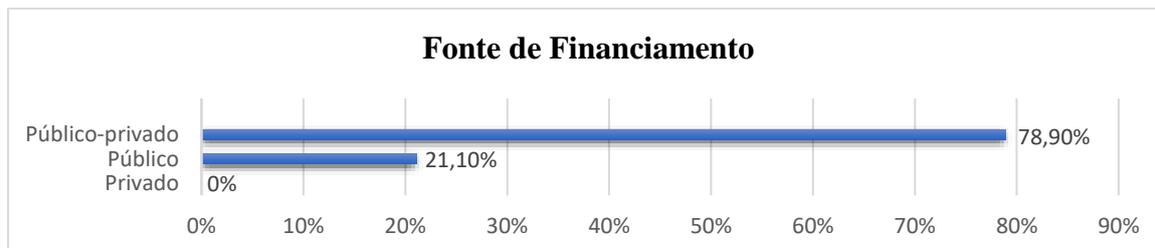


Fonte: Questionário elaborado pelo autor. Cf. Anexo 1. Questão 32.

Por fim, a questão 38 abordava a origem das fontes de financiamento e 78,9% das participantes entendem, como mostra o gráfico 10, que os recursos devem ser oriundos de fontes público-privadas, pois, em relação ao cenário econômico que Ouro Preto

apresenta, como veremos na próxima seção, essa cooperação não só é viável, como se mostra importante para a diversificação da economia local.

**Gráfico 9 – Fonte de Financiamento segundo a classe teatral de Ouro Preto/MG**



Fonte: Questionário elaborado pelo autor. Cf. Anexo 1. Questão 38.

Após a análise desse questionário, ficou nítido que boa parte dessas artistas sabe o que almejam para o desenvolvimento de suas carreiras, porém, em alguns casos, rejeitam os caminhos que levariam a esses objetivos. Essa rejeição dos fatores econômicos envolvendo as atividades teatrais, aliada à visão romantizada sobre a criação, como apontado por Durand, tem deixado o setor de fora das conversas sobre investimento e financiamento. Assim, permanece a atividade teatral cada vez mais à margem das atividades econômicas ouro-pretanas, impossibilitando que suas agentes possam desenvolver com regularidade e dignidade seu ofício, e que a atividade teatral cumpra sua função social.

### 3.3. Perspectivas para a dinamização de um novo cenário

Na seção anterior conhecemos a realidade da cena teatral ouro-pretana, suas necessidades, fragilidades e seus “gargalos”, assim como alguns aspectos do perfil de suas agentes. Nesta seção serão apresentadas as demandas levantadas por elas, bem como as possibilidades de superação dessas necessidades através de estratégias exequíveis para o desenvolvimento da cena local, partindo das capacidades operacionais existentes, desde a perspectiva do desenvolvimento local integrado.

Para Albuquerque e Zapata (2010), não é possível pensar o global sem considerar o local. Partindo dessa premissa, irei interpretar as considerações desses e de outros autores para o setor artístico, no afã de encontrar medidas para impulsionar o

desenvolvimento teatral ouro-pretano. Como sabemos, o projeto de desenvolvimento cultural é um projeto de longo prazo por envolver uma série de variáveis que passam pelo mercado artístico local, pelo potencial de espectadores, por níveis de investimentos, pelo interesse público, entre outros. No entanto, com esta pesquisa, proponho elementos para o traçar das estratégias.

Para chegar às demandas foi realizado um seminário que aconteceu no dia 20 de outubro de 2020 e contou com a participação de 7 das 19 artistas que responderam ao questionário. Nesse seminário foram apresentados o escopo dessa pesquisa e seus principais eixos temáticos no que tange às políticas culturais e ao direito cultural, assim como o embasamento teórico que envolve as políticas públicas e sociais no Brasil e os caminhos que a classe pudesse percorrer de modo a conquistar políticas de fomento. O segundo seminário, marcado para o dia 10 de novembro de 2020, mas que não aconteceu, abordaria o levantamento das demandas. Como o seminário não pôde ser realizado, as demandas foram levantadas individualmente com cada participante, também por via remota, chegando ao resultado que pode ser visto na íntegra no anexo 2.

Sobre as demandas, houve uma reação que mereceu atenção, após o primeiro seminário. Depois de expostos os conceitos de políticas públicas, a partir do viés da promoção social, no que concerne à primeira seção deste ato, e o entendimento de cultura enquanto direito fundamental, as demandas apresentadas ficaram muito mais objetivas e realizáveis, diferentemente das respostas da questão 28 (Anexo 1, p. 153), quando perguntado sobre o que poderia ser feito em termos de fomento, onde as primeiras respostas, no geral, giravam em torno de programas e projetos inconsistentes e vagos.

Partindo dessas demandas, os dois primeiros “gargalos” identificados foram a falta de espaços para apresentações, ou seja, falta de espaço para o escoamento da produção artística local e a falta de espaços para a criação. Espaço aqui pode ser entendido em dois aspectos: o primeiro como espaço físico enquanto lugar de apresentação, como salas de espetáculos, teatros e outros. E o segundo enquanto espaço dentro da programação cultural da cidade.

Sobre o termo “gargalo”, ele é utilizado por Durand para identificar problemas que impedem que um determinado setor cultural se desenvolva. Para o autor, “cada gênero cultural tem seus “gargalos” próprios que só uma visão atenta e preocupada com interdependências pode detectar e superar” (DURAND, 2001, p. 67). Vou me apropriar

desse termo, pois, pelo que indicam as demandas, esses são os maiores problemas enfrentados pelo setor e, para que políticas de fomentos se efetivem, estes precisam ser urgentemente resolvidos.

Sobre o primeiro “gargalo” é nítido quando observamos a questão 24 do questionário que, mesmo que tais artistas e grupos tenham produtos para oferecer, ainda assim o volume de trabalho está muito aquém do que espera qualquer artista cênico e, se analisadas as condições, perceberemos que a situação ainda será mais precária.

As demandas propõem a ocupação das salas de espetáculos da cidade pela classe teatral a partir de edital de seleção de espetáculos e projetos voltados para a comunidade local. E não só no que diz respeito aos teatros disponíveis, propõe-se também a exploração de espaços outros que abarquem linguagens cênicas distintas, como é o caso de escolas, bibliotecas, salas de exposições, museus, centros comunitários, entre outros.

Quanto aos locais de apresentação, a cidade atualmente dispõe de três salas onde pode se apresentar por bilheteria, que é o caso do Teatro Municipal de Ouro Preto (a antiga Casa da Ópera), administrado pela prefeitura municipal, o Teatro Ouro Preto, administrado pelo Centro de Convenções e Artes da UFOP e o Teatro do GLTA – Grêmio Literário Tristão de Ataíde<sup>64</sup>. Contudo, para além desses espaços, e das possibilidades levantadas no parágrafo anterior, Ouro Preto ainda dispõe de uma infinidade de “cenários” urbanos como adros de igrejas, becos, ruas, praças e anfiteatros públicos que podem muito bem acolher apresentações teatrais. No entanto, até mesmo esses espaços precisam de uma infraestrutura mínima para receber estes trabalhos.

Em relação ao segundo “gargalo”, não ter uma sede ou uma sala de ensaios acarreta uma série de problemas que prejudica a produção teatral e, em alguns casos, chega a inviabilizá-la. De modo geral, as artistas e grupos se desdobram como podem para desenvolverem seus trabalhos com qualidade. A criação pode acontecer no quintal ou na sala da casa de alguma artista. Em adros de igrejas, na estação ferroviária ou nos muitos anfiteatros espalhados pela cidade. Porém, esses espaços limitam sobremaneira a criação, tanto pelas características físicas como a falta de um piso adequado ou a falta de

---

<sup>64</sup> Esses espaços têm um grave problema em comum: eles não contam com estrutura técnica básica como iluminação e sonorização adequadas para receber espetáculos de qualquer natureza, o que encarece e inviabiliza a realização de eventos dentro de suas instalações.

privacidade, entre outras coisas, quanto pela exposição a fatores climáticos como o sol, a chuva e o frio.

Sobre esse “gargalo”, a solução proposta é simples: a disponibilização de um espaço público para que os grupos e artistas locais possam, principalmente, ensaiar. E ensaiar, nesse caso, significa criar, produzir sistematicamente, através da experimentação estética e de linguagens, material cênico que objetiva a cena ou o aperfeiçoamento da artista. Para que isso se torne possível, são necessárias condições estruturais físicas e técnicas mínimas. A demanda apresentada diz respeito a um espaço gerido através de um edital público anual para ensaios, mas também para que sirva como um lugar de encontros, trocas de experiências e estreitamento dos laços entre artistas, grupos e público.

Outras demandas sugerem o fortalecimento dos eventos artísticos já existentes na cidade como o Festival Para Gostar de Teatro – PGT, realizado pelos grupos Residência e Estandarte há alguns anos, mas que tem sua regularidade afetada pela existência ou não de editais públicos de fomento. A ampliação de valores disponibilizados pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura, dado o baixo orçamento praticado, não pode cumprir sua função enquanto mecanismo de fomento cultural como deveria, e a inserção de apresentações em eventos da cidade. Lembrando que a sede da cidade de Ouro Preto dispõe de um grande número de eventos artísticos culturais com projeção estadual, nacional e, até mesmo, internacional, mas também há uma série de outros eventos em seus distritos e subdistritos distribuídos ao longo do ano, que podem absorver boa parte da produção teatral.

Algumas demandas fogem da alçada pública, porém, dizem respeito ao outro lado da política pública – os próprios interessados da classe artística, eventualmente responsáveis por resolvê-la. Durand chama atenção para esse fato, quando aponta:

Uma visão orgânica para a área cultural de governo também implica conhecer a divisão do trabalho que a lei e os costumes estabelecem entre governo e iniciativa privada em matéria de políticas sociais. Pode-se aqui apontar a pouca clareza que o meio artístico apresenta em relação ao que esteja ao alcance legal e político do governo, em cada nível administrativo, em matéria de regulação, financiamento direto, tutela e incentivos indiretos para a defesa e a promoção das artes e do patrimônio cultural (DURAND, 2001, p. 67).

Uma dessas demandas sugere a ampliação dos canais de diálogos entre as instituições e a capacitação dos agentes para a participação em editais. O que, de certo modo, é reiterado por Albuquerque e Zapata (2004, p. 217) quando defendem, dentro das bases de sustentação das iniciativas de desenvolvimento local, uma “atitude proativa do governo local”. Contudo, para o caso de Ouro Preto, considerando-se que o poder público não tem se movimentado em relação a essa necessária articulação, nossa pesquisa propõe fazer justamente o caminho contrário tal como sugere Botelho (2001), que põe em relevo a responsabilidade dos próprios interessados, a partir da demanda, vinda do cotidiano dos indivíduos.

Outra indicação é a criação de um Comitê, vinculado ao Conselho Municipal de Cultura de Ouro Preto, objetivando a manutenção de políticas públicas culturais a partir de sua promoção e manutenção, numa tentativa de gerar dados, informações e ações concretas para a classe artística ouro-pretana. Essa proposta se articula com outras que sugerem a criação de uma associação teatral, assim como uma rede de interação entre artistas e grupos.

Dentre os objetivos desta pesquisa, está o de trazer para a classe artística uma reflexão sobre a própria situação laboral e esse é um passo importante para, conjuntamente, pensar em ações futuras. O questionário apresentou dados preocupantes e, em muitos sentidos, desestimulantes sobre o setor. Essa constatação, como uma síncope, de que a classe “paga” para sustentar as artes cênicas em uma cidade tão celebrada como Ouro Preto é de uma gravidade vexatória.

A partir dessa reflexão e, seguindo a primeira base de sustentação das iniciativas de desenvolvimento local, propostas por Albuquerque e Zapata (2004, p 117), o passo mais urgente a ser dado seria o da institucionalização das artistas e grupos de teatro, assim como levantado nas demandas, tendo como possibilidades a criação de um agrupamento com modelo ainda a ser definido coletivamente.

Ademais, a institucionalização será importante nesse processo, pois esta dará ao setor visibilidade concreta, como argumenta Botelho. Para a autora, a institucionalização tem a potencialidade de dar às políticas públicas para a cultura uma ação mais efetiva, pois, “se está falando de uma dimensão que permite a elaboração de diagnósticos para atacar os problemas de maneira programada, estimar recursos e solucionar carências,

através do estabelecimento de metas em curto, médio e longo prazos” (BOTELHO, 2001, p. 3).

Outro ponto de destaque é o impulso dado ao desenvolvimento local a partir de uma perspectiva consciente dos agentes envolvidos. Silveira defende a importância dessa perspectiva, ao modificar a posição das participantes, que na visão tradicional são vistas como público-alvo, para que nesta nova abordagem sejam tratadas por público-sujeitos, ou seja, nas palavras do autor, “sujeitos de direitos e portadores de seus próprios projetos de futuro” (SILVEIRA, 2004, p. 53).

As demandas apresentadas corroboram com o que foi pensado desde o início deste estudo para a criação de estratégias para a formulação de políticas públicas. E a confiança de que Ouro Preto dispõe de ferramentas para tornar a atividade teatral importante dentro da cadeia que concerne ao desenvolvimento econômico local fundamenta-se no fato de que o município dispõe de capacidade técnica e criativa suficiente para impulsionar o seu desenvolvimento. Alguns apontamentos a partir do questionário confirmam isso. É importante ter presente que, desenvolvimento neste estudo concerte à geração de oportunidades, promoção social e qualidade de vida.

Por isso, para pensar o desenvolvimento do setor teatral em Ouro Preto, é preciso considerar as questões da economia da cultura, conforme discutido no primeiro ato, de modo a usar as ferramentas próprias da economia, sobretudo, dentro da lógica da produção cultural. De acordo com Reis:

A economia passa assim a ser instrumental, emprestando seus alicerces de planejamento, eficiência, eficácia, estudo do comportamento humano e dos agentes do mercado para reforçar a coerência e a consecução dos objetivos traçados pela política pública. A economia não é normativa, ela não julga a legitimidade da política pública e não se propõe a definir quais seriam seus objetivos, mas se coloca a serviço da cultura para garantir que estes sejam atingidos (REIS, 2006, p. 23).

Algumas formas de organização do mercado teatral são compatíveis com a realidade local e podem nos servir de exemplos, além de nos provar que a institucionalização do setor, visando o seu desenvolvimento social e econômico, não é utópico. Para tanto, podemos mirar em modelos como a Cooperativa Paulista de Teatro, em São Paulo, que é uma das formas que mais se aproxima da realidade ouro-pretana. No entanto, ainda dispomos de modelos como o *The Broadway League*, uma importante

associação comercial dentro da indústria cultural. Ou mesmo o ESCENA, Espaços Cênicos Autônomos de Buenos Aires, uma organização social autônoma de caráter artístico e político.

Considero relevante, para a institucionalização do setor, a articulação de arranjos coletivos que têm a *cooperação* como premissa de desenvolvimento econômico e social a partir do território. Como referência nesse tipo de concepção, utilizarei os modelos propostos pelo Sebrae<sup>65</sup> na série Empreendimentos Coletivos, embora outros modelos possam ser observados em diferentes órgãos do governo brasileiro<sup>66</sup>. Essa série dispõe de um conjunto de 11 propostas de organização das quais destacarei, como possíveis modelos a serem interpretadas pelo olhar da economia criativa, o Cooperativismo e os Arranjos Produtivos Locais<sup>67</sup>.

O Cooperativismo, que teve origem na organização dos trabalhadores durante a Revolução Industrial, grosso modo, funciona como uma empresa que presta serviços a um grupo de pessoas com objetivos e interesses em comum. Para Cardoso,

[...] o que se procura ao organizar uma cooperativa é melhorar a situação econômica de determinado grupo de indivíduos, solucionando problemas ou satisfazendo necessidades e objetivos comuns, que excedam a capacidade de cada indivíduo satisfazer isoladamente. Desse modo, a cooperativa pode ser entendida como uma empresa que presta serviços aos seus cooperados.

---

<sup>65</sup> Sebrae é o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas, uma entidade privada que promove a competitividade e o desenvolvimento sustentável dos empreendimentos de micro e pequenas empresas. Embora não tenha atuação efetiva sobre empreendimentos culturais, seu foco no processo de formalização da economia, pode ser aplicado para este setor. Dentre as atividades do Sebrae estão o estímulo a parcerias entre os setores público e privado, através de programas de capacitação, acesso ao crédito e à inovação, estímulo ao associativismo, feiras e rodadas de negócios (SEBRAE, 2020).

<sup>66</sup> Diferentes ministérios vêm implementando programas a partir de uma matriz territorial, com ênfase na ação direta dos agentes locais no planejamento e na gestão do desenvolvimento. Especialmente, há ações promovidas nessa direção pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário, pelo Ministério de Desenvolvimento Social e Combate à Fome, pelo Ministério do Meio Ambiente e pelo Ministério da Integração, e ainda esforços de ação interministerial no fomento a Arranjos Produtivos Locais (APLs). Além dos programas governamentais, vale menção a estratégias e metodologias que hoje têm seus núcleos de referência em organizações da sociedade civil ou privadas, como – entre outras não menos relevantes – a estratégia do Desenvolvimento Local Integrado e Sustentável (DLIS), que vem sendo formulada e desenvolvida principalmente pela Agência de Educação para o Desenvolvimento (AED); a abordagem das redes de gestão compartilhada para o desenvolvimento de microrregiões, trabalhada pela Personal Consultoria em diferentes territórios; e a metodologia da Gestão Participativa para o Desenvolvimento Local (Gespar), formulada pelo Instituto de Assessoria para o Desenvolvimento Humano (IADH) (SILVEIRA, 2004, p. 55).

<sup>67</sup> As outras propostas são: Central de negócios; Cooperativa Financeira; Sociedade garantidora de crédito; Consórcio de Empresas; Redes de Empresas; Sociedade de propósito específico; OSCIP – Organização da sociedade civil de interesse público e Cultura da cooperação. Dentre suas funções, esses empreendimentos coletivos têm como estratégias a combinação de competências e exploração de novas oportunidades.

A cooperativa é, então, um meio para que um determinado grupo de indivíduos atinja objetivos específicos, por meio de um acordo voluntário para cooperação recíproca, o que podemos chamar de finalidade. Para tanto, a cooperativa atua no mercado desenvolvendo atividades de consumo, produção, crédito, prestação de serviços e comercialização para seus cooperados (CARDOSO, 2014a, p. 10).

O cooperativismo surge como a forma de organização coletiva mais adequada a que se pretende para o setor teatral em Ouro Preto. No entanto, há de se considerar que as questões legais para criação e manutenção de uma cooperativa teatral pode ser, na atual conjuntura, um forte “gargalo” no processo de institucionalização.

O que, em tese, dificultaria a construção dessa cooperativa, além da criação da personalidade jurídica, é o seu regimento de funcionamento, estabelecido pelo artigo nº 1094 do Código Civil Brasileiro que, dentre outras atribuições, prevê um organograma administrativo que dispenderia certo número de pessoas e tempo de trabalho, pois prevê, além dos cooperados, um conselho administrativo, um conselho fiscal e a criação de cargos a depender das necessidades e especificidades.

A Cooperativa também prevê a constituição de um patrimônio financeiro, por isso estipula quotas de seus cooperados para a formação do seu capital social. Sendo obrigatória a constituição de dois fundos: o Fundo de Reserva e o Fundo de Assistência Técnica, Educacional e Social (FATES), destinado à prestação de assistência aos cooperados e seus familiares (CARDOSO, 2014a, p. 30 e 31).

Seria delicado, em um cenário de pandemia, onde a classe artística não vê perspectivas de retorno das suas atividades, em um país onde a economia está em frangalhos, propor a constituição de um coletivo de artistas que exija, além do dispêndio de tempo para colocar em funcionamento, propor uma alternativa, por mais eficaz que ela pareça, que exija também um gasto financeiro. Por isso, considero mais pertinente, em um primeiro momento, solidificar a estrutura de trabalho dessas pessoas, no que toca em aumentar o capital social dessas artistas e grupos para então, quando o mercado começar a se movimentar, dar mais esse passo rumo à solidificação da institucionalização.

Seguindo esse raciocínio, os Arranjos Produtivos Locais (APL) entram para o contexto da cena teatral como a possibilidade mais exequível neste momento. Destaco aqui o APL a partir de dois princípios que julgo fundamentais: o da união de empresas que atuam em torno de uma atividade produtiva em comum, e o princípio da confiança

mútua entre suas agentes. Sua principal vantagem é que este modelo não se constitui sob a forma de uma pessoa jurídica, como é o caso do cooperativismo. E, não criar uma personalidade jurídica e a desobrigação de constituição de um capital social, significa agilidade nos processos de mobilização e formação, assim como, menos burocracia para o seu funcionamento.

Segundo a cartilha do Sebrae dedicada a série de empreendimentos coletivos, o Arranjo Produtivo Local é:

[...] é uma aglomeração de empresas, localizadas em um mesmo território, que apresentam especialização produtiva e mantêm vínculos de articulação, interação, cooperação e aprendizagem entre si e com outros atores locais, tais como: governo, associações empresariais, instituições de crédito, ensino e pesquisa (CARDOSO, 2014b, p. 7).

Segundo Cardoso (2014b), o APL dá às empresas maior possibilidade de sobrevivência e, com isso, crescimento. Outro fator de vantagem desse modelo é a ampliação do grau de competitividade, que não se aplica *ipsis litteris* ao setor teatral, mas pensando em termos de vantagens competitivas, uma cena forte tende a atrair visibilidade e, conseqüentemente, maiores investimentos e público, como é o caso do modelo praticado pela *The Broadway League*.

Considerando-se a oitava base de sustentação de iniciativas para o desenvolvimento local (ALBUQUERQUE; ZAPATA, 2004, p. 117), dois fatores de grande relevância na institucionalização do setor teatral em Ouro Preto seriam a mobilização de suas agentes e, como consequência, o seu fortalecimento. Esses são os dois pontos chaves para o desenvolvimento econômico local a partir da prospecção de políticas públicas. A mobilização e o fortalecimento, assim como o discernimento de sua área de atuação e competências são preponderantes para se alcançar seus objetivos.

Dentre as estratégias de desenvolvimento local, Albuquerque e Zapata (2004, p. 220) ainda consideram a necessidade de conhecer e valorizar os recursos endógenos. Sobre o setor teatral, vimos uma mostra de suas capacidades e potencialidades através do questionário. No entanto, também é preciso conhecer o meio onde estão inseridas essas artistas e grupos, de modo entender se o cenário econômico é, está ou será, propício para a formulação de políticas públicas de fomento artístico.

Albuquerque e Zapata (2004, p. 220) atribuem ao município o papel de criar condições de dinamizar a economia local, a partir das especificidades do território, criação de vantagens competitivas para o desenvolvimento de negócios e diversificação do sistema produtivo. Ouro Preto é um território fértil no que diz respeito à produção artística motivada pelo seu imponente patrimônio histórico-cultural. Contudo, a cidade está muito além do legado que tão bem a caracteriza, apresentando performance econômica em expansão e aberta a novos modelos de negócios, o que estimula ainda mais a prospecção desta pesquisa.

Com dados fornecidos pelos Estudos Econômicos da Fecomércio-MG, o Perfil Socioeconômico 2019 aponta que a cidade tem um índice de competitividade alto entre os municípios mineiros<sup>68</sup>, pontuando bem nas características que compõem esse índice, como a Performance Econômica que pontua 83,9%, considerada muito alta, segundo esse indicador<sup>69</sup>. Os outros índices podem ser observados no gráfico 11.

**Gráfico 10 – Índice de Competitividade em Ouro Preto – 2019**



Fonte: Perfil Socioeconômico 2019 – Ouro Preto. Fecomércio-MG.

Ainda segundo o Perfil Socioeconômico, em 2019 a população de Ouro Preto era de 74.281 habitantes, com crescimento de 0,4% em relação a 2018. Seu Índice de

<sup>68</sup> O índice de Competitividade dos Municípios Mineiros é dividido em cinco fatores, a saber: Performance Econômica: abrange os aspectos relacionados à atividade econômica, ao comércio internacional, à remuneração e ao emprego; Capacidade de Alavancagem do Governo: inclui finanças públicas; Quadro Social: engloba os principais indicadores sociais; Suporte aos Negócios: compreende o mercado de trabalho, instituições de apoio e multiplicidade da economia; Infraestrutura: considera a infraestrutura básica, educação, saúde e meio ambiente (ACEOP, 2020, p. 8).

<sup>69</sup> Os resultados são apresentados numa escala de 0 a 100, sendo que: 0 a 20 – nível de competitividade muito baixa; Acima de 20 até 40 – nível de competitividade baixa; Acima de 40 até 60 – nível de competitividade média; Acima de 60 até 80 – nível de competitividade alta; Acima de 80 até 100 – nível de competitividade muito alta (ACEOP, 2020, p. 8).

Desenvolvimento Humano (Geral), em 2010, era de 0,722; em escala de 0 a 1, teve crescimento de 12,8%, em relação ao censo daquele ano. Em 2019, a sua performance no Fundo de Participação dos Municípios (FPM) foi de R\$ 33.916.102 e o seu PIB (2017) era de R\$ 4.644.423,45, 60,2% em relação a 2016, valor que colocou o município em 19º na participação do PIB estadual. Em 2019, a Arrecadação Tributária do Município foi de R\$ 209.195.514,00, sendo que 86,4% desse total vem da indústria (ACEOP, 2020).

Outro dado importante apresentado nos Estudos Econômicos da Fecomércio-MG é o Índice Mineiro de Responsabilidade Social (IRMS). Segundo o perfil socioeconômico, “o cálculo do IMRS abrange as dimensões educação, saúde, segurança pública, emprego e renda, gestão, habitação, infraestrutura e meio ambiente, cultura, lazer e desporto” (ACEOP, 2020, p. 9), e é possível perceber que Ouro Preto também pontua muito bem nesse índice, sendo de 0,642 no índice geral e de 0,628 no quesito Cultura.

A observação desses dados, mesmo que superficialmente, nos permite alcançar o item 4 das bases de sustentação das iniciativas de desenvolvimento local: “Elaboração de uma estratégia territorial de desenvolvimento” (ALBUQUERQUE; ZAPATA, 2004, p. 217). Os números apresentados mostram que elaborar uma estratégia de desenvolvimento a partir das capacidades territoriais é possível, pois eles permitem ver, através dos valores de arrecadação e participação, por exemplo, que as perspectivas locais são viáveis.

Dados referentes à atividade turística, impulsionados pelo patrimônio histórico-cultural, também serão importantes para elaboração de uma estratégia. Segundo os dados retirados do site da Prefeitura Municipal de Ouro Preto, a cidade, agraciada em 1980 pelo título de Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco, recebeu cerca de 500 mil turistas, em 2019. Desse total, cerca de 8 mil pessoas assinaram o livro de visitas do prédio da antiga Casa da Ópera de Vila Rica (PMOP, 2020).

Outros dados apresentados pelo site da prefeitura também nos permitem intuir boas estratégias para inserir o setor teatral no cenário econômico da cidade. Segundo o Sebrae, Ouro Preto teve a maior taxa de sobrevivência de pequenos negócios do Brasil em 2016. Pelo Datafolha, a cidade recebeu o título de melhor destino histórico-cultural do Brasil, nos anos de 2015, 2016 e 2018. E, segundo o Ministério do Turismo, Ouro Preto é um dos 65 destinos indutores do país (PMOP, 2020).

Albuquerque e Zapata (2004, p. 221/222) propõem que o levantamento de estratégias seja feito a partir de dados que mostrem as capacidades de desenvolvimento

existentes e concretas dentro do território. As 8 bases de sustentação propostas pelos autores vêm como sugestão de um caminho viável e possível para a criação de uma política pública, ancorada em propósitos econômicos e sociais.

Esses autores ainda pontuam, assim como Botelho (2001) e Silveira (2004), a importância dos investimentos em capital humano e social, pois, segundo eles, “o enfoque do desenvolvimento local possui uma visão integrada dessas dimensões, a partir de um desenho que é realizado nos próprios territórios e com a efetiva participação dos atores locais” (ALBUQUERQUE E ZAPATA, 2004, p. 214). Silveira ainda comenta que:

[...] o tema da “participação” está fortemente presente no campo temático do desenvolvimento local. Registra-se uma convergência na busca de processos que permitam o máximo de intercâmbios entre o máximo de atores. Fazer avançar a democracia desde o local significa produzir este intercâmbio e ampliar a distribuição de poder, com a participação direta dos agentes locais nas questões que lhes dizem respeito (SILVEIRA, 2004, p. 48).

Importante frisar que a cidade conta com um público<sup>70</sup> cativo relevante para o teatro e, associado ao número de turistas, garantiria à sustentação de boa parte das atividades teatrais no decorrer do ano, justificando temporadas e a sobrevivência de espetáculos por períodos mais longos. Além de que, Ouro Preto tem todo o arranjo produtivo capaz de potencializar a atividade, a começar pelo expressivo número de profissionais de teatro, como apresentado; uma oferta de equipamentos no seu entorno que contribuem para a ampliação da experiência de ir ao teatro, como bares, restaurantes e pequenos eventos de rua. Também possui infraestrutura de equipamentos públicos e privados para o exercício da atividade teatral, tanto na sede, como na periferia e no grande número de distritos e subdistritos, assim como eventos culturais, empresariais e litúrgicos que absorveriam boa parte da produção cênica da cidade.

Cito esses dados para além dos enfoques econômicos e financeiros, pois como vimos no perfil socioeconômico 2019, a participação da indústria e do comércio, assim como o setor de serviços, tem uma participação muito significativa na arrecadação da cidade, o que é passível para gerar receitas que possam ser investidas na diversificação da economia municipal. Nesse contexto, o teatro, assim como a cultura e as artes de modo

---

<sup>70</sup> Incluindo-se os alunos da UFOP que ultrapassam o número de 12 mil pessoas (UFOP, 2020).

geral, tem grandes chances de, a partir de políticas públicas que as regulamentem, protejam, fomentem e fortaleçam a arrecadação na cidade, atraindo investimentos, gerando oportunidades de trabalho e melhorando, significativamente, o contexto social de suas agentes.

Das profissionais entrevistadas no questionário, 100% estão de acordo com os propósitos apresentados nesta pesquisa e acreditam que a institucionalização do setor é o melhor caminho para sua sobrevivência econômica. Como foi visto, 89,5% acreditam que uma política pública dessa natureza possa ser implementada na cidade e 94,7% acreditam no seu potencial turístico, assim como 94,7% dos entrevistados também acreditam que a atividade teatral possa ser tombada pelo patrimônio histórico-cultural municipal.

A relevância do que se pretende nesta pesquisa está em intervir numa dada realidade, beneficiando diretamente um grupo de interesse através da melhoria de sua situação social e econômica, a partir da criação de oportunidades de trabalho. Do ponto de vista científico, espero que esta dissertação seja um documento que promova e inspire a reflexão sobre a *realidade teatral no interior brasileiro*, inserida em um contexto micro político, visto que políticas públicas dessa natureza não são encontradas em cidades de pequeno e médio porte, mesmo naquelas com vocação para as artes. Espero também que esta seja uma importante contribuição às pesquisas existentes no Brasil e América Latina acerca das políticas culturais que têm o teatro como objeto de estudo.

**Epílogo**

O público quer mesmo é ver o ator morrer em cena

A relação do artista de teatro com a sociedade nunca foi muito amigável. Ela pode ser, inclusive, ilustrada pela famosa frase repetida a cântaros por atores das mais diversas categorias, onde diz que “o público continua indo ao teatro com a grande esperança de ver o ator morrer em cena”. Assim como também naquela tradição que diz não poder desejar sucesso a um ator, pois, dentre as várias explicações existentes, a mais grave é aquela que afirma que os deuses podem ouvir e sentir inveja. Por isso, para tapeá-los, ao invés de “sorte” deseje aos artistas “merda”!

A encenação teatral, a mais antiga das formas de expressão humana que, ainda primitiva, já utilizava o corpo para evocar mundos inteiros e representar emoções (BERTHOLD, 2001, p. 1), é uma das poucas atividades que não necessita de um aparato mediador – uma tela, um amplificador, um suporte técnico qualquer. Mesmo hoje, diante de todo aparato tecnológico disponível, para que o ato teatral se realize, basta apenas um ser humano diante de outro ser humano, onde um, através do seu corpo, gestos e voz, conte histórias ao outro.

É no teatro também que encontramos profícuo terreno para tratar das questões mais caras da nossa sociedade. Como coloca Matéi Visniec, o teatro:

[...] é um espaço de debate extremamente encorajador, interessante e gratificante para o espírito. Claro, ele não vai resolver sozinho todos os problemas do mundo, nem qualquer uma das crises atuais, como a imigração. Mas, ao mesmo tempo, o teatro permite explorar, de uma maneira diferente, os dilemas da sociedade contemporânea. Frente à complexidade de certos problemas, a análise dos políticos é nula, o aviso de especialistas se mostra insípido e inoperante e o olhar dos sociólogos é frio. O artista, o comediante, o diretor encenado, o poeta podem trazer um olhar fresco sobre a atualidade. Podem contribuir, às vezes com as ferramentas do humor e da poesia, para chegarmos mais próximos ao coração dos problemas (POMPERMAIER, 2017).

Gosto desta resposta do dramaturgo romeno dada à revista Cult, quando perguntado pelo jornalista Paulo Henrique Pompermaier sobre a importância do teatro para debater problemas sociais. Sua resposta é cirúrgica ao afirmar que, diante de outros espaços de reflexão, a função da obra teatral é a de chegar mais “próximo ao coração dos problemas”, uma vez que, continua o autor, “o artista é indispensável porque é o perturbador profissional da banalidade, da monotonia, do dogmatismo e do pensamento politicamente correto” (POMPERMAIER, 2017).

Corroborando da concepção de Visniec, a encenação, desde o teatro grego clássico, já colocava em cena os problemas enfrentados pela sociedade e, por mais pedagógica que fosse a sua função – lembremo-nos da *Antígona*, de Sófocles, e o dilema entre obedecer a lei divina ou fazer valer a lei dos homens, ela cumpria a função política que delineou boa parte do teatro produzido a partir dessa época. De modo geral, a encenação teatral sempre buscou, através dessa maneira, despertar a consciência crítica de seus espectadores, empregando as mais variadas linguagens para discutir o presente, a partir da reflexão sobre o passado.

Quando assisti ao espetáculo “*La Pequeña Historia de Chile*”, com a Fábrica Teatral de Chile, em um charmoso teatro na cidade de Talagante, na região metropolitana de Santiago, toda essa discussão sobre a função social e política do teatro, ganhou uma dimensão significativa, diante do texto de Marco Antonio de la Parra, que eu, até então, desconhecia. Principalmente por tocar em problemas político-sociais específicos do sujeito latino-americano.

A obra em questão fala de como o país, sob o regime ditatorial de Pinochet, havia vendido a educação para o setor privado. E, nesse caso, não se trata de uma metáfora. A peça fala da privatização da educação. Como náufragos, os personagens, cinco professores de história e geografia, falam de uma educação em ruínas, reflexo de um país destruído. Em um dado momento um personagem pergunta a outro: “Rector: [...] ¿está seguro que quiere relatar la historia de un país que no quiere saber nada de su historia?, ¿una nación sin apogeo?, ¿un Estado que se deshace?, ¿un futuro que nunca se alcanza?”<sup>71</sup> (HURTADO; JARA, 2010, p. 15). Essa pergunta me caiu, como diz um dos professores de De la Parra, “como um tiro entre meus olhos”.

O dramaturgo chileno questiona, a partir dessa provocação, o lugar da sujeição do ente latino-americano ao ente europeu, onde indaga a memória e a identidade de seu país dentro de uma revisão crítica da história a partir da deformação da realidade. E, apesar da obscuridade do contexto da peça, a resposta perpetrada para essa provocação propõe, de uma maneira esperançosa, que a partir de seu lugar histórico, cada sujeito seja agente de sua própria história, de modo que a peça termina com um sonoro: “faça memória”:

---

<sup>71</sup> Está seguro que quer contar a história de um país que não quer saber nada de sua história? Uma nação sem apogeu? Um Estado que se desfaz? Um futuro que nunca se alcança? (Tradução minha).

**Loureiro:** yo voy a cambiar un poco mis clases. Contaré a Chile desde sus mujeres... / **Sanhueza:** y yo desde su gente común y corriente... / **Muñoz:** y yo desde sus muertos anónimos... sus niños... sus jóvenes... / **Rector:** ¿queda tiza? / **Muñoz:** no, pero no nos hace falta... / **Sanhueza:** no hay mapa. / **Rector:** no hace falta. / **Muñoz:** no hay bandera. / **Sanhueza:** tampoco es necesaria. / **Fredes:** ¿qué hago? / **Rector:** haga memoria<sup>72</sup> (HURTADO; JARA, 2010, p. 24).

Esta pesquisa nasceu do incômodo em ver como uma cidade tão celebrada como Ouro Preto, carregada de afetos, símbolos e significados, tem deixado desamparada uma parte relevante de seus agentes culturais. A minha pretensão é que este seja um documento considerável para que a classe teatral possa, a partir de sua função social, se reposicionar de maneira efetiva no contexto artístico ouro-pretano. Partindo do princípio de que a atividade teatral teve um papel muito relevante para a formação da identidade cultural da cidade e o reconhecimento do seu valor artístico-social também seria um passo importante para a sua reafirmação econômica.

A pesquisa possibilitou constatar que, principalmente como demonstrado no terceiro ato, mesmo em situação desconfortável para seus agentes e faltando-lhes políticas de fomento adequadas, ainda assim, esta é uma classe atuante e ativa, que vem produzindo espetáculos de qualidade, a altura do que se espera de uma cidade como Ouro Preto. Por isso, no que se refere a políticas culturais e ao desenvolvimento econômico local e diante do levantamento dos dados econômicos apresentados, essa situação tem grandes chances de ser revertida, pois Ouro Preto apresenta-se economicamente apta a dar o devido amparo a essa classe, a partir da elaboração de políticas de fomento que auxiliem na reestruturação da atividade teatral, através da sua regulamentação, possibilitando a estes artistas, através da sustentação econômica, o sentido do exercício da cidadania cultural.

No entanto, antes de encerrar esse trabalho, quero ressaltar que, para além da sustentação econômica salutar para a manutenção dessa classe, outra porta se abriu neste estudo e não há mais maneira de fechá-la. A partir do que foi apresentado no segundo ato desta dissertação, surgiu a hipótese de que a atividade teatral ouro-pretana pode ser reconhecida como parte do patrimônio histórico-cultural e, principalmente, por ser um

---

<sup>72</sup> **Loureiro:** eu vou mudar um pouco minhas aulas. Falarei do Chile a partir de suas mulheres... / **Sanhueza:** e eu a partir de sua gente comum e corrente... / **Muñoz:** e eu a partir de seus mortos anônimos... suas crianças... seus jovens... / **Rector:** sobrou giz? / **Muñoz:** não, mas não faz falta... / **Sanhueza:** não há mapa. / **Rector:** não faz falta. / **Muñoz:** não há bandeira. / **Sanhueza:** tampouco é necessária. / **Fredes:** que faço? / **Rector:** faça memória.

teatro realizado a partir da formação de elencos com artistas, atores e músicos principalmente, negros.

Entre as demandas apresentadas pelas artistas que participaram do seminário, uma em especial deve ser destacada aqui. A demanda em questão levanta o dado, a partir da pesquisa da Doutora em Artes e atriz Evani Tavares<sup>73</sup>, de que os principais grupos de teatro profissional brasileiros, até meados do século XIX, eram formados por atrizes e atores negros, dado que se repetia em Ouro Preto e que é corroborado nas obras de Ávila (1978), Duarte (1995) e Brescia (2020).

Levando em consideração a importância de Ouro Preto para a atividade teatral nacional, a proposta sugere o reconhecimento do teatro realizado por negros<sup>74</sup> em Ouro Preto como parte do patrimônio histórico e cultural municipal, através de uma política pública afirmativa que invista em profissionais negros da cena, em uma cidade na qual 70% da população se autodeclara preta ou parda (COELHO, 2017).

Em suma, essa demanda propõe que uma possível política de fomento contemple o olhar sobre as ações afirmativas, o que, em síntese, podem ser definidas como:

[...] uma ação reparatória/compensatória e/ou preventiva, que busca corrigir uma situação de discriminação e desigualdade infringida a certos grupos no passado, presente ou futuro, através da valorização social, econômica, política e/ou cultural desses grupos, durante um período limitado. A ênfase em um ou mais desses aspectos dependerá do grupo visado e do contexto histórico e social (MOEHLECKE, 2002, p. 203).

De la Parra fala de um Estado que privilegia uns em detrimento de outros. Esses “outros” podem ser vistos aqui, como aponta Laborne, como “o negro, em contraposição ao humano universal, que é o branco” (2014, p. 149). Em uma época em que o ofício da atuação não era visto com bons olhos, atores e atrizes negros viam nesse trabalho a

---

<sup>73</sup> Ivani Tavares é professora adjunta da Área de Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia e professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), importante centro de pesquisa em teatro negro no Brasil.

<sup>74</sup> Uso a expressão “realizado por negros”, especificamente para esses artistas que encenavam nos palcos de Minas Gerais a partir de libretos europeus ou de estética europeia, em confronto com o termo “Teatro Negro” que pode ser definido “como o conjunto de manifestações espetaculares negro-mestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra” (LIMA, 2011, p. 82). Lima acrescenta que a primeira proposta do teatro negro engajado no Brasil, só surge com o Teatro Experimental do Negro, em uma iniciativa de Abdias Nascimento, em 1944. (LIMA, 2011, p. 83).

possibilidade de ascensão social e independência econômica. Como mencionado por Brescia,

A origem “europeia e elitista” desse gênero foi substancialmente aclimatada às condições da colônia. Na falta dos míticos castrati e das célebres e desejadas prime donne, subiram ao palco artistas locais, pardos na sua imensa maioria. Esses homens e mulheres que nasceram livres, mas cujas origens mestiças os afastavam completamente dos cargos de prestígio, foram direcionados para as artes e ofícios e, em Minas Gerais, eram tantos os “mulatos músicos” que superavam em número “os de todo o reino”. Músicos instrumentistas, cantores(as)/atores(atrizes), figurinistas, cenógrafos, uma grande parte dos compositores e libretistas, além de profissionais que executavam as demais funções necessárias para a realização de um espetáculo músico-teatral em Vila Rica no século XVIII eram brasileiros, que reproduziam e reinventavam a arte trazida da Europa, tornando-a sua (BRESCHIA, 2020, p. 12).

Longe de serem poucos, o “pessoal do teatro”, como observado pelo viajante Johann Pohl, em citação de Ávila, além da característica de sua formação, parda em sua maioria, “naqueles mesmos inícios do século XIX, brilhariam na Cena do Rio de Janeiro os tenores Cândido Inácio da Silva e Gabriel, ‘ambos de Minas Gerais, fecunda em belas vozes’” (ÁVILA, 1978, p. 10). Contudo, reiterando a qualidade desses artistas, Adrien Baldi, também citado por Ávila, “Já considerava Vila Rica ‘o celeiro do teatro do Rio de Janeiro’, isso por causa da boa qualidade de pronúncia e da arte de declamação dos artistas mineiros.” (1978, p. 10).

De infame à notável, de calaceiro à prestigioso trabalhador das artes: a imagem desses sujeitos que se vestem de outros sujeitos constitui a centralidade da produção cênica e foi fulcral para a consolidação das artes cênicas em Minas Gerais. “Alguns certamente estrelas de relativa importância nos modestos meios cênicos da capitania” (ÁVILA, 1978, p. 10). Não dá para fechar os olhos diante desse fato. E, reconhecer a sua importância no veio do teatro mineiro, identificar seus nomes e origens, é dar a eles na história da formação das artes brasileiras o lugar que lhes é devido.

O reconhecimento das artistas negras e dos artistas negros para a formação do teatro mineiro – portanto, brasileiro – é algo tão urgente quanto a sua sustentação econômica. O que precisa ser de fato ser considerado na política de fomento a ser elaborada é que incluídas as ações afirmativas, estas precisam reconhecer que o teatro

realizado por negros e negras é parte integrante do patrimônio do estado. Visto que também se tornou urgente o reconhecimento do povo negro para o desenvolvimento do teatro na cidade de Ouro Preto, o que se reflete em todo o estado de Minas Gerais.

O desenvolvimento de um país, mais que um projeto, é o resultado das escolhas e medidas que um determinado governo adota. Porém, “a presença do Estado foi decisiva na configuração de uma sociedade livre que se funda com profunda exclusão de alguns de seus segmentos, em especial da população negra” (SILVÉRIO, 2002, p. 225). Por isso, as políticas públicas, quando pensadas a partir do princípio de equidade, são ferramentas fundamentais que permitem que o Estado se desenvolva. Políticas eficazes não só possibilitam que os cidadãos exerçam dignamente a cidadania, mas também que participem do processo democrático, permitindo que a economia gire forçando o país a caminhar para frente.

A cidade barroca, como as origens do estilo que a batiza. Exagerada, ilógica e dramática, como nos contam os volteios de seu percurso histórico. Multiplica-se em tantas facetas que, juntas, caracterizam essa pérola irregular de nome Ouro Preto. Talvez, alguns diriam que esse desamparo se deve ao fato da encenação teatral ser uma arte tão efêmera quanto fugaz. Quem sabe, mas eu me recuso a acreditar que ela seria assim tão displicente com seus artistas mais efusivos. Esse descompasso no tempo não é fruto nem do seu estilo, nem do seu compromisso com o passado e, por isso mesmo, não será também mais uma marca de sua história.

## Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, Francisco; ZAPATA, Tânia. A importância da estratégia de desenvolvimento local/territorial no Brasil. In: DOWBOR, Ladislau; POCHMANN, Marcio. (Orgs.) *Políticas para o desenvolvimento local*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2010.

ALEM, Nichollas de Miranda. O direito econômico como instrumento de efetivação dos direitos Culturais. In: FILHO, Francisco H. Cunha; BOTELHO, Isaura; SEVEREINO, José Roberto. (Orgs.). *Direitos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2018.

ARGENTINA. Constitución de la Nación Argentina. Capítulo Cuarto – Atribuciones del Congreso: Artículo 75, inciso 19. 1994. Disponível em: <https://www.casarosada.gob.ar/images/stories/constitucion-nacional-argentina.pdf>. Acesso em: 8 de jun. 2020.

ASSOCIAÇÃO COMERCIAL E EMPRESARIAL DE OURO PRETO. *Dados econômicos em Ouro Preto*. Disponível em: <https://www.aceop.com.br/dados-economicos-em-ouro-preto>. Acesso em 16 de out. 2020.

ÁVILA, Affonso. *O teatro em Minas Gerais: Século XVIII e XIX*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto, 1978.

BARROCO. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/barroco>. Acesso em: 31 de mar. 2021.

BARROCO. In: Etimologia, origem do conceito. Disponível em: <https://etimologia.com.br/barroco/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

BECHLER, Rosiane Ribeiro; PEREIRA, Júnia Sales. Ouro Preto de todos os tempos: sentidos e efeitos do patrimônio na condição histórica da cidade Ouro Preto. *Revista História Hoje*, v. 3, n. 6, 2014. Disponível em: <https://rhj.anpuh.org/RHHJ/issue/view/RHHJ%2C%20v.%203%2C%20n.%206>. Acesso em 23 de Fev. 2021.

BERNARDES, Júlio. Apoio ao teatro é de definido por critério de mercado. *Agência de Notícias USP*, São Paulo, 14 jan. 2016. Disponível em: <https://www5.usp.br/noticias/cultura/apoio-ao-teatro-e-definido-por-criterio-de-mercado/>. Acesso em: 16 de jul. 2020

BERTHOLD. Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOSCHI, Caio César. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: VILLALTA, Luiz Carlos; RESENDE, Maria Efigênia Lara de (Orgs.). *História de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. V. 2

BOTELHO, Isaura. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. *São Paulo em Perspectiva*. [online]. 2001, vol. 15, n. 2, p. 73-83. ISSN 1806-9452. <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000200011>.

BOTO, Carlota. A dimensão iluminista da reforma pombalina dos estudos: das primeiras letras à universidade. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 44, p. 282-299, ago. 2010.

BRAGA, Janine de C. Ferreira; SALDANHA, Bianca de Souza. O Direito Cultural como elemento emancipatório e civilizatório e a efetivação da proteção do Patrimônio Cultural no Brasil. In: XXIII CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI/UFPB, 2014, João Pessoa. *Publicação do evento*. João Pessoa: 2015. p. 330-350. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/artigos/?cod=68dad4509908e9a2>. Acesso em 04 de jun. 2020.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Literatura Mineira: Trezentos Anos*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2019.

BRASIL. Lei nº 14.017 (Lei Aldir Blanc), de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2019-2022/2020/lei/L14017.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/L14017.htm). Acesso em 17 de mar. 2021.

BRASIL. Constituição (1934). Constituição da República Federativa do Brasil, capítulo II. Brasília, DF: Senado Federal.

BRASIL. Constituição (1946). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 8 de jun. 2020.

BRESCIA, Rosana Marreco. *A Casa da Ópera Vila Rica / Ouro Preto: 1770-2020*. Rosana Marreco Brescia (Coord.). Belo Horizonte: Editora Idea, 2020.

BRUNNER, José Joaquín. *Un espejo trizado: Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO, 1988.

CARDOSO, Univaldo Coelho; CARNEIRO, Vânia Lúcia N.; RODRIGUES, Édna Rabêlo Quirino. *APL: arranjo produtivo local*. Brasília: Sebrae, 2014. [Série Empreendimentos Coletivos].

CARDOSO, Univaldo Coelho; CARNEIRO, Vânia Lúcia N.; RODRIGUES, Édna Rabêlo Quirino. *Cooperativa*. Brasília: Sebrae, 2014. [Série Empreendimentos Coletivos].

CASTRO, Jorge Abrahão de. A. Política social e desenvolvimento no Brasil. *Economia e Sociedade*, Campinas, SP, v. 21, n. 4, p. 1011-1042, 2015. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ecos/article/view/8642270>. Acesso em: 20 abril. 2020.

CATÃO, Leandro Pena. As andanças dos jesuítas pelas Minas Gerais: uma análise da presença e atuação da Companhia de Jesus até sua expulsão (1759). *HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 127-150, 3 dez. 2007.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. En: *Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales*. Año 1, no. 1 (jun. 2008). Buenos Aires: CLACSO, 2008. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>. Acesso em 12 de mar. 2021.

CIDADE DE SÃO PAULO: Cultura. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/>>. Acesso em 16 set. 2020.

COELHO NETO, José Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COELHO, Nízea. Ouro Preto promove atividades em novembro em prol da consciência Negra. Prefeitura Municipal de Ouro Preto (PMOP). Ouro Preto. 14 de novembro de 2017. Disponível em: <https://www.ouropreto.mg.gov.br/noticia/490>>. Acesso em 19 de abr. 2021.

COMISSION ECONÓMICA PARA A AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (CEPAL), 2007. *Panorama social de America Latina*. Santiago, Chile, 2008.

COMISSION ECONÓMICA PARA A AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (CEPAL), 2007. *Cohesión social: inclusión y sentido de pertenencia em America Latina y el Caribe*. Santiago, Chile, 2007.

COSTA, Iná Camargo. CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

COSTA, Iná Camargo. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17-29, jul-dez. 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1470>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

COSTA, Maria Emília Dos Ramos. *A vivência teatral entre 1771 e 1860: O que nos dizem as leis*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade Nova de Lisboa. Portugal, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/20420>>. Acesso em: 2 out. 2020.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Direitos Culturais como Direitos Fundamentais no Ordenamento Jurídico Brasileiro*. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

DOWBOR, Ladislau; POCHAMNN, Márcios (Orgs.). Políticas para o desenvolvimento local. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2010.

DRUMMOND, Maria Franscelina S. Inrahim (Coord.). *Ouro Preto: Cidade em Três Séculos*. Bicentenário de Ouro Preto, Memória Histórica (1711-1911), 2ª ed. Ouro Preto: Editora Liberdade, 2011.

DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

DURAND, José Carlos. “Cultura como objeto de política pública”. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2. abril/junho 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8579.pdf>>. Acesso em: 16 set. 2020.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Teatro*. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1972.

ESTEVES, Gerson da Silva. *A Broadway não é aqui: Teatro musical no Brasil e do Brasil: Uma diferença a se estudar*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Mestrado em Comunicação, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo. São Paulo, 2014.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, nº16, p. 11-23, 2011. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391>>. Acesso em: 9 nov. 2020.

FERREIRA, Gustavo Assed. MANGO, Andrei Rossi. Cultura como direito fundamental: regras e princípios culturais. *Revista Brasileira de Direitos e Garantias Fundamentais*. Brasília, v. 3. N. 1. Jan/Jun, 2017.

FILHO, Francisco Humberto Cunha; BOTELHO, Isaura; SEVEREINO, José Roberto. *Direitos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2018.

FRANCO, Márcia de Arruda. Ouro Preto dos poetas modernistas. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 33, n. 1-2, p. 211–224, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636453>>. Acesso em: 01 mar. 2021.

FRAZÃO, Dilva. Gil Vicente: Dramaturgo e poeta português. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/gil\\_vicente/#:~:text=Gil%20Vicente%20\(1465%2D1536\),Portugal%20no%20ano%20de%201465](https://www.ebiografia.com/gil_vicente/#:~:text=Gil%20Vicente%20(1465%2D1536),Portugal%20no%20ano%20de%201465). Acesso em: 27 de abr. 2021.

FUNARTE: Centro Técnico de Artes Cênicas. Teatros do Brasil. Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/teatro/resultpesqteatro2.asp?preqry=1&UF=SP&first=regional&second=Localidade&third=Espa%20E7o+c%20EAnico>>. Acesso em 20 de jun. 2020.

FURTADO, Junia Ferreira. Novas tendências da historiografia sobre Minas Gerais no período colonial. *História da historiografia*, Belo Horizonte, nº 02, UFMG, 2009.

FURTADO, Junia Ferreira. Pérolas negras: mulheres livres de cor no Distrito Diamantino. In: FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). *Diálogos Oceânicos*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

GIL, Gilberto. *Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil*. Brasília, Ministério da Cultura, 2003.

GIOVANNI, Geraldo Di. *As estruturas elementares das políticas públicas*. Núcleo de Estudos de Políticas Públicas, Unicamp. Caderno de Pesquisa nº 82. 2009.

GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS. Conheça a cidade de Ouro Preto, 2021. Disponível em: <<https://www.mg.gov.br/conteudo/conheca-minas/turismo/cidade-de-ouro-preto#:~:text=Sua%20origem%20data%20da%20%C3%BAltima,%2C%20revelava%2Dse%20o%20amarelo.>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

GRIMSON, Alejandro. *Culturas políticas y políticas culturales*. Ed 1. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales, 2014.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

HECK, Selvino. Políticas de emprego e inclusão social: o pão, a palavra e o projeto. Políticas redistributivas de renda orientadas ao desenvolvimento local. In: DOWBOR, Ladislau; POCHMANN, Marcio (Orgs.). *Políticas para o desenvolvimento local*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2010.

HISTÓRIA DO TEATRO EM PORTUGAL. Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Theatros Públicos da Corte. Lisboa, na Regia Officina Typografica, versão actualizada, 1771. Disponível em: <<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=172&sM=t&sV=Jos%C3%A9%20Estulano%20de%20Faria>>. Acesso em: 20 de nov. 2020.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Teatro Jesuítico*. Banco de Dados Folha. Disponível em: [http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque\\_jesuítico.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque_jesuítico.htm). Acesso em: 07 nov. 2020.

HURTADO; María de la Luz; JARA, Maurício Barría. *Antología: Un siglo de Dramaturgia Chilena III (1990-2009)*. Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010.

INFRACCIONESBA (GOVERNO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES): Valor de la Unidad fija. Disponível em: <<https://infraccionesba.gba.gob.ar/unidad-fija-detalle>>. Acesso em 27 de maio 2020.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. História: Ouro Preto. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1493>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

KERSTENETZKY, C. L. Políticas Sociais: focalização ou universalização?. *Revista de Economia Política*, v. 26, n. 4 (104), p. 564-574, out./dez., 2006.

- KINAS, Fernando. A Lei e o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Uma experiência de política pública bem-sucedida. *Revista Extraprensa*, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 194-203, 2010. DOI: 10.11606/extraprensa2010.77161. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/77161>. Acesso em: 15 set. 2020.
- KLIKSBERG, Bernardo. *Como enfrentar a pobreza e a desigualdade?* Uma perspectiva internacional. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014.
- LABORNE, Ana Amélia de Paula. Branquitude e colonialidade do saber. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, [S.l.], v. 6, n. 13, p. 148-161, jun. 2014.
- LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. *Repertório*, Salvador, nº 17, p. 82-88, 2011. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/5665> Acesso em: 19 abr. 2021.
- LIMA, Luciana; ORTELLADO, Pablo. Da compra de produtos e serviços culturais ao direito de produzir cultura: análise de um paradigma emergente. *Revista Dados*, Rio de Janeiro, v. 56, nº 2, abr./jun. 2013.
- MACIEL, Lizete Shizue Bomura; NETO, Alexandre Shigunov. O ensino jesuítico no período colonial brasileiro: algumas discussões. *Educar em Revista*, Curitiba, n. 31, p. 169-189, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-40602008000100011>. Acesso em: 06 de nov. 2020.
- MAFRA, Carolina de Sá. *Teatro idealizado, teatro possível: uma estratégia educativa em Ouro Preto (1850-1860)*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, FaE, Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2015.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3ª ed., São Paulo: Global, 1997.
- MAINSTREAM. In: Significados: descubra o que significa, conceitos e definições. Disponível em: <https://www.significados.com.br/mainstream/>. Acesso em: 7 set. 2020.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.
- MELEIRO, Alessandra. FONSECA, Fábio. Economia Criativa: Análise Setorial. *pragMATIZES – Revista Latino Americana de Estudos em Cultura*, Rio de Janeiro, Ano 2, número 2, semestral, março 2012. Disponível em: <http://www.pragmatizes.uff.br/>. Acesso em: 14 mar. 2021.
- MOELENCKE, Sabrina. Ação afirmativa: histórias e debate no Brasil. *Cadernos de Pesquisa*, n. 117, p. 197-217, nov. 2002.
- MOSTAÇO, Edécio. Para uma história cultural do teatro. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 20, n. 36, p. 193-203, jan.-jun. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/ArtC-V20n36-2018-1-13>. Acesso em: 29 out. 2020.

NUN, José. El sentido común y la construcción discursiva de lo social. In: DOWBOR, Ladislau; POCHMANN, Marcio (Orgs.). *Políticas para o desenvolvimento local*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2010.

ODM Brasil. 8 Objetivos de Desenvolvimento do Milênio. Disponível em: <<http://www.odmbrasil.gov.br/o-brasil-e-os-odm>>. Acesso em: 8 jun. 2020.

ONU. Declaração Universal dos Direitos Humanos. 1948. Disponível em: <[http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis\\_intern/ddh\\_bib\\_inter\\_universal.htm](http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm)>. Acesso em: 02 jun. 2020.

PACTO DE SAN JOSÉ DE COSTA RICA. Conferência Especializada Interamericana sobre Direitos Humanos. Organização dos Estados Americanos, 1969. Disponível em: <<http://www.pge.sp.gov.br/centrodeestudos/bibliotecavirtual/instrumentos/sanjose.htm>> Acesso em: 8 de jun. 2020.

PANORAMA ESCENA: Lógicas de programación y condiciones de producción en el circuito de espacios escénicos autónomos, CABA. 2015-2017. Buenos Aires, 2018. Disponível em: <[https://drive.google.com/file/d/1ziIF\\_oqC9qYnHW4vRXrckCIPhuK8SJ6a/view](https://drive.google.com/file/d/1ziIF_oqC9qYnHW4vRXrckCIPhuK8SJ6a/view)>. Acesso em: 10 set. 2020.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo. Perspectiva, 1999.

PEDRO, Jesús de. Direitos Culturais, o filho pródigo dos direitos humanos. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 11, p. 44-49, jan./abr. 2011. Disponível em: <[http://issuu.com/itaucultural/docs/observatorio\\_11/46](http://issuu.com/itaucultural/docs/observatorio_11/46)>. Acesso em 04 jun. 2020.

PEREIRA, Nuno Marques. *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*. Rio de Janeiro. Publicações da Academia Brasileira, 1939. V. 2.

POMPERMAIER, Paulo Henrique. Matéi Visniec: O artista é indispensável porque é o perturbador profissional da banalidade. In: *Revista Cult*. 11 de agosto de 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-matei-visniec/>. Acesso em: 24 dez. 2018.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PREFEITURA MUNICIPAL DE OURO PRETO. Disponível em: <<http://www.ouropreto.com.br/noticia/2792/cresce-o-numero-de-visitantes-na-cidade-de-ouro-preto>>. Acesso em: 13 out. 2020.

PREFEITURA MUNICIPAL DE OURO PRETO. Disponível em: <<http://www.ouropreto.com.br/noticia/2792/cresce-o-numero-de-visitantes-na-cidade-de-ouro-preto>>. Acesso em: 13 out. 2020.

PROTEATRO. Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad. Disponível em: <<https://www.buenosaires.gob.ar/proteatro>>. Acesso em: 10 set. 2020.

PUPPI, Ubaldo. O trágico: experiência e conceito. *Trans/Form/Ação* [online], São Paulo, v. 4, p. 41-50, 1981.

RELATÓRIO DE ECONOMIA CRIATIVA 2010: economia criativa uma, opção de desenvolvimento. – Brasília: Secretaria da Economia Criativa/Minc; São Paulo: Itaú Cultural, 2012. Disponível em: <[https://unctad.org/system/files/official-document/ditctab20103\\_pt.pdf](https://unctad.org/system/files/official-document/ditctab20103_pt.pdf)> Acesso em: 9 de mar. 2021.

RIVERA, Bueno de. *Roteiro de Minas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

SANTOS, Amanda Melissa dos. *O Grande Anganga Muquixe Chico Rei: a presença do mito negro no Reinado do Alto da Cruz e nas escolas de Ouro Preto/MG*. 2019. 217 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2019. Disponível em: <<https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/11740>>. Acesso em 7 de nov. de 2020.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A Invenção da Teatralidade. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 56-70, 2013.

SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil: eleições sob Dom Pedro I, dissolução do Legislativo, que redundou no destino das tropas estrangeiras e das colônias alemãs no Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1069>>. Acesso em 23 de fev. 2021.

SERFILIPPI, Jessie. *As Odious and Immoral a Thing: Alexander Hamilton's Hidden History as an Enslaver*. New York: Schuyler Mansion State Historic Site, 2020.

SHIKIDA, Cláudio Djissey. Breve nota: o Marquês de Pombal e as artes. Pelotas. Programa de Pós-graduação em Organizações e Mercados – UFPEL, 2016. Disponível em: [https://wp.ufpel.edu.br/ppgom/files/2016/02/ppgom\\_wpaper\\_2016\\_07.pdf](https://wp.ufpel.edu.br/ppgom/files/2016/02/ppgom_wpaper_2016_07.pdf). Acesso em: 26 de abr. 2021.

SILVA, Flaviano Souza e. *Atos de Prazer: o grupo Palco & Rua e o teatro amador em Ouro Preto – 1976 a 2012*/Flaviano Souza e Silva. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes, 2013.

SILVA, José Graziano; TAKAGI, Maya; SANTOS, Ana Cláudia. Experiências de desenvolvimento territorial e controle social no governo brasileiro. In: DOWBOR, Ladislau; POCHMANN, Marcio (Orgs.). *Políticas para o desenvolvimento local*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2010.

SILVEIRA, Caio. Desenvolvimento local e novos arranjos socioinstitucionais: algumas referências para a questão da governança. In: DOWBOR, Ladislau; POCHMANN, MARCIO (Orgs.). *Políticas para o desenvolvimento local*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2010.

SILVÉRIO, Valter Roberto. Ação afirmativa e o combate ao racismo institucional no Brasil. *Cadernos de Pesquisa* [online], n. 117, p. 219-246, nov. 2002. ISSN 1980-5314. <https://doi.org/10.1590/S0100-15742002000300012>.

SISTEMA DE INFORMACIÓN CULTURAL DE LA ARGENTINA (SINCA): Los números de la cultura en 2019. Disponível em: <<https://www.sinca.gob.ar/VerNoticia.aspx?Id=61>>. Acesso em 9 de set. 2020.

SOUZA, Celina Maria de. Políticas Públicas: uma revisão da literatura. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 8, nº 16, p. 20-45, jul/dez. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/soc/n16/a03n16>>. Acesso em 19 de jun. 2019.

THE BROADWAY LEAGUE: Relatórios de Pesquisas e Estatísticas, 2020. Disponível em: <<https://www.broadwayleague.com/research/research-reports/>>. Acesso em 19 de jun. 2020.

TOLEDO, César de Alencar Arnaut de; RUCKSTADTER, Flávio Massami Martins; RUCKSTADTER, Vanessa Campos Mariano. O teatro jesuítico na Europa e no Brasil no século XVI. *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, n.25, p. 33-43, mar. 2007. Disponível em: [https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/4961/art03\\_25.pdf](https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/4961/art03_25.pdf). Acesso em: 4 de nov. 2020.

TURISMO BUENOS AIRES CIUDAD: *Teatros*. Disponível em: <<https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/article/teatros>>. Acesso em: 27 maio 2020.

UNESCO. Declaração dos Princípios da Cooperação Cultural Internacional. Paris, UNESCO, 4 de outubro de 1996. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Direito-%C3%A0-Cultura-e-a-Liberdade-de-Associa%C3%A7%C3%A3o-de-Infoma%C3%A7%C3%A3o/declaracao-dos-principios-da-cooperacao-cultural-internacional-de-4-de-novembro-de-1996.html>. Acesso em: 08 jun. 2020.

UNESCO. Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. 2002. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2020.

UNESCO. Declaración de México sobre las Políticas Culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. México D.F., 26 de julio – 6 de agosto de 1982. Disponível em: [https://culturalrights.net/descargas/drets\\_culturals400.pdf](https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf). Acesso em: 08 set. 2020.

UNIVERSIDADE DE FRIBURGO. Declaração de Friburgo. 2007. Disponível em: <<http://www.unifr.ch/iiedh/assets/files/Declarations/port-declaration2.pdf>>. Acesso em: 5 jun. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO. UFOP em números. Disponível em: <<https://ufop.br/ufop-em-numeros>>. Acesso em: 20 out. 2020.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1992.

WOLFF, Simone. Desenvolvimento local, empreendedorismo e "governança" urbana: onde está o trabalho nesse contexto?. *Cad. CRH*, Salvador, v. 27, n.70, p. 131-150, jan./abr. 2014.

WORLD CITIES CULTURE FORUM: Retratos de uma cidade: Buenos Aires, 2020. Disponível em: <<http://www.worldcitiescultureforum.com/cities/buenos-aires>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

YÚDICE, George Anthony. Políticas Culturales e Ciudadanía. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 44, n. 4, 2019.

YÚDICE, George Anthony. *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

ZAPATA, Miguel Rubio. *Raíces e Sementes: Mestres e caminhos do teatro na América Latina*. Jundiaí: Paco, 2017.

## Anexo 1

Questionário disponibilizado para a classe teatral de Ouro Preto no dia 18 de setembro de 2020.

Carimbo de data/hora	1. De acordo com a classificação do IBGE, qual a sua raça?	2. Porém, ainda em relação à raça, como você se identifica?
9/18/2020 13:41:34	Branca;	Não tenho certeza
9/18/2020 13:48:03	Branca;	Branco
9/18/2020 16:50:03	Branca;	Branca
9/19/2020 0:42:06	Branca;	Sertaneja
9/19/2020 12:10:39	Preta;	Preta
9/19/2020 12:25:32	Branca;	Branco
9/19/2020 13:28:17	Branca;	branca
9/19/2020 13:46:04	Preta;	Preto!
9/19/2020 14:03:52	Parda;	Negro
9/21/2020 11:59:36	Branca;	Branca
9/23/2020 15:51:40	Parda;	mistura
9/23/2020 19:59:37	Branca;	Branca
9/24/2020 14:02:19	Preta;	Preta
9/25/2020 10:20:38	Branca;	Branco
10/1/2020 19:09:03	Branca;	Branco
10/1/2020 19:41:41	Parda;	Como pardo, também.
10/2/2020 20:46:05	Preta;	Negra
10/4/2020 12:15:33	Branca;	Branco
10/17/2020 14:04:17	Parda;	Pardo

3. Em relação ao gênero, como você se identifica?	4. Em relação a orientação sexual, como você se identifica?
Feminino	Hétero
Masculino	Hétero
Feminino	Bissexual
Bixa travesti	Homoafetivas
Feminino	Heterossexual
Homem	Bissexual
feminino	hétero sexual
Bixa	
Homem cis	Bissexual
Feminino	Hetero
feminina	heterossexual
Homem	Gay (bem viado)
Feminino	Heterossexual
Masculino	Hétero
Homem	Heterossexual
Masculino.	Heterossexual
Transvestigenero	Pansexual
Não binário	Sem muitas definições, mas tenho atração por homens em todas suas performatividades
Masculino	Homoafetiva

5. Você tem formação em Artes Cênicas?	6. Se a resposta anterior for sim:
Sim	Superior;
Sim	Técnico;
Sim	Pós-Graduação.
Sim	Superior,, Pós-Graduação.
Sim	Superior;
Sim	Superior,, Pós-Graduação.
Sim	Pós-Graduação.
Sim	Superior;
Sim	Superior,, Pós-Graduação.
Sim	Superior;
Sim	Técnico;, Superior;
Sim	em andamento bacharel e mestrado.
Sim	Superior;
Sim	Superior,, Pós-Graduação.
Sim	Superior,, Pós-Graduação.
Sim	Superior;
Sim	Pós-Graduação.
Sim	Superior;
Sim	Técnico;

7. Você é formada pelos cursos de Artes Cênicas da UFOP?	8. Se a resposta anterior for sim, qual curso?
Sim	Licenciatura;
Não	
Sim	Interpretação.
Sim	Licenciatura;, Mestrado
Sim	Licenciatura;
Sim	Interpretação;, Mestrado
Sim	Licenciatura;, Interpretação;, Mestrado
Sim	Licenciatura;
Sim	Licenciatura;, Direção Teatral;, Mestrado
Sim	Licenciatura;
Sim	Licenciatura;, Direção Teatral;
Sim	Direção Teatral;, Mestrado
Sim	Licenciatura;
Sim	Licenciatura;, Interpretação;, Mestrado
Sim	Licenciatura;, Interpretação;, Mestrado
Sim	Direção Teatral;
Sim	Mestrado
Sim	Licenciatura;
Não	

9. Você é integrante de algum grupo?	10. Se está em algum grupo, qual o tempo de existência do grupo?
Sim	Mais de 10 anos
Não	Sem grupo
Sim	2 anos e 4 meses
Sim	Relativo, conforme a produção.
Sim	Em sua maioria encontro semanais de 3 a 5 horas
Sim	15
Sim	4 anos
Sim	Ajayô teatro em pé - 3 anos
Sim	7 anos
Sim	4 anos
Não	
Sim	9 anos registrado e mais 3 anos sem registro
Não	
Não	
Sim	10 anos
Sim	8 anos
Sim	19 anos.
Sim	Plataforma QUEERLOMBOS / coletivo outro Preto / TABA edições / NEABI UFOP / Bangalo de Irene Produções artísticas
Sim	1 ano e meio
Não	
11. O grupo é constituído legalmente?	12. Quantas integrantes o grupo possui atualmente?
Sim	5
Não	0
Sim	Quatro
Sim	De 4 a 13
Sim	3
Não	4
Não	10 pessoas
Não	12
Não	10 pessoas
Sim	6
Não	Quatro
Sim	3 fixos e cerca de 10 agregados
Sim	Fixo, só 01.
Sim	19/nao tenho essa informação/7 pessoas/não tenho essa informação/3 pessoas
Sim	10

13. O grupo tem ou já teve sede? 14. Se sim, como ela é mantida?	
Sim	
Não	
Não	
Não	
Sim	O espaço e sedido em troca da manutenção do mesmo, e a manutenção e feita com dinheiro dos integrantes vindo de trabalhos paralelos
Não	
Não	
Não	
Não	
Sim	
Não	Não possui.
Sim	Através da porcentagem da renda de espetáculos, projetos, aulas, etc
Sim	Não tem mais.
Sim	recurso publico / financiamento coletivo
Não	
15. Se já teve, por que não tem mais?	16. Se não, por que nunca teve?
Falta de verba para manutenção do espaço	
	Falta de verba
	Nunca conseguimos levantar dinheiro suficiente e organizarmos a ponto de ter uma sustentabilidade pra isso.
	Falta de recursos
	Falta de verba.
	Faltando grana, sempre ensaiamos nós espaços da universidade e nas ruas e praças e adros de igreja da cidade
	Por falta de recursos financeiros e/ou apoio do poder público
	Falta de uma equipe responsável e recursos financeiros.
Não temos mais por falta de recursos financeiros	
Dedicação à outras funções, tais como pesquisa. Mas é provisório.	
Não possui.	Dificuldade de se manter financeiramente.
Por dificuldades administrativas e financeiras.	
fluxo de membros em ambos os coletivos e grupos / falta de recurso	
	Falta de recursos
Questões financeiras	

17. Sendo artista independente ou integrante de algum grupo, quantos projetos você já participou através de editais públicos nos últimos 10 anos?	18. Quantos foram realizados através de editais do Governo Federal?
4	1
6	2
Não muitos, uns 5.	Nenhum
Acho que 8 fora da universidade, dentro dela teríamos mais.	1
3	0
0	0
4	1
2	1
Dois	Nenhum
6	4
8	3
3	1
7	0
Nenhum.	Nenhum.
Cerca de 15. Como minha proponentia, ou do meu grupo,	
5. As próximas perguntas vou responder somente sobre as quais fui proponente	2
Nos últimos 10 anos, 03.	01.
mais ou menos 12 projetos	1
Nenhum	1
8	4
19. Quantos foram realizados através de editais do Estado de Minas Gerais?	20. Quantos foram realizados através de editais da prefeitura municipal de Ouro Preto?
3	Nenhum
3	1
1	Nenhum
2	Nenhum
3	0
0	0
2	0
0	0
Um	Um
2	2
4	1
0	0
0	1
Nenhum.	Nenhum.
2	1
02.	00
2	1
1	Nenhum
3	2

21. Quantos foram realizados através de editais de entidades privadas?	22. Quantos foram realizados com recursos próprios?
0	1
2	1
2	2
Nenhum	20 a 30 ou mais
0	3
0	4
1	5
0	A maior parte da minha obra e de meus colegas foi realizada com recursos de nós mesmos e assim circulou por onde deu.
Nenhum	Todos os trabalhos do grupo são realizados com recursos próprios (6 espetáculos)
0	0
0	5
0	0
6	0
Nenhum.	Dois.
5	Não sei, mas a maioria
00	01
0	8
Alguns	Alguns
0	Grande parte
23. Foi possível viver exclusivamente de algum desses projetos?	24. Qual a média anual de apresentações que você ou o grupo participou em Ouro Preto?
Não	Muito raras. Mas acho que envolve questões internas do grupo tb.
Não	2
Não	15
Sim	3 a 4 apresentações de teatro. E 8 performances
Não	1 temporada com no mínimo 4 apresentações
Não	5
Não	5
Não	No ano passado conseguimos realizar 4 apresentações de um espetáculo em Ouro Preto
Não	3
Não	
Não	2
Não	5
Não	2
Não	Por volta de três.
Sim	Muito fluante: este ano foram 15, ano passado 52 e ano retrasado talvez um pouco mais, cerca de 70
Não	10
Sim	mais ou menos 5
Não	Apenas apresentações em disciplinas na ufop
Não	20

25. Qual a média anual de apresentações em outras cidades mineiras, incluindo Belo Horizonte?	26. Qual a média anual de apresentações em outros estados?
A mesma resposta da questão anterior	Muito baixa
De 20 a 30	4
0	0
1 a 3	1 ou 2
1	0
5	0
1	1
Ano passado fizemos 3 apresentações de um espetáculo em três cidades mineiras.	0
1	1
80	1
1	0
1	0
Por volta de uma.	Menos que uma.
Bem menor, costumamos fazer mais apresentações no interior	Nenhuma, praticamente
5	2
mais ou menos 3	mais ou menos 2
1	Nenhuma
0	0

27. Qual a média anual de apresentações em outros países?

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

00

0

0

2

0

0



31. Políticas Públicas, de modo geral, são ações regulamentadas pelo Estado a fim de gerar impactos positivos na economia e, por conseguinte, na sociedade. Você julga interessante uma política pública específica para a produção teatral ouro-pretana, seguindo o exemplo da Lei de Fomento ao Teatro de São Paulo?

Sim

32. Se sim, esta política poderia contemplar quais aspectos da atividade teatral na cidade? Marque abaixo até três opções:

Montagens,, Cursos, oficinas e Workshops,, Eventos, fóruns, festivais,, Manutenção de espaço ou sede;

Montagens,, Apresentações,, Manutenção de espaço ou sede;

Montagens,, Apresentações,, Cursos, oficinas e Workshops,, Eventos, fóruns, festivais,, Viagens para artistas e grupos,, Manutenção de espaço ou sede,, Publicações.

Montagens,, Apresentações,, Cursos, oficinas e Workshops,, Eventos, fóruns, festivais,, Viagens para artistas e grupos,, Manutenção de espaço ou sede,, Publicações.

Montagens,, Apresentações,, Cursos, oficinas e Workshops,, Eventos, fóruns, festivais,, Viagens para artistas e grupos,, Manutenção de espaço ou sede,, Publicações.

Montagens,, Apresentações,, Cursos, oficinas e Workshops,, Manutenção de espaço ou sede;

Montagens,, Apresentações,, Manutenção de espaço ou sede;

Montagens,, Apresentações,, Eventos, fóruns, festivais;

Montagens,, Viagens para artistas e grupos,, Manutenção de espaço ou sede;

Montagens,, Apresentações,, Cursos, oficinas e Workshops,, Eventos, fóruns, festivais,, Viagens para artistas e grupos,, Manutenção de espaço ou sede,, Publicações.

Eventos, fóruns, festivais,, Viagens para artistas e grupos,, Manutenção de espaço ou sede;

Montagens,, Eventos, fóruns, festivais,, Viagens para artistas e grupos;

Montagens,, Apresentações,, Eventos, fóruns, festivais;

Montagens,, Cursos, oficinas e Workshops,, Eventos, fóruns, festivais;

Montagens,, Apresentações,, Cursos, oficinas e Workshops,, Viagens para artistas e grupos,, Manutenção de espaço ou sede,, Publicações.

Montagens,, Apresentações,, Cursos, oficinas e Workshops,, Eventos, fóruns, festivais,, Viagens para artistas e grupos,, Manutenção de espaço ou sede,, Publicações.

Montagens,, Apresentações,, Cursos, oficinas e Workshops,, Eventos, fóruns, festivais,, Viagens para artistas e grupos,, Manutenção de espaço ou sede,, Publicações.

Montagens,, Apresentações,, Cursos, oficinas e Workshops,, Eventos, fóruns, festivais,, Viagens para artistas e grupos,, Manutenção de espaço ou sede,, Publicações.

Montagens,, Eventos, fóruns, festivais,, Viagens para artistas e grupos;

33. A exemplo do programa de fomento à atividade de teatro de Buenos Aires (Proteatro), Argentina, você julga interessante que as sedes dos grupos e/ou os espaços de apresentações independentes, fiquem isentas de pagar tributos públicos como taxa de iluminação e limpeza urbana, taxa de incêndio, entre outras, como incentivo para manutenção dos mesmos?

Sim

Não

Sim

Não

Sim

Sim

Sim

Sim

Sim

Sim

34. Você julga interessante incluir, como obrigatória, uma porcentagem específica de apresentações de artistas ou grupos afro-petanos em eventos da cidade e/ou realizados na cidade?

Sim

35. A atividade teatral é secularmente reconhecida como importante motor econômico e social em Ouro Preto, com a formação de grupos artísticos que se apresentavam regularmente na Casa da Ópera, assim como nas ruas e praças da cidade, inclusive com leis e decretos próprios que a regulamentavam, além de serem presença marcante em eventos litúrgicos na cidade (DUARTE, 1995). A partir desse dado, você acredita que a atividade teatral em Ouro Preto possa ser reconhecida como patrimônio histórico cultural?

Sim

Não

Sim

Sim

Sim

36. Se a resposta anterior for positiva, você acredita que a atividade teatral também pode ser fomentada como atividade turística?

Sim

Não

Sim

37. Se sim. O que pode ser feito para que turistas coloquem em seus roteiros a experiência de assistir uma apresentação teatral em uma sala de teatro como a Casa da Ópera ou nas praças e ruas da cidade?

Montagens teatrais com contextos históricos e figuras populares da região.

Uma articulação entre as instituições turísticas e os profissionais da cultura para que trabalhem de forma unificada, abrindo espaço para gestores culturais nesses espaços e consequentemente artistas.

Criar guias de espetáculos, guias culturais, formação de público para os moradores, divulgação e filiações a restaurantes e roteiros turísticos. Mas disse sim pra esse vínculo com o turismo muito, desconfiada. Ainda não sei se isso é bom ou ruim. Me causa algo estranho pensar como turismo.

Incluir em roteiros turísticos e maior divulgação por parte das agências de turismo e poder público das atividades teatrais da cidade

Integração entre artistas e secretarias de turismo, cultura e patrimônio, de forma que os artistas possam empreender de alguma maneira suas atividades assim como outros profissionais como, por exemplo, comerciantes.

Através de parcerias com hotéis e agências de turismo.

Se os grupos locais tiverem mais apoio e subsídio, naturalmente o quociente de espetáculos aumentará, o que aumentaria o leque de opções para moradores e turistas fruírem; aliado a isso seria interessante se houver uma divulgação na rede hoteleira, nos restaurantes, rádios, escolas, agências de turismo, associações de bairro, para que o acesso ao teatro fosse realmente democratizado.

Os espetáculos e grupos podem ser catalogados e amparados pela secretaria pertinente e este material, bem como o cronograma de apresentações pode ser disponibilizado para os turistas e estes podem ser estimulados e incentivados pelos guias turísticos, pela recepção dos hotéis e pousadas, por exemplo.

Espetáculos que conte a história do lugar, do ponto de vista não só do "colonizador"

Ter uma parceria da prefeitura com empresas de turismo, associação de bares e restaurantes, hotéis.

Dialogar com o poder público na busca de financiar grupos, coletivos e artistas para apresentações constantes, tanto na Casa da Ópera, quanto nas ruas. Assim como diálogo com agências de viagens e turismo, hotéis, hostels, restaurantes, etc., na busca de ampliar o alcance de divulgação, patrocínio e/ou apoio, incluindo em pacotes de viagens, hospedagens, refeições, etc., ingressos para assistir a peça em cartaz no momento da viagem.

Divulgação do trabalho teatral e apoio aos grupos teatrais ouropretanos.

Incluir os grupos teatrais da cidade em seu calendário cultural e, até mesmo, criar um evento que contemple esse gênero artístico.

Mobilização de hotéis e regularização de guias turísticos, maior esforço no manejo de opções para o turista

Ações de divulgação da agenda de apresentações em maior escala.

parcerias com o movimento turístico da cidade / fomentar junto ao movimento teatral o turismo de base comunitária e a valorização da cultura negra no município onde mais de 80% da população se declara como não branca

Apoio para apresentação em praças e igrejas

38. Por fim, as despesas decorrentes da implantação de uma política pública para a atividade teatral ouro-pretana, deveriam correr por conta das dotações orçamentárias

Público-privadas

Público-privadas

Público-privadas

Público-privadas

Públicas;

Públicas;

Público-privadas

Públicas;

Público-privadas

Público-privadas

Público-privadas

Público-privadas

Público-privadas

Público-privadas

Público-privadas

Público-privadas

Públicas;

Público-privadas

39. Você aceitaria participar de um seminário para discutir as questões apresentadas acima?

Não

Sim

Sim

Sim

Sim

Não

Sim

Sim

Sim

Sim

Sim

Sim

Sim

Não

Sim

Sim

Sim

Sim

Sim

Sim

## **ANEXO 2**

Demanda levantada individualmente com cada artista durante o mês de novembro de 2020.

### **Demanda 1**

- Até o início do século 19 as principais cias. profissionais de teatro brasileiras eram formadas quase que exclusivamente por atores negros, escravizados ou libertos. (Evani Tavares Lima pesquisa isso).
- E levando em consideração a importância de Vila Rica nessa época, e o fato da Casa da Ópera ser o teatro mais antigo em funcionamento, o teatro negro ouro-pretano deveria ser um patrimônio histórico e cultural da cidade.
- Mas ao contrário a gente não tem nenhuma política pública, "ação afirmativa", que incentive, que invista em profissionais negros da cena, independente da área técnica ou não.

### **Demanda 2**

- Ampliar os canais de diálogos institucional, fazendo com que as informações cheguem ao máximo de artistas, grupos e coletivos possível.
- Formação de artistas, grupos e coletivos para que estes possam estar aptos a participarem de editais municipais, estaduais, regionais e nacionais;
- Manutenção das conferências, devido sua importância no levantamento das demandas da classe artística, assim como do público e de financiadores e apoiadores.
- Criação e manutenção de ações culturais que privilegiem a classe teatral durante todo o ano, e não somente em eventos pontuais (Festival de Inverno, por exemplo).
- (Essa sugestão é um delírio necessário) Criação de um comitê de promoção, avaliação e manutenção de políticas públicas, vinculado ao Conselho Municipal de Cultura de Ouro Preto, numa tentativa de gerar dados, informações e ações concretas para a classe artística ouro-pretana.

### **Demanda 3**

- Fomento de espaços de circulação. Como a companhia trabalha com contação de histórias, é importante a manutenção de espaços para pequenas apresentações para ocupação de lugares públicos, como escolas, ruas e bibliotecas públicas.
- Criação de redes de apoio e espaços de formação de professores, de modo a pôr em dialogo oficinas criativas com outras áreas de conhecimento.
- Fortalecer os eventos artísticos já existentes.
- Possibilitar com o fomento da atividade teatral e a manutenção desses espaços que a companhia possa investir em estrutura, como equipamentos adequados de luz, som, etc., tanto para a boa execução de trabalho, quanto para a sustentação da atividade.

#### **Demanda 4**

- Abrir os espaços como casa da ópera e Centro de Convenções aos artistas locais
- criar mecanismo de fomento aos grupos de teatro locais
- Criar espaços para apresentação de grupos locais em eventos da cidade
- Criar projetos de histórias da cidade através do teatro
- Apoiar iniciativas que utilizem os espaços da cidade como cenário para encenações que traíam turistas
- Disponibilizar espaços para grupos de teatro da cidade

#### **Demanda 5**

- Local para ensaio – sede. Grande dificuldade dos grupos
- Local para apresentação – Colocar o trabalho no palco/rua

#### **Demanda 6**

- Espaço público para que os grupos locais possam ensaiar. Um espaço de ensaios e encontros, com agenda ou edital anual.
- Plataforma digital/site: editais, festivais, apresentações, notícias dos grupos. Plataforma que reunisse essas informações. Para divulgação do setor.
- Ocupação de espaços públicos como a casa da ópera, a partir de um edital para seleção de trabalhos para ocupação da casa. Com organização da prefeitura. Projeto voltado para a comunidade ouro-pretana.

#### **Demanda 7**

- Os artistas cênicos precisam conhecer mais os trabalhos dos outros artistas de Ouro Preto e região, no intuito de criar rede nos afazeres, além de não conflitarem os trabalhos, o que acaba por estabelecer uma concorrência predatória que diminui o ganho por cada trabalho e dilui a pesquisa dos artistas e a união dos mesmos
- Alcançar e solidificar espaços onde os artistas possam se apresentar, de forma rotativa
- Estabelecer estratégias de formação de público, entendendo que a oferta de espetáculos é apenas um primeiro passo para a efetivação do interesse para com o teatro
- Criar e tornar rígidas as raízes de uma associação teatral
- Propor políticas públicas aos poderes, principalmente:
  - criação de uma lei municipal de incentivo à cultura, deduzindo imposto do ISS;
  - estímulo e propaganda do poder público à patrocínios via leis de incentivo;
  - aumento e rotatividade da contratação dos grupos de teatro pela prefeitura;
  - proposta de aumento em progressão aritmética do valor do fundo municipal
- Expandir de forma criativa a forma de divulgação dos trabalhos cênicos, aproveitando as novas tecnologias, mas também estimulando o contato por nichos dentro da cidade (bairros, distritos, etc), observando a particularidade de cada região
- Pesquisa e criação do I Diagnóstico de Cultura de Ouro Pret

*Evoé Baco*