UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO E ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PEDRO HENRIQUE LIRA VILELA

TREMA! FESTIVAL – CAMINHOS PARA CONSTRUÇÃO DE UMA UTOPIA

Salvador
2018

PEDRO HENRIQUE LIRA VILELA

TREMA! FESTIVAL – CAMINHOS PARA CONSTRUÇÃO DE UMA UTOPIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, PPGAC-UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profª. Drª. Deolinda Catarina França de Vilhena

Salvador
2018

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

PPGAC
Escola de Dança / Escola de Teatro
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

Pedro Henrique Lira Vilela

TREMA! FESTIVAL – CAMINHOS PARA CONSTRUÇÃO DE UMA UTOPIA

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 20 de dezembro de 2018.

Banca Examinadora

Profª. Drª. Deolinda Catarina França de Vilhena (Orientadora)

Elton Bruno Soares de Siqueira

Prof. Dr. Elton Bruno Soares de Siqueira (UFPE)

Profª. Drª. Hebe Alves da Silva (PPGAC/UFBA)

Av. Araújo Pinho, 292 – Canela Salvador-BA 40110-150
ppgac@ufba.br 0055 71 3283 7858 www.ppgac.tea.ufba.br

Dedico este trabalho à Mariana, companheira de todas as horas e para sempre.
Às minhas três mães, Sonia, Solange e Ivonete, que, com lirismo, coragem e valentia, me fizeram um cidadão.

AGRADECIMENTOS

À profª. Drª. Deolinda Catarina França de Vilhena, pelo acolhimento na orientação e compreensão quanto às minhas demandas profissionais.

Ao prof. Dr. Elton Bruno Soares de Siqueira e à profª. Hebe Alves da Silva, por aceitarem o convite para compor a banca examinadora desta escrita, e com generosidade e rigor contribuírem para este trabalho.

Aos coordenadores, professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e aos colegas de mestrado, a turma "meses para surtar".

À minha família, Mariana Rusu, Sonia Lira, Ivonete Lira, Solange Lira, Maria Helena Holanda e o pequeno Batistinha.

Ao amigo, companheiro de aventuras em todas as horas, Thiago Liberdade.

A Robson Teles, quem me guiou nos primeiros passos no Teatro.

A Francis Wilker, por ser um eterno motivador para a vida acadêmica.

Aos companheiros de projeto, Arthur Marinho, Edjalma Freitas, Paulo Lima Firmino, Isadora Lima, Vinicius Holanda e a todos os técnicos e gestores de espaços cênicos por onde passamos com nosso Festival.

A Galiana Brasil e Rita Marize, pela extrema sensibilidade e parceria com o TREMA!

A todos os grupos teatrais que aceitaram nosso convite de guerrilha no Festival.

A todo público pernambucano que tornou este sonho possível.

"Observo uma revoada de pássaros. Nem todos são capazes de voar em grupo. O vôo de um único pássaro é belíssimo, mas o de uma revoada é mágico. O movimento sincronizado de cem elementos me encanta com a magia da sua harmonia e dos seus laços invisíveis. Ninguém os adestra, ninguém os guia. Fazem tudo sozinhos – instintivamente. Talvez, com tão perfeito entendimento é que deveriam se comunicar tanto as pessoas sobre a Terra quanto os atores sobre o palco."

Jurij Alschitz (2012, p. 13)

VILELA, Pedro. TREMA! FESTIVAL – caminhos para construção de uma utopia. 139f. il. 2018. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

Trata este estudo de uma análise sobre o modo de gestão e produção do TREMA! Festival de Teatro, sediado no Recife, capital pernambucana. A pesquisa se propõe a investigar como este Festival vem sendo desenvolvido ao longo dos anos, enfrentando diferentes questões que interferem diretamente na continuidade de suas ações. Para isto, traço inicialmente um percurso que visa contextualizar a importância dos festivais de teatro em diferentes sociedades, assim como remonto as bases históricas que acabaram por definir marcos da noção curatorial do evento. No segundo momento, apresento o modelo de tipologia e gestão de festivais propostos pelo autor espanhol Lluís Bonet – territorialidade, institucionalidade, pressuposto econômico e linha artística – aplicando-os não só ao objeto central do estudo, o TREMA! Festival, como em diferentes contextos, possibilitando, assim, a ampliação do olhar para o problema-chave. Por fim, recorro ao acervo do TREMA! Festival, revirando também o baú de minhas memórias, com o intuito de remontar esta trajetória de sobrevivência ao longo de seis edições. Este estudo de caso nos demonstra a capacidade que os festivais cênicos brasileiros têm em encontrar mecanismos que subvertem toda a lógica contrária à sua existência, sendo importantes agentes de resistência no campo cultural do país.

Palavras-chave: TREMA! Festival de Teatro. Festivais de Artes Cênicas. Gestão e Produção Cultural. Curadoria em artes Cênicas. Teatro Brasileiro.

VILELA, Pedro. TREMA! FESTIVAL – caminhos para construção de uma utopia. 139f. il. 2018. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMEN

Se trata este estudio de un análisis sobre el modo de gestión y producción del TREMA! Festival de Teatro, con sede en Recife, capital pernambucana. La investigación se propone investigar cómo este Festival viene siendo desarrollado a lo largo de los años, enfrentando diferentes cuestiones que interfieren directamente en la continuidad de sus acciones. Para ello, traza inicialmente un recorrido que pretende contextualizar la importancia de los festivales de teatro en diferentes sociedades, así como remonta las bases históricas que acabaron por definir marcos de la noción curatorial del evento. En el segundo momento, presento el modelo de tipología y gestión de festivales propuestos por el autor español Lluís Bonet - territorialidad, institucionalidad, presupuesto económico y línea artística - aplicándolos no sólo al objeto central del estudio, el TREMA! Festival, como en diferentes contextos, posibilitando así la ampliación de la mirada al problema clave. Por último, recurre al acervo del TREMA! Festival, escaneo también el baúl de mis memorias, con el propósito de remontar esta trayectoria de supervivencia a lo largo de seis ediciones. Este estudio de caso nos demuestra la capacidad que los festivales escénicos brasileños tienen en encontrar mecanismos que subvierten toda lógica contraria a su existencia, siendo importantes agentes de resistencia en el campo cultural del país.

Palabras clave: TREMA! Festival de Teatro. Festivales de Artes Escénicas. Gestión y Producción Cultural. Curaduría en artes escénicas. Teatro Brasileño.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Imagem do espetáculo “O pequeno príncipe preto”, dirigido por Rodrigo França, apresentado no Teatro Marco Camarotti (2018) 42

Figura 2 Identidade visual para o Carnaval do Recife no ano de 2009, sob responsabilidade da artista Joana Lira, com slogan “Carnaval Multicultural” 49

Figura 3 Gráfico de projetos aprovados nos editais do FUNCULTURA entre 2003 e 2013 71

Figura 4 Imagem do espetáculo “Altíssimo”, solo de Pedro Vilela com dramaturgia de Alexandre Dal Farra, estreado em outubro de 2017 81

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CFA	Curso de Formação do Ator
FESTA	Festival de Teatro Santista
FETEAG	Festival de Teatro do Agreste
FIAC	Festival Internacional de Artes
FIDR	Festival Internacional de Dança do Recife
FILO	Festival Internacional de Londrina
FIT SJRP	Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto
FRTN	Festival Recife do Teatro Nacional
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
FUNCULTURA	Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
GGN	Grupo Gente Nossa
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
MITsp	Mostra Internacional de Teatro de São Paulo
PEC	Proposta de Emenda à Constituição
PNC	Plano Nacional de Cultura
PRONAC	Programa Nacional de Apoio à Cultura
SNC	Sistema Nacional de Cultura
TAP	Teatro de Amadores de Pernambuco

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

1. UM FESTIVAL PARA UMA CIDADE 21

1.1 OS GRUPOS TEATRAIS PERNAMBUCANOS COMO FATOR CHAVE PARA COMPOSIÇÃO DO TREMA! FESTIVAL 30

1.2 CONTORNOS POLÍTICOS PARA O DESENVOLVIMENTO DE UM PROJETO ARTÍSTICO 37

1.3 NOSSO OBJETO DE ESTUDO: O TREMA FESTIVAL 39

2. APROXIMAÇÕES DO MODELO DE TIPOLOGIA E GESTÃO PROPOSTOS POR LLUÍS BONET – A REALIDADE BRASILEIRA ... 44

2.1 A TERRITORIALIDADE EM UM PAÍS CHAMADO CARNAVAL 46

2.2 PODE SER HOJE, PODE NÃO SER AMANHÃ: A INSTITUCIONALIDADE NO ÂMBITO CULTURAL BRASILEIRO..... 54

2.3 ONDE ESTÁ O DINHEIRO? O GATO COMEU?..... 62

2.4 APROXIMANDO-SE DAS LINHAS ARTÍSTICAS..... 69

3. UMA PLATAFORMA PARA AS ARTES CÊNICAS 75

3.1 A ÁGUIA SANGRENTA CHAMADA RECIFE 79

3.2 A HISTÓRIA POR TRÁS DA HISTÓRIA..... 84

3.3 ORGANIZAR PARA SOBREVIVER SE ORGANIZANDO..... 88

3.4 UM PROJETO ARTÍSTICO PARA FAZER TREMER! 97

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS 107

REFERÊNCIAS..... 109

APÊNDICE A – 1º TREMA! Festival de Teatro (2012)..... 113

APÊNDICE B – 2º TREMA! Festival de Teatro (2013)..... 115

APÊNDICE C – 3º TREMA! Festival de Teatro (2015)..... 118

APÊNDICE D – 4º TREMA! Festival de Teatro (2016)..... 121

APÊNDICE E – 5º TREMA! Festival de Teatro (2017)..... 126

APÊNDICE F – 6º TREMA! Festival de Teatro (2018)..... 132

INTRODUÇÃO

Em 2002, ao iniciar o curso de Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco, a frustração por não encontrar uma grade programática que fosse dedicada ao fazer teatral não saía de minha cabeça. Tamanha decepção de minha parte era fortalecida pela ausência de proatividade em ter conhecido o programa do curso antes da inscrição no vestibular, somado ainda às escassas possibilidades formativas para quem desejasse atuar no território pernambucano.

Os poucos cursos existentes na cidade, além de possuírem curta duração, não tinham como objetivo principal a profissionalização, retrato completamente diferente de anos anteriores, marcado, por exemplo, pelo celebrado Curso de Formação do Ator – CFA, iniciado em 1979 pelo professor Milton Baccarelli e ofertado como atividade de extensão do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Tendo como objetivo principal ser uma oficina de criação e aprendizado, o CFA procurou funcionar em moldes diferenciados do seu antecessor, o Curso de Arte Dramática da então Universidade do Recife, que existiu entre 1958 a 1966, na Escola de Belas Artes – EBA, encerrando suas atividades em 1992 e sendo o responsável pela formação dos grandes nomes da cena pernambucana durante 13 anos de atuação. Infelizmente, este hiato de quase dez anos entre o fim do CFA e o início de minha vida acadêmica não foi suficiente para fazer surgir formação de igual modelo.

Com um pouco mais de maturidade, posso dizer que a decepção desses anos iniciais foi superada. Mestres do teatro me foram apresentados a partir de uma extrema disponibilidade da grande maioria dos professores em compartilhar informações. Entretanto, há de se convir que grande parte do repouso para minhas angústias foi encontrado principalmente nas salas teatrais, tornando-me um espectador compulsivo de tudo apresentado em minha cidade. Logo, os poucos recursos possíveis na vida de um estudante começaram a ser investidos em compra de passagens, ingressos e reservas de hospedagens nos mais simples pensionatos, na tentativa de acompanhar o que vinha sendo produzido país afora.

Acreditava eu, naquele período, que todo o embasamento teórico acumulado na vida acadêmica só teria sentido se fosse confrontado com a prática, com a cena em

comunhão, com o público. E nada melhor do que os Festivais de Teatro, eventos que me ofereciam uma cartela de obras e atividades formativas para aplacar a sede. O destino com maior recorrência era o grandioso Festival de Teatro de Curitiba, composto por uma mostra principal e uma paralela, o *Fringe*. É viva a recordação da primeira viagem de avião, em 2004, quando, então com 19 anos, mergulhei de cabeça nos 11 dias da 13ª edição deste evento, assistindo a 42 espetáculos dos 128 apresentados. Uma verdadeira festa aos olhos de um jovem apaixonado por teatro.

No entanto, há de se confessar que, por vezes, a juventude nos engana, a exemplo de quando resolvi deixar a capital pernambucana após a conclusão de minha licenciatura, indo morar em Curitiba, para iniciar um bacharelado em direção, na FAP – Faculdade de Artes do Paraná. Iludi-me em acreditar que a cidade vivia um eterno Festival de Teatro, com inúmeras pessoas nas ruas, espetáculos em diversos horários e a sensação de festejo que apenas os festivais carregam em si. A realidade fora do período de realização do festival, tal como em quase todas as capitais brasileiras, era de uma programação teatral resumida a poucos espaços cênicos em funcionamento, uma produção enfrentando as mesmas dificuldades orçamentárias para criação de obras e ainda o meu total desconhecimento dos profissionais atuantes nesta nova cidade, algo que de alguma maneira já tinha conseguido superar em Recife.

A desistência da fria capital paranaense e da continuidade no bacharelado foi rápida. De retorno à minha cidade natal, fui convidado por jovens atores, estudantes do curso de licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal de Pernambuco, para criar o desenho de luz de seu primeiro espetáculo profissional, intitulado *Corra*. Meses depois, tamanha integração com esses jovens, passo a ser considerado membro do Grupo Magiluth, atuando nos primeiros anos unicamente em papéis relacionados à criação.

Com o passar dos anos, tamanho o desejo por profissionalização do Grupo, percebemos a necessidade de aprofundamento da compreensão em torno de procedimentos de gestão do coletivo, ao mesmo tempo que encarávamos a carência de alguém minimamente predisposto para exercer tal função. Apesar de não possuir nenhuma experiência no assunto, resolvi aceitar o desafio, na esperança de, ao longo dos anos, poder reunir formação suficiente para cumpri-lo, amparado pelo voto de confiança depositado pelos que integravam o coletivo. As perguntas a serem enfrentadas por mim passavam por: Que caminhos o grupo deveria trilhar? Como se

autogerir? Qual o papel do artista/gestor? Como manter um núcleo fixo de trabalho em continuidade?

Esta nova fase exigia também o enfrentamento de um terreno pouco explorado na cidade: o da profissionalização de um grupo teatral em Recife. O panorama do momento mostrava que, em quase sua totalidade, os artistas da cidade, para sobreviverem dignamente, necessitavam dividir sua jornada de trabalho com empregos dos mais diversos, algo diferente do que o grupo tinha por interesse. O primeiro passo então dessa formação como gestor foi buscar antecedentes, dentro do próprio estado, que servissem como referências de procedimentos gerenciais em grupos, exemplos estes que veremos no primeiro capítulo desta dissertação.

Outra importante recordação dos anos iniciais de minha formação como gestor diz respeito à estreia com o Magiluth em um festival de outro estado, integrando a programação do FILTE – Festival Internacional Latino-Americano de Teatro da Bahia, no ano de 2009. Na ocasião, também fomos convidados a integrar o NORTEA – Núcleo de Laboratórios Teatrais do Nordeste, um espaço proposto pelo Festival, visando ao compartilhamento de práticas entre os grupos participantes. Mãos e pernas tremiam a cada encontro com os grupos que ali estavam, no momento divididos entres os que, até então, me tinham em suas plateias como espectador, como os cearenses do Bagaceira e os paulistas do Lume, ou os lendários coletivos da América Latina que eu apenas tinha “ouvido falar”, como o Teatro La Candelária da Colômbia e o equatoriano Malayerba.

Mas, sem dúvidas, o momento mais marcante dessa vivência no NORTEA configurou-se quando os potiguares dos Clowns de Shakespeare compartilharam com os que ali estavam o modelo aplicado na gestão do coletivo. Com profunda generosidade, temas como planejamento, organograma, captação de recursos, manutenção de sede foram abordados, abrindo os meus olhos e revirando minha cabeça. Logo, procurei desdobrar essas diferentes questões, procurando ainda mais informações relativas à base referencial do grupo potiguar – os mineiros do Grupo Galpão e toda sua estrutura organizacional, modelo no teatro brasileiro. Algo claro para mim, em todos os momentos, era a total consciência de desconhecimento sobre os diferentes assuntos que regiam uma gestão teatral e a possibilidade de ter essas experiências bem-sucedidas como guia para a jornada que me propunha a ter com o Magiluth.

O resultado desta empreitada, creio eu, foi bastante positivo. Ainda que nos primeiros anos o Grupo tenha tido enormes dificuldades na aprovação de projetos via editais, afinal a escrita de projetos também era algo a ser descoberto, ao acumular o papel de artista/gestor, pude ver o Magiluth tornar-se uma referência no cenário nordestino, tendo sob minha gestão estreado seis espetáculos (4 dirigidos por mim), com grande aceitação da crítica especializada. O modelo de gestão implantado virou uma referência na cidade, possibilitando que seus artistas vivessem exclusivamente dos salários do grupo, com os direitos trabalhistas garantidos, como férias e 13º salário, além de plano de saúde. Além disto, o grupo passou a ter uma sede alugada na cidade, na qual realizou seus processos criativos ao longo dos anos.

Em um artigo publicado em 2016, na Revista O Grito, intitulado *Nascido do Caos, o coletivo Magiluth*, procurei refletir sobre os caminhos e estratégias de gestão no meu tempo à frente do grupo.

> O primeiro disse respeito à construção de uma via permanente de diálogo com o público local, permeado por diferentes estratégias que ainda hoje resultam na fidelização de espectadores que acompanham o coletivo por onde passa. Esta relação foi estabelecida não só pelo viés do marketing cultural, pautado por ações promocionais, como pelo forte uso das mídias sociais.
> O segundo caminho procurou passar pela reflexão em torno de uma conjuntura estética, onde o desejo pela criação de trabalhos que dialogassem com o seu tempo e com a faixa etária de seus integrantes, pudessem estabelecer pontos de fuga em torno do recorrente uso de unidades temáticas e formais do teatro feito até então na cidade. Neste sentido, a definição pela navegação em determinado universo da criação também é gestão.
> Outro ponto chave desenvolvido pelo artista/gestor, nesta primeira década, esteve marcado pela busca constante de intercâmbio com coletivos de diferentes cidades, possibilitando o aprimoramento artístico e gerencial do coletivo, além da construção de redes de circulação. (VILELA, 2016a)

O último ponto elencado – a criação de redes de circulação – foi o responsável por levar o grupo a quase todas as capitais do país. Para se ter ideia, em 2012, o grupo realizou mais de 130 apresentações entre Recife e o resto do país, e no ano seguinte, com o espetáculo *Viúva, porém honesta*, dirigido por mim, esteve em mais de 50 cidades do Brasil. Tal experiência acabou por nutrir novas questões neste espectador compulsivo, agora artista/gestor, que tinha passado a acompanhar, ainda mais de perto, grupos e produtores nos mais diversos contextos, principalmente em festivais.

Ainda em 2012, comecei a nutrir o desejo de realizar uma mostra de grupos teatrais em minha cidade natal, Recife. O encontro com grupos e obras de norte a sul

do país que, apesar do seu reconhecido mérito artístico, dificilmente chegariam ao nordeste brasileiro, inquietava-me. Duas questões iniciais, então, apresentavam-se para esse desafio: como os produtores desenvolviam métodos de gerenciamento desses festivais, viabilizando suas sobrevivências e continuidade, e, principalmente, como algumas curadorias acabavam por definir, ainda que indiretamente, a exclusão de determinados perfis de trabalhos do mercado, programando recorrentemente os mesmos grupos e artistas.

Em constante diálogo com outros coletivos, a narrativa de dificuldade para circulação dos trabalhos, panorama enfrentado por mim nos anos iniciais do Magiluth, era sempre ouvida. As razões navegavam por diferentes fatores, passando desde a dificuldade geográfica, encarada principalmente pelos grupos do Norte e do Nordeste, até o desconhecimento/desinteresse por grande parte dos curadores em torno da produção gerada por estes coletivos. Outra recorrência estava ligada à constante luta contra produtos mais rentáveis, pautadas na presença de atores midiáticos, capazes de atrair grandes públicos, e que possibilitava a comercialização de ingressos mais atrativos pelo produtor/realizador. Entenda-se por “não-rentáveis”, às vezes, a simples exigência do trabalho em utilizar espaços com redução de audiência, o que para boa parte dos festivais, no período, já se configurava como um elemento excludente de suas programações.

Necessitava-se, então, investir na criação de uma nova cadeia de circulação, integrando coletivos que tinham a pesquisa como elemento principal e abrindo a cidade de Recife como porto central para o recebimento desses trabalhos que carregavam maiores especificidades. Necessitava-se, também, despertar a atenção do público pernambucano para este modelo de teatro que vinha sendo produzido no país.

O que fazer, então, para o desenvolvimento de uma cadeia produtiva no teatro, voltada principalmente para experiências com caráter menos mercadológico, após o acúmulo de determinadas experiências? Como reunir forças, para além da já tão dura jornada de gestão de um coletivo, que pudesse contribuir com o mercado nacional? Minha resposta foi a criação do TREMA! Festival.

Assim, esta dissertação visa traçar um percurso a partir das seis primeiras edições do evento, realizando um levantamento de dados não reunidos anteriormente e que por vezes se ocultam na correria produtiva do trabalho contínuo. Uma

oportunidade não só para mim, no sentido de reavaliar práticas e conhecimentos adquiridos nesta jornada, como também para os interessados neste compartilhamento de experiências e singularidades.

Uso esse termo – singularidade – na tentativa de ampliar a percepção das particularidades que cada Festival carrega consigo, fruto de inúmeros fatores e contextos que demarcam profundamente suas composições. Este campo rico e ainda pouco analisado em nosso país deve ser observado como uma prática extremamente plural em seu modo de realização. Experiências tão individuais que podem ser individualizadas até na definição da assinatura de cada evento. A título de exemplo, é possível encontrarmos nomenclaturas de assinatura que vão desde a busca por uma lógica temporal, como semana, quinzena, bienal, a nomes mais conceituais como mostras, ciclos e encontros. Em nosso país, temos casos como a Semana do Teatro Maranhense (MA), o Janeiro de Grandes Espetáculos (PE), a Mostra Cariri de Artes (CE) e Mostra Internacional de Teatro de São Paulo.

Este último refere-se também a uma prática comum entre os festivais de maior reconhecimento internacional, o fato de utilizar para si a identidade geográfica onde são realizados, tal como os europeus Avignon e Edimburgo. No Brasil, são casos deste perfil o Festival de Teatro de Curitiba (PR), o Festival Internacional de Teatro de Londrina (PR) e o Festival Recife do Teatro Nacional (PE) e o Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga (CE), que ainda traz em sua assinatura a demarcação da escolha curatorial pautada por uma região do país.

Alguns outros eventos recorrem à criação de assinaturas específicas, por vezes congregando o local de realização com uma denominação mais genérica, como o Porto Alegre em Cena (RS), Cena Contemporânea (DF), ou até mesmo utilizando nomes que se configuram como marca específica, como o catalão El Grec, o carioca TEMPO Festival e o nosso TREMA!. O que todas estas possibilidades possuem em comum é a busca por uma identidade própria desde a escolha de sua marca.

Para além disto, o que nos mostra ser fundamental em todas as ações é a definição do festival como um evento especial, um momento único que visa satisfazer necessidades específicas. Cito os casos de Curitiba e de Guaramiranga, capazes de forte impacto econômico, ampliando os picos turísticos das cidades, criando períodos de fluxo numa determinada comunidade, transformando por completo seus destinos, graças às suas realizações.

O objetivo desta dissertação, entretanto, é revelar outras camadas relativas ao "fazer festival", e para isto procuro dialogar com Lluís Bonet[1], professor de economia aplicada da Universidade de Barcelona, especialista em economia cultural, políticas culturais e gestão das artes, através de seu texto *Tipologías y modelos de gestión de festivales*[2], publicado no livro *La gestion de festivales escénicos: conceptos, miradas, debates*[3].

Antes de mais nada, é preciso esclarecer que não só Bonet tem investido em olhar para os festivais inseridos no território que reside. Anteriormente ao artigo do espanhol, o francês Emmanuel Négrier (NÉGRIER-JOURDA, 2007), através do livro *Les nouveaux territoires des Festivals*[4] nos propõe sete indicadores para conseguirmos analisar os festivais que envolvem as linguagens da música e da dança, aplicados à realidade de seu país. Seriam eles:

> número total de espectadores, valor total do orçamento disponível, número de instituições implicadas, proporções de espetáculos gratuitos, proporção de gastos artísticos sobre o gasto total, proporção das aportações públicas recebidas sobre o orçamento total e o preço médio das entradas. (BONET, 2011, p. 11-12)

Outro francês que nos apresenta novo modelo de aproximação ao estudo de Festivais é Claude Vauclare (2009), pautado por cinco critério diferentes, a partir de uma perspectiva mais conceitual e ampla:

> A presença da criação artística;
> A tipologia, gestão e ampliação dos recursos públicos;
> A inversão em um lugar e um território determinado;
> A concentração no tempo e a criação de uma unidade de tempo própria: a reiteração do efêmero e;
> A raridade ou excepcionalidade do evento e suas atividades. (BONET, 2011, p. 12)

No Brasil temos encontrado importantes estudos realizados por autores como Marcelo Bones e o seu conjunto de artigos publicados no site Observatório dos

---

[1] Professor Bonet foi pesquisador no MIT – Massachusetts Institute of Technology e na Universidade de Montpellier e professor convidado em mais de 40 países diferentes. Bonet atuou como Presidente do Júri do Prêmio de Pesquisa em Política Cultural e é membro do júri de muitos outros prêmios de pesquisa. Foi presidente da ENCATC, rede europeia de gestão e política, e participante ativo em muitos projetos de investigação europeus (atualmente envolvidos na BeSpectATIve !, Focus EULAC e na plataforma de Diplomacia da Cultura).
[2] Tipologias e modelos de gestão de festivais (tradução nossa).
[3] A gestão de festivais cênicos: conceitos, olhares e debates (tradução nossa).
[4] Os novos territórios dos festivais (tradução nossa).

Festivais[5]; Deolinda Catarina de França Vilhena, orientadora desta dissertação, e que desenvolve a pesquisa *No reino dos Festivais*; além de Marcelo Felipe de Assis, com a dissertação *Por uma prática curatorial mediadora e colaborativa em artes cênicas*, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia; e Michele Bicca Rolim, com seu importante trabalho *Pensamento curatorial em artes cênicas: interação entre o modelo artístico e o modelo de gestão em mostras e festivais brasileiros*, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Observa-se, no entanto, que estas duas últimas dissertações, apesar da aproximação com os Festivais Teatrais, possuem um foco primordial em procedimentos curatoriais no campo das artes cênicas.

A escolha por Lluís Bonet se configura, então, por acreditar ser possível a aplicação de seus pressupostos à realidade brasileira e, principalmente, pela proposição da amplitude de visão sobre o tema, ora focando em assuntos ligados à gestão, ora em aspectos artísticos destes eventos. Em seu artigo, Bonet nos propõe um método de compreensão dos festivais espanhóis, em busca de estruturar dados qualitativos que possam dar conta de como a Espanha tem encarado as constantes crises financeiras e ainda assim buscado o fortalecimento de suas ações artísticas.

Ao fugir desta realidade espanhola e aplicá-la ao Brasil, utilizo minha atuação como gestor, curador e idealizador de um festival para propor a mesma questão: como o TREMA! Festival tem se estruturado, encarando a constante instabilidade financeira em sua trajetória e ainda assim crescido e fortalecido suas ações artísticas?

A missão não é das mais fáceis. Diante do caráter múltiplo que os festivais possuem, investir numa estrutura que defina modalidades e características dos mesmos torna-se tarefa árdua. Bonet, então, nos propõe quatro conceitos norteadores para uma tipologia dos Festivais, sendo eles: território, recursos disponíveis, institucionalidade e projeto artístico.

No primeiro capítulo procuro realizar um percurso em torno da própria noção de festivais e de como estes têm se configurado ao longo dos tempos, particularmente no campo do teatro. Jogando luz sobre sua formação na Grécia Antiga, chegando aos dias atuais, esse trajeto histórico também serve para traçar um panorama dos

[5] https://www.festivais.org.br/

principais eventos cênicos ainda em atividade. A percepção da importância deste primeiro momento historiográfico me levou também a remontar uma memória teatral do território de realização do TREMA! Festival – o estado de Pernambuco –, marcado por grupos que acabaram sendo importantes agentes na definição do projeto artístico do evento.

No segundo capítulo, os quatro pressupostos de Bonet são desdobrados em aproximações que não necessariamente a do próprio festival, no intuito de tensioná-los mediante diferentes contextos que, logicamente, possam contribuir para o objeto da pesquisa.

Por fim, no terceiro capítulo, foco o olhar para o TREMA! Festival, em busca de compreender, a partir do relato de sua execução, como este se configura no contexto brasileiro e que experiências podem contribuir para a realização de outros eventos do mesmo formato.

Bonet aponta-nos ainda que a interação entre estes fatores acaba por nos explicar o porquê, para quem, o que e como são estruturados os festivais. Sem objetivo de qualificar os métodos, desde já louvo a pluralidade do campo de abordagem das pesquisas anteriores, neste universo que ainda necessita ser bastante investigado, principalmente no contexto latino-americano, território onde poucas ações têm se esforçado em definir e explicitar suas missões e valores.

Na tentativa de compreender as conjunturas que afetam diretamente o TREMA! Festival, evento realizado na capital pernambucana, propus-me a ampliar a reflexão em uma dissertação. Comecemos.

1. UM FESTIVAL PARA UMA CIDADE

Em tempos remotos, mas ainda na atualidade, os festivais tinham por pretensão assinalar um período de festa, também podendo estar ligado a muitas manifestações, por seu conceito polissêmico, graças à associação direta com a ideia de celebração coletiva.

Acessando os principais dicionários de nosso país, logo perceberemos a recorrência da ideia comum de festa de grandes proporções; festividade, assim como os que os consideram como um ponto de encontro no qual um vasto número de pessoas experimenta as artes do espetáculo. Para o Aurélio[6], dicionário online de língua portuguesa, a palavra significa "grande festa, cortejo cívico, grande festa musical". Em muitas religiões, o termo também pode ser lido como uma série de celebrações em honra de um ou mais Deuses, religando o seu sentido com o caráter de festa.

Ao olharmos para a história do teatro no ocidente, torna-se evidente a profunda relação entre o aspecto celebrativo e o próprio fazer teatral. Ainda na Grécia, berço do nascimento desta linguagem para os ocidentais, as "Festas Dionisíacas"[7] se configuravam como celebrações de caráter cívico-religioso-artístico, conciliando aspectos da política e identidade do seu povo, servindo também como ponto de comunhão de sua sociedade através das artes.

Vistas como um ato que possibilitava a ligação entre os homens e os Deuses através de determinados rituais, a definição grega para festa se ligava à *heorté* e tinha conotação de "deleite, alegria, celebração". Assim, em honra a Dioniso, celebrava-se a fertilidade, coincidindo com a maturação do vinho. A morte e o renascimento desse Deus provocava enorme entusiasmo nos cidadãos, regado a uma boa dose de bebidas, procissões, falos gigantes e representações dramáticas.

Recuperar as práticas da antiguidade para compreendermos os dias atuais torna-se de imensa importância, tal como descreve Patrice Pavis, em seu *Dicionário do Teatro*:

---

[6] https://dicionariodoaurelio.com/festival

[7] O Deus que inspirava as festas, Dioniso, em Roma conhecido como Baco, era o Deus do êxtase e do vinho, uma bebida na qual se acreditava dar inspiração aos homens para a poesia e a música e aliviar suas tensões cotidianas.

> Às vezes a gente esquece que *festival* é a forma adjetiva para festa: em Atenas, no século V, por ocasião das festas religiosas (Dionisíacas e Leneias), representavam-se comédias, tragédias, ditirambos. Estas cerimônias anuais marcavam um momento privilegiado de regozijo e de encontros. Deste acontecimento tradicional, o festival conservou uma certa solenidade na celebração, um caráter excepcional e pontual que a multiplicação e a banalização dos modernos festivais muitas vezes esvaziam de sentido. (PAVIS, 2008, p. 166)

Anualmente, um calendário composto por cinco festividades era traçado visando honras a Dionísio, deus do êxtase e do vinho. As *Grandes Dionisíacas* ou *Dionisíacas Urbanas*, por exemplo, eram consideradas a festa de maior prestígio dentre as cinco, por serem realizadas no mês *Elaphebolión* (atual março-abril), início da primavera, onde os mares já estavam mais propícios à navegação e as cidades gregas recomeçavam a interagir entre si. Esta festa durava seis dias e englobava normalmente três concursos cênicos: ditirambo, comédia e tragédia, tendo sido nesse último a maior parte das estreias de autores como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Diferentemente das *Grandes Dionisíacas*, capazes de reunir até mesmo estrangeiros, pela possibilidade de já estarem em Atenas para fazer negócios, a *Leneias*, antiga festa dos gregos jônicos, era realizada em janeiro e início de fevereiro, período de inverno, com imensa dificuldade de navegação, arregimentando basicamente um público local. Nos diz um breve trecho da peça *Os Acarnenses* de Aristófanes: “estamos entre nós e é o concurso das *Leneias*; ainda não chegaram estrangeiros... mas estamos sós agora, sem mistura”. Nas outras festas, intituladas como *Oscofórias*, *Dionísias Rurais* e *Antestérias*, a presença do teatro era mais reduzida, focando-se com maior intensidade no culto aos deuses.

Apesar do laço com a religião e do papel central de Dioniso nas representações, Lesky considera que, “quanto ao conteúdo, a tragédia foi configurada por um outro campo da cultura grega, pelos mitos de heróis” (LESKY, 2003, p. 64). Aristóteles reforça este pensamento ao considerar, em sua *Poética*, que o mito era o elemento mais importante entre os seis que faziam parte da estrutura da tragédia (mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia).

Se os ideais religiosos de contemplação, purificação e de imortalidade influenciavam nas festividades, cabia à representação das tragédias uma espécie de brecha poética e ilusória no turbilhão que eram as festividades. Após a apresentação

da trilogia trágica, os homens transformavam-se em sátiros, utilizando-se do drama satírico para aliviar a tensão emocional dos espectadores e trazê-los de novo para o mundo dionisíaco de celebração e festa.

Importante também pontuar a noção da *agon*, a competição, no cotidiano dos antigos gregos. É recorrente nas escritas contemporâneas a afirmação de que a Grécia vivia uma sociedade *agonística*, estando o espírito competitivo presente em diferentes esferas da vida pública: na guerra, no teatro, na filosofia, nas práticas esportivas, entre outras.

Cabia então ao *arconte*[8] ser o responsável pela "produção" dos espetáculos, definindo os *coregos*[9] e os poetas que iriam concorrer em cada concurso, além da composição de um júri de dez cidadãos, que premiava as obras ao final do ciclo de representações, acabando por ser uma espécie de produtor/curador na antiguidade.

> O teatro grego foi um teatro oferecido legalmente aos pobres pelos ricos. A *coregia* era uma liturgia, quer dizer, uma obrigação oficialmente imposta aos cidadãos ricos pelo Estado: o *corego* devia mandar instruir e equipar um coro. [...] Os encargos financeiros eram muito pesados: o *corego* tinha de alugar a sala de ensaios, pagar o equipamento, fornecer as bebidas para os executantes, encarregar-se do salário diário dos artistas. Avaliaram-se em vinte e cinco minas os custos de uma *coregia* trágica, em quinze minas os de uma *coregia* cômica (a mina correspondia mais ou menos a cem dias de salário de um operário não especializado). Quando o Estado empobreceu, no fim da guerra do Peloponeso, resolveu-se passar a associar dois cidadãos numa só coregia: apareceu a *sincoregia*. Depois a *coregia* desaparece e dá lugar à *agonotesia:* é uma espécie de comissariado geral para os espetáculos, cujo orçamento era provido, em princípio, pelo Estado, mas na realidade, parcialmente pelo menos, pelo próprio comissário (designado por um ano). (BARTHES, 2009, p. 68)

A entrada no teatro, inicialmente gratuita para todos os cidadãos, passou a ter cobrança por cada dia de representação, tamanha a busca por acesso. Esta cobrança, posteriormente considerada como pouco democrática, que acabou por abolir determinadas camadas sociais das representações, em pouco tempo foi redefinida

[8] Arconte vem do grego "archai", significando princípio, origem, relativa a uma determinada "entidade" sempre presente na existência de todos os seres. Na antiga Grécia, os arcontes eram magistrados, cargo ao qual apenas tinham acesso os cidadãos, filhos de naturais da polis.

[9] No teatro da Antiga Grécia, *Corego* era o título honorário para um cidadão rico ateniense que assumia a *coregia*, ou seja, o dever público do financiamento das despesas da preparação do coro e outros aspectos da produção dramática que não eram cobertos pela pólis. Os custos que cabiam ao *Corego* podiam incluir as roupas usadas no teatro, máscaras, custos de pesquisa, coro, cenários ou pinturas dos cenários.

através de uma subvenção do Estado aos cidadãos mais pobres, definida por Cleofonte e que recebeu o nome de *theoricon*.

Vemos, então, nesse breve relato, a capacidade dos festivais gregos em articular na sua sociedade, a vida pública, as artes, a religiosidade e o entretenimento. É também através deles que mensuramos o quanto o teatro traduziu os interesses maiores da comunidade de então, nos ofertando um pouco da visão de democracia conhecida pelas *pólis* gregas. Não à toa, Platão costumava dizer que a Grécia vivia uma "teatrocracia".

Tal como na Grécia antiga, o desejo de parte da sociedade pelo teatro, ainda hoje, é bastante intenso. Como parte desse processo mundial, tem crescido vertiginosamente em nosso país a realização de festivais teatrais, sejam eles estatais, privados ou em realização simultânea de estruturas paralelas, comumente designados como "*fringe*" ou "off". Se muitos acreditam estar no DNA do brasileiro a celebração, haja então festividade espalhada por todo país.

No entanto, diferentemente do que comumente achamos, a historicidade da realização de festivais teatrais não é tão distante entre o Brasil e outros países. Para termos uma ideia inicial, os festivais de Avignon, na França, e de Edimburgo, no Reino Unido, dois dos mais respeitados do mundo, não são tão antigos, nascidos em 1947, com a proposição inicial de aglutinar artistas e contribuir para reconstrução destas localidades pós-guerra.

No primeiro caso, a municipalidade quis reviver a cidade pelas reconstruções e também pela cultura, após ter sido bombardeada em abril de 1944. Os críticos de arte Christian Zervos e o poeta René Char sugeriram então a Jean Vilar a realização de uma semana de arte em Avignon, tendo o seu pontapé inicial em setembro de 1947, quando Vilar pôs em curso a primeira edição do evento, em três lugares – o pátio do Palácio Papal, o Teatro Municipal e o pomar de Urbano V –, com sete representações de três criações. O conhecido off-Avignon, que anualmente reúne centenas de espetáculos, viria a ter lugar apenas em 1966, numa iniciativa do Théâtre des Carmelitas, co-fundado por André Benedetto e Bertrand Hurauts.

Diferentemente de Avignon, o *Festival Internacional de Edimburgo* e sua mostra paralela, o *Fringe*, nasceram simultaneamente, também com o final da 2ª Guerra Mundial. O promotor Rudolf Bing, naquele momento, decidiu criar um festival com companhias internacionais, que pudesse "levantar o espírito" do povo escocês. Os

artistas não selecionados por Bing resolveram então viajar para Edimburgo e se apresentarem “à margem” (em inglês, *fringe*). Considerados os maiores do mundo, atraindo mais de um milhão de pessoas por edição, esses dois eventos chegam a contar com até mil apresentações por dia.

Na América Latina, o Festivais de Manizales, criado em 1968 e realizado na cidade colombiana, e o *Festival Internacional de Teatro de Caracas*, criado pelo argentino Carlos Gimenez, em 1971, na Venezuela, são considerados os mais antigos da América Latina. Em comunhão com nossa realidade, apenas ao fim de suas recentes ditaduras, os países latinos, em grande parte, criaram seus principais eventos para artes cênicas, todos ainda em atividade: Festival Ibero-americano de Bogotá (1988), Festival Internacional de Santiago do Chile (1994) e FIBA — Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (1997).

No Brasil, a figura de Paschoal Carlos Magno[10] configurou-se como principal agente no desenvolvimento destas ações, estando ligado à criação, em 1958, do Festival Santista de Teatro (Festa), em parceria com a artista militante do movimento modernista brasileiro, Patrícia Rehder Galvão, a Pagu[11]. Um ano antes, e diferentemente do FESTA, que está em funcionamento ainda nos dias atuais, Paschoal também organizou, na cidade de Recife, o primeiro Festival Nacional de Teatros de Estudantes, em 1957, reunindo mais de 800 jovens, em um evento que posteriormente teve aspecto itinerante por todo país, mas que durou apenas os seis anos seguintes.

Nesta ação foram desenvolvidas, além de apresentações, inúmeras atividades de cunho formativo, como mesas redondas, aulas, palestras e exposições, numa preocupação pedagógica intrínseca de seu organizador com a renovação da linguagem cênica. Paschoal também foi um dos que mais estimulou a criação de uma cultura de teatro de grupo permanente, amparada pelas noções da pesquisa do ator e da necessidade de romper as formas de um teatro considerado pelo mesmo como convencional.

---

[10] Animador, produtor, crítico, autor e diretor. Personalidade fundamental na dinamização e renovação da cena brasileira. Viveu entre 1906 e 1980.

[11] Escritora, poeta, diretora de teatro, tradutora, desenhista, cartunista, jornalista e militante política brasileira. Teve grande destaque no movimento modernista iniciado em 1922, embora não tivesse participado da Semana de Arte Moderna, tendo na época apenas doze anos de idade. Militante comunista, foi presa por motivações políticas.

O autor Aldomar Conrado[12], participante de algumas edições, descreveu como surgiu a ideia:

> Com o Teatro de Estudante, Paschoal fez uma excursão através do Brasil e entrou em contato com o que estava acontecendo nos outros estados. Temos que lembrar que nessa aldeia global hoje, a gente vê direitinho na televisão o que está acontecendo em Pequim agora, mas naquela época não era bem assim, tudo era muito distante, não tinha muita comunicação nesse país enorme sem estradas, e a aviação era incipiente. Então as regiões não se conheciam. E Paschoal, saindo com o Teatro de Estudante do Brasil, verificou que o teatro existente no Brasil todo era até muito bom em alguns lugares. [...] E Paschoal concebeu um Festival de Teatro de Estudante exatamente para tentar aproximar essas regiões, para que elas trocassem experiências, que se vissem, se conhecessem, porque o país é muito grande. Cada região é muito específica e, às vezes, até muito diferente uma da outra. Você vê que, por exemplo, as manifestações artísticas são diferentes. Ele partiu para a realização do Festival Nacional do Teatro de Estudante, para que houvesse um intercâmbio das experiências dos diversos grupos, nos lugares onde havia teatro mais frequente, mais presente. (CONRADO, 2001-2002, p. 276).

Ainda na década de 60, dois grandes eventos brasileiros foram criados: o Festival de Teatro de Londrina (FILO), que até 1990 se chamava Festival Universitário de Londrina, e o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (FIT-SJRP), que até 2001 se chamava Festival Nacional de Teatro. Com apenas um ano de diferença, o primeiro tendo sido criado em 1968, são, ainda hoje, marcas de longevidade e de amadurecimento artístico, fruto também da incorporação de produções profissionais nacionais e internacionais, o FILO a partir de 1988 e o FIT-SJRP em 2001.

É na década de 90 que encontramos o nascimento da maioria dos festivais atuantes no Brasil. Datam deste período, o Porto Alegre em Cena (1992), o Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga (1993) e o Festival Internacional de Belo Horizonte (1994), apenas para ampliarmos a lista. Alguns fatores foram determinantes para isto, como a redemocratização do país, que também nos trouxe a criação de diferentes modelos de financiamento cultural, com destaque para a Lei Rouanet[13], implantada em 1992.

Em Pernambuco, atualmente, é possível encontrar iniciativas com os mais diferentes perfis, tais como o Janeiro de Grandes Espetáculos, com grade dedicada especialmente à cena local, mas sem deixar de receber espetáculos nacionais e

---

[12] Aldomar D'Almeida Conrado da Costa nasceu em Recife – PE, em 1936.

[13] Principal mecanismo de fomento à Cultura do Brasil, a Lei Rouanet, como é conhecida a Lei 8.313/91, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac).

internacionais; o Cena Cumplicidade, voltado para linguagem da dança, com programação nacional e internacional; a Mostra Brasileira de Dança, com obras de todo país e olhar voltado também para as escolas de dança do Estado; o Festival Estudantil de Teatro e Dança, que chegou a sua 16ª edição em 2018; o Festival de Teatro para Criança de Pernambuco, celebrando 15 edições desde 2003; o FETEAG – Festival de Teatro do Agreste, criado em 1981, em Caruaru, e a Mostra de Teatro de Serra Talhada, realizados no interior do Estado; o Festival de Circo do Brasil; o Usina Teatral, produzido pelo Sesc Pernambuco, entre outros.

Apesar da enorme quantidade de eventos, em janeiro de 2018, o Jornal do Commercio, através do jornalista Marcio Bastos, publicou uma matéria que revelava a situação dos festivais no estado. Intitulado *A fragilidade dos festivais*, e tomando o próprio TREMA! como base para reivindicação, o texto nos dizia:

> Na próxima quarta-feira, tem início a 24ª edição do Janeiro de Grandes Espetáculos. A longevidade do evento impressiona e é um ganho para Pernambuco, mas, infelizmente, ainda é uma exceção. Recentemente, a coluna teve a triste notícia de que o TREMA! Festival de Teatro, projeto capitaneado por Pedro Vilela (foto), Mariana Rusu e Thiago Liberdade, pode não ser realizado este ano.
> Isso porque, além de não ter sido aprovado no Funcultura, o festival pode não contar com outros apoios culturais da iniciativa privada, devido à crise. É uma pena, pois, atualmente, se trata do evento mais pulsante de artes cênicas do estado.
> Essa situação mostra a fragilidade dos nossos eventos voltados para a área em nosso país, altamente prejudicados pelo descaso do poder público com a cultura. (BASTOS, 2018, p. 4)

Tamanho número de festivais espalhados pelo mundo serve para apontar a importância das artes no desenvolvimento local de suas comunidades, seja no campo simbólico, seja no econômico, como veremos ao longo dessa dissertação. Hoje, ao olharmos para as capitais do Brasil, praticamente todas possuem um evento do tipo, integrando a produção local. De acordo com Marcelo Bones, no artigo *Um olhar sobre os festivais*:

> Se perguntarmos se os festivais são importantes, a resposta imediata é óbvia: claro que sim. Apesar dos poucos estudos, a importância dos festivais é concreta e sentida com clareza pelos produtores, artistas e público. São importantíssimos, em diferentes abordagens:
> - São elos fundamentais na cadeia de circulação e fruição da produção teatral.
> - São espaços privilegiados de inovação e difusão de vanguarda artística.
> - Têm forte capacidade de formação de profissionais técnicos e artísticos.

> - Cumprem função importante na formação de público e plateias.
> - Têm importante impacto econômico na cadeia produtiva da cultura no território onde acontecem. (BONES, 2017, p.25)

Este último fator especificado poderia ser percebido no aumento da empregabilidade, do turismo, da venda de bilhetes, ou na utilização de outros bens e serviços, como restaurantes, hotelaria, entre outros, no entanto, ainda são poucos os estudos que comprovam os fortes impactos econômicos que as cidades possuem através da realização de festivais.

Em outro artigo intitulado *Por uma política pública para os festivais de teatro*[14], Marcelo Bones afirma:

> Um levantamento ainda preliminar, realizado por iniciativa dos próprios realizadores de festivais, mostra que os orçamentos de 25 festivais de teatro entre 2015 e 2016, movimentaram mais de 50 milhões de reais e mobilizaram um público superior a 2 milhões de pessoas. Geraram mais de 15 mil empregos diretos com a circulação de mais de 400 espetáculos nacionais e internacionais. São números que pontuam a robustez dos festivais e apontam para sua relevância, tanto artística quanto econômica.
> Mesmo com esta reconhecida importância, é gritante a completa ausência histórica de políticas públicas voltadas para os festivais de artes cênicas. Vivenciamos um deserto de formulações e proposições governamentais, com a inexistência de programas consistentes e duradouros que promovam os festivais à suas potencialidades estratégicas. (BONES, 2017, p.14)

Esses dados apresentados pelo autor são frutos de um mapeamento realizado pela Rede de Festivais do Brasil, que, apesar de inconcluso, já tem servido para configurar o potencial econômico dos festivais em nosso país. A Rede reúne atualmente mais de 70 festivais espalhados por diferentes regiões e tem se dedicado a refletir sobre a sustentabilidade do setor.

Em seu último manifesto lançado em 2017, durante a realização do festival Cena Contemporânea, em Brasília, a Rede apontou para a construção urgente de uma política pública que responda aos desafios das artes cênicas brasileiras. O documento nos diz que

> infelizmente, pouco se avançou para a efetiva implementação das reivindicações constantemente lançadas desde 2004 quando os festivais começaram se organizar. Assim, a Rede Brasileira de Festivais de Teatro retoma sua pauta e propõe o imediato debate e encaminhamento, através das seguintes diretrizes:

[14] Este artigo foi publicado no jornal O Tempo, na coluna Opinião, do dia 08 de abril de 2017.

> 1- A busca de um modelo de financiamento e gestão que se adeque às necessidades específicas dos festivais e aponte para uma estratégia de continuidade e consolidação;
> 2- Criação de um grupo de trabalho como canal de interlocução entre diversos ministérios e agências públicas, além do Ministério da Cultura, buscando soluções transversais para os marcos regulatórios trabalhistas, fiscais, tributários e alfandegários;
> 3- Fomento à criação de encontros e redes relacionadas à produção de festivais de dança, circo e teatro e performance.
> 4- Apoio do poder público para a realização de estudos e pesquisas sobre os impactos artísticos e econômicos dos festivais;
> 5- Ampliação do diálogo com as três esferas de governo, iniciativa privada, artistas, meios de comunicação e sociedade em geral, reforçando a importância estratégica da realização dos festivais para o desenvolvimento artístico e econômico do Brasil. (CENA, 2007)

Como visto, os Festivais têm se dedicado a reunir forças políticas, levantando dados principalmente relativos às finanças, para demonstrar sua importância no desenvolvimento da economia do país. No entanto, faltam estudos mais aprofundados da sua atuação no campo simbólico. Ao investigar os documentos do TREMA! Festival, é possível encontrar breves textos, em sua maioria, sobre sua programação, dedicados aos meios de comunicação, porém, nunca foi destinado tempo a refletir numa escrita formal sobre as missões e valores desta plataforma que tem redobrado esforços no sentido de compor uma estrutura organizacional que permita o equilíbrio de todas as ações a que se propõe.

Um dos fatores chave no qual poderíamos nos deter e que diferencia o TREMA! Festival dos demais eventos citados seria o seu nascimento e desenvolvimento estarem diretamente ligados ao fomento das atividades que sejam fruto dos grupos teatrais brasileiros de pesquisa continuada. Assim, antes de aprofundarmos as reflexões em torno do objeto de estudo, como veremos nos capítulos posteriores, acredito ser importante realizarmos um breve percurso historiográfico através do qual possamos entender a importância do teatro de grupo no estado de Pernambuco, fator chave na composição do TREMA! Festival.

1.1 OS GRUPOS TEATRAIS PERNAMBUCANOS COMO FATOR CHAVE PARA COMPOSIÇÃO DO TREMA! FESTIVAL

Quando, em 1922, a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, representava uma renovação na maneira de conceber e se relacionar com a música, a literatura e as artes plásticas, o teatro, em todas as regiões do Brasil, prosseguia a rotina das décadas anteriores, sem um movimento que alterasse efetivamente o domínio das comédias de costumes e sua relação com o público.

O teatro comercial, pautado na hegemonia do ator, tendo em Recife a figura maior de Barreto Júnior, considerado o Rei da Chanchada, não resistiria no terreno da diversão popular ao impacto do cinema. Seria necessário mudar-lhe as bases, atribuir-lhe outros objetivos, propor ao público – um público que se tinha de formar – um novo pacto: o do teatro enquanto arte, não enquanto divertimento popular. Essa salvação, na França, com Antoine, e na Rússia, com Stanislavski, só poderia ser realizada, no Brasil, por pessoas que não pertencessem aos quadros do teatro comercial, ou seja, pelos artistas amadores.

Segundo Décio de Almeida Prado, a estreia de *Vestido de Noiva*, em 1943, realizada pelo grupo amador carioca Os Comediantes, representou o então nascimento do nosso teatro moderno. Sob a direção do polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978), via-se no palco, pela primeira vez, uma misteriosa coisa chamada *mise-en-scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por encenação) e o deslocamento do interesse da história para a maneira de contá-la. Em entrevista ao Diário de Pernambuco, passados seis anos da montagem realizada pelos Comediantes, Ziembinski declarava que o Brasil estava reagindo muito bem, mesmo que ainda estando no berço do teatro.

Analisando os precursores do teatro de grupo em Pernambuco, encontramos o Grupo Gente Nossa, datando de 1931 a primeira tentativa referencial de profissionalização na recente história do teatro de grupo recifense. Quando o artista Samuel Campelo, em parceria com Elpídio Câmara, levou ao palco do Teatro de Santa Isabel a comédia em três atos, intitulada *A honra da tia*, estava fundado o Gente Nossa, que tinha como objetivo principal a manutenção de um núcleo estável de artistas que pudesse investigar proposições cênicas, amparados por uma atividade continuada, e que se destinava a ocupar também as principais casas de espetáculos

da cidade, até então destinadas exclusivamente a elencos estáveis de outras partes do país que “vinham fazer o norte”[15].

Para que isto fosse possível, tornava-se necessário, para além das preocupações estéticas e da ocupação destes espaços simbólicos da cidade, uma profunda reflexão em torno de temas que envolveriam o gerenciamento deste coletivo. A experiência vivida por Samuel Campelo em outros conjuntos cênicos amadores o levou a colocar em prática diferentes alternativas para que estes anseios fossem devidamente atendidos.

Como ação inicial, ainda no ano de fundação do Gente Nossa, Samuel Campelo fortaleceu a construção de um corpo de sócios mantenedores, que pagavam uma espécie de mensalidade, assegurando assim uma renda para as despesas urgentes do coletivo e cumprindo com os deveres para com os artistas contratados. Em contrapartida, Campelo oferecia a estes sócios o direito de assistir às primeiras récitas do grupo.

A prática até então desenvolvida em sociedades “fechadas”, como em clubes esportivos ou corporações profissionais, naquele momento ampliava seu espectro, passando então a fomentar um grupo teatral na cidade. Tamanho era o envolvimento destes sócios, que em 1934, estando o Gente Nossa inserido numa profunda crise que desembocou na decisão, por parte do seu corpo de diretores, da dissolução do grupo, um memorial redigido por Silvino Lopes e composto por cerca de cem assinaturas de sócios, propôs uma assembleia geral, realizada em várias sessões, e definiu pela continuidade do grupo e a manutenção do seu corpo diretor.

Uma vez que as possibilidades de renda do grupo estavam amparadas unicamente por essas mensalidades e o apurado das bilheterias, o Gente Nossa se via obrigado a mudar suas peças em cartaz numa vertiginosa sucessão, justificando, assim, seu volumoso número de espetáculos. Outra tentativa de procedimento gestor que influenciara na composição de seu repertório está na percepção de que, a partir de 1933, conscientemente, o grupo começou a investir em operetas, objetivando a “penetração nos meios populares, depois de ter-se assenhorado do público burguês” (PONTES, 1966, p. 25).

[15] Durante muito tempo utilizou-se como referência a primeira proposta de divisão regional do Brasil, datada de 1913, na qual o Nordeste era chamado de Norte Oriental.

Essa busca por ampliar uma audiência para seus trabalhos também é vista quando o grupo inicia incursões por bairros mais afastados, visitando também cidades próximas a Recife, ou quando, com seus próprios recursos, remodela o Teatro Arruda, inserido em local estratégico da cidade, para ampliação do seu público, numa tentativa de atrair moradores do bairro, cuja população era formada por um grande número de operários e pequenos comerciantes. Outros aspectos pioneiros estavam em pautar seu repertório na dramaturgia local, assim como no projeto de construção do Nosso Teatro, espaço próprio sob terreno cedido no centro comercial do Recife, pelo prefeito Pereira Borges, infelizmente não posto em prática pela mudança política que a cidade vivenciou em 1937[16].

Para além da implantação de um mercado para os atores locais, o GGN idealizava a construção de um sentido de coletividade, no qual todos atores se sentissem como criadores do Grupo, e não apenas como assalariados com determinadas obrigações. Tamanha empreitada dentro de um universo tão desolador e ainda inabitável não foi suficiente para que Samuel Campelo chegasse à atuação profissional no campo das artes cênicas no Recife. Desamparado pelo órgão federal vigente, o Serviço Nacional de Teatro[17], ou fazendo uso das reduzidas subvenções estaduais e municipais, seus atores eram inevitavelmente obrigados a serem empregados no comércio, impossibilitando então seu maior objetivo, o aprimoramento profissional.

Não foram poucas as vezes que tornou clara a situação econômica para todos, em busca da solidariedade de parceiros. Sabe-se também que em diferentes oportunidades Campelo fez uso de recursos próprios para sobrevivência do coletivo, recorrentemente também ajudando artistas mais pobres e itinerantes que nem mesmo pertenciam ao Gente Nossa, num espírito para além de empreendedor, mas acima de tudo solidário com seus pares.

---

[16] Nesta data, Antônio de Novais Filho ingressou na carreira política como prefeito do Recife, entre 1937 a 1945, após ter sido nomeado pelo então interventor Agamenon Magalhães. Ocupou também o cargo de Ministro da Agricultura no fim do governo Gaspar Dutra, de 1950–1951, fruto de sua prática canavieira, integrando a burguesia pernambucana pouco afeita às artes.

[17] Criado pelo decreto-lei de 21 de dezembro de 1937, tinha por finalidade a atuação em duas frentes: a primeira ligada às questões materiais, verificada na preocupação com a obtenção de casas de espetáculos, de auxílios às excursões, etc.; e, a segunda, dedicada a medidas que visavam aprimorar e desenvolver o teatro brasileiro, através da concessão de prêmios, e preocupando-se com a formação de atores.

Próximo a sua morte, a nova diretoria composta para administrar o Gente Nossa tratou de alinhar-se ao Estado Novo, algo até então refutado pelo seu fundador. O anuário do grupo, publicado em 1939, estampava nas primeiras páginas retratos de Getúlio Vargas e do ministro Gustavo Capanema[18], por exemplo. Coincidentemente, a situação econômica do grupo melhorou consideravelmente, tendo pela primeira vez o Serviço Nacional de Teatro auxiliado um grupo teatral pernambucano, com a soma de 15 contos. Além disto, mensalmente, a Interventoria Federal colaborava com 2 contos, e a Prefeitura do Recife contribuiu com as duas montagens que se seguiram: *Jesus* e *O Conflito*.

O autor Joel Pontes não poupa críticas:

> Por que, só então, os poderes públicos tomaram a deliberação de proteger o Gente Nossa? Efeito da repercussão da morte do diretor? Melhor penetração dos novos diretores nos setores oficiais? Expansão do Estado Novo no campo do teatro? Digamos: tudo isto combinado. (PONTES, 1966, p. 18)

Entre os anos 39 e 40, a nova diretoria propôs desenvolver diferentes iniciativas que, apesar de amparadas por uma maior estabilidade econômica, afastavam-se cada vez mais dos princípios artísticos de Samuel Campelo, o que levou à dispersão de seu elenco e a uma redução cada vez maior dos espetáculos apresentados. Valdemar de Oliveira escreveria em 10 de agosto de 1941 sobre a situação de penúria que o grupo chegara e a impossibilidade de manutenção da folha de pagamento de mais de 6 contos mensais.

Em apenas 10 anos, o sonho proposto por Samuel Campelo se dissipou, abrindo brechas para o surgimento de novas frentes de trabalhos, mas certamente deixando plantada uma nova possibilidade de diálogo para composição de estratégias de sobrevivência para um grupo teatral.

A esta experiência inicial somou-se, apenas alguns anos depois, a primeira de nível nacional, através do TAP – Teatro de Amadores de Pernambuco. Idealizado pelo médico Valdemar de Oliveira, que após a morte de Campelo tinha assumido a direção do Grupo Gente Nossa, diferenciou-se primordialmente do conjunto anterior por ter

[18] Ministro da Educação e Saúde do primeiro governo Vargas, 1934-1945, e responsável por uma revolução na cultura, procurando colocar-se acima das disputas políticas e ideológicas que agitavam o país. Teve como chefe de gabinete o poeta Carlos Drummond de Andrade, além de uma equipe diversificada, integrada, entre outros, por Mário de Andrade, Candido Portinari, Manuel Bandeira, Heitor Villa-Lobos, Cecília Meireles, Lúcio Costa, Vinicius de Moraes, Afonso Arinos de Melo Franco e Rodrigo Melo Franco de Andrade.

em cena a presença da alta classe pernambucana, sendo composto basicamente por médicos e suas respectivas esposas, o que, sem dúvidas, ajudou a combater o preconceito reinante naquele momento para com os artistas de teatro, principalmente contra as mulheres.

O TAP teve sua estreia com a representação da peça *Dr. Knock ou O triunfo da medicina.* Primeiramente apresentado como Departamento Autônomo do Grupo Gente Nossa, onde Valdemar de Oliveira teve suas primeiras experiências como dramaturgo e diretor, “o TAP nasce empenhado em ocupar o lugar privilegiado de primeiro conjunto teatral do Recife. Com efeito, nenhum outro lhe podia fazer concorrência”. (PONTES, 1966, p. 45)

Tamanho êxito do TAP está diretamente ligado ao seu fundador, o médico, bacharel em direito, professor, higienista, musicólogo, escritor, ator e diretor de teatro, crítico de arte, Valdemar de Oliveira. Um homem cuja importância foi capital na cultura e nas artes pernambucanas. Paulo Fernando Craveiro registrou em editorial do Diário de Pernambuco, na ocasião de seu falecimento, em 1977, o seguinte depoimento:

> Era um homem múltiplo. Desafiante imaginar a arte que possuía de alongar as vinte e quatro horas do dia numa maratona de atividade e criação, desdobrando-se em energia e competência, artesão mágico, misturando sonho e realidade com a força prodigiosa de um iniciado. (RIVAS, 1983, p. 21 e 22)

Durante quase trinta anos foi diretor do Teatro de Santa Isabel, viajando também diversas vezes à Europa e aos Estados Unidos para inteirar-se do que mais vanguardista acontecia artisticamente nestas terras. Como crítico teatral foi um dos principais responsáveis pelas preciosas informações que hoje dispomos sobre o ambiente teatral do Recife, além de ter apresentado diversos programas na então Rádio Clube. Mas, foi o TAP seu lugar de maior dedicação.

De acordo com o depoimento de Fernando Oliveira, filho e ator criado nas bases do Teatro de Amadores de Pernambuco, Valdemar de Oliveira, no Teatro de Amadores de Pernambuco, foi tudo. Tudo no mais rigoroso sentido da palavra. Foi seu idealizador, seu fundador, seu diretor geral, seu administrador, seu conservador, seu ensaiador, seu iluminador, seu divulgador, seu providenciador, seu relações públicas, seu defensor, seu conselheiro, seu construtor, seu protetor, seu pensador, seu tudo.

Dono de um espírito inovador, não seria difícil constatar que um grupo teatral estruturado pelas suas mãos iria trazer inovações estruturais, sociais e principalmente estéticas para a cidade de Recife. Segundo Antonio Edson Cadengue (2011), as montagens realizadas pelo TAP mudaram o panorama teatral em Pernambuco, seja pela dramaturgia escolhida, seja pelos seus processos cênicos. A tendência básica das obras escolhidas foi o ecletismo, com predominância dos textos estrangeiros (Tenesse Williamms, Bernard Shaw, Arthur Miller, etc), vistos como o ideal do "teatro em si" e repositório da "qualidade artística", de que se privava o teatro nacional. Tendência, aliás, que se manteve de 1941, até hoje.

Aliado a este repertório, o TAP contribuiu para à modernização do teatro pernambucano, com a contratação de grandes diretores, grande parte estrangeiros residindo no Brasil devido à guerra na Europa e que desempenhavam encenações nos principais grupos do eixo Rio-São Paulo. Com apenas três anos de atividades e preocupado em não se tornar o único "ensaiador" do grupo, Valdemar de Oliveira trouxe à Recife o polonês Zigmunt Turkow, curiosamente um estrangeiro para montar a primeira peça brasileira. Seguiram-se os também poloneses Ziembinski e Jorge Kossowski, o alemão Willy Keller, e o italiano Flaminio Bolini Cerri. Além dos brasileiros, Bibi Ferreira, Adacto Filho e Graça Melo (contratado várias vezes entre 1953 e 1962).

O sucesso alcançado em todo Brasil, transformou o Teatro de Amadores de Pernambuco em exemplo a ser seguido. Oswald de Andrade foi um dos autoras que ampliou este pensamento, ao escrever no jornal Correio da Manhã que os rapazes e moças do Recife estavam habilitados a dar lições de Teatro ao Brasil.

Em toda sua existência, o TAP foi um dos grandes responsáveis por demonstrar nas outras regiões brasileiras o que vinha sendo realizado no teatro pernambucano. Ao longo de sua história, visitou 16 capitais do país, tendo excursionado por todos os estados do Nordeste, sempre se apresentando nos melhores teatros e sendo homenageado pelos interventores, governadores e prefeitos. Foi o primeiro grupo a se apresentar com êxito no sul e sudeste do país, contribuindo para que o Recife se tornasse o terceiro polo teatral do Brasil. Ainda assim, sua trajetória não esteve imune a críticas, por ser considerado por muitos como elitista.

No entanto, os mais diversos grupos do período, independente da linha estético-política a que se dedicavam, optaram pelo mesmo direcionamento que o TAP: elenco

selecionado, bons textos, bons diretores e melhores espetáculos. Os benefícios prestados pelos diretores que aqui vieram, assim como todos os aprendizados vivenciados ao lado de Valdemar, foram aos poucos sendo difundidos por todo o Nordeste, contribuindo também para a modernização teatral da região.

Não foram poucos também os atores do grupo que se tornaram diretores, como Alderico Costa, Valter e Alfredo de Oliveira (irmãos de Valdemar), contratados diversas vezes para dirigir espetáculos em grupos de outros estados. Considerado durante longo período como um dos maiores irradiadores culturais do estado, e até mesmo do Nordeste, o TAP viu em diferentes grupos que surgiram depois dele, até mesmo os com programas divergentes do seu, uma influência próxima ou remota de sua ação ininterrupta.

Em Pernambuco, os grupos teatrais sucessores do TAP constituíram ao longo da segunda metade do século XX tentativas significativas de se produzir um teatro independente. Se as iniciativas de grupos amadores contribuíram para rediscutir o modelo que predominava na cena nacional nas últimas décadas do século passado, a ideia de um teatro de grupo constituiu, a partir de uma diversidade de formas e modos operacionais, uma tendência que revigorou nosso teatro, tanto no seu projeto estético quanto no seu lugar político.

Diferentes companhias se edificaram sob os princípios de continuidade de trabalho, pesquisa de linguagens, aprofundamento conceitual, experimentações cênicas e dramatúrgicas e aquisição de metodologias próprias, geridas através da investigação em grupo. Como dito anteriormente, uma vez que a trajetória deste que vos escreve também esteve pautada pela noção de agrupamento, não seria diferente que, ao pensar um festival para sua cidade, o foco inicial do olhar fosse para produção coletiva.

Assim, o processo de desenvolvimento do TREMA! Festival em toda sua trajetória esteve pautado nestas experimentações gerenciais e estéticas que, mesmo diante das dificuldades econômicas em seus processos de produção, concentraram suas teatralidades no ator e em suas habilidades técnicas, investindo sob novos formatos cênicos.

1.2 CONTORNOS POLÍTICOS PARA O DESENVOLVIMENTO DE UM PROJETO ARTÍSTICO

A virada da década de 1990, marcada pelo início da era das leis de incentivo à cultura, serviu também, à medida que os governos se ausentavam e abandonavam suas obrigações constitucionais com a cultura, para que as leis de mercado fossem ocupando espaço, passando a selecionar somente o que interessava ao marketing das empresas.

Hoje é possível constatar que a implementação das leis de renúncia fiscal foi uma solução ilusória para compensar as lacunas dos órgãos públicos em se responsabilizarem pela produção cultural, delegando à iniciativa privada o que deveria ser a sua obrigação.

Assim, grupos iniciantes, ou que detinham pouca visibilidade midiática devido ao caráter de suas pesquisas, ainda que demonstrassem profunda qualidade artística, dificilmente receberiam investimentos privados, por não atenderem à estratégia de marketing empresarial. Ainda hoje, empresas privadas têm se interessado, prioritariamente, em apoiar ações moldadas na estrutura comercial e que resultem em visibilidade e divulgação do nome da organização financiadora, mantendo um contexto onde a arte tem se tornado produto para expansão de suas marcas.

As dificuldades recorrentes, principalmente de ordem financeira, para o desenvolvimento de projetos artísticos que não estivessem ancorados em escalas comerciais, e sim no aprimoramento estético de um coletivo de atores, também se apresentaram como fator determinante para construção do projeto artístico do TREMA! Festival.

Amparado pelo êxito do projeto artístico e gerencial do meu antigo grupo, o Magiluth, resolvi então ampliar este mercado específico para os grupos teatrais, formalizando o primeiro festival de Pernambuco focado na atuação de coletivos, dialogando também com o fortalecimento desta cena que configurava o que de mais potente vinha sendo produzido no estado. Uma espécie de demarcação estética, política e econômica, que pudesse prospectar um outro território de atuação que não o cotidiano no país, tal como defendia Chico Pelúcio, integrante do Grupo Galpão de Minas Gerais:

> Muitos lutam por preservar o risco e a busca de novos caminhos, de nova linguagem e do desconhecido, mas num jogo difícil e inevitável de convivência com a profissionalização e o reconhecimento público de seu trabalho. Aos poucos, a disponibilidade dos artistas, o modo de ver seu próprio trabalho, sua ética de convivência coletiva e, por fim, o seu próprio resultado artístico, acabaram por se contaminar por essa difícil e inevitável engrenagem individualista do mercado no qual estamos inseridos. É necessário reconhecer essa realidade para travarmos uma luta equilibrada e criativa, para que não nos afastemos dos princípios que originalmente nos jogaram nessa profissão. Especialmente aqueles que comungam do sonho de uma sociedade mais humana, coletiva e igualitária. (PELÚCIO, 2008, p. 87)

O festival também surge do fortalecimento que os grupos locais buscaram, a partir dos anos 2000, para suprir os impasses e as dificuldades econômicas, que inviabilizavam a manutenção de suas equipes permanentes de pesquisa, seja através de intercâmbios criativos criados pelos mesmos, como o projeto Colaborativo Permanência, seja com a participação em movimentos puramente políticos, como o GRITE – Grupos Reunidos de Investigação Teatral.

As redes alternativas, próprias dos tempos da globalização, fizeram no ambiente teatral um dos mais significativos meios de sobrevivência para a falta de alternativas de profissionalização do trabalho do ator autônomo no teatro. Ao remontar à trajetória do Magiluth, por exemplo, antes de adentrar no circuito dos grandes festivais, a difusão dos seus trabalhos foi realizada a partir de parcerias com grupos de diferentes estados. Ou seja, construía-se base financeira local para circulação, seja com temporadas ou com fundo governamental, e posteriormente mapeava-se grupos com sedes e forte envolvimento de audiência em outros territórios para construção de pontes.

Ainda que esta experiência tenha sido de extrema importância para criar um reconhecimento do nome do grupo pelo país, os onerosos investimentos de recursos próprios para circulação ou a utilização dos parcos montantes disponibilizados pelo fundo governamental solicitavam novas composições orçamentárias que viabilizassem a manutenção do grupo nesta estruturação de circuitos. A busca pelo ambiente dos festivais demonstrou-se então como um caminho inevitável, numa tentativa de estabelecer conexões com o novo paradigma de mercado cultural preponderante.

Como bem define Marcelo Bones

> Os festivais contribuem, no mundo e em nosso país, decisivamente para a difusão da produção artística, promovendo um importante trabalho de formação de público e plateia, fomentando o intercâmbio nacional e internacional e constituindo-se em elo fundamental na cadeia de circulação e fruição da produção das artes cênicas. São espaços privilegiados de inovação e apresentação de vanguardas, investindo na capacitação artística, técnica e de gestão, contribuindo para a divulgação da imagem brasileira no exterior, além de impulsionar mercados de trabalho e economias locais, promovendo significativo impacto econômico na cadeia produtiva da cultura. (BONES, 2017, p.14)

Em artigo que analisava o encontro de grupos teatrais brasileiros, promovido pelo Instituto Itaú Cultural, intitulado *Próximo Ato*, a pesquisadora Rosyane Trota[19] chega à seguinte conclusão sobre os grupos teatrais brasileiros:

> O que parece mais interessante neste quadro é a complexidade de uma triangulação formada de **utopia**, de **ação política** e de **autocrítica** – ingredientes fundamentais a todo teatro e que parece hoje se restringir aos grupos. Todos? Certamente não. Mas talvez aqui resida o germe de uma definição deste tipo de teatro.
> – se alimenta de uma utopia de coletivização, diálogo, intercâmbio, confraternização;
> – procura formas de organização e aponta para uma ação política que visa o reconhecimento de sua importância cultural pelo poder público e
> – coloca em questão a estrutura interna de criação e de organização dos grupos e, embora lute pela sustentabilidade, preza o risco, a flexibilidade, o desconhecido, como fatores fundamentais à criação artística. (TROTA, 2011, 216)

Este risco prezado e apontado por Rosyane Trota tem sido fator primordial no que diz respeito ao projeto artístico defendido pelo TREMA! Festival, que, unido aos antecedentes históricos e à conjuntura política anteriormente descrita, tem configurado diretamente os procedimentos de gestão e curadoria do Festival.

1.3 NOSSO OBJETO DE ESTUDO: O TREMA FESTIVAL

Antes de aprofundarmos algumas questões, torna-se necessário delimitarmos um pouco melhor nosso objeto de estudo. O Trema! Festival de Teatro foi criado em 2012, fruto da idealização dos atuais integrantes da TREMA! Plataforma de Teatro.

[19] Diretora, autora, ensaísta, pesquisadora e professora. Discípula dileta do crítico Yan Michalski e especialista no tema de teatro de grupo, pesquisando seus princípios, conceitos, metodologias e mudanças no decorrer das décadas.

Carregando a assinatura de “festival de teatro de grupo do Recife” nos seus três primeiros anos, posteriormente reduziu sua nomenclatura a “festival de teatro”.

Seu território de atuação concentra-se na capital pernambucana, envolvendo apresentações, atividades formativas e lançamento de publicações, em sua maioria, nacionais. Ainda que tenha abandonado a exclusividade de participação de grupos teatrais, encontra na presença de artistas que desenvolvem pesquisa continuada de linguagem o amparo para composição de sua grade de programação.

O aspecto referencial, responsável por formar um público cativo, diz respeito à sua proposta curatorial que acolhe obras artísticas contemporâneas de referência, assim como seu investimento em projetos de caráter experimental e transdisciplinar, dando atenção às novas linguagens artísticas no âmbito das artes performativas.

Dentre seus objetivos estão a apresentação de obras que possam contribuir com a renovação estética da cidade onde se insere, a criação de um mercado de trabalho para profissionais de diferentes partes do país, a manutenção de uma rede de circulação de trabalhos considerados “menos comerciais”, o fomento à formação continuada dos artistas locais e a comunhão com o público local.

Com exceção do ano de 2014, único em que não foi realizado, o TREMA! Festival tem alternado seu período de realização, estando esta variabilidade diretamente ligada à dificuldade de captação de recursos disponíveis para sua execução e à agenda cultural da cidade onde é desenvolvido.

Inicialmente realizado no segundo semestre, percebeu-se, com o passar dos anos, a sobrecarga da agenda cultural de Recife neste período. No ano de 2015, por exemplo, a realização do Festival acabou por se chocar com mais outros dois grandes eventos de linguagens diferentes. O que se viu, então, foi uma disputa pelas já reduzidas pautas dos teatros, por espaços de divulgação e, o que é pior, a fragmentação do público, impossibilitado de acompanhar todas as ações culturais promovidas na cidade.

Após esta experiência, optamos por realizar suas edições no primeiro semestre, período de maior respiro no calendário de eventos, utilizando o período antes pertencente à realização do Festival Palco Giratório do SESC[20], que ao longo de um

[20] O Festival Palco Giratório encerrou suas atividades em 2015, após oito anos de realizações, sempre no mês de maio, concentrando não só os espetáculos nacionais que estavam em circulação por todo o país no circuito do Palco Giratório nacional, mas também uma programação local e com convidados de outros estados.

mês reunia, além dos grupos em circulação pelo projeto, um valoroso panorama da cena local. Com o encerramento do Palco Giratório, maio passou a ser o mês de Recife tremer.

Outra característica do festival é a recusa pela composição de sua grade de programação a partir de convocatórias ou chamamentos públicos, sendo sempre estruturada a partir da escolha curatorial desenvolvida por mim em comunhão com os integrantes da Plataforma. Para isto, tenho investido, em grande parte recursos próprios, no acompanhamento de outros festivais espalhados pelo mundo, não só em busca de espetáculo, como também por modelos de estruturação destes eventos.

No que diz respeito à grade, o TREMA! Festival de Teatro tem dedicado sua curadoria de espetáculos e atividades paralelas ao público adulto, tendo apenas em duas edições a presença de obras para o público infantil: *Vento forte para água e sabão*, em 2016, e O *Pequeno Príncipe Preto*, em 2018. Tal definição, para além dos direcionamentos estéticos que o festival visa construir, é somada ao prévio mapeamento que constata a presença, na própria cidade, de outros eventos que atenderiam a esta demanda, como o já citado FTCP – Festival de Teatro para Criança de Pernambuco.

Fotografia 1 – Imagem do espetáculo *O pequeno príncipe preto*, dirigido por Rodrigo França, apresentado no Teatro Marco Camarotti (2018)

Fotógrafo: Rogério Alves. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/tremafestival/42411172491. Acesso em: 05 de novembro de 2018.

Sem qualquer tipo de desmerecimento, mas diferentemente do festival Janeiro de Grandes Espetáculos – Festival Internacional de Artes Cênicas de Pernambuco, realizado também em Recife, que dedica o Prêmio APACEPE[21] de Teatro e Dança aos "melhores do ano", o TREMA! Festival não possui qualquer caráter competitivo, investindo suas energias na prática de congregar companhias/artistas nacionais com os locais, a partir de experiências reconhecidas pela crítica especializada e de jovens coletivos que despontam no cenário nacional.

No que concerne às modalidades de financiamento, o TREMA! Festival tem buscado sua subsistência em diferentes perfis de parceiros, utilizando-se também das mais diversas leis que financiam atividades culturais no país, tais como a Lei de Incentivo à Cultura Federal e o Fundo de Incentivo à Cultura de Pernambuco.

Vale destacar a realização das quatro primeiras edições apenas com pequenos apoios e parcerias criadas com empresas privadas, como veremos mais à frente, o que configura também a importância das receitas provenientes das bilheterias para sua execução, além do desenvolvimento de procedimentos de autogestão.

No entanto, ainda que essas receitas provenientes de ingressos tenham tido extrema importância para sobrevivência do evento, e mesmo percebendo a total entrega do público por todas as ações desenvolvidas, ao longo da história os valores praticados não têm sofrido graves alterações. Com o objetivo de ser uma atividade com acesso democrático, até sua quinta edição, o TREMA! realizou a cobrança de apenas R$ 20 (inteira) e R$ 10 (meia) em suas bilheterias, tendo sofrido nesta última edição, devido à ausência de orçamento para realização, um ajuste de valores para R$ 30 (inteira) e R$ 15 (meia). Aponta-se que mesmo quando o Festival não fazia uso de recursos públicos em sua realização, já assumia a prática destes valores, considerados preços acessíveis.

O Festival é uma das linhas de ações da TREMA! Plataforma de Teatro, um núcleo de desenvolvimento para as artes cênicas criado em Pernambuco, que conta com 03 integrantes e que ainda possui como atividades uma revista publicada trimestralmente (a TREMA! Revista), a produção de espetáculos independentes que chegam ao Estado através de circulações (principalmente as ocupações da Caixa Cultural Recife) e uma área de criação, tendo estreado seu primeiro espetáculo em

[21] Associação de Produtores de Artes Cênicas de Pernambuco é também a realizadora do festival.

2017, o solo intitulado *Altíssimo*, com dramaturgia do paulista Alexandre Dal Farra, onde não apenas estou no palco, como assino a direção.

Superadas estas contextualizações, passemos então ao segundo capítulo, no qual os pressupostos de referência para essa escrita serão desdobrados e ao mesmo tempo correlacionados com o objeto desta dissertação.

2. APROXIMAÇÕES DO MODELO DE TIPOLOGIA E GESTÃO PROPOSTOS POR LLUÍS BONET – A REALIDADE BRASILEIRA

Como não compete a uma dissertação condensar a escrita realizada por Lluís Bonet, muito menos se ater exclusivamente a ele, neste segundo capítulo busco desdobrar os conceitos desenvolvidos por esse autor, fomentando um terreno de aproximação do objeto de estudo: o Trema! Festival.

Em seu texto citado anteriormente, *Tipologías y modelos de gestión de festivales* (Tipologias e modelos de gestão de festivais), Lluís Bonet nos apresenta quatro pressupostos para compreensão dos eventos cênicos na Espanha: território, institucionalidade, pressupostos econômicos e projeto artístico.

No primeiro, Bonet nos convida a refletir sobre o onde, sobre a localização da ação, levando-se em consideração dados que elucidem o terreno de realização e o quanto isto pode influenciar nos encaminhamentos do Festival. Diferentes questões podem ser postas: o local escolhido insere-se em um território de centralização ou periferia cultural do país? Qual o nível socioeconômico, educativo e de oferta cultural em que a sociedade do local está inserida? Quais tradições são perpetuadas nela?

O ambiente e a intangibilidade do mesmo também podem se relacionar ainda no sentido que os indivíduos participantes de um festival experimentam sensações únicas ao nível das emoções, fruto de um ambiente próprio criado para fomentar a interação entre as pessoas, e não repetível em outros eventos, tamanhas singularidades de cada ação.

Como exemplo, em nosso país temos o MIMO, festival de música erudita, nascido em 2004 dentro das igrejas históricas de Olinda. Com sua expansão ao longo dos anos, em formato e território, o festival tem investido na escolha de locais para realização que sejam considerados patrimônios históricos, como as cidades de Ouro Preto, Tiradentes e Paraty, além da sua edição internacional na cidade de Amarante, em Portugal. Ao unir o universo da música erudita com a ideia de patrimônio, brasileiro, os organizadores deste evento automaticamente acabam por realizar um determinado recorte de público, definindo classes sociais, perfis econômico e de formação educacional a que deseja atender, implicações estas que serão retomadas e melhor exploradas à frente.

O segundo pressuposto de Bonet reflete sobre a institucionalização de um festival, pensando em questões que dizem respeito à titularidade, aos valores organizacionais aplicados, aos modelos de gestão escolhidos e às redes estabelecidas.

Antes de mais nada, é preciso reforçar que um evento só deve ser designado como Festival mediante a manutenção de suas atividades por um determinado período, proporcionando, assim, a criação de uma identidade própria. Esta continuidade de ações torna-se primordial para que, com o passar de suas edições, possamos compreender os objetivos e as missões ligadas ao evento, principalmente porque inúmeras proposições, ao menos em nosso país, logo após sua primeira realização são interrompidas.

Cito como exemplo o Festival Pague quanto puder!, realizado em Recife pelo próprio Grupo Magiluth. Fruto de uma ação anterior formatada por mim, que tinha como objetivo a realização de curtas temporadas do repertório do grupo no formato "pague quanto puder", utilizando-se para isso de ingressos sem valores pré-determinados, após minha saída do coletivo transformou-se em uma ação de caráter maior, sendo realizado em uma semana e compondo uma grade de apresentação com convidados externos. Ainda que os resultados do evento não tenham sido compartilhados pelo grupo para possíveis reflexões, após esta primeira edição, o coletivo resolveu não dar continuidade à ação, o que nos impossibilita um maior entendimento sobre a viabilidade do projeto.

Como terceiro ponto, e talvez o mais recorrente em discussão por parte dos produtores brasileiros, temos o pressuposto que diz respeito a questões orçamentárias, solicitando-nos clareza quanto aos recursos disponíveis para realização, a estruturação dos gastos, os métodos de financiamento, até nossa política de preços dos ingressos, algo que sem dúvida configura a relação que nos propomos a ter com o público. Outra questão ligada a esse ponto é a necessidade de refletirmos sobre a dificuldade, cada vez maior, na construção de parcerias e comunhão com patrocinadores para viabilização dos festivais teatrais no Brasil.

No que diz respeito à sustentabilidade, do ponto de vista econômico, os festivais certamente estariam ligados também à existência de uma organização e a aplicação de metodologias de gestão estratégica que, segundo Bonet, teria os seguintes

princípios básicos: definição da missão, objetivos, análises e diagnósticos estratégicos, preponderantes para o sucesso da ação.

Por fim, o projeto artístico, último pressuposto de Bonet, está pautado no processo curatorial desenvolvido e no recorte prévio de abordagem para com a linguagem, definindo os encaminhamentos do Festival. O fato de nenhuma ação ser igual a outra, apresentando sempre um programa individual, faz com que carregue em si a inovação como norte, sendo também efêmero diante da impossibilidade de repetição de formulas anteriores. A escolha por um tema como elemento identitário do festival pode também ampliar o olhar não só para o processo curatorial, mas relacioná-lo a agentes indiretos no nível da economia local, como patrocinadores, hotéis, restaurantes e outros que tenham interesse pelo campo de abordagem.

Passemos, então, aos desdobramentos desses pressupostos, correlacionando-os à campos de outras ordens, com vistas a contribuir com as reflexões do trabalho.

2.1 A TERRITORIALIDADE EM UM PAÍS CHAMADO CARNAVAL

Somos, ainda hoje, uns desterrados em nossa terra. Esta afirmação descrita por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*[22], nos aponta para a configuração de território do nosso país enquanto duas conotações distintas. A primeira relaciona-se com a materialidade, estando a ideia de território conjugada a duas dinâmicas de dominação (a legal e a política), ou seja, o que entendemos por propriedade, e a segunda associando-se ao quanto a noção de território pode ser marcada pelo simbólico, intimamente concernente ao “vivido”, com a relação imediata do homem com o espaço, – individual ou coletivamente – compartilhando identidades e pertencimentos.

A opção de iniciar com Buarque de Holanda esse primeiro apontamento realizado por Bonet reside na forte relação proposta por estes dois autores de que um território deve ser entendido não só como espaço físico, mas também como lugar de interação social e cultural simbólica.

[22] Publicada em 1936, *Raízes do Brasil* aborda aspectos centrais da história da cultura brasileira. O texto consiste de uma macrointerpretação do processo de formação da sociedade brasileira. A tese central é a de que o legado personalista da experiência colonial constituía um obstáculo, a ser vencido, para o estabelecimento da democracia política no Brasil.

A configuração de um território escolhido (geográfica e simbolicamente) demonstra-se de extrema importância, principalmente dentro de um contexto como o Brasil, país de dimensão continental. Estando o TREMA! Festival localizado em Recife, capital pernambucana, inserido na região nordeste do Brasil, é possível olharmos para este evento sob o prisma das relações socioculturais que envolvem todo esse contexto. Porém, antes de aprofundarmos o olhar para o festival em si, acredito ser necessário remontarmos algumas definições que contribuirão para o nosso entendimento.

O primeiro pesquisador a nos ofertar um conceito sobre territorialidade, em 1920, foi o ornitólogo inglês H. E. Howard, afirmando que esse diria respeito à conduta característica adotada por um organismo para tomar posse de um território e defendê-lo contra os membros de sua própria espécie.

Anos depois, Soja (1971) cuidou de travar uma discussão crítica das tentativas de se traduzir para o âmbito humano comportamentos espaciais próprios dos animais. Para este último autor, ao pensarmos sobre a organização do espaço pelo homem, a territorialidade pode ser vista como:

> um fenômeno comportamental associado com a organização do espaço em esferas de influência ou de territórios claramente demarcados, considerados distintos e exclusivos, ao menos parcialmente, por seus ocupantes ou por agentes outros que assim os definam. (SOJA, 1971, p. 19)

Nessa definição, sem dúvidas, convergem dimensões individuais e sociais, produzindo e reproduzindo recintos espaciais que não apenas concentram a interação, mas também intensificam e impõem sua delimitação.

Diante da complexidade do termo sociabilidade, Soja propôs então três princípios básicos para estruturação da noção de território nos grupos humanos, abrangendo diferentes escalas, tanto geográficas quanto sociais: a primeira seria um sentido de *identidade espacial*, a segunda um sentido de *exclusividade* e a terceira uma compartimentação da *interação humana* no espaço (1971, p. 34).

Ao pensarmos esses três princípios de Soja quanto à territorialidade, aplicando-os ao território definido para realização do TREMA! Festival – a cidade de Recife –, podemos observar a interação de diferentes fatores. Conhecidos nacionalmente pela forte relação afetiva com o seu território de origem, o recifense é considerado por

muitos como um dos povos mais “bairristas” do país e de recorrente sentimento de grandiosidade em suas realizações.

Amparada por este sentimento coletivo, e utilizando-se do Carnaval, evento de grande orgulho para o público local, a Prefeitura do Recife começou a desenvolver, a partir dos anos 2000, a construção de uma política cultural pautada pela noção de *Carnaval Multicultural*, definindo para si um slogan que suscitou diversos questionamentos e inúmeros debates.

Grande parte da crítica estava baseada na ideia de que a nomenclatura *multicultural* estaria relacionada à simples existência de uma pluralidade de manifestações, em contato ou não entre si. Para muitos, o termo *intercultural* teria melhor uso, por significar diálogo, cruzamento e troca entre diferenças culturais. Diante do debate gerado, o que claramente se observou foi a fuga da gestão pública em aprofundar a discussão em torno do melhor termo a ser utilizado, reforçando ainda mais o *slogan* inicial, que julgava ser suficiente para dar conta da pluralidade das manifestações artísticas presentes na festa.

Há dez anos, no âmbito da publicação do Plano Municipal de Cultura do Município de Recife, João Roberto Nascimento, então Secretário de Cultura da cidade, nos afirmou:

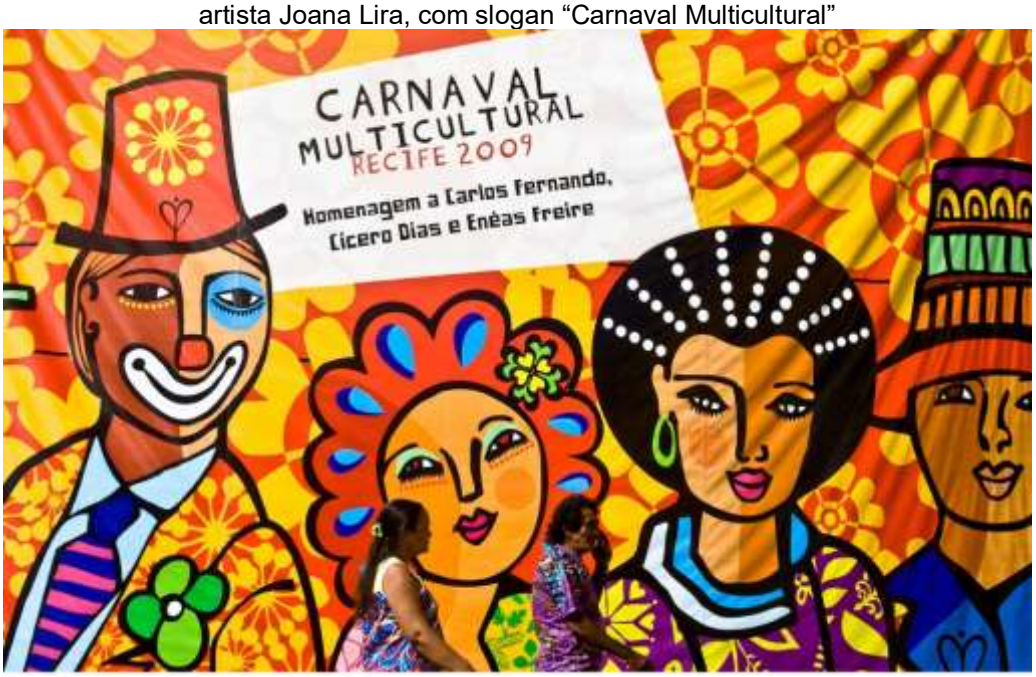
> A gestão cultural da cidade vem sendo repensada [...] [e como consequência] a cidade vem conquistando visibilidade como um importante polo cultural, se consolidando como a “Capital Multicultural do Brasil” e entrando definitivamente nos circuitos internacionais de cultura. (PLANO MUNICIPAL DE CULTURA, 2008, p. 17)

O *Programa Multicultural* e o *Carnaval Multicultural do Recife* foram criados, nas palavras do então Secretário de Cultura, como um *slogan* que representava a centralidade de uma política de valorização da diversidade cultural local. O objetivo claro e expresso àquele momento era o de posicionar o Recife como importante destino turístico no período carnavalesco, e se para isto era necessária a criação de uma marca para fins de marketing político, a finalidade foi alcançada.

Recorrendo a Soja, o sentimento de pertencimento propagado pelos veículos de comunicação, alinhado ao marketing desenvolvido pelo próprio poder público em torno desta noção *de multicultural*, foi capaz de reforçar em milhares de pernambucanos o sentimento de “afeto” com suas tradições, “exclusivos” na obstinação de título de “melhor carnaval do país” e, ao mesmo tempo, ativos numa profunda “interação

humana”, fruto do caráter festivo que este momento do ano propicia. E, ainda que a gestão pública atual, sob responsabilidade de outro partido político, seja de ruptura com a anterior e que a festa oficial já não carregue em seu nome o *Multicultural*, a ideia de diversidade cultural permanece sendo exaltada.

Fotografia 2 – Identidade visual para o Carnaval do Recife no ano de 2009, sob responsabilidade da artista Joana Lira, com slogan “Carnaval Multicultural”



Fotógrafo: Autor Desconhecido. Disponível em: https://www.joanalira.com.br/carnaval-do-recife/. Acesso em: 05 de novembro de 2018.

Tal como o silenciamento em torno do debate sobre a nomenclatura utilizada (*multicultural* ou *intercultural*), é possível perceber o quão pouco se tem refletido sobre a conjuntura como esta construção política e econômica vem sendo orquestrada, pautada por parcerias público-privadas, com empresas multinacionais, que têm por intuito utilizar essa grandiosa festa popular em busca da ampliação de seus lucros.

Se em diferentes locais do mundo a possibilidade de pensar o desenvolvimento de uma política cultural para um território, a partir da experiência de uma festa/evento, casos, por exemplo, dos festivais de Avignon e de Edimburgo, tem sido extremamente positiva, o mesmo não pode ser dito para o carnaval, não só recifense, mas de todo Pernambuco.

Enquanto para alguns o Carnaval pode ser considerado como uma das manifestações culturais populares mais importantes do país, devendo ser valorizada como tal, a partir da preservação de tradições e identidades próprias da festa, para

diversas empresas o evento carnavalesco nada mais é que a possibilidade de geração de renda, seja por meio de *shows*, prestação de serviços, especulação imobiliária, etc.

Nas palavras de Bernardo Borges Buarque de Hollanda:

> o fenômeno do carnaval se afigura de especial importância não apenas para o entendimento das interações entre Estado, mercado e sociedade, como também para apontar os nexos que articulam a cultura e a política, a mídia e o poder público, o lúdico e o comercial, a indústria cultural e a arte popular, o turismo e o patrimônio cultural, numa palavra, o público e o privado no Brasil de hoje. (HOLLANDA, 2013, p.100)

É evidente que, quando uma empresa de cerveja, só para citar um exemplo, decide ser patrocinadora do carnaval recifense, para além da exploração de sua marca num evento que reúne milhões de pessoas, está preocupada prioritariamente com a ampliação do território de seu mercado, não só durante o período citado, mas principalmente na extensão para o restante do ano.

Uma ação pontual, com fruto duradouro para as empresas privadas, exploradora do falso conceito desenvolvido pela gestão municipal de *pernambucanidade* e que não busca estruturar uma cadeia produtiva para o território. Isto porque nem toda produção da cidade é capaz de agregar em si determinadas estruturas econômicas privadas, principalmente pelo evidente desinteresse das mesmas no desenvolvimento do artista local, estando exclusivamente interessadas na “interação humana”, capaz de reunir milhões de pessoas que potencializam o consumo das marcas envolvidas.

Vimos, então, que a valorização da diversidade cultural, conforme propõe a política multicultural, não significa que todas as manifestações serão legitimadas igualmente, muito pelo contrário. O discurso político sobre a diversidade significa um recorte ideológico sobre o que é legítimo de representar numa política local que se pretende vitrine. E os conflitos aqui se intensificam. Cotidianamente surgem notícias nos jornais que importantes agremiações do estado encerram suas atividades por falta de recursos para sua manutenção.

A questão reverbera: onde estão, neste momento, os grandes investidores da cultura pernambucana? Onde estão também os cidadãos movidos por suas noções territoriais, a defender suas “afetividades” e “exclusividades”?

Em 2016, por exemplo, o Afoxé[23] Omô Nilê Ogunjá, localizado no bairro do Ibura, subúrbio de Recife, negou-se a participar da festa popular organizada pela Prefeitura da cidade. Em uma carta aberta à sociedade, publicada em redes sociais e intitulada *Porque decidimos não participar do carnaval promovido pela Prefeitura da Cidade do Recife*, explica:

> Depois de oito anos participando do Encontro dos Afoxés, subindo em diversos palcos espalhados por nossa cidade – inclusive o do Marco Zero, onde participamos da Abertura do Carnaval em 2012 – confirmamos a nossa escolha e posicionamento em não participar do carnaval promovido pela Prefeitura do Recife. E isso traz um tanto de dor, pois este é um carnaval que, inclusive, ajudamos a construir. Entretanto, foram muitas as tentativas para que continuássemos participando da festa promovida pela gestão municipal. Diversas vezes dissemos – na tentativa de um diálogo e da mudança deste quadro – que estava desconfortável para nós manter a participação num evento que, continuamente, vem desrespeitando os grupos de cultura popular, embora estes sustentem a imagem deste carnaval diferenciado, onde a tradição se faz presente e é o que nos identifica e qualifica. Mas a que custo? (AFOXÉ OMÔ NILÊ OGUNJÁ, 2016)

A carta do Afoxé Omô Nilê Ogunjá aponta tensionamentos deste evento capaz de ampliar a noção de territorialidade de seu povo, mas que ao mesmo tempo não consegue gerar construções de políticas públicas para a manutenção de artistas locais. Toca, então, no ponto nevrálgico, que, para além de ser remetido aos agentes externos (patrocinadores), deve prioritariamente estabelecer-se diante da própria gestão pública e seus direcionamentos no que diz respeito ao tratamento com os artistas locais

> É justo recebermos cachês que nem se comparam aos dos astros e estrelas nacionais (os nossos bem inferiores aos deles) e, como se isso não bastasse, três, quatro, cinco, seis meses após o carnaval? É justo que precisemos levantar todos os custos (transporte, alimentação, figurinos, técnicos etc.) para realizar os shows e cortejos no carnaval e termos os acordos de prazos/pagamentos desrespeitados, de modo que isso tenha se transformado em algo comum? Não! Não é justo! (AFOXÉ OMÔ NILÊ OGUNJÁ, 2016)

O final do trecho apontado acima leva-nos também às reflexões de Raffestin (1993) para território, que reivindica uma dimensão social maior, argumentando que a relação homem-meio deve ser enfocada pelo prisma da classe social e do contexto histórico. Este considera que a territorialidade é mais do que uma simples relação

[23] De origem iorubá, a palavra afoxé poderia ser traduzida como "o enunciado que faz acontecer". Trata-se também de uma manifestação popular de origem africana, presente no candomblé, e que homenageia um orixá. Carregado de influência religiosa, é um cortejo que faz parte do carnaval, mas não deve ser confundido com um bloco carnavalesco.

homem-território, argumentando que, para além da demarcação de parcelas individuais, existe primordialmente a relação social entre os homens.

Dessa forma, a territorialidade seria “um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade-espaço-tempo em vias de atingir a maior autonomia possível, compatível com os recursos do sistema” (RAFFESTIN, 1993, p. 160). Considerando-se a dinâmica dos fatores envolvidos na relação, seria possível a classificação de vários tipos de territorialidade, desde as mais estáveis às mais instáveis.

Porque diferenciar então os valores negociados com as bandas nacionais que se apresentam nos palcos espalhados pela cidade dos valores negociados com as manifestações culturais históricas do território? Ou, o que é pior, como justificar o fato de que estas mesmas bandas nacionais sobem ao palco com no mínimo 50% do cachê já depositado, enquanto que os grupos locais necessitam esperar, por vezes, mais de seis meses para receberem seus pagamentos? A resposta talvez esteja no trecho final da carta:

> Pois os efeitos desta forma de tratamento têm, para o nosso coletivo, as mesmas bases e caminhos que levam ao regime que colocou negros e negras nas condições que hoje lutamos para acabar. Por isso o nosso “não”, por isso a nossa decisão. (AFOXÉ OMÔ NILÊ OGUNJÁ, 2016)

Importante também pensarmos que essa estrutura tridimensional de Raffestin, sociedade-espaço-tempo, na qual o último surge também como protagonista, é costumeiramente ativada na cidade de Recife em datas celebrativas, de forte cunho popular, como o já citado Carnaval, o São João, ou ainda, a Semana Santa. As noções de territorialidade propagadas por Soja e Raffestin se cruzam, estável em curtos intervalos e instável nos demais períodos do ano, principalmente no que diz respeito à relação sociedade x arte.

A noção de uma cidade a ser visitada nestes períodos é propagada mundo afora, atraindo turistas para assistirem quadrilhas dançantes, fruto da tradição junina, ou encenações de Paixão de Cristo. No restante do ano, estas mesmas quadrilhas precisam, através de seus esforços individuais, angariar recursos suficientes para suas atividades, que envolve transportes, confecção de figurinos, manutenção de sedes, sem nenhuma política cultural que as ampare. Ou seja, este ato tradicional de expressão cultural transforma-se em mero acessório para atender a um objetivo

meramente comercial, transformando-se, por vezes, em um evento banal, destituído, portanto, de sua força e autenticidade.

Outra manifestação cultural importante em Pernambuco são os inúmeros espetáculos em torno do calvário de Cristo. Tamanha quantidade levou o Governo Estadual a desenvolver um fundo de apoio para estas encenações, definido sob o *slogan* “Pernambuco de Todas as Paixões”. Em seu último edital, no ano de 2018, contemplou 11 propostas de diferentes regiões do estado, com o valor total aportado de R$ 340.000,00 (trezentos e quarenta mil reais). No entanto, as realidades destas representações são bastante contraditórias, com grande parte das encenações padecendo sem as mínimas condições necessárias para realização de ensaios, reformas de cenários e locação de equipamentos, sem falar dos reduzidos cachês.

Diante de tais relatos, configura-se então que os diferentes graus de acesso a recursos para viabilização de atividades culturais não foram levados em consideração no desenvolvimento das políticas culturais da cidade nos últimos anos, muito menos de nosso país.

Onde, então, o elo territorial, de *identidade espacial*, de *exclusividade* e de *interação humana* é rompido e a sociedade, mesmo ciente de tantos disparates, não comunga da realidade de diferentes agrupamentos artísticos locais, cobrando do poder público melhores condições?

Sack (1986) admite que o território é um lugar que está sob o controle de uma autoridade, e acatando a concepção de Soja (1971), afirma que se trata de um espaço organizado politicamente. Desse modo, Sack evidencia a questão da acessibilidade a recursos como uma propriedade da territorialidade, porquanto “é uma estratégia para estabelecer diferentes graus de acesso”. A territorialidade se manifesta, então, como um tipo de delimitação espacial, onde vigora uma forma de comunicação, evidenciando o controle de acesso, tanto ao conteúdo interno quanto à entrada/saída externa.

Em síntese, conforme Sack (1986), de simples recurso para manter circunscritos grupos humanos, como na antiguidade, a territorialidade tornou-se, na modernidade, instrumento político-estratégico para alocar/deslocar significado ao espaço, de tornar impessoais as relações sociais e de obscurecer as fontes de poder. Entender o seu funcionamento significa aprender a interferir nos seus mecanismos de atuação, para usá-la como contraponto ao poder.

Entretanto, ficamos com a recorrente sensação de que, para grande parte da população, a estruturação das atividades culturais de seu território deve ser pensada apenas por três agentes: o governo, os patrocinadores e artistas, isentando-se, neste sentido, do importante papel de poder definir os encaminhamentos da construção de ações culturais em seus territórios.

2.2 PODE SER HOJE, PODE NÃO SER AMANHÃ: A INSTITUCIONALIDADE NO ÂMBITO CULTURAL BRASILEIRO

O segundo fator determinante para uma tipologia dos festivais, de acordo com Bonet, diz respeito a sua institucionalidade. Enquanto um levantamento realizado na Espanha pela RedEscena[24], em 2007, revelou que mais de 65% dos festivais cênicos eram de titularidade pública, o mesmo não pode ser dito da realidade brasileira.

Analisando o breve panorama dos festivais cênicos daqui, apontados no capítulo anterior, logo perceberemos que, em sua maioria, tratam-se de iniciativas privadas, a maior parte fruto de produtores/realizadores independentes. A ausência do poder público como propositor destas ações é apenas um dos aspectos que demonstra sua fraca atuação no campo da cultura, algo que possui raízes históricas.

Como parte do aprofundamento desta segunda tipologia, passemos então a compreendermos a dificuldade de institucionalização da cultura em nosso país. Nela, duas experiências quase que simultâneas podem ser configuradas como inaugurais no campo das políticas culturais brasileira: a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo (1935-1938) e a presença de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde (1934-1945).

O primeiro inovou em estabelecer uma intervenção estatal sistemática na cidade de São Paulo, a partir da noção de que a cultura é algo vital para todos os cidadãos. Com caráter inovador, Mario de Andrade foi considerado o primeiro dirigente público do setor, no sentido moderno do termo, introduzindo a noção de sistema na gestão cultural e ampliando sua definição, ao incluir o imaterial pertinente aos diferentes

[24] Rede Espanhola de Teatros, Auditórios, Circuitos e Festivais de Titularidade Pública é uma associação cultural sem fins lucrativos, constituída em fevereiro de 2000.

estratos da sociedade. Outro grande legado de Andrade foi atribuir ao Estado a responsabilidade por promover política cultural, ampliando sua visão de patrimônio para além dos bens arquitetônicos e dedicando-se ainda a descobrir o Brasil através da cultura popular.

O segundo trouxe consigo a criação de novas formulações, práticas, normas e instituições, demarcando novas configurações no que diz respeito à institucionalidade no campo da cultura. Entre as ações de Capanema, por exemplo, residem a criação de legislações para cinema, radiodifusão, artes, profissões culturais e a constituição de organismos culturais, a exemplo do: Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936); Serviço de Radiodifusão Educativa (1936); Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937); Serviço Nacional de Teatro (1937); Instituto Nacional do Livro (1937) e Conselho Nacional de Cultura (1938).

Em comum, os dois se dedicaram à criação de organismos e procedimentos próprios para o setor, a partir de um conjunto de intervenções inéditas que contribuíram para a institucionalização da cultura em nosso país. Avanços esses não acompanhados a partir de 1964, quando do início do regime militar e sua negativa relação entre artes e sistema autoritário, retomando, assim, a tradição das ausências.

Todavia, ainda em 1975, pela primeira vez, o país conseguiu ter uma Política Nacional de Cultura, impulsionando a criação de inúmeras instituições culturais, dentre elas: Fundação Nacional das Artes (1975), Centro Nacional de Referência Cultural (1975), Conselho Nacional de Cinema (1976), Radiobrás (1976) e Fundação Pró-Memória (1979).

É também nesse período que se destaca a criação da FUNARTE (1975), assumindo o papel de agência financiadora de projetos para o país. Uma intervenção inovadora para o momento, constituída por um corpo técnico qualificado, oriundo das próprias áreas culturais; e imbuída de superar a lógica fisiológica de apoios no campo cultural, pela análise de mérito dos projetos.

No entanto, esta iniciativa do governo militar em “institucionalizar” o setor cultural brasileiro trazia uma armadilha em si, uma vez que a “centralização” pretendida pela Política Nacional de Cultura, tal como proposta no período, visava atribuir ao governo a função de identificar o que interessava ou não como produção cultural. Logo, mesmo que a PNC tenha proporcionado o surgimento de diversos órgãos e instituições, é preciso observar em que sentido eles tiveram uma efetiva atuação nos setores, uma

vez que esse mesmo governo, “preocupado” com a cultura no país, censurou e reprimiu violentamente diversos trabalhos artísticos no período, além de prender, torturar e mandar para exílio diversos artistas.

Apesar disso, o desenvolvimento cultural e intelectual dessa época é considerado um grande ganho para a sociedade brasileira. Os livros, as peças de teatro e as artes plásticas trouxeram consigo o desejo de mudança dos jovens artistas. Na música, uma geração de cantores teve sua imagem estabelecida ao atritar com o governo da época, algo possível pelo fortalecimento da indústria cultural, que, através de gravadoras e emissoras de TV, expandiu-se junto ao avanço do capitalismo no país.

No período de 1968 a 1978, no qual esteve em vigor o AI-5, a censura federativa coibiu mais de seiscentos filmes, quinhentas peças teatrais, a editoração de vários livros e mais de quinhentas músicas. No cinema, os trabalhos de Cacá Diegues e Glauber Rocha levaram para as telas a história de um povo que perde seus direitos mínimos. No teatro, grupos como Arena e o Teatro Oficina procuraram dar ênfase aos autores nacionais e denunciar a situação do país, destacando-se as experiências deste último com as montagens de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, e *Roda Viva*, de Chico Buarque. Artistas fundamentais da arte contemporânea, como Ivan Serpa, Antônio Dias, Hélio Oiticica e Carlos Vergara, também geraram obras igualmente contestadoras nesse período, as quais acabaram por romper com estéticas artísticas importantes, em nome da oposição ao regime.

Apenas com o fim da ditadura foi retomado o processo de institucionalização da cultura no Brasil. Assim, em 1985, nasce, através do decreto 91.144, de 15 de março, o Ministério da Cultura no Brasil. Sua história recente remete aos períodos de 1930 até 1953, quando a Cultura esteve subordinada ao Ministério de Educação e Saúde, e de 1953 em diante, ao Ministério de Educação.

Reconhecendo a autonomia e a importância da Cultura, o MinC teve como primeiros titulares da pasta José Aparecido de Oliveira e Aluísio Pimenta. Apenas um ano depois, em 1986, o presidente José Sarney convidou o economista Celso Furtado, um dos intelectuais mais importantes do país, para comandar o ministério. A estruturação proposta por Furtado para o novo ministério trouxe para pauta temas como a cultura no cotidiano, a dimensão social e econômica do fazer cultural, além da relevância do setor para o desenvolvimento do país. As políticas públicas de cultura

encontram então na sua gestão uma fonte de ideias, conceitos e atitudes coerentes em favor do desenvolvimento da cidadania e da qualidade de vida, a partir de um eixo transcendente, indispensável ao indivíduo e à sociedade.

Entretanto se engana quem acredita que finalmente o Brasil vivenciou um período de estabilidade na institucionalização da Cultura. O ministério instalado na época do governo Sarney foi novamente destituído em 1990, no governo Collor, sendo reduzido a uma secretaria, e tendo extintos inúmeros órgãos, a exemplo da Funarte, da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), da Fundação Nacional das Artes Cênicas (Fundacen) e do Conselho Nacional de Cinema (Concine).

Recriado apenas em 1993, já com Itamar Franco, pós-impeachment, a descontinuidade institucional também foi marcada pelo fato de dez dirigentes terem sido responsáveis pela gestão do órgão nacional de cultura no período dos três governos (1985-1994), gerando uma corrosiva instabilidade administrativa para um organismo ainda em processo de implantação.

Posteriormente, com exceção da expansão dos mecanismos de incentivo fiscal, algo a ser abordado mais à frente, a inexistência de políticas nacionais no governo de Fernando Henrique Cardoso confirmou a ausência de institucionalização da cultura, e a incapacidade de reconhecê-la como agente prioritária na constituição de nossa sociedade. Um verdadeiro desafio colocado para os governos seguintes, a chamada Era PT, de Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Roussef, que buscaram não apenas superar as políticas culturais neoliberais da retomada da democracia em nosso país, mas sobretudo a forte tradição de descontinuidades.

Dentre as medidas tomadas, três se destacaram: a criação do Plano Nacional de Cultura (PNC), do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) que assegura orçamento para a cultura. Nenhuma delas, entretanto, conseguiu ser consolidada, sendo postas em prática apenas Programas de Governo, como prêmios e afins, algo que impossibilitou a configuração de Políticas de Estado, isto é, de políticas de longo prazo no campo da cultura.

A situação foi ainda pior no governo Michel Temer, que, ascendendo ao poder, sugeriu a extinção do Ministério da Cultura, configurando a gravidade do momento político atual no Brasil, principalmente no campo das artes. Entretanto, após um forte movimento nacional protagonizado pelos artistas, realizando ocupações em prédios públicos ligados à cultura, o Governo decidiu recuar, mantendo o Ministério agora sob

uma lógica ainda mais terrível, a da inexistência de verbas, e ignorando, tal como todos os governos anteriores, a longa tentativa de institucionalização do campo da cultura.

Questões parecidas com as do âmbito federal também podem ser vistas nas esferas estaduais e municipais. Sabe-se que inúmeros municípios do país sequer contam com uma Secretaria de Cultura, enquanto outros, apesar da existência, lidam com sua inoperância. A veracidade da ausência em nosso país de ações culturais formuladas pelo poder público, tais como os Festivais, escrita no início deste tópico, pode ser confirmada ao lançarmos um simples olhar para os eventos cênicos no estado de Pernambuco, sendo apenas dois destes geridos diretamente pelo poder público: O FIG – Festival de Inverno de Garanhuns e o FRTN – Festival Recife do Teatro Nacional.

O primeiro refere-se a um festival de grande proporção, com duração média de 10 dias, que envolve diferentes linguagens na cidade definida em seu título. Realizado pelo Governo do Estado de Pernambuco, através da FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, em parceria com a Prefeitura de Garanhuns, a iniciativa é uma das ações que recebe maior investimento orçamentário por parte do Estado durante o ano.

Em 2016, por exemplo, foram investidos R$ 5,4 milhões de reais[25], com foco primordialmente na composição de uma grade de atrações musicais nacionais. O campo das artes cênicas entra, portanto, como segundo plano, contemplado com uma mostra de espetáculos de teatro, dança e circo, com caráter majoritário de espetáculos locais.

O evento, que chegou a sua 28ª edição em 2018, é o típico exemplo da ausência do Estado como elemento fomentador das artes na região que visa atingir. Não são poucas as reclamações dos artistas locais sobre a ausência de condições mínimas de trabalho durante o restante do ano em Garanhuns, como o fato de o único teatro da cidade receber equipamentos locados, apenas durante o festival, e no restante do ano viver com suas portas fechadas.

Apesar da proximidade do seu trigésimo aniversário, a ausência de ações culturais na cidade ao longo do ano, aliado ao perfil de programação que vem sendo

[25] http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/06/29/internas_viver,652617/fig-tera-reducao-de-pelo-menos-r-2-4-milhoes-na-edicao-2016.shtml

montado nos últimos anos, demonstram que a realização anual de um evento não é suficiente para formar um ávido público consumidor de cultura, pronto para investigações estéticas mais aprofundadas.

Em sua última edição, por exemplo, o festival esteve envolvido em polêmicas, após o espetáculo *O evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, protagonizado pela artista trans Renata Carvalho, ter sido retirado da programação, a pedido do Prefeito da cidade e da Diocese Católica, amparados por um forte apelo popular. Lido como ato de censura por boa parte dos artistas e militantes LGBTQI+, travou-se uma extensa briga judicial em prol do retorno da obra à grade do evento, algo não concretizado. Para além disto, não foram poucos os ataques dirigidos em redes sociais para a equipe do espetáculo e para membros da sociedade civil que resolveram realizar a obra na cidade a partir de um *crowdfunding*[26].

Quanto ao FRTN, durante anos foi considerado o principal evento voltado para o teatro no estado, sendo porta de entrada para o que de mais atual estava sendo produzido no país. Nutrindo por esse evento um carinho especial, por ter sido a porta de entrada para a apreciação de importantes encenadores e grupos do país, escrevi, em 2016, um artigo para sexta edição da TREMA! Revista de Teatro, que procurava refletir sobre o contexto em que o festival se inseria. Pontuava naquele momento o fato de que os festivais de teatro em Pernambuco tinham sido responsáveis pela formação de inúmeros espectadores em nossa região, tendo proporcionado o contato com obras que radicalizaram suas percepções estéticas e sensitivas. Além disto, se configurava como um agente determinante no mercado cultural do estado, empregando centenas de pessoas, direta (artistas, técnicos, etc) e indiretamente. O impacto social, político e econômico eram dos mais diversos e potentes. Mas o que haveria desandado?

O texto trazia ainda um breve relato sobre o quanto o FRTN tinha marcado minha formação. Ele dizia:

> José Celso Martinez Corrêa dançou uma ciranda na beira do rio, momentos antes de nos ofertar mais de quatros horas de poesia, através do seu “Cacilda”, num Armazém que virou uma zona de restaurantes gourmetizados na cidade do Recife.

[26] Financiamento coletivo que consiste na obtenção de capital para iniciativas de interesse coletivo, através da agregação de múltiplas fontes de financiamento, em geral pessoas físicas interessadas na iniciativa.

> A Cia. dos Atores incendiou duplamente, com o “Rei da Vela” e “Melodrama”, uma plateia lotada e impactada por sua desenvoltura, num teatro onde, posteriormente, fechou as portas para reforma – há mais de cinco anos e sem previsão de abertura.
> A Armazém Cia. de Teatro nos levou a caminhar pelos labirintos de Alice num local que encerrou suas atividades para reforma – e assim está até agora –, passando a abrigar, do seu lado, shows de axé e forró.
> Uns mineiros nos falaram sobre abacates que caem para espancar doce num teatro que também fechou suas portas para reforma, e não tem previsão de abertura, enquanto que Berta Zemel nos fez tremer sob um Anjo Duro em outra casa de espetáculos que sofre por falta de equipamentos e ar-condicionado, que não funciona perfeitamente.
> Este é um breve retrato do que fomos e do que somos. (VILELA, 2016b, p. 17)

O evento, que celebrou a vigésima edição em 2018, atualmente padece com o descaso da gestão pública, enfraquecendo-se a cada edição. Ainda que em anos anteriores o festival tenha congregado grandes nomes do teatro nacional, hoje tem se dedicado a montar sua programação basicamente com a cena local, sendo produzido de última hora e com extrema dificuldade de comunicação com o público da cidade. Tamanha negligência fez com que a edição de 2014 não fosse realizada, sob desculpas de impossibilidades orçamentárias por parte da Prefeitura da Cidade do Recife.

Bonet (2011, p. 56) nos aponta o quanto é comum o cancelamento de diversos festivais, “em particular aqueles nas mãos de administrações públicas sem recursos e cujo responsáveis políticos não se sentem realmente como proprietários, por serem herdados de administrações anteriores.” Apenas após um grande movimento da classe artística local, garantiu-se a realização do evento, que chegou a ser proposto pela Fundação de Cultura do Recife assumir o caráter bienal, algo refutado pela sociedade civil.

A noção de titularidade do festival também interfere diretamente no tipo de aporte financeiro. Os realizados pelo poder público, em sua maioria, usufruem diretamente de seu próprio fundo (estadual ou municipal), enquanto que os festivais privados se viabilizam através de parcerias com instituições privadas ou de caráter público/privada.

Uma vez que o estabelecimento da própria cultura em si é uma questão histórica a ser resolvida, as tentativas de execução destes eventos em Pernambuco carregam consigo as cicatrizes da incompreensão do papel da arte no estado. Logo, se os “eventos oficiais” realizados pelo poder público poderiam possuir minimamente

recursos para sua realização, a compreensão macro, estruturadora de uma ação cultural, é posta abaixo diante da famosa burocracia brasileira.

Bonet (2011, p. 65) assinala que

> a liberdade do diretor de um festival de titularidade pública está condicionada as relações de confiança com os políticos de referências (no âmbito municipal, ao conselho de cultura e ao prefeito), e sua habilidade para negociar com as hierarquias administrativa-institucionais.

Para além desta confiança, parece-me necessário o entendimento prévio da gestão pública quanto ao papel que um festival pode realizar dentro de sua sociedade, para assim "justificar" o investimento a ser realizado.

A inoperância da gestão pública é tamanha que, se levarmos em consideração que os espaços cênicos da cidade em sua maioria pertencem ao próprio realizador da ação (prefeituras e governos) e que a resposta quanto à disponibilidade orçamentária pode ser realizada internamente (através de seus fundos), observaremos que grande parte da pré-produção do Festival pode ser facilmente encaminhada, restando apenas a presença de profissionais especializados para a otimização das etapas seguintes de cada edição.

No entanto, ainda que os festivais com titularidade pública normalmente possam ter uma maior viabilidade econômica, estes sofrem por carregarem consigo limitações administrativas e procedimentais de seus gestores. Essas limitações acabam impedindo-os de contornar impossibilidades financeiras, frutos de contenção de despesa por parte da administração pública.

Este fator comumente está ligado à ausência de um profissional na gestão pública, que se dedique à captação de recursos de outras fontes. Um exemplo desta construção foram os cinco anos que o FIDR – Festival Internacional de Dança do Recife teve como patrocinador a Petrobras, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura. Cinco anos certamente de maior amplitude do evento, através da composição de recursos de duas diferentes fontes: a da própria Prefeitura e a do patrocinador.

Entretanto, é também necessário pensarmos sobre a ética que este profissional captador deve possuir, uma vez que, ao assumir tal função, estará contribuindo para o desenvolvimento não só do festival, mas principalmente de todo território em que vive. No caso do Festival de Dança citado acima, com a saída do responsável por esta tramitação, devido à mudança de gestão pública, fruto das eleições municipais, a

parceria entre as instituições foi rompida, e o mesmo profissional carregou consigo o patrocinador do evento municipal para um novo festival por ele criado.

Outro fator de instabilidade dos eventos públicos diz respeito à constante mudança de curadores a cada edição. Ao longo dos anos, o FRTN teve à frente do evento desde curadores convidados, como os críticos teatrais Kil Abreu e Valmir Santos, a funcionários que não possuíam nenhuma expertise de composição de uma grade curatorial. Para além disto, a necessária boa relação destes com o poder público possibilita verificar um melhor desenvolvimento da missão de cada festival.

Bonet também nos aponta que

> nem sempre a titularidade pública implica uma maior preocupação pela inserção social, nem a privada foca exclusivamente no aumento da audiência e dos ingressos próprios. Todos os festivais, dada a necessidade de legitimar-se ante distintos setores (sociais, políticos, artísticos) priorizam em sua retórica a dimensão artística, assim como seu impacto e aporte em términos de desenvolvimento socioeconômico e territorial. (BONET, 2011, p.54)

Tamanha negligência do Estado em buscar estratégias de desenvolvimento no campo da cultura certamente resulta na maioria dos eventos do país serem assinados pela iniciativa privada, envolvendo empresa, coletivos teatrais e produtoras.

2.3 ONDE ESTÁ O DINHEIRO? O GATO COMEU?

Na seção anterior, observamos brevemente os dois principais métodos de composição orçamentária para os eventos culturais no Brasil: fundo ou captação através de leis de incentivo. Buscaremos, agora, aprofundar as reflexões em torno destas práticas, o que nos possibilitará compreender um pouco as dificuldades financeiras cotidianas que os festivais enfrentam.

A primeira lei brasileira de incentivos fiscais para financiar a cultura data de 1986 e foi denominada Lei Sarney[27]. Sua origem, no entanto, deve ser remontada a 1972, ano em que José Sarney, em seu primeiro mandato como senador, apresentou pela primeira vez a proposta, cuja aprovação seria negada, devido ao entendimento das dificuldades de se conceber parcerias público-privada em plena ditadura militar. Em

[27] Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, criada um ano após a separação dos ministérios da Cultura e da Educação.

1973, Sarney ainda tentaria mais duas vezes, e posteriormente em 1980, com mais dois projetos similares, todos arquivados, sob alegação de serem inconstitucionais.

O projeto aprovado em 1986 foi reformulado posteriormente por Celso Furtado, nome respeitado, que garantiu por breve período a estabilização do ministério e que forneceu às atividades culturais o instrumento propulsor de que sempre careceram. Consolidando a estrutura da pasta, fortalecendo as fundações e racionalizando a administração central, enfatizando, pioneiramente, a dimensão social da cultura, no sentido de sublinhá-la nos mais diferenciados e inesperados campos do desempenho coletivo.

A proposta de Celso Furtado quanto à necessidade de reformulação da Lei Sarney estava ligada às fortes críticas que o mecanismo vinha recebendo, principalmente pelo fato da não exigência de aprovação técnica prévia dos projetos culturais, exigindo-se apenas o cadastramento do proponente como entidade cultural junto ao MinC, o que levava à não distinção sobre quais iniciativas culturais realmente precisavam do incentivo.

O procedimento de financiamento à cultura ainda engatinhava no país, quando não só a Lei Sarney foi extinta em 1990, pelo então presidente Fernando Collor de Mello, como também o próprio Ministério da Cultura e outras diversas fundações e autarquias federais. Foi preciso, então, um ano, sob forte resistência e mobilização de produtores culturais e artistas, para que Collor aprovasse ao menos a Lei 8.313[28], instituindo o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac).

Elaborada pelo então secretário de cultura Sérgio Paulo Rouanet, com o objetivo de retomar o processo de incentivo à cultura em nosso país, o Pronac foi reformulado no governo Fernando Henrique Cardoso, permanecendo vigente até hoje.

A Lei Rouanet, promulgada em 23 de dezembro de 1991, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor. Para tanto, a Lei previa a implementação de três mecanismos: o Fundo Nacional da Cultura (FNC); os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart); e o Incentivo a projetos culturais.

Ocorreu que, em sua formatação e aplicação, ao longo de 25 anos, a Lei Rouanet privilegiou de maneira muito evidente o mecanismo de incentivo, a ponto de

[28] Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991

ter se tornado sinônimo de incentivo fiscal. O FNC não dispôs de prerrogativas que garantissem sua potência e crescimento equilibrado, nem mesmo sua estabilidade, e ficou diminuído; os Ficart nunca saíram do papel.

Para além de dois destes mecanismos não terem sido postos em prática, fragilizando por completo a lei, vivenciamos ainda hoje as inúmeras críticas de artistas, produtores, especialistas em economia da cultura e políticos, que apontam para a recorrente concentração regional de projetos, a deficiência de modelos alternativos ao mecenato, o habitual apoio a projetos lucrativos e artistas renomados, ou ainda, a incapacidade do governo de realizar o acompanhamento das verbas aprovadas.

Reside, ainda, no centro do debate, a liberdade que empresas privadas possuem na definição dos projetos em que desejam aportar os recursos. Ora, se tratando de uma isenção fiscal, todo o montante operado pela Lei deveria ser lido como investimento de recursos públicos, exigindo, assim, a presença do Estado como agente regulador e de distribuição dos mesmos, algo completamente diferente do posto em prática, estando a gestão privada sob domínio do dinheiro e utilizando-o como ferramenta de marketing.

Ao olharmos para o histórico da Lei Rouanet, logo perceberemos a imensa concentração de recursos em projetos que as empresas privadas julgam mais rentáveis, no que diz respeito à própria potencialização de suas marcas, e em sua maioria focados nas regiões Sul e Sudeste. Uma “convergência perversa” em nosso território, que finalmente chegado o tempo de maior liberdade criativa para os artistas com o fim da ditadura, tornou-se exposto ao desenvolvimento do neoliberalismo no mundo e sua penetração no país.

De acordo com Henilton Menezes, ex-secretário de Fomento e Incentivo à Cultura (Sefic), atualmente apenas 3% dos proponentes conseguem captar 50% das verbas com a Rouanet. Algo ainda mais inadmissível quando chegamos à marca de 80% dos recursos destinados à cultura alocados em apenas dois estados, gerando, sem dúvidas, uma imensa distorção no trato da cultura em todo o país.

Henilton Menezes foi um dos secretários do ministro Juca Ferreira, que junto ao seu antecessor, o ministro Gilberto Gil, tentou conceber um novo modelo de relação entre estado e cultura, no que diz respeito ao desenvolvimento de políticas, mas sem grandes sucessos. A reformulação desta política de financiamento, intitulada Pró-Cultura, só foi enviada em 2010 ao Congresso Nacional, tramitando no parlamento

até hoje. O que se viu também foram alguns avanços no debate acerca do Estado democrático no campo da cultura, depois das experiências do Estado vigiador e punitivo da ditadura, e o Estado mínimo neoliberal do período de redemocratização.

Enquanto que no governo FHC, as leis de incentivo funcionaram como política cultural, saindo de uma modalidade de fomento para quase a única forma de financiamento, o diálogo com a sociedade proposto pelo governo Lula fez emergir uma série de ações. Dessa escuta, surgiram seminários, câmaras setoriais, o Conselho Nacional de Políticas Culturais, colegiados, grupos de trabalho e conferências, culminando com as conferências nacionais de cultura de 2005, 2010 e 2013.

Demarca-se também a ampliação do conceito de cultura, a partir de uma atitude antropológica que possibilitou ao ministério atuar não só no patrimônio (material) e nas artes (consagradas), mas abrindo o espectro para outras formas de expressão: populares, afro-brasileiras, indígenas, étnicas, etárias, de gênero, de orientação sexual, das periferias.

Ainda que Gilberto Gil habitualmente enfatizasse que “formular políticas culturais é fazer cultura”, o que se viu na prática foi uma série de Programas de Governo configurados como Prêmios. No campo das artes cênicas, por exemplo, tivemos os Prêmios Myriam Muniz para o teatro, o Klauss Vianna para a dança e o Carequinha para o circo, além do Prêmio Funarte Festivais de Artes Cênicas, dedicado a apoiar a realização de festivais nacionais e internacionais de Circo, Dança e Teatro, que promovessem mostras de espetáculos e outras atividades de formação, difusão e reflexão artística na área pretendida. No entanto, ainda que extremamente pulsantes em sua execução, não conseguiram se transformar verdadeiramente em política cultural, através de Leis a serem cumpridas, independente do governo no poder.

A construção do Sistema Nacional de Cultura poderia ser uma importante alternativa, envolvendo a parceria do governo federal com estados e municípios e viabilizando a existência de programas culturais de médios ou longos prazos, não submetidas às intempéries das conjunturas políticas. O Sistema construído ao longo do governo do ex-presidente Lula (2003-2010) e instituído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012, tornando-se o artigo 215 da Constituição Brasileira, também faz parte do Plano Nacional de Cultura (PNC), que estabeleceu a meta de chegar em 2020 com 100% dos estados e 60% dos municípios tendo seus sistemas de cultura institucionalizados e implementados.

A adesão ao sistema é feita por meio da assinatura de um acordo de cooperação federativa, junto ao Governo Federal, em que estados e municípios se comprometem a trabalhar para instituir os componentes estruturantes do SNC: órgão gestor de cultura, conselho de política cultural, conferência de cultura, plano de cultura, sistema de financiamento à cultura (com fundo de cultura), sistema de informações e indicadores culturais e programa de formação na área da cultura. Apesar do elevado número de pactuações, poucos resultados são visíveis aos olhos até então.

Com a derrocada do governo petista, o país passou a vivenciar uma crise crônica da gestão cultural federal. Desde que assumiu o poder, o presidente Temer teve que conviver com a renúncia de três ministros ao cargo. Um dos últimos, o interino João Batista de Andrade, afirmou que "era um ministério que já estava deficiente. O Fundo Nacional de Cultura, que já teve R$ 500 milhões na época áurea, hoje tem zero de recurso. É um ministério inviável, tratado de forma a inviabilizá-lo ainda mais".[29]

No que diz respeito ao desenvolvimento de mecanismos de incentivo à cultura no estado de Pernambuco, nos últimos anos, este conecta-se diretamente à criação do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA-PE). Instituído por meio da Lei 12.310, de 19 de dezembro de 2002, o edital em questão teve sua primeira convocatória em 2003, assumindo o lugar do Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE).

A legislação anterior ao FUNCULTURA possuía modelo de gestão parecido com o da Lei Rouanet, dando às empresas o poder de definição dos projetos culturais a serem incentivados a partir da renúncia fiscal promovida pelo Governo e direcionando a política cultural do Estado para suas próprias mãos, com o único objetivo de atrelar suas identidades corporativas a projetos culturais, por meio de estratégias de marketing. Com a nova lei, o fundo passou a receber os recursos oriundos da arrecadação de imposto sobre circulação de mercadorias e serviços (ICMS), e o próprio governo tomou para si o papel de administrá-los, financiando diretamente projetos, através de seleção pública. Um modelo, sem dúvidas, mais democrático de fomento à produção artística e à difusão dos bens culturais.

Data de seu primeiro ano (2003) a criação de uma Comissão Deliberativa, composta de forma tripartite (representantes de instituições culturais, de entidades representativas de classe e do governo) com o objetivo de garantir uma gestão

[29] http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1893432-ministro-da-cultura-pede-demissao-e-diz-que-a-pasta-se-tornou-inviavel.shtml

democrática e compartilhada com a sociedade civil, como também da unidade de fiscalização do FUNCULTURA.

Em seus anos iniciais, o FUNCULTURA agregou diferentes linguagens artísticas em um mesmo edital, tendo o investimento entre 2003 e 2006 sofrido poucas alterações, iniciando-se com 3 milhões de reais, no segundo ano dobrando, e no terceiro e quarto estabilizando-se em 4 milhões de reais. Ressalta-se que nestes quatro primeiros anos todas as linguagens artísticas concorriam juntas por este montante, e só a partir de 2007 o estado passou a contar com um edital exclusivo para o fomento à linguagem do Audiovisual, e o chamado FUNCULTURA Independente duplicou seus recursos, atingindo a marca de 8 milhões.

Entre 2008 e 2013, o que se viu foi a ampliação de recursos a serem investidos na área da cultura, passando o Fundo a trabalhar, em 2013, com orçamento de 33,5 milhões, apenas para o edital independente, e 11,5 milhões para o audiovisual. Também em 2013, atingiu número recorde de inscritos, totalizando 2.070 projetos nos dois editais, um aumento de 31,6% em relação aos editais de 2011/2012.

Figura 3 – Gráfico de projetos aprovados nos editais do FUNCULTURA entre 2003 e 2013.

Disponível em: http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2014/09/GRAFICOS-EVOLUCAO_Funcultura.jpg. Acesso em: 05 de novembro de 2018.

Contudo, entre 2013 e 2018, o edital se deparou com um fato agravante: o número cada vez maior de inscrições e a estagnação dos recursos, o que acabou por sufocar os investimentos no estado. Outro importante ponto a ser discutido neste edital diz respeito a sua estruturação, pois, ao ser dividido por linguagens, e subdividido por linhas de ação, sua sistematização acaba por forçar os produtores que exercem um conjunto de ações a escrever diferentes projetos, como é o caso da TREMA! Plataforma de Teatro, que desenvolve a revista, o festival e ainda procedimentos de criação.

Visando contemplar projetos em todas as linhas de ação, independente da qualidade apresentada, e diante da imensa quantidade de projetos recebidos, o edital tem posto em prática uma política de divisão de recursos que passa por escolher apenas um projeto por cada linha de ação para ser contemplado. Logo, um estado como Pernambuco, que possui mais de 20 festivais de teatro em atividade, tem financiado pelo poder público apenas um a cada ano, o que talvez explique o porquê do TREMA! Festival ter recebido recursos do fundo em apenas uma edição, a de 2017.

Para além destas questões, o FUNCULTURA ainda é marcado pelo constante atraso no repasse dos recursos aos proponentes, pela profunda lentidão no processo de avaliação dos projetos, durando em média um ano, aliado à extrema burocracia, que exige dos proponentes, no ato de inscrição, uma grande quantidade de documentos, e o que é pior, a ausência de linhas de ação para projetos continuados, o que cria interrupções sistemáticas em diversos projetos colocados à prova anualmente.

Esta lentidão também se fazia presente na Lei de Fomento ao Teatro, realizada pela Prefeitura da Cidade do Recife, que não é cumprida desde 2009, quando atrasou em mais de um ano o pagamento dos contemplados. Quando em funcionamento, era constantemente alvo de discussão devido ao baixo orçamento dedicado à mesma, tendo sua última edição, por exemplo, contemplado 5 projetos com o valor de R$ 20.000,00 (vinte mil reais), somando assim o montante de apenas R$ 100.000,00 (cem mil reais) de investimento na criação artística local. De lá para cá, os artistas recifenses têm, em sua maioria, investido recursos próprios para realização de diferentes ações na cidade, tamanha ausência do poder público municipal.

Para além do não cumprimento da lei, outro fator agravante da gestão municipal diz respeito à manutenção dos espaços cênicos da cidade, tratados com total

descaso. Ainda que os profissionais que trabalham nesses equipamentos tenham se dedicado constantemente a amenizar o terrível quadro, o que se vê é a ausência de recursos mínimos para a manutenção física dos prédios, com reduzido número de equipamentos técnicos disponíveis para as produções que estão em temporada. Para se ter ideia, é imenso o número de carcaças de refletores à espera apenas de lâmpadas para poderem entrar em funcionamento. Sem contar com outros espaços que entraram em reforma e nunca mais foram devolvidos para a cidade, caso do Teatro do Parque, em obras desde 2010. O equipamento cultural de 103 anos, declarado em 2002 como um imóvel especial de preservação devido ao seu valor histórico e cultural, apesar de já contar com recursos na ordem de R$ 5,6 milhões (pela Prefeitura) e R$ 3 milhões (aporte direto do Ministério da Cultura), quando não está com obras suspensas, possui lentos passos de reforma.

Os relatos desenvolvidos acima demonstram como têm se configurado, ao longo dos anos, as leis e os editais que regulam o uso de recursos públicos no campo da cultura em nosso país, assim como nos revelam a importância da composição dessas bases orçamentárias para viabilização das mais diferentes ações culturais, seja na esfera pública, seja na privada. Passemos, então, ao próximo tópico, o papel das linhas artísticas.

2.4 APROXIMANDO-SE DAS LINHAS ARTÍSTICAS

O último aspecto chave defendido por Bonet para compreensão da essência de um festival é o projeto artístico. De acordo com o autor, um festival pode ter um tamanho mais ou menos grande, ser comercial ou rompedor, especializado, interdisciplinar ou eclético, clássico ou contemporâneo; pouco importando a opção tomada, mas tendo como essencial a coerência e a clareza de sua linha artística, evidenciada através de sua programação. Para o autor,

> A programação – aspecto chave da linha artística – é uma questão de equilíbrio entre espetáculos caros e baratos, mais minoritários e massivos, espetáculos ao vivo e outras atividades paralelas, produtos e intérpretes locais e obras e artistas internacionais, entre muitos binômios. (BONET, 2011, p.62).

A pesquisadora Michele Rolim, em sua dissertação de mestrado[30], que possui como foco de estudos a construção das linhas artísticas de três grandes festivais brasileiros, inevitavelmente recaiu o olhar sobre o papel desenvolvido pelos seus respectivos curadores: Antonio Araújo, com a MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo; Luciano Alabarse, com o Porto Alegre em Cena; e Guilherme Reis, com o Cena Contemporânea de Brasília.

Tal como Rolim, acredito ser tarefa quase impossível aproximar-se das linhas artísticas de um festival cênico, sem nos atermos à figura do curador na contemporaneidade. No campo das artes cênicas brasileiras, relatos nos fazem acreditar que uma das primeiras profissionais a ter executado esta função foi a produtora Ruth Escobar, quando concebeu o I Festival Internacional de Artes (FIAC), em 1974. O pesquisador Eder Sumariva Rodrigues, percebendo características de uma curadoria no pensamento de Escobar, aponta:

> Ruth Escobar escolheu espetáculos que tinham características renovadoras e, principalmente, que realizassem confrontação com o contexto brasileiro. Além desse critério de seleção para as encenações, o objetivo de trazer grupos internacionais estava calcado na importância do trabalho daqueles, em seus países de origem, e a utilização de novos elementos que pudessem nortear a produção teatral brasileira, abrindo espaços para outras possibilidades cênicas. Nesse sentido, o intuito de Ruth Escobar era o de provocar um diálogo estético-político entre os grupos estrangeiros convidados e a classe teatral brasileira. Para isso, Ruth Escobar exerceu o papel de curadora, estabelecendo uma fala sobre a cena nacional. (RODRIGUES, 2010, p. 115).

Importante notar que tanto Ruth Escobar, no século passado, como a maioria dos curadores em atuação no Brasil, acumulam consigo as funções de produtores e/ou coordenadores gerais dos eventos a que se dedicam. De acordo com a pesquisa realizada por Rolim, como exceção a esse panorama, temos a figura de Antonio Araújo, cumprindo função única de curadoria da MITsp, e tendo ao seu lado um outro profissional, Guilherme Marques, com o papel de diretor de produção.

Entretanto, como não é objetivo deste trabalho se debruçar sobre a atuação individual de alguns curadores, muito menos remontar às questões historiográficas desta função em nosso país, dedico atenção a partir de agora sobre os diferentes aspectos que comumente regem a construção das linhas artísticas dentro de um

[30] *Pensamento curatorial em artes cênicas: interação entre o modelo artístico e o modelo de gestão em mostras e festivais brasileiros*, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

festival. Para isto, detenho-me inicialmente no modelo proposto pelo especialista em administração de organizações do Setor Cultural e Criativo da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade de Buenos Aires, Bruno Maccari, apresentado por Rolim (2011, p. 233-239) em sua dissertação. Vejamos um resumo dele e suas devidas correspondências com o TREMA! Festival.

Para Maccari, o primeiro elemento norteador de uma linha artística para festivais teatrais diz respeito ao seu envolvimento com questões territoriais, a partir de um programa concebido fortemente em articulação com seu contexto, com seu território e sua tradição teatral. Tomo por exemplo a cidade de Barão Geraldo, em São Paulo, fortemente marcada por processos formativos em torno da mimese corpórea e da técnica clownesca, devido à presença da Universidade Estadual de Campinas e do LUME Teatro, e que acabou por criar para seu calendário anual a realização do Festival de Circo Transversal. Reafirmo que a reflexão em torno do território de realização também foi fortemente influenciadora no TREMA! Festival, ao levarmos em consideração toda tradição teatral do estado, compreendendo as delimitações geográficas e sociais que a cidade carrega, como aprofundaremos no terceiro capítulo dessa dissertação.

O segundo aspecto proposto por Maccari diz respeito à construção de uma linha artística mediada pelas condições econômicas, sociais e/ou históricas, podendo levar em consideração também as situações de crises locais ou atos históricos. Avignon e Edimburgo se encaixariam nessa proposição de olhar, nascidos dos pós-guerra. Ainda nesse item, é de importância percebermos o destaque dado pelo autor ao perfil do público a que se destina a ação, ou seja, uma programação voltada para comunidades mais carentes, por exemplo, com determinado grau de dificuldade em acessar atividades artísticas em seu cotidiano, deve ser pensada diferentemente de uma programação voltada para grandes centros urbanos ou cidades que possuam grande oferta de espetáculos.

A terceira possibilidade de aproximação das linhas artísticas de um festival relaciona-se com um programa curatorial mediado por conteúdo de herança regional, algo que facilmente poderia ser aplicado a um evento realizado no nordeste do país, principalmente no estado de Pernambuco, onde o próprio Fundo de Cultura (FUNCULTURA) pontua positivamente projetos que valorizarem a tradição da cultura local. Entretanto, a concepção do projeto artístico do TREMA! procura justamente

navegar na contramão deste pressuposto, em busca de proposições para a cidade que possam contribuir para construção de um novo panorama estético.

Neste sentido, o TREMA! Festival se sente contemplado por outros dois pressupostos de Maccari, um que diz respeito à elaboração de uma programação capaz de tensionar a oferta cênica existente na cidade, e o outro que aponta a necessidade dos festivais serem compostos por tendências cênicas contemporâneas, proporcionando ao seu público o contato com novas proposições e caminhos cênicos.

O autor, entretanto, aponta para a importância da legitimação de obras internacionais no programa, algo que não necessariamente levamos em consideração no TREMA!, tanto por questões orçamentárias, quanto por não acreditarmos que imperiosamente a contemporaneidade deva estar equidistante de nosso território.

Ainda que o festival não obedeça a uma tendência cênica particular, outra linha apontada por Maccari, como, por exemplo, o FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos ou SESI Bonecos do Mundo, festivais que abordam somente uma especificidade, como suas próprias nomenclaturas atestam, o TREMA! poderia se relacionar diretamente com essa designação, pela sua predisposição em programar grupos teatrais de pesquisa continuada.

As ações de compartilhamento de projetos entre artistas convidados e locais fazem parte de outro apontamento do pesquisador argentino. Um dos eventos brasileiros que mais têm investido neste formato é o carioca Tempo Festival, que em 2016, por exemplo, através da parceria criada com o Ministério de Negócios Estrangeiros e da Educação, Ciência e Cultura da Holanda, realizou o projeto *HOBRA*, uma experiência colaborativa com dez duplas de artistas holandeses e cariocas, de segmentos distintos: Arquitetura, Artes Cênicas, Artes Visuais, Cinema, Design, Literatura, Música, Novas Mídias, Dança e Doc Teatro.

No caso específico do TREMA! Festival, até a quinta edição do evento realizamos apenas atividades como *masterclass* e oficinas, nunca chegando a ter uma maior imersão como proposta específica do festival. No entanto, para edição de 2019 foi aprovada uma residência artística de duas semanas com a artista britânica Deborah Pearson, financiada pelo primeiro edital de *matchfunding*[31] no Brasil, o Programa Pontes, promovido pelo British Council e a OI Futuro.

[31] O termo *Matchfunding* vem da junção das palavras em inglês, “combinação” e “financiamento”, e em português optou-se pela tradução livre financiamento misto.

O que não temos aberto mão é do avanço conquistado a partir de sua terceira edição, quanto à definição de um conceito reitor, que procura evidenciar ao público consumidor um eixo de pensamento, uma ideia provocadora, permitindo a este visualizar o caminho de proposição de pensamento trilhado pelo curador em cada edição.

O último aspecto de composição de uma linha artística definido por Maccari é o interesse por questões políticas, sendo o conteúdo da programação pautado por propósitos institucionais. Ainda que questões partidárias estejam ausentes de nossa ação, o TREMA tem se posicionado claramente em um recorte político que evidencia o debate em torno de temas urgentes para nossa sociedade, anualmente englobando reflexões sobre grupos minoritários, algo que diz respeito à própria visão de mundo de seus realizadores.

Como visto, os pressupostos de Maccari acabam por se cruzar com os de Bonet, evidenciando que a orientação artística de um festival quase sempre é resultado da convicção pessoal de seus primeiros responsáveis e que a margem de manobra de um diretor artístico é muito mais ampla quando este é fundador e alma do festival.

Ainda para Bonet (2011, p. 54), “a maioria dos festivais consideram que sua principal missão é artística, pois esta não é só a opção preferida pela maior parte de seus diretores como também o aspecto de maior prestígio e reputação aportada no próprio evento”. O autor também relaciona possibilidades de finalidades artísticas que comumente são citadas nos documentos programáticos dos festivais. As principais delas são:

> - Dar a conhecer obras, gêneros e repertórios de maior risco, alta qualidade ou envergadura, que dificilmente se oferecem na programação regular;
> - Fomentar a criação e a produção local contemporânea, consolidada ou emergente;
> - Permitir uma reflexão mais transversal e profunda do fazer artístico, onde o mesmo se possa viver, olhar e analisar desde olhares complementares através da exibição, da formação, dos encontros, das publicações, das exposições ou outras atividades;
> - Render homenagens, evocar, atualizar ou resgatar os referenciais e o patrimônio artístico local, regional e universal;
> - Apoiar a geração de propostas emergentes e de novos formatos e conteúdos;
> - Ajudar aos artistas ousar, a empreender em projetos arriscados;
> - Fomentar a projeção social e simbólica de uma determinada expressão artística;
> - Oferecer um panorama representativo da criação da oferta contemporânea;
> - Promover o conhecimento e o intercâmbio entre diferentes disciplinas artísticas;

> - Favorecer a reflexão sobre o papel da arte e as tecnologias no mundo contemporâneo;
> - Potencializar a formação e ampliação dos públicos;
> - Ampliar o campo de referentes artísticos da população local e visitante;
> - Ampliar os horizontes estéticos e acercar das expressões artísticas a um público não habitual, em um formato mais acessível psicologicamente que o os formatos e os espaços convencionais;
> - Ofertar um espaço e um tempo excepcional para ver, escutar, pensar, imaginar, assombrar, disfrutar, compartir, festejar e emocionar. (BONET, 2011, p.58)

O que venho tentando articular através dessa comunhão de funções, estando como curador e produtor ao mesmo tempo, é a preservação da liberdade de escolha quanto às ações que desejamos realizar, a busca por uma curadoria que vá além de uma vitrine teatral e o equilíbrio entre espetáculos com maior apelo de público e obras mais experimentais.

Em meu caso específico, cada vez mais se clarifica que um Festival não pode ser programado apenas a partir da presença de grupos já consolidados ou de obras com grande capacidade de atrair a atenção do público consumidor. A narrativa comum curatorial, à qual muitos dos festivais brasileiros esteve ligada durante anos, amparada por um conceito de qualidade, vem sendo posta abaixo, já não cabendo realizar “vitrines” do que vem sendo produzido no Brasil. Não por acaso,

> Nos últimos anos os principais festivais de teatro no país têm se deparado com crises que, para além de financeira, são também de sentido e de formato. Olhar-se no espelho gera importantes processos de autoavaliação das iniciativas – mais autocríticas – e dispara novas tentativas de organização, curadoria e programação. (WILKER, 2016)

Para o TREMA! Festival, um bom indicador do trabalho, a longo prazo, e de uma programação consistente será se, ao final do festival, ao invés de o público se perguntar pela presença dos grandes nomes, questionar-se pelo tema curatorial e a linha de programação prevista para o evento seguinte.

3. UMA PLATAFORMA PARA AS ARTES CÊNICAS

A origem da palavra plataforma vem do francês, mais especificamente do vocábulo *plate* (plano) e de *forme* (forma). Em português, esta mesma palavra pode ser entendida de diversas maneiras: como algum tipo de suporte material, como a organização de um projeto reivindicativo por parte de algum grupo, ou ainda, relativa à estrutura geológica da Terra.

No sentido material do termo, plataforma pode se tratar de um lugar para colocar materiais ou pessoas, relacionado comumente com algum tipo de estrutura destinada ao transporte, armazenamento ou infraestruturas. Já no sentido imaterial, diz respeito a quando um grupo de pessoas organiza uma série de atividades com o fim de reivindicar algo, ou seja, um conjunto de indivíduos que compartilham das mesmas preocupações e que trabalham com o mesmo objetivo.

A ideia de desenvolvimento de uma plataforma para as artes cênicas surge da necessidade de novas estruturações em torno dos *modus operandi* da produção do teatro em Recife. Durante muito tempo, observei que, cada vez mais, nas últimas décadas, temos recorrido ao binômio teatro de grupo x teatro de produtor, como ações excludentes, sem, no entanto, pensarmos um modelo de ação que tenha como foco a possibilidade de explorar as potencialidades existentes em cada “modalidade”.

Como dito no primeiro capítulo, a Trema! Plataforma de Teatro tem se desenvolvido a partir de um núcleo estável de trabalho composto por três integrantes fixos, ramificando diferentes linhas de ação, tais como uma revista sobre arte e política (TREMA! Revista), produções locais de grupos oriundos de diferentes partes do país e o processo criativo em si. Logo, diferentemente da maioria dos grupos, o processo de criação não se constitui como ponto nevrálgico dessa Plataforma, alinhando-se em potencialidade com as demais ações, estruturadas autonomamente e dinamizadas, em parceria, por uma equipe de especialistas. Esta amplitude de olhar para além de si mesmo é perceptível quando, apenas após seis anos de atividades, a Plataforma estreou seu primeiro espetáculo, o solo *Altíssimo*. Algo que não nos aflige, por acreditarmos estarmos em ação criativa em outros setores, afinal, o desenho de um festival o que seria, senão uma proposição artística?

Fotografia 3 – Imagem do espetáculo “Altíssimo”, solo de Pedro Vilela, com dramaturgia de Alexandre Dal Farra, estreado em outubro de 2017.

Fotógrafo: Thiago Liberdade. Disponível no acervo do fotógrafo.

Outra marca da TREMA! Plataforma é a autonomia para compor parcerias de acordo com as necessidades específicas de cada ação a que se propõe realizar. Com isto, em todos os braços de desenvolvimento, estamos sempre amparados por especialistas, diferentemente do que comumente acontece em um grupo teatral que recorre internamente, entre os integrantes, a alguém que possua “inclinação” para a função. Acreditamos que, ao respeitar as especificidades de cada função, a Plataforma consegue se desmembrar em diferentes tentáculos, atingindo diferentes áreas, em um menor intervalo de tempo.

Este modo de operacionalizar suas ações é justamente fruto da experiência anterior com o Grupo Magiluth, no qual, na luta para viabilizar recursos financeiros necessários para manutenção de um grupo estável de trabalho, me via obrigado a desenvolver inúmeras funções, que não estritamente criativas ou gerenciais, cercado por profissionais que possuíam como foco apenas a atuação. O resultado acabava

por ser a sobrecarga de meu trabalho e resultados insatisfatórios, pela não especialidade na execução de determinados ofícios.

Contudo, o que aproxima a Plataforma de um grupo teatral é o aspecto ideológico de não ser regida prioritariamente pelo lucro, procurando compreender as especificidades deste segmento e estruturando o mercado para o seu desenvolvimento. Aqui reside um aspecto importante: sua evolução não é voltada apenas para si mesma, ou seja, não possui interesse único em promover apenas suas peças ou seus produtos, mas sim, em criar alternativas de mercado para outros coletivos, a exemplo de seu festival e das produções independentes que realiza.

Neste sentido, a TREMA! Plataforma comunga das finalidades de ser uma plataforma de encontro e/ou de negócios entre artistas e programadores, que propicie e consolide o acesso ao mercado, fomentando o desenvolvimento de uma linguagem, formato ou estilo artístico particular; além de fortalecer e difundir a produção, estimulando a interação e o contraste de olhares e experiências entre profissionais e especialistas.

Por outro lado, aproxima-se de uma produtora, pela visão de estruturação de ações, pautada na construção da relação trabalhista a partir das demandas que o mercado impõe e mediante a presença de recursos para tais execuções. Logicamente que os critérios preestabelecidos pelo núcleo estável de trabalho da TREMA! Plataforma delimitam um campo de atuação, demarcado pelo não interesse em comungar com trabalhos que obedecem unicamente à lógica da indústria cultural.

Importante destacar que, ainda que o Magiluth tenha trabalhado nos primeiros anos do Festival como uma espécie de cicerone dos grupos teatrais convidados, desde sua formatação inicial o TREMA! Festival nasce com completa autonomia de execução. A prova disto é a composição de uma equipe específica no âmbito de sua primeira edição, com profissionais que não pertenciam ao Grupo, coordenada por Mariana Rusu, e integrada por especialistas de funções, como: Doralice Amorim, na assessoria de comunicação, Guilherme Luigi, como design gráfico, Thiago Lira, no registro em vídeo e Thiago Liberdade, como web design. Posteriormente, por motivos internos, a equipe acabou sendo reduzida, condensando-se funções, como o caso de design gráfico e web design, assinados até os dias atuais por Thiago Liberdade, membro da Plataforma.

Enquanto nos anos iniciais os três integrantes que hoje compõem a TREMA! Plataforma estruturaram formas de atender às necessidades de crescimento de seu Festival, hoje procuram recorrer a profissionais especializados e remunerados da cidade.

Essa definição passa pela experiência inicial do festival na qual a linha bastante tênue entre a figura de idealizador da mostra e gestor do Grupo acabou por gerar tensa relação entre os dois núcleos: a TREMA! Plataforma de Teatro e o Grupo Magiluth. Algo potencializado principalmente na terceira edição do evento, com o anúncio público da autonomia da Plataforma e completamente justificável devido às fronteiras e papéis de cada núcleo encontrarem-se borradas, mal resolvidas, tanto internamente como externamente.

Uma tentativa de ajuste quanto às fronteiras foi realizada ainda em 2015. Analisando o material gráfico desta terceira edição, perceberemos uma nova ordenação de assinaturas, passando o Magiluth a ser parceiro da ação e a TREMA! Plataforma o realizador do evento. Como atesta o programa:

> Conjuntamente com o festival, entrará em atividade a TREMA! Plataforma de Teatro, que visa congregar ações em torno do teatro de grupo no país, em suas diferentes possibilidades: publicação, registro, ocupação de espaços e produção. (VILELA, 2015, p.1)

É neste ano também que a Plataforma emplaca seu primeiro projeto com financiamento público: a TREMA! Revista de Teatro de Grupo, a partir do FUNCULTURA – Fundo de Pernambucano de Incentivo à Cultura. A relação entre as duas partes, bastante conflituosa até então, e ainda mais ampliada por questões internas relativas ao processo criativo do sexto espetáculo do Grupo, acaba por ser quebrada.

Assim, a quarta edição do TREMA! Festival foi marcada por fortes rupturas, não só no âmbito estrutural como no conceitual, quando ainda em 2015 optei por sair definitivamente do Magiluth, passando a cuidar exclusivamente da TREMA! Plataforma de Teatro. Conjuntamente, Mariana Rusu, produtora executiva, e Thiago Liberdade, ator e design gráfico, que também desenvolviam função dupla (Magiluth e TREMA!) também definiram por concentrar forças exclusivamente no desenvolvimento da Plataforma, formando o núcleo fixo que rege o festival até os dias atuais.

3.1 A ÁGUIA SANGRENTA CHAMADA RECIFE

Recife, cruel cidade
águia sangrenta, leão.
Ingrata para os da terra,
boa para os que não são.
Amiga dos que a maltratam,
inimiga dos que não,
este é o teu retrato feito
com tintas do teu verão
e desmaiadas lembranças
do tempo em que também eras
noiva da revolução.
(Carlos Pena Filho)

A concepção do TREMA! Festival passou por diferentes questões ligadas ao território de realização, principalmente no que diz respeito à compreensão das distintas comunidades presentes na capital pernambucana.

De acordo com pesquisa publicada na revista Exame, Recife se apresenta apenas como a 16ª cidade no país em qualidade para se viver. Para chegar a esta conclusão, foram analisados municípios com mais de 266 mil habitantes, através de 16 indicadores divididos em quatro áreas distintas: saúde, educação e cultura, segurança e saneamento e sustentabilidade.

Se recorrermos ao IDHM (Índice de Desenvolvimento Humano Municipal), perceberemos uma pequena melhora no ranking, passando Recife a ser a 15ª colocada no campo das metrópoles[32]. Para calcular o IDHM, os fatores analisados são as taxas de longevidade, renda e educação, que demonstram de forma geral a saúde, o padrão de vida e o acesso à educação da população. Os valores desiguais do Índice de Desenvolvimento Humano alcançados por diversos territórios revelam, para os habitantes desses locais, condições desiguais de escolhas e de acesso a diversas oportunidades.

[32]http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/mundo/brasil/noticia/2015/07/01/regiao-metropolitana-do-recife-e-15-no-idh-das-metropoles-188462.php

Entretanto, se passarmos a analisar as fontes[33] individualmente, no que diz respeito à educação e cultura, a capital pernambucana cai para a 18ª posição. De acordo com o site Observatório do Recife[34], esta nova posição se configura pelo fato de a capital pernambucana possuir 307 estabelecimentos classificados no segmento de cultura, artes, esportes e recreação, representando apenas 0,84% do total de estabelecimentos formais do município[35]. Desta porcentagem, podemos apontar desde endereços de constituição de empresas ligadas à cultura, até academias e centros esportivos.

A realidade, para além dos dados, é mais crua. Atualmente, na cidade, existem apenas 15 espaços teatrais em atividade, sendo um estadual (Arraial Ariano Suassuna), cinco municipais (Apolo, Hermilo, Barreto Jr, Santa Isabel e Luiz Mendonça), dois da rede SESC (Marco Camarotti e Capiba), um da Universidade Federal (Joaquim Cardozo) e sete privados (Valdemar de Oliveira, Imip, Boa Vista, O Poste, Cia. Fiandeiros, sede da Cia. Cênicas), esses últimos dividido entre teatros pertencentes a instituições e a grupos de pesquisa.

Ao levarmos em consideração que a população da capital pernambucana ultrapassa a marca de 1 milhão e meio de habitantes, teríamos então uma média de um espaço teatral para cada 100 mil habitantes. No entanto, é fato que com rendimento médio de 3,2 salários mínimos[36], a atividade teatral nem de perto é uma prioridade cotidiana dos recifense, sendo a notável divisão sociogeográfica da cidade percebida no perfil do público consumidor.

Para se ter ideia, alguns bairros do Recife possuem IDH igual ou superior à Noruega, país referência no ranking[37]. Ainda que saibamos que a desigualdade é marca entre países, regiões, estados, municípios, ainda nos chama atenção os abismos vividos no cotidiano entre os membros da mesma comunidade política. Verifica-se, ainda, durante dois anos censitários, que as posições das metrópoles do Nordeste (Salvador, Recife e Fortaleza) e do Norte (Belém) são inferiores em relação

---

[33] https://exame.abril.com.br/brasil/as-melhores-e-piores-capitais-para-se-viver-no-brasil/ https://abrilexame.files.wordpress.com/2017/03/slide-26.pdf
[34] http://www.observatoriodorecife.org.br/
[35] http://observatoriodorecife.org.br/site/wp-content/uploads/2017/02/Indicadores-2013.pdf (p.49)
[36] https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/recife/panorama
[37]https://www.recife.pe.gov.br/pr/secplanejamento/pnud2005/7.%20IDHM%20DENTRO%20DO%20RECIFE% 20VAI%20DA%20%C3%81FRICA%20%C3%80%20NORUEGA.pdf

às capitais das demais regiões do País, expressando a tradicional divisão entre o Centro-Sul, mais próspero, e o Norte e o Nordeste, menos desenvolvidos.

Sobre a aproximação dessas categorias, Edward Soja (1993) comenta:

> Essa conceituação dos vínculos entre a diferenciação social e espacial não implica que as relações espaciais de produção ou a estrutura centro-periferia sejam separadas e independentes das relações sociais de produção, das relações sociais de classe. Ao contrário, os dois conjuntos de relações estruturadas (o social e o espacial) são não apenas homólogos, no sentido de provirem das mesmas origens no modo de produção como dialeticamente inseparáveis (SOJA, 1993, p. 99).

Tamanho grau de complexidade territorial nos convida a ponderar que, pensar as relações entre centro-periferia é também se debruçar sobre questões econômicas, sociais e espaciais. Aprofundando o olhar exclusivamente para o próprio Nordeste, poderemos perceber esta mesma relação dicotômica entre seus estados. No campo da cultura, por exemplo, é recorrente a narrativa de que Recife, Olinda e Salvador se configuram como grandes nomes do panorama nordestino, ideia essa talvez ligada à grandiosidade dos seus festejos carnavalescos ou à capacidade de distribuição de determinados segmentos artísticos, principalmente a música.

Ainda que Recife, a águia sangrenta, como bem diz o poema de Carlos Pena Filho, seja reconhecida como centro de fortes processos criativos, ligados em sua grande parte à música e ao cinema, não são poucos os artistas e produtores destes setores com imensas dificuldades de manutenção em suas atividades, principalmente por não proporem obras com o potencial giro econômico da indústria cultural, sendo colocados à margem e carregando o “status” de imbuídos “apenas” de forte valor simbólico. A questão então se reverte: devemo-nos considerar “centro” em relação ao quê e a quem?

Para Marcelo Lopes de Souza (2003), neste ambiente,

> o aparelho do Estado tende a ser não um “juiz neutro” (...) mas uma instância de poder muito complexa e, ainda que influenciada por diversos interesses e submetida a muitas pressões, inclusive dos setores populares, a tendência geral é a de que o conteúdo da ação do Estado seja conforme os interesses mais amplos das classes dominantes, e sem dúvida, da perpetuação do próprio sistema (SOUZA, 2003, p. 117)

O que podemos então afirmar é que, mesmo que o Estado buscasse atender aos interesses de uma ordem distante, principalmente em nosso país, existiria uma

profunda dificuldade em se estabelecer um espaço de homogeneidade na distribuição de recursos, tendo nas perpetuações do sistema, segundo Soja, os

> produtos de uma regionalização no nível do Estado Nacional, uma diferenciação geográfica particularizada, que é tão provisória, ambivalente e criativamente destrutiva quanto qualquer outro componente de matriz espacial do desenvolvimento capitalista. Similarmente, essa divisão espacial subnacional do trabalho pode proporcionar canais eficazes de exploração, ou não – ela não tem nenhuma funcionalidade automática e predeterminada para a lógica do capital. Trata-se de uma espacialização resultante, que decorre das lutas competitivas e de conjunturas particulares, repleta de tensões, política, ideologia e poder (SOJA, 1993, p. 198/199).

O que vimos, então, é uma predefinição social por uma determinada geografia a ser intitulada como “eixo cultural” do país, geografia esta onde também é aportada a maioria dos recursos voltados para cultura, ditando a cotidiana relação de investimentos em demandas da indústria cultural, que, por vezes, poderiam ter vida independente, tamanha sua capacidade de movimentação do mercado.

Consciente destas realidades, ao iniciarmos as reflexões em torno da territorialidade do TREMA! Festival, percebemos a necessidade de nos ligarmos a algumas definições. A primeira era a de que, em seus primeiros anos, não deveríamos estar preocupados em angariar um público externo, e sim focarmos na comunidade local, revertendo o campo das ausências. Assim, focamos em compreender os perfis de eventos já existentes neste território e como eles se relacionavam no campo geográfico e social do público recifense. Se, de acordo com dados apontados acima, a presença dos cidadãos desta cidade em atividades culturais pode ser considerada em número reduzido, como chamar a atenção para mais um festival?

A saída encontrada foi mapear as demandas que a cidade suscitava, traçando um panorama do que vinha sendo ofertado àquela população e investindo justamente nas lacunas encontradas. Para isto, era necessário compreender que, se a cidade, mesmo com tantos fatores contrários, é vista como um território “irradiador, criativo”, tendo gerado uma importante safra de criadores no cinema e na música contemporânea brasileira, ela necessitava então de um festival que pudesse “tremer” o campo das artes cênicas, propondo novos olhares à sua sociedade.

Bonet nos oferece indícios sobre os reais objetivos de um festival:

> - Fortalecer a identidade local ou regional com uma atividade extraordinária que fortaleça e enlace a própria tradição com as expressões contemporâneas, próprias ou externas;

> [...]
> - Democratizar o acesso à cultura com o desenvolvimento de novos públicos;
> - Favorecer a inclusão e a coesão social, facilitando ao mesmo tempo um acesso mais igualitário a arte e a cultura;
> - Desenvolver e intensificar o diálogo intercultural;
> - Potencializar a regeneração social e econômica de um território degradado ou marginal dotando-lhe de notoriedade e valor;
> - Desenvolver culturalmente um território, potencializando seu tecido associativo, a participação social e suas expressões artísticas. (BONET, 2011, p. 59)

Diante de todas essas questões, investimos na re-construção deste território a partir de uma proposta curatorial que trouxesse à cidade diferentes composições cênicas, em profundo diálogo com outras linguagens já demarcadas nela. O resultado disto foi uma profunda recepção por parte do público recifense.

Se encontramos essa possibilidade de potência interna, reside também nas questões territoriais relacionadas à amplitude geográfica do país um importante fator de dificuldade para realização de nosso festival. Enquanto no Sudeste, por exemplo, é possível compor grades de programações com espetáculos que distam em média oito, dez horas terrestres, ou através de passagens aéreas com valores acessíveis, a vinda de um grupo teatral para o Nordeste demanda o envolvimento de volumoso recurso. Para se ter ideia, a distância entre Recife e São Paulo é de 2.607km.

O que para maioria dos realizadores de festivais na Europa é visto como distâncias territoriais dignas de uma geografia de internacionalização, em nosso país pode ser lido como um simples deslocamento interno. O fator geográfico, que torna o Nordeste, com suas praias de águas mornas, uma referência turística, acaba por inverter a lógica de centralidade, no que diz respeito a roteiros para lazer, atingindo diretamente a rubrica de logística da base orçamentária do TREMA! Festival.

A dificuldade do enfrentamento de questões logísticas também reverbera no investimento em ações periféricas, dentro do próprio estado. Apenas em sua sexta edição, em 2018, foi possível ampliar as barreiras geográficas do TREMA! Festival, numa parceria inédita com a Fundação de Cultura da Cidade de Camaragibe, realizando não só a oficina *Teatro documentário contemporâneo ibero-americano*, com Daniele Avila Small, como a apresentação da performance *Dna de Dan*, do artista paranaense Maikon K. Este avanço trouxe ao festival a oportunidade de concretizar o antigo desejo de descentralizar suas ações, aproximando-se de um público com característica mais periférica.

3.2 A HISTÓRIA POR TRÁS DA HISTÓRIA

Sabe-se que a possibilidade de atingir as metas e os objetivos de cada edição passam diretamente pelos recursos financeiros disponíveis e pela capacidade de seu gerenciamento. Não estando imune ao grande calo na realização de quase todos os festivais do Brasil, o TREMA! Festival teve que conviver cotidianamente, tanto no desenvolvimento do processo curatorial como na gestão do evento, com imensas dificuldades que, por vezes, nos obrigaram a pensar e repensar as rotas planejadas.

Remontando à trajetória do Festival, logo chegaremos ao fato que suas duas primeiras edições foram realizadas sem o aporte de nenhum patrocínio federal, estadual ou municipal. Ou seja, foram concretizadas a partir da autogestão de recursos provenientes das bilheterias e de parcerias e apoios estabelecidos em torno da disponibilização de serviços e produtos. Nas peças gráficas utilizadas no festival em 2012 e 2013, por exemplo, observaremos a presença constante do SESC como apoiador, instituição que disponibilizou todas as hospedagens para os grupos envolvidos, em comunhão com restaurantes conveniados, que cobriram os custos de alimentação do evento.

Na primeira edição, especificamente, uma dupla conjuntura política acabou por facilitar a realização do festival. A primeira diz respeito ao Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz que, apesar de ter sido lançado em 2011, demorou mais de um ano para realizar o repasse de recursos para os projetos contemplados, enquanto que a segunda conjuntura se refere à iniciativa inédita do Governo Federal, que lançou em outubro de 2010, através do Ministério da Cultura, por meio da Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura e da Funarte, o Programa Pro-Cultura. Os editais de artes cênicas, artes visuais e música que contaram com investimento total de R$ 48 milhões tiveram a verba destinada à execução do programa, vinda do Fundo Nacional de Cultura (FNC), repassada aos contemplados apenas em 2012, ou seja, dois anos depois.

Assim, grupos de diferentes partes do país possuíam recursos para circulação, incluindo passagens aéreas e cachês, ao passo que também buscavam construir vínculos com diferentes localidades do país para viabilizar a execução das apresentações propostas nos dois editais.

Na segunda edição, em 2013, ampliamos a noção de nova parceria institucional, desta feita com o FETEAG – Festival de Teatro do Agreste. Assim, não só recorremos à rede de parceiros criada anteriormente, como também utilizamos a soma dos recursos das bilheterias da primeira edição, cobrindo os gastos de cachês e passagens, que foram compartilhados com o FETEAG[38]. Coube mais uma vez ao SESC Pernambuco o apoio com as hospedagens de todos os grupos presentes no evento. Nesta edição, a partir da experiência anterior, foi possível dimensionar a entrada de recursos oriundos da bilheteria para cobertura de gastos que foram dimensionados previamente.

Como não poderia deixar de ser, o ano de 2014 se configurou atípico para a maioria dos brasileiros. A comunhão desastrosa de Copa do Mundo, com fortes investimentos na construção de estádios, e eleições presidenciais, levando os governantes, envolvidos em campanhas, a reduzirem ainda mais o ritmo de trabalho, impactou negativamente a economia do país, tendo, segundo dados do IBGE, o PIB brasileiro recuado 0,9% em relação ao mesmo período do ano anterior. O que se viu foi uma grande retração das empresas privadas no investimento em atividades culturais do país e, para além disto, o tão falado “legado da copa” que solucionaria questões urbanas e sociais, em sua maioria, ou não foi concluído a tempo do evento ou acabou por ser abandonado pelo caminho. Ainda, os parcos recursos disponíveis no Ministério da Cultura foram dedicados às atividades de caráter festivo, voltadas aos estrangeiros que se faziam presentes para acompanhar o mundial.

Ampliando a lista de dificuldades desse mesmo ano, o núcleo responsável por tocar as demandas do TREMA! Festival esteve envolvido com a circulação realizada pelo Grupo Magiluth no projeto de difusão das artes cênicas Palco Giratório, promovido pelo SESC Nacional, o que fez com que tal conjuntura política e econômica, somada à agenda do grupo por 47 cidades pelo país, definisse a não realização do festival em 2014.

A terceira edição do Festival, em 2015, conseguiu avançar com a presença inédita de um grupo internacional: a Mala Voadora. Esta parceria tornou-se possível graças à aplicação do mesmo modelo utilizado com grupos nacionais nas edições

[38] Criado em 1981, é uma iniciativa do TEA – Teatro Experimental de Arte, grupo fundado em 1962, na cidade de Caruaru, reconhecido como Patrimônio Vivo e Ponto de Cultura, e que mantém uma atividade ininterrupta de sensibilização para as artes. Possui uma mostra nacional e outra estudantil.

anteriores, ou seja, a Mala Voadora aprovou um projeto de internacionalização de espetáculos, financiado pelo Governo Português, e tendo sua logística paga, aterrissou no Brasil para uma série de três apresentações, cabendo ao TREMA! Festival cobrir custos relacionados à hospedagem e alimentação do coletivo.

Um ponto precisa ser mencionado nesta edição: a redução de dias do Festival. Passando por uma séria crise financeira, e sem ter estabelecido parcerias com instituições, o único recurso disponível para realização desta edição foram os provenientes da bilheteria do ano anterior, somados ao que seria reunido na própria edição. Nestas condições, o Festival acabou por focar sua curadoria em espetáculos locais, recebendo apenas duas obras externas, *Protocolo*, do já citado grupo português e *BR Trans*, do artista Silvero Pereira.

A quarta edição, em 2016, foi marcada por uma maior aproximação com o poder público, no que diz respeito ao repasse de pequenos recursos para realização do Festival. Embora a quantia disponibilizada pela Prefeitura da cidade e pelo Governo do Estado tenha sido bastante reduzida, algo em torno de R$ 24.000,00 (vinte quatro mil reais), o Festival conseguiu aumentar sua grade de programação para 11 dias, com a presença de grupos de quatro estados do país.

O ápice de recursos para um mesmo ano se deu em 2017, quando o TREMA! Festival congregou recursos da Lei de Incentivo à Cultura Federal, por meio do Banco Itaú, do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – FUNCULTURA, e ainda reuniu apoiadores como o SESC PE e uma rede de restaurantes conveniados. O retrato financeiro desta edição se modificou radicalmente em relação aos anos anteriores, recebendo R$ 90.000,00 (noventa mil reais) através do FUNCULTURA e R$ 100.000,00 (cem mil reais) pelo Banco Itaú, via Lei Rouanet. O SESC continuou sua parceria, ainda que em caráter reduzido, disponibilizando algumas diárias de hospedagem, e a Prefeitura do Recife e o Instituto Itaú Cultural aportaram apoios que juntos somaram R$ 30.000,00 (trinta mil reais).

O orçamento recorde de R$ 220 mil reais, possibilitou a ampliação do número de dias do Festival, o volume de atividades diárias e a presença de grupos de diferentes lugares do Brasil. Nesta edição, além de repetirmos a abertura com grupo internacional, a Circolando, de Portugal, conseguimos totalizar 24 ações das mais diferentes ordens. Uma demonstração direta da relação entre recursos disponíveis e a capacidade de potencialização do Festival.

Porém, diferentemente do que todos acreditavam, principalmente após os resultados obtidos na sua quinta edição, o TREMA! Festival de Teatro voltou a sentir os impactos da dificuldade de composição orçamentária para a realização de sua sexta edição. Ainda em outubro de 2017 o Festival se deparou com a não aprovação de seu projeto no Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, pois, como em anos anteriores, o edital promovido pelo Governo do Estado decidiu por investir recursos em apenas um festival de teatro em todo Pernambuco.

Em matéria publicada no dia 30 de novembro de 2017 no Jornal do Commercio, que analisava o resultado do referido edital, o jornalista Márcio Bastos destacou que na área de cênicas, uma das ausências sentidas foi a do TREMA!, considerado pelo mesmo como um dos mais pulsantes do Estado, antecipando que sem o incentivo o festival passaria a correr sérios risco de não se realizado em 2018.

Outro importante entrave para o evento nesta edição foi a solicitação, por parte do seu patrocinador master, do alongamento de tempo de resposta quanto à possível parceria para a edição vindoura. A corrida em torno dos representantes estaduais e municipais, com solicitações de recursos que pudessem viabilizar a execução, foi realizada através de ofícios distribuídos ainda em dezembro de 2017, mas respondidos apenas em abril de 2018.

Mas, nem só de notícia negativa viveríamos nesta edição. O SESC PE, sensível à situação do festival, confirmou mais uma vez seu apoio ao evento, através de hospedagem para um grupo e o pagamento de um dos cachês. Na reta final, o Instituto Itaú Cultural agregou sua marca como patrocinador master e, assim, tanto os profissionais envolvidos que estavam, em sua maioria, trabalhando voluntariamente até então, quanto os grupos locais que realizariam suas apresentações pelo repasse da bilheteria, puderam receber cachês pelo trabalho desenvolvido.

O que se vê, então, ao analisarmos nossa trajetória, é a constante dificuldade em levantar recursos necessários para execução de nosso Festival, algo não muito diferente de outros festivais espalhados pelo país. Tamanha instabilidade, somada à ausência de uma maior presença por parte do poder público, demonstra o quanto Recife pode ser uma cruel cidade. Acreditando que a persistência é o primeiro passo para mudança de paradigma do território que habitamos e trabalhamos, temos resistido.

3.3 ORGANIZAR PARA SOBREVIVER SE ORGANIZANDO

A necessidade inevitável de autonomia do TREMA! Festival, não mais confundindo-se com o Grupo do qual eu fazia parte, apontou para a necessidade de criação de uma institucionalidade específica em torno evento. Desta decisão surge a configuração jurídica de uma empresa limitada com fins privados, a TREMA! Plataforma de Teatro.

Mintzberg (2003) define a estrutura de uma organização como “a soma total das maneiras pelas quais o trabalho é dividido em tarefas distintas e como é feita a coordenação entre as tarefas”. Para ele, esse processo é pautado pela reciprocidade instituída entre as partes, de forma dialética, a partir de um processo integrado entre autonomia e, ao mesmo tempo, totalidade. É evidente que toda e qualquer organização é configurada por uma estrutura única e singular, afetada diretamente pelos contextos sociais, econômicos, históricos e políticos, ainda que nem sempre uma estrutura bem definida consiga garantir um bom desempenho na prática. Entretanto, a ausência desta certamente influenciará negativamente no desempenho da realização de um festival.

Ainda que seja possível perceber estruturas de organogramas que se repetem a cada edição, a maioria dos festivais, pelo seu caráter temporário de realização, enfrenta a volatilidade de profissionais envolvidos, cabendo apenas a manutenção de uma equipe reduzida, o núcleo gestor e idealizador. Assim, procuramos enquadrar o TREMA! Festival na estrutura “*ad hoc*”, dentro da classificação proposta por Mintzberg (1995), conforme veremos a seguir.

A ***adhocracia*** é um termo criado por Alvin Tofler e popularizado por Robert Waterman, no livro *Adhocracy – The Power to Change*. Sua origem remete à Segunda Guerra Mundial, quando alguns exércitos que visavam melhorar o desempenho de seus batalhões estabeleceram como estratégia a criação de forças-tarefas onde grupos de militares foram denominados de equipes “*ad hoc*” (para isto/para esta finalidade). Desta forma, as equipes poderiam ser formadas e dispersas quando necessário.

Esse termo utilizado na Teoria das Organizações[39] serve, portanto, para estabelecer modelos de gestão de empresas baseadas em projetos não-permanentes, caracterizada pela utilização de grupos e equipes multidisciplinares, que cooperam entre si visando atingir um determinado objetivo.

Suas principais características são: equipes de trabalho autônomas, temporárias e multidisciplinares, estrutura organizacional orgânica, pouca formalização dos processos e maior liberdade de trabalho, forte presença da especialização do trabalho, coordenação e controle efetuados pelas próprias equipes e grupos de trabalho com elevado grau de descentralização.

Ao compararmos os dois modelos (burocracia e *adhocracia*), chegamos ao seguinte quadro:

	BUROCRACIA	ADHOCRACIA
PLANEJAMENTO	Situado a longo prazo, detalhado e abrangente, envolvendo políticas, procedimentos, regras e regulamentos.	Situado a curto prazo, envolvendo situações rotineiras e/ou imprevisíveis.
ORGANIZAÇÃO	Centralização da autoridade, especializações, organização formal.	Descentralização da autoridade, responsabilidades menos definidas, organização algumas vezes informal.
CONTROLE	Controles compreensivos, acentuando e reforçando as regras.	Controles genéricos, acentuando e reforçando o auto-controle dos indivíduos envolvidos.

[39] A teoria das organizações constitui uma disciplina que tem por domínio específico a construção e testagem de teorias sobre as organizações, os seus membros e a sua gestão. Os desafios a que procura responder incluem a melhoria da qualidade, as alianças estratégicas, a implementação de novas tecnologias, os processos de governação e controle, as reestruturações organizacionais e a diversidade estratégica global.

DIREÇÃO	Diretiva e autoritária, centrada na tarefa e com supervisão fechada.	Participativa e democrática, centrada na pessoa e na tarefa, com supervisão genérica e ampla.

A *adhocracia* acaba por representar um modelo oposto da burocracia, uma vez que a última tem ênfase maior na rigidez dos processos, enquanto que a primeira preza pela simplificação, visando solução rápida de problemas urgentes. Para Henry Mintzberg, a *adhocracia* representa estruturas fluidas e de pequena escala, normalmente associada à horizontalidade do poder de decisão, sendo uma estrutura típica de equipes de projetos, em que o grau de especialidade e conhecimentos é elevado, e que a informalidade é uma forte característica. A reduzida burocracia e a grande rapidez do processo de decisão surgem como as principais vantagens deste tipo de estrutura.

Retornando a sua aplicabilidade no TREMA! Festival, Bonet (2011) descreve ainda que

> de todas as formas, na maioria dos organogramas se costuma diferenciar entre a equipe artística (seleção, programação, acompanhamento e apresentação de espetáculos e atividades) que comumente inclui também os responsáveis da dinamização pedagógica, a equipe de comunicação (desenho e implementação da campanha de marketing, imprensa e relações públicas), a equipe administrativa (orçamentos, contabilidade, captação de recursos externos, recursos humanos e contratação), e equipe técnica e de produção executiva (produtores, técnicos), entre outras.

Os festivais de teatro, então, tal como organizados no Brasil, servem como excelentes exemplos para diferentes empresas, no que diz respeito à busca pela plena segurança na capacidade dos profissionais envolvidos, minimizando as formalidades. A *adhocracia* se apresenta como a alternativa viável quando se requer inovação e flexibilidade, ou ainda quando as tarefas são técnicas, complexas ou não-programáveis, configurando-se, então, como excelente alternativa para este campo de institucionalidades tão fragilizadas.

A forte presença da *adhocracia* na estrutura organizacional do TREMA! Festival só encontra sucesso mediante total clareza na composição de nosso organograma, algo demarcado pelo descobrimento ao longo dos anos das resoluções dos desafios que se apresentam cotidianamente. No nosso caso, temos tido especial atenção com

três funções que julgamos fundamentais: a gestão administrativa, a gestão de comunicação e a curadoria, esta última abordada apenas na próxima seção deste capítulo.

A primeira teve sua nomenclatura variável ao longo das edições (produtor, diretor executivo, diretor administrativo, gestor, coordenador) e tem sido considerada por nós como uma da mais importantes dentro do organograma. Desenvolvida ao longo de todo o ano, ela se dedica a construir o planejamento e o controle da gestão institucional, a partir de metas e estratégias para a evolução do festival.

Passa também por esta função a nossa capacidade de gerenciar o projeto, os recursos humanos e as estratégias de maior prazo, principalmente ligadas aos recursos financeiros, além de ser agente aglutinadora do sistema social interno e representante da imagem institucional no exterior, seja na relação com parceiros e patrocinadores, seja com o público em geral.

Ao pensar o TREMA! Festival como um fruto de uma empresa atuante na cidade do Recife, com produtos a serem oferecidos (espetáculos, oficinas, debates) e mediante um panorama econômico bastante específico em seus anos iniciais, onde os recursos provenientes da bilheteria eram as únicas fontes de sobrevivência do festival, tornou-se extremamente necessária a construção de um mercado consumidor com retenção de clientes (público), assegurando prioritariamente a satisfação dos mesmos pelos bens ofertados.

Consciente da impossibilidade de controle no que diz respeito à recepção curatorial de cada edição, uma vez que no campo das artes é impossível o domínio dos resultados operantes no espectador, devido aos diferentes fatores que envolvem a fruição artística, o TREMA! Festival passou a compreender que a ida ao teatro incluiria também, para o público, questões relacionadas com mobilidade, acessibilidade, valoração, localização e divulgação. Ou seja, a experiência do público para com o evento não poderia ser reduzida à apreciação das obras apresentadas.

Em termos práticos, nossa gestão procurou refletir sobre algumas questões básicas, como o atual panorama das artes cênicas na cidade do Recife, os valores dos ingressos praticados (articulando os custos envolvidos na realização do evento e a necessidade de entrada de recursos para o festival), a construção de ferramentas de vendas e canais de comunicação, mediante a compreensão das características que envolveriam o produto (espetáculo teatral) e o consumidor (público).

Neste caso, tornou-se imperativo nos debruçarmos sobre a grande quantidade de festivais existentes em Recife, como objetos de estudos, para compreender como a gestão financeira vinha sendo aplicada, mapeando demandas e agindo diretamente sobre elas. Percebemos também a necessidade de aprofundar as reflexões em torno de ferramentas ligadas ao marketing, potencializando ainda mais o festival, não só para o seu público, como também para futuros patrocinadores.

Todavia, propor a discussão em torno da nomenclatura Marketing no campo das artes é estar fadado a uma espécie de recusa inicial pela maior parte dos artistas. O termo que parece se coadunar exclusivamente com a ideia de mercadoria, tão combatida pelos mesmos, sob a preocupação de tornar a arte um vulgo objeto a ser comercializado, precisaria de um maior esclarecimento.

Em inglês, *market* significa "mercado", e por isso o *marketing* pode ser compreendido como o cálculo do mercado ou uso do mercado. O *marketing*, portanto, focaria seus estudos nas causas e nos mecanismos que regem as relações de troca (bens, serviços ou ideias) e pretende que o resultado de uma relação seja uma transação (venda) satisfatória para todas as partes que participam no processo.

Para Peter (2000, p. 4), o “marketing é o processo de planejar e executar a definição do preço, promoção, distribuição de ideias, bens e serviços com o intuito de criar trocas que atendam metas individuais e organizacionais”. Percebe-se, então, nesta leitura inicial, que refletir sobre o tema não significa transformar todo e qualquer produto artístico em mercadoria, prática bastante usual no campo do entretenimento, onde, sem dúvidas, as ferramentas do marketing agem de forma mais livre, focalizando seu objetivo maior: o lucro.

Os primeiros autores a refletirem sobre o termo no Brasil foram Diva B. Pinho, quando, em 1988, publicou a obra *A Arte como Investimento: a dimensão econômica da pintura*, Paulo C. Motta e Charles Schewe, com o artigo *Adote consumidores mais velhos no marketing das artes* (1995), e Edinice Mei Silva, com os textos *O consumo das artes* (1995) e *Capital cultural e o subsídio às artes* (1998).

As obras assinaladas serviram prioritariamente para compreensão de que tanto os fazedores como os apreciadores de arte, ainda que busquem incessantemente escapar desta ferramenta, comportam-se ora como produtores, ora como consumidores de bens culturais, cada qual de maneira bastante peculiar, exigindo um olhar específico para esta relação. Se na maioria dos casos as ferramentas de

marketing estão diretamente ligadas à ideia de que as necessidades dos consumidores devem ser postas acima dos produtores, como então utilizá-las no campo da arte?

Em um sentido mais amplo, Nickels & Wood (1999, p. 11) apresentaram para nossa organização do Festival algumas questões ligadas ao marketing, amparadas por processos universais, que foram esmiuçadas e aplicadas ao longo de nossa trajetória. A principal delas dizia respeito à busca e análise ambiental, com o objetivo da identificação de fatores que pudessem afetar o sucesso do nosso marketing, sendo estes de diferentes ordens (estruturas da organização, pessoal, missão) e externos (sociais, políticos, tecnológicos, econômicos e competitivos).

O foco primordial passou então a ser a reflexão de que, se o serviço cultural/artístico se diferencia do oferecido por empresas de outros segmentos, e levando-se em consideração que em nosso país um número bastante reduzido da sociedade acessa os bens culturais, seria necessário desenvolver atributos específicos que esse consumidor específico necessita, sem envolver exclusivamente a obra artística. Ao chegar à esta conclusão, logo foram revelados outros problemas de ordem mercadológica.

O primeiro dizia respeito à necessidade de construirmos um mercado próprio para a oferta do TREMA! Festival, em contraposição ao já existente, definido por outros agentes como saturado e com extrema dificuldade de envolvimento do público.

Assim, a própria linguagem que o Festival se propôs a desenvolver, fugindo de temas recorrentes na cidade, como a marcante abordagem regionalista nos palcos, impressa por imagens e cores de fácil reconhecimento do público, tornou-se o elemento motor desta ação. Uma cidade de extremos contraste sociais, de enorme caos urbanos, logo se reconheceria nos temas trabalhados pela curadoria do Festival.

O segundo envolveria a expansão deste mercado, inicialmente buscando um público jovem, que não possuía entre suas ordens de prioridade a presença em salas teatrais, mas que dedicava sua presença à eventos de outras linguagens, tais como os festivais de cinema e de música.

No caso do TREMA! Festival, por ter nascido dentro de um importante coletivo da cidade, foi possível perceber uma predisposição do público em geral para com a ação, tendo sido os espetáculos dirigidos pelo seu idealizador, ainda no seio deste,

uma espécie de agente fiador das obras que viriam ser apresentadas nas primeiras edições.

Por fim, o terceiro problema a ser enfrentado dizia respeito à manutenção deste público, certos de que nada adiantaria uma ida inédita ao teatro sem a construção de uma relação que objetivasse uma espécie de fidelização com a ação, ou melhor, um reconhecimento deste espaço (festival) como cotidiano de sua vida. Com isto, procurou-se o desenvolvimento do produto a partir de um processo de diferenciação, no qual primeiro se objetivou a melhoria do festival para atender às necessidades e desejos dos consumidores; e posteriormente, a comunicação dos valores que diferenciavam o produto (nosso festival) do de outros concorrentes, de maneira a acrescentar valor para o consumidor.

Compreendeu-se também a necessidade de segmentação, seleção de mercado-alvo e posicionamento do agrupamento de pessoas dentro de um mercado. Este agrupamento poderia ser geográfico (distância do teatro, vizinhança mais propensa a frequentar), demográfico (idade, educação, renda, sexo, *status* familiar), ou sociodemográfico e psicográfico (medidas de estilo de vida, como atividades, interesses e opiniões, classe social e ciclo de vida).

O objetivo desta segmentação foi identificar grupos, dentro de um mercado heterogêneo, que compartilhem necessidades distintas, preferenciais e/ou comportamentais. Após a seleção do segmento a ser atendido (seleção do mercado-alvo), partiu-se para a criação de uma imagem do produto/serviço nesse mercado, ou seja, buscou-se o posicionamento, seja através das peças gráficas utilizadas, seja através dos veículos definidos para comunicação do evento.

Por fim, até pelo posicionamento político que o Festival pretende ter, determinamos valores e preços, com o objetivo de construção de um relacionamento mutuamente benéfico, em que as duas partes obtêm valor na troca. Neste momento, desenvolveu-se necessidade de uma comunicação integrada, preocupando-se com um diálogo contínuo, com ações como propaganda, promoção de vendas, marketing direto, relações públicas e venda pessoal, além do entendimento de que de nada adiantaria passarmos um ano inteiro em silêncio com nosso público.

O fato do Festival ser um braço de uma plataforma ampla facilitou um pouco a continuidade de comunicação, uma vez que durante todo o ano existiria a troca de informações e convites para atividades desenvolvidas pelas outras linhas de ação da

plataforma. Isto nos levou à construção de uma fidelização, baseada no processo de atrair e manter os consumidores ao longo do tempo, contatando e fornecendo serviços antes, durante e depois da venda, como parte de um relacionamento.

Passada toda a batalha de estruturação do evento, a partir da gestão administrativa, as atenções voltaram-se para a comunicação e a capacidade desta ferramenta em vislumbrar um maior número de interessados, valorizando a marca de nossos parceiros e potencializando o subsídio financeiro para estabilização das contas do evento. Investiu-se, então, em refletir sobre a gestão de comunicação e, neste sentido, uma importante ferramenta tem modificado radicalmente, a cada ano, nossos métodos de abordagem do público e parceiros: as redes sociais.

Há quem acredite que o termo “rede sociais” é algo extremamente contemporâneo, relacionado exclusivamente à internet. Porém, esse termo nada mais significaria que a construção de ferramentas para interação social, a troca social, posta em prática desde o tempo que os homens se reuniam em torno de uma fogueira para compartilhar interesses e criar laços sociais com o outro.

Para isto, pressupõe-se que a conexão fundamental entre as pessoas seja através da identificação, podendo ser de naturezas diversas, como de amizade, sexuais, comerciais ou de outra índole. Para Duarte e Frei (2008),

> os limites das redes não são limites de separação, mas limites de identidade. Não é um limite físico, mas um limite de expectativas, de confiança e lealdade, o qual é permanentemente mantido e renegociado pelas redes de comunicações. (DUARTE E FREI, 2008, p. 10)

Com o advento da internet, estes limites pareceram se expandir com maior intensidade em nosso cotidiano, ou melhor, alteraram o *modus operandi*, conectando-nos com um simples dispositivo. Ao analisarmos que mais de 1,94 bilhões de pessoas estão conectadas atualmente a uma única rede, caso do Facebook, logo chegaremos à conclusão de que apenas uma reduzida parte de nossa sociedade se nega a distribuir curtidas ou dialogar com este universo virtual.

Ao olharmos para um passado não muito distante, percebemos que a maioria dos festivais, mediante a necessidade de propagar informações referentes às ações desenvolvidas, espetáculos da grade ou ações formativas disponíveis, utilizava ferramentas hoje consideradas “analógicas”, e que inevitavelmente em sua composição envolviam um alto custo financeiro. Espaços onde acreditava-se circular

públicos em potencial eram sobrecarregados com cartazes, filipetas e/ou materiais impressos de toda ordem. Para além disso, os veículos de comunicação, em sua maioria os jornais, eram procurados incessantemente na busca por publicações de matérias, inicialmente com caráter de divulgação/release, e que posteriormente pudessem potencializar a presença do público, principalmente a partir de críticas com caráter positivo sobre a obra.

Os desafios de comunicação eram imensos. Não obstante, o famoso “boca a boca” se transformava, na maioria das vezes, no principal elemento propagador de notícias relativas ao produto teatral em cartaz. Diferentemente de anos anteriores, a conjuntura tecnológica que ampliou as redes sociais nos últimos anos teve papel preponderante, sendo, esta, elemento primordial no processo de comunicação e fidelização de um público espalhado por todo o estado. A compreensão de que a comunicação é a base inicial para a construção de atividades interpessoais encontra na internet um elemento motor de aproximação entre os eventos cênicos e o público em potencial.

A internet disponibilizou para todas as esferas da sociedade possibilidades e funções que proporcionaram mudanças significativas na vida humana.

> Na busca por informação, o consumidor sabe, por experiência, que a Internet é uma grande fonte de informações, e que as ferramentas de busca são a porta de entrada para encontrá-las. Assim toda vez que necessita de informação, o consumidor elabora uma pergunta, na forma de um conjunto de palavras e por meio de uma ferramenta de busca faz a pesquisa e utiliza os resultados para se informar e instruir. (TORRES, 2009, p. 30)

Atualmente, qualquer grupo teatral iniciante tem como uma de suas ações iniciais a criação de perfis dentro das diferentes redes sociais, buscando construir para si este elemento articulador de comunicação sobre seus produtos e serviços. Não seria diferente também com o TREMA! Festival. Para se ter ideia, nos últimos anos tem crescido o investimento de recursos disponíveis para divulgação em redes sociais, abandonando determinadas peças publicitárias, uma vez que:

> a internet é uma rede de milhões de pessoas, de todas as classes sociais, que buscam informações, diversão e relacionamento e que comandam, interagem e interferem em toda e qualquer atividade ligada à sociedade e aos negócios (TORRES, 2009, p. 44)

A possibilidade de focar em um público específico, recortado através dos algoritmos destas plataformas, tem atraído nossos esforços em experimentar a gestão

de comunicação prioritariamente através destas ferramentas, reduzindo imensamente o uso de recursos orçamentários. Na edição de 2018, por exemplo, tamanha dificuldade orçamentária para impressão de materiais gráficos como cartazes, programas, folders, nos inquiriu sobre a redução de valores disponíveis para esses serviços e o aumento do orçamento para impulsionamentos em postagens nas redes sociais. A experiência tem sido bastante satisfatória e os resultados atingidos podem ser dimensionados tamanha a presença do público nas salas de espetáculos durante a realização do evento.

3.4 UM PROJETO ARTÍSTICO PARA FAZER TREMER!

Certo de que uma boa programação nasce de uma rigorosa análise do contexto cultural, da tradição artística, social e institucional local, o TREMA! Festival tem investido prioritariamente em artistas e grupos que possuem a pesquisa de linguagem como foco. Acreditando que reside no projeto artístico o ideário de um festival, sua alma, percebemos que quando o público pernambucano é inquerido sobre o TREMA! Festival, logo o que vem à tona é a composição de seu projeto artístico, demarcado pelos espetáculos apresentados, oficinas e debates realizados.

Com o nascimento do Festival, em 2012, tamanha necessidade de alteração de um panorama já configurado pela maioria dos festivais exigia um nome que fizesse jus. O escolhido: TREMA! Em seu programa de estreia, noções basilares foram dadas para esta nova proposta:

> Diacrítico usado em diversas línguas para alterar o som ou assinalar a independência de vogais. Controverso, pouco conhecido, desnecessário, abolido em acordo, a língua portuguesa já não é a mesma.
> Procedimentos dramatúrgicos colaborativos e originais. Pulsar de uma cena contemporânea. Para onde caminhamos? Uma pequena Mostra. Aprecie com moderação, o teatro brasileiro já não é o mesmo. (VILELA, 2012, p. 1)

Para a primeira edição, reunimos os grupos Quatroloscinco (MG), com o espetáculo *Outro lado*, celebrando 05 anos de existência, o Teatro Invertido (MG), com o espetáculo *Proibido Retornar*, estes dois primeiros com recursos do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2011, e o Teatro Kunyn (SP), com a obra *Dizer e não pedir segredos*, incentivado pelo Programa Pro-Cultura. Somado à presença dos grupos nacionais, o próprio Grupo Magiluth realizou a apresentação de seu espetáculo

Aquilo que meu olhar guardou para você, com o objetivo de levantar recursos que viabilizassem a impressão do material gráfico do festival.

Outro importante parceiro nesta edição foi o Instituto Itaú Cultural, através do Programa Rumos, que, em sua fase intitulada “difusão”, ofereceu a oficina *Narrativas Urbanas na Terra sem Lei*, com a Cia Senhas (PR) e o Núcleo Argonautas (SP), além da sessão inédita do documentário *Evoé! - Retrato de um Antropofágico*, de Tadeu Jungle e Elaine Cesar, sobre o diretor teatral e fundador do Teatro Oficina, José Celso Martinez. A estas atividades formativas juntou-se a oficina *Meus Delírios, Meus Delitos*, do Teatro Kunyn, a partir dos processos criativos do grupo que integraram o livro *Devassos no Paraíso, a Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade*, de João Silvério Trevisan.

Esta síntese descritiva das ações realizadas na primeira edição, em comunhão com a configuração econômica apresentada na seção anterior, serve para mostrar o quanto a programação desse ano acabou por atender muito mais a fatores externos, de ordem econômica, do que um pensamento curatorial propriamente dito.

Ainda assim, realizado entre 08 e 14 de outubro de 2012, os resultados desta primeira edição foram bastante expressivos, tendo uma ocupação de 70% das casas de espetáculos, vagas para oficinas formativas esgotadas, além de excelente recepção por parte da crítica especializada.

Enquanto a execução em 2012 foi pautada pela comunhão com grupos que possuíam incentivos financeiros de editais para circulação, em 2013, o segundo Trema! Festival investiu em parcerias institucionais para sua realização. A principal delas foi travada com o 23º FETEAG – Festival de Teatro do Agreste, organizado pelo gestor Fabio Pascoal, que contava com recursos provenientes do FUNCULTURA – Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura. O desejo de poder realizar um mínimo recorte curatorial que não fosse o da conjuntura econômica marcante na primeira edição levou os realizadores do TREMA! Festival a compartilharem a curadoria dos espetáculos com o evento realizado em Caruaru.

Detentor de maior poder econômico, o FETEAG foi o responsável por maior parte dos recursos e das escolhas, possibilitando a vinda dos grupos paulistanos, Lume Teatro, com o celebrado espetáculo *Café com queijo*, e a Cia Hiato, com *Ficção*, conjunto de seis solos dirigidos por Leonardo Moreira. Coube ao TREMA! Festival a escolha curatorial dos mineiros do Grupo Espanca, com o espetáculo *Líquido Tátil*, e

os cariocas do Teatro Inominável, com a obra *Vazio é o que não falta, Miranda*, que se uniram na grade de programação aos citados anteriormente e, exclusivamente em Recife, com os pernambucanos do Grupo Magiluth, com o espetáculo *Viúva, porém honesta*, o grupo Loucos e Oprimidos da Maciel, com o espetáculo de rua *Polo Marginal*, e a Cênicas Cia. de Repertório, com *A Filha do Teatro*.

O evento contou ainda com a presença dos baianos d'A Outra Companhia de Teatro, com o espetáculo *Mar me quer*, como parte do projeto desenvolvido pelo grupo e intitulado *Na beirada do mar*, financiado pelo Programa BNB de Cultura, em parceria com o BNDES – edição 2012, que, além das apresentações da obra referida, realizou ainda duas atividades formativas: as oficinas *O jogo como princípio para criação dramatúrgica* e *Música e cena*, todas gratuitas.

A reafirmação dos propósitos do festival esteve evidenciada no programa:

> O festival tem como objetivo pensar possibilidades que atendam as demandas dos grupos teatrais, focando na difusão e no compartilhamento de práticas, e possibilitando a fruição de trabalhos que compõem um importante panorama da cena teatral brasileira contemporânea. (VILELA, 2013, p. 1)

Realizado no período de 15 a 20 de outubro de 2013, o Festival aumentou a média de ocupação dos espaços envolvidos para 85%, demarcando de vez sua importância para o calendário artístico da cidade. Nesta edição também se evidenciou um dos cuidados que tem sido característica do TREMA! Festival: a validação da cena local inserida em sua grade de programação. Ainda que haja margem de debate sobre certa fragilidade relativa a proposições estéticas desta cena e sobre a necessidade de que muito precisa ser avançado no âmbito de gestão destes agrupamentos, o Festival tem se demonstrado, nos últimos anos, como de extrema importância para a validação das pesquisas desenvolvidas na cidade, sendo também uma janela aberta para que outros criadores e curadores possam reconhecer o cenário criativo local, intercambiando práticas.

Logo, é fácil percebermos que o norte curatorial destas duas primeiras edições, em torno da noção do teatro de grupo, de pesquisa, não possuiu um tema específico que regesse a definição das obras, principalmente diante da grave dificuldade de composição orçamentária. Panorama, esse, configurado pela inexistência da relação com o poder público nos primeiros anos, não por ausência de tentativas, mas realmente por recusa por parte da gestão pública. O entrave no diálogo era tão grande

que seguimos para terceira edição do TREMA! mais uma vez sem patrocínios. Para se ter ideia, a Prefeitura do Recife ofereceu como apoio ao Festival, nessa terceira jornada, apenas as pautas dos teatros, algo que foi refutado por nós, compreendendo que esta proposição não se configurava como real fomento ao evento, nos obrigando então a reduzir dias e ações planejadas.

Desta vez, coube ao investimento de recursos próprios dos coordenadores gerais, Pedro Vilela e Mariana Rusu, a única fonte de investimento para a vinda de espetáculos, dando-nos liberdade para, diante de tamanho esfacelamento da política cultural da cidade, fortalecermos ainda mais nosso posicionamento político. O resultado foi uma curadoria pautada no lema *Ocupar e Resistir*, homenageando o Movimento Ocupe Estelita.

Não seria possível que o programa desta edição apontasse para as diferentes questões que regiam o território de realização, nos dizendo:

> Diante das dificuldades financeiras em realizar mais uma edição, o festival traz como lema principal "ocupar e resistir", realizando uma justa homenagem ao Movimento Ocupe Estelita, além de refletir sobre a necessidade de ocupação e resistência do próprio teatro na cidade do Recife.
> Estamos vivendo tempos sombrios, no qual o teatro não vem recebendo o devido cuidado que merece. A gestão pública está caótica, os artistas desrespeitados a cada dia. Só nos resta resistir e ocupar cada vez mais o espaço que nos é de direito. (VILELA, 2015, p. 2)

Este movimento, formado por advogados, arquitetos, sociólogos, artistas, professores, engenheiros, estudantes, médicos, administradores, publicitários, jornalistas, designers e antropólogos, entre outros, desde 2012, luta contra a destruição, por parte de construtoras e empreiteiras, de um dos principais marcos da cidade do Recife, o Cais José Estelita. Assim, diferentes ações foram desenvolvidas na própria ocupação, como o espetáculo *Luiz lua Gonzaga*, do Grupo Magiluth, e a performance *O tempo como construtor do espaço*, do coletivo brasileiro-argentino Mazdita, que também apresentou a obra *Contato Sonoro* nas ruas de Recife.

Apesar de tamanha dificuldade de realização, nesta edição o TREMA! Festival acabou por se internacionalizar, não só através do coletivo Mazdita, como também pela presença do grupo português Mala Voadora, realizando a abertura do evento com o espetáculo *Protocolo*, possível graças ao programa de internacionalização do DG Artes – Direção Geral das Artes, do Governo Português. No entanto, com três

apresentações na programação, a presença do grupo português foi interrompida antes da segunda récita, devido ao falecimento do pai de uma profissional do elenco.

Realizado no período de 08 a 12 de abril de 2015, o Festival enfim passou para o primeiro semestre do ano, livrando-se dos inúmeros eventos artísticos que consomem a cidade do Recife no segundo semestre. Para além das obras já citadas, contou ainda com a presença dos espetáculos *Diafragma: dispositivo versão beta*, do coletivo Mazdita, *A receita*, dos pernambucanos d'O Poste Soluções Luminosas, além do celebrado espetáculo *BR-TRANS*, do cearense Silvero Pereira, assinado pelo coletivo As travestidas.

Pela primeira vez pudemos ter uma definição temática norteadora no campo da curadoria e o aprofundamento das reflexões em torno de conjuntura política vivida a partir de questões relacionadas à ocupação de espaços da cidade. Tamanho posicionamento com as causas vivenciadas fez com que a ocupação dos espaços fechados subisse para 95%, e ainda que não tenhamos realizado debates formais, a personificação de ações nas ruas foi considerada pelos organizadores como ação formativa/reflexiva.

Em 2016, pela segunda vez consecutiva, o Festival teve a oportunidade de recorrer a um tema curatorial: (Re) construção. A escolha não foi aleatória, sendo representativa das próprias trajetórias pessoais de seus organizadores e relacionando-se também com a conjuntura que o país atravessava, pautada por polaridades políticas. Esta (re) construção também atingiu a nomenclatura do evento, que deixou de lado a assinatura exclusivista de "Teatro de Grupo do Recife" e passou a se chamar apenas TREMA! Festival de Teatro. Em entrevista à revista Cardamomo, período antes da realização da quarta edição, declarei a mudança radical a que o Festival se predispunha ao repensar sua assinatura, compreendo a safra de artistas que, tal como eu, já não necessitava estar em um grupo teatral para dar continuidade a sua própria pesquisa de linguagem.

Realizado apenas uma semana antes da votação do impeachment da presidente em exercício, Dilma Rousseff, e atravessados pela ideia da exaltação de ânimos da sociedade, fruto da polarização política que vivenciava o país, o TREMA! recorreu a obras que possibilitassem o desdobramento da discussão dos diferentes temas que permeava este cenário de caos político enfrentado. Reflexões em torno das

identidades, de gêneros, da educação, ditadura e história, foram alguns dos temas assistidos pelo público.

Outro ponto importante desta edição foi a ampliação da presença de grupos locais, propondo-se um maior diálogo com a cena recifense, fato que acabou também por suprir a inédita presença de um infantil, com a realização de duas sessões de *Vento forte para água e sabão*, da Cia Fiandeiros de Teatro. Nesta edição retomou-se também os debates, sendo ofertado ao público dois encontros: *O travestismo no teatro e a cena queer*[40] e *Trema em revista: processos criativos da cena contemporânea*.[41]

Francis Wilker em texto sobre esta edição escreveu

> Diante das urgências de um Brasil dividido entre projetos distintos de nação, radicalmente polarizado entre defensores e detratores do governo da presidenta Dilma Rousseff, eleita com mais de 54 milhões de votos, o Trema!, feito antena parabólica a antever o agravamento da crise política que culminaria no afastamento da presidenta, opta por uma curadoria dessa urgência e toma claramente um partido nessa discussão. (WILKER, 2016)

É também nesta edição que o Festival inicia a aproximação com a Universidade Federal de Pernambuco, mesmo que sem nenhum convênio formal, convidando alunos para serem "anjos"[42].

Realizado no período de 28 de abril a 08 de maio, a taxa de ocupação das ações aumentou para 90%, consolidando-nos como principal evento cênico do estado, tamanha recepção por parte da crítica e do público. Ainda sobre esta edição, Wilker complementa

> De muitos modos a curadoria do Trema! estabeleceu uma ação política em resposta ao contexto brasileiro, como deram a ver algumas experiências. (...) Uma curadoria que coloca em evidência as mulheres, questões raciais, cultura indígena, travestis, educação e ativistas sociais parece afirmar a última frase de um grito de protesto entoado nas ruas virtuais e reais de nosso país: "Se há golpe, vai ter luta!". (WILKER, 2016)

[40] Com Silvero Pereira, ator e diretor do grupo As Travestidas; Marcondes Lima, mestre em teatro pela UFBA e professor do curso de licenciatura em teatro da UFPE; e Rodrigo Dourado, doutor em artes cênicas pela UFBA e professor do curso de licenciatura em teatro da UFPE.

[41] Com Francis Wilker, diretor artístico do Teatro do Concreto (DF), doutorando pela USP e professor do Curso de Licenciatura em Teatro do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará; Henrique Fontes, diretor do Grupo Carmin; e Olívia Mindelo, mestre em sociologia pela UFPE e editora da TREMA! Revista de Teatro.

[42] Nomenclatura dada a profissionais que acompanham os grupos durante a estada na cidade.

Passado o desafio de reestruturação do Festival no ano anterior, o TREMA! partiu então para sua edição mais ousada, com uma série de atividades ocupando diferentes espaços da cidade, no período de 03 a 14 de maio de 2017. Sob o tema *Distopias e realidades*, o apontamento curatorial do Festival foi lido pela jornalista Clarissa Macau, na Revista Cardamomo, da seguinte forma:

> a quinta edição traz esse senso de realismo apurado sobre a condição da sociedade, que pode ser confundido ou mesmo assumido como pessimismo. "E se esse mundo for o inferno de outro planeta?", a famosa frase do escritor inglês Aldous Huxley é a inspiração original para o tema distopias e realidades, uma relação que parece não se distinguir mais, porque o "lugar ruim", essa sátira que alerta para uma utopia negativa resultado de possíveis escolhas ruins feitas pela humanidade parece ter virado o nosso cotidiano. (MACAU, 2016)

Com o melhor orçamento da sua história, foi possível o investimento em obras de maiores formatos (elenco e cenários), a ampliação da equipe de execução do projeto, além de divulgação com utilização de maiores recursos, incluindo outdoors e chamadas de rádios.

Tudo isto impulsionou o Festival para uma taxa de ocupação de suas ações de 98%, com superlotação das atividades pedagógicas[43], além de uma nova nomenclatura para os debates, intitulados como *Diálogos Temáticos*[44]. Destaca-se dentre estas ações, a presença da equipe de 12 curadores do projeto Palco Giratório, promovido pelo SESC, assistindo aos espetáculos pernambucanos in loco, potencializando ainda mais a vocação da TREMA! Plataforma em ser um núcleo fomentador para as artes cênicas.

O programa desta edição carrega consigo um texto despojado, nada institucional e permeado por ironias com os detratores de plantão que demonizavam o uso de recursos públicos para a cultura, assim como o próprio fazer artístico no país:

> Estamos tentando te dizer algo. Tentando produzir alguma reflexão.... tô falando de Brasil mesmo, pronto! Desta barbárie. Dá pra entender? Dá pra fazer alguma coisa?

---

[43] Pela primeira vez o festival conseguiu disponibilizar um leque plural de atividades formativas. Nesta edição oferecemos as oficinas: "Teatro documentário contemporâneo ibero-americano", com Daniele Avila Small (RJ), "Deriva", com participação no espetáculo Orgia, do Teatro Kunyn (SP) e o *masterclass* "O corpo expressivo", com André Braga (PT).

[44] Os diálogos temáticos foram quatro atividades realizadas durante o festival: "Experiências compartilhadas em gestão (Brasil/Portugal)", com Galiana Brasil (gerente do Instituto Itaú Cultural), Ana Carvalhosa (produtora da Circolando/PT) e Felipe Assis, curador do FIAC Bahia; "Demonstração pública de processo criativo", com o Teatro Máquina/CE; "Encontro esquerda brasileira – distopias e realidades", com o Tablado de Arruar/SP e "Encontros com Programadores do Palco Giratório".

> Ao que parece, pelo menos os artistas que estarão conosco ao longo destes 12 dias estão correndo atrás. Sim! Estes vagabundos que mamam das tetas do governo!
>
> Mas é com Rouanet? Sim, é sim! É com Lei Rouanet, com dinheiro público através de mecenato e com Fundo de Cultura Estadual. São 15 espetáculos, 25 apresentações, 3 lançamentos de publicações, 03 oficinas e 04 debates. O público só precisa pagar pelos espetáculos, quase o mesmo valor de uma cerveja num bar!
>
> Entende agora a potência do investimento público em cultura?
>
> Não vai ter Claudia Milk, nem LUAn SANTAna, nem indústria cultural no meio, sugando dinheiro público para uma roda que gira por si só, que o próprio mercado de entretenimento consegue manter. Tem teatro de pesquisa, artistas que dedicam suas vidas a tentar transformar este bagulho em que estamos envolvidos. Tem nota fiscal pra cacete, tem prestação de contas, tem recolhimento de impostos.
>
> Isto aqui não é relação de construtora com governo não, pode crer! (VILELA, 2017, p.3)

A quinta edição, em 2017, que parece ter trazido a tão esperada maturidade artística, reforçou a relação de potencialização dos eventos cênicos quando providos de recursos necessários para sua realização, algo que não viria a se repetir no ano posterior.

O atraso nas respostas de possíveis patrocinadores fez com o que o Festival perdesse importantes parcerias institucionais que vinham sendo construídas para edição de 2018, como é o caso de duas obras que vinham ao Brasil para apresentar-se na MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, e que também iriam compor a grade de programação do TREMA!, obrigadas a serem canceladas devido à ausência de um orçamento mínimo garantido para a realização da edição em Recife.

As primeiras respostas quanto a apoios surgiram apenas em abril, a menos de um mês para a data prevista de realização. O orçamento inicial para o evento foi de apenas R$ 50.000,00 (cinquenta mil reais), parte do Governo do Estado de Pernambuco (R$ 30.000,00) e parte da Prefeitura do Recife (R$ 20.000,00). Mas o que seria possível compor, em termos de programação, com estes recursos? Qual estrutura de produção seria possível realizar com cinquenta mil reais?

Sob medo de não realização da sexta edição, e mesmo com parco recurso, a equipe base da Trema! Plataforma de Teatro resolveu encarar o desafio e realizar o evento, tomando como medida inicial o adiamento da sua data prevista, com intuito de ganhar alguns poucos dias a mais de pré-produção. A segunda medida foi reduzir a quantidade de profissionais envolvidos na execução da produção, assim como investir na presença de obras que possuíssem menor formato cênico, viabilizando

transportes aéreos e terrestre, além de custos com cenários e locação de equipamentos. Mexe-se na estrutura, mexe-se também na curadoria.

Marcado para o período de 26 de maio a 3 de junho, o Festival contou com nove espetáculos, em doze sessões, sendo cinco nacionais e 04 locais. Foram eles: *Mata teu pai*, da Cia Omondé (RJ), *A invenção do Nordeste*, do Grupo Carmin (RN) que retornou ao Festival após ter sido o responsável pela abertura da 5ª edição, *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, solo da atriz trans Renata Carvalho (SP), a performance *Dna de Dan*, de Maikon K (PR) e a estreia nacional de *O pequeno príncipe preto*, solo do ator Junior Dantas (RN/RJ), retomando a presença de infantis na programação.

Chama a atenção nesta programação a presença de duas obras que vinham sendo censuradas no país, como forte posicionamento político do Festival, no sentido de assumir as possíveis manifestações contrárias à presença das mesmas na cidade.

Para além dos espetáculos, o evento ofereceu quatro atividades formativas, as oficinas *Mata teu pai*, voltada exclusivamente para as senhoras da terceira idade do grupo Barbara Idade, do Sesc Santo Amaro, que também integraram, como coro, o espetáculo de nome homônimo; *Da cidade à cena: texto, vídeo e atuação a partir a partir de elementos do real*, com Henrique Fontes e Matheus Cardoso, integrantes do Teatro Carmin; *Perguntas para a crítica no Brasil contemporâneo*, com Daniele Avila Small, do site Questão de Crítica, que também replicou a oficina *Teatro Documentário Contemporâneo ibero-americano*, realizada na edição anterior, mas que neste ano teve uma nova cidade de acolhimento: Camaragibe.

O Festival contou ainda com o lançamento dos livros *Pasolini, do neorrealismo ao cinema poesia*, de Davi Kinski; *Mata teu pai*, de Grace Passô, além de duas edições da TREMA! Revista de Teatro, com os temas evangelização e censura.

Como norteador para sua curadoria trouxe o tema *Narrativas para uma humanidade em extinção*, tendo pela primeira vez escrito um manifesto sobre a atual situação política, cultural e social que vive o país.

> Não à toa reunimos estes espetáculos em nossa sexta edição. Já pararam pra pensar o que é ser mulher, ser negro, ser nordestino, ser trans, ser gay nesta merda de país? Corpos marcados sob miras cotidianas para serem extintos.

> Este festival é uma barricada. Um front de peitos abertos a enfrentar essa porrada-vida. Corram meus camaradas, o velho mundo está atrás de nós! (VILELA, 2018)

O caos apontado no manifesto pareceu tomar conta não só do Festival como de todo o país. Cinco dias antes do início da sexta edição, iniciou-se no Brasil uma greve geral dos caminhoneiros, que acabou por colapsar o país, interrompendo o abastecimento de combustível em todas as regiões. Não só a locomoção interestadual dos grupos envolvidos ficou ameaçada durante toda a edição, como a própria dificuldade do público em acompanhar as ações propostas, sobrecarregando a previsão inicial estabelecida para orçamentos de transportes e logística, inevitavelmente estourando os montantes financeiros previstos.

O aporte na reta final de produção de recursos provenientes do Instituto Itaú Cultural, que assumiu o papel de patrocinador master do evento nesta edição, possibilitou uma nova estratégia para enfrentar a greve que o país sofria. A TREMA! Plataforma de Teatro resolveu realizar a abertura do evento com duas sessões do espetáculo *Mata teu pai* gratuitamente, isentando também o pagamento de ingressos para todas as sessões de espetáculos pernambucanos que seriam realizados na semana seguinte, procedendo com a devolução dos ingressos adquiridos antecipadamente pelo público e convocando os espectadores a enfrentar, através da arte, o caos que o país vivia.

O resultado não poderia ser mais satisfatório. O Festival contou com 100% de lotação em todas as sessões, incluindo aquelas em que os ingressos eram pagos. O público compareceu ao chamado, demarcando a arte como elemento primordial do enfrentamento da barbárie e demonstrando que a luta vale a pena.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo, me propus a refletir sobre o desenvolvimento do TREMA! Festival de Teatro, um importante evento cênico realizado no território pernambucano, que possibilita o compartilhamento com o público local de obras nacionais e internacionais, além de uma série de ações com aspectos formativos.

A necessidade de aprofundar o entendimento sobre o problema chave desta dissertação foi motivado por questionamentos preliminares decorrentes de uma práxis como gestor e artista – primeiramente atuando com um coletivo teatral, o Grupo Magiluth, e posteriormente na TREMA! Plataforma de Teatro, instituição responsável pelo TREMA! Festival de Teatro.

Organizei, então, este estudo em três capítulos. No primeiro, foi possível observar o nascimento da ideia de Festivais na antiguidade e traçar um panorama dos principais eventos cênicos do mundo, com olhar especial para os brasileiros, tentando, ainda que superficialmente, delimitar um pouco de suas características. A opção por não aprofundar informações de cada um deles é dada pela consciência de não podermos fugir do campo temático proposto, procurando delimitar o objeto principal a partir de sua base historiográfica e de informações que configuraram seu formato ao longo dos anos.

Enquanto no primeiro momento apontei pesquisadores que têm dedicado o olhar para os festivais cênicos, como Négrier-Jourda (2007) e Claude Vauclare (2009), no segundo capítulo investir as atenções no trabalho desenvolvido pelo pesquisador espanhol Lluís Bonet, que nos oferta um importante artigo sobre tipologias e modelos de gestão de festivais. Como o estudo realizado por Bonet possuía foco na compreensão do mercado cênico espanhol, procurei exercitar a ampliação do entendimento para cada linhagem descrita pelo autor: territorialidade, institucionalidade, bases orçamentárias e linha artística. Esse desdobramento de cada pressuposto possibilita também traçar um valoroso panorama de contextos onde o TREMA! Festival se insere, mostrando a dinamicidade de questões que atravessam o objeto de estudo.

No terceiro capítulo, procurei focar diretamente no TREMA! Festival de Teatro, analisando seu acervo e tentando de alguma forma utilizar minha memória para

remontar esta jornada de resistência na cidade de Recife. Uma oportunidade também de materializar todas as questões levantadas no capítulo anterior e perceber as alternativas encontradas para suprir lacunas das mais diversas ordens, fazendo questão de esmiuçar principalmente o descritivo da presença de cada grupo que ajudou a construir esta utopia, pois, certamente, sem eles nada seria possível.

Uma vez que a descontinuidade de políticas públicas no país comumente é substituída pela ausência, julgo este trabalho adquirir determinada potência por se demonstrar como *front* da constante luta enfrentada por nós, na busca por democratizar o acesso à cultura, a partir do desenvolvimento de novos públicos, favorecer a inclusão e a coesão social, facilitando, ao mesmo tempo, um acesso mais igualitário à arte, além de intensificar o diálogo intercultural, missões presentes em nossa ação.

Serve também para compreender a dura realidade que por vezes nos exige a redução de diferentes funções em todos os períodos de execução do festival, desde sua pré-produção até o ciclo pós-produtivo, como, por exemplo, meu acúmulo de ofícios enquanto idealizador, captador de recursos e sua devida administração, além de coordenação técnica e curadoria.

Não é novidade para ninguém que as dificuldades para concretização de uma ação cultural no país são de diferentes ordens. No entanto, alternativas têm sido criadas para sobrevivência. Acreditando que algumas questões ainda não puderam ser totalmente respondidas, tal a complexidade do condensamento em uma dissertação de reflexões e práticas desenvolvidas ao longo de uma vida, torço que, ao menos, com esta leitura, novos agentes se sintam motivados a enfrentar este panorama nada animador, e que, através da arte e da força destes eventos cênicos, os festivais teatrais, possamos enfim construir dias melhores para nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

ALSCHITZ, Jurij. **Teatro sem diretor**. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2012.

AFOXÉ OMÔ NILÊ OGUNJÁ. **Porque decidimos não participar do carnaval promovido pela Prefeitura da Cidade do Recife**. Recife, 26 jan. 2016. Disponível em: http://www.facebook.com/afoxeomonile.ogunja/posts/478390162350742. Acesso em: 07 dez. 2018

BARTHES, R. A representação. In:____ BARTHES, R. **O Óbvio e o Obtuso.** (Obras de Roland Barthes, 8.ed.) Lisboa: Edições 70, 2009. p. 61-69.

BASTOS, M. A fragilidade dos festivais. **Jornal do Commercio,** Recife, 04 jan. 2018. p. 4.

BASTOS, M. Governo anuncia resultado do Funcultura Geral 2016/2017. **Jornal do Commercio,** Recife, 30 nov. 2017. p. 3.

BONES, M. Por uma política pública para os festivais de teatro. **O Tempo,** Belo Horizonte, 08 abr. 2017. p.14.

BONES, M. **Um olhar sobre festivais**. In SESC – DEPARTAMENTO NACIONAL. **Palco Giratório: circuito nacional.** Rio de Janeiro, 2017. p. 22-27. Catálogo.

BONET, L. Tipologías y modelos de gestión de festivales. In: BONET, L.; SCHARGORODSKY, H. (Ed.). **La gestión de festivales escénicos:** conceptos, miradas y debates. Barcelona: Gescènic, 2011. p. 41-87.

BOURDIN, A. **A Questão Local.** Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CADENGUE, A. E. **TAP, sua cena & sua sombra:** o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991). Recife: CEPE, 2011.

CENA CONTEMPORÂNEA E A REDE BRASILEIRA DE FESTIVAIS. **Rede Brasileira de Festivais de Teatro pela continuidade dos festivais**. Recife, 22 ago. 2017. Disponível em: http://www.cenacontemporanea.com.br/2018/2017/08/23/manifesto-da-rede-brasileira-de-festivais-de-teatro-pela-continuidade-dos-festivais. Acesso em: 07 dez. 2018

CONRADO, Aldomar. Entrevistadora: Perla Krumholz. **O Percevejo:** Revista de Teatro, Crítica e Estética. Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO, Rio de Janeiro, n. 10/11, p. 275-285, 2001/2002.

DUARTE, F.; FREI, K. Redes urbanas. In: Duarte, F.; QUANDT, C.; SOUZA, Q. **O Tempo das redes**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HOLLANDA, B. B. B. País do Carnaval! País do Carnaval? (Uma apresentação alentada ao dossiê: Carnavais & organizações). **Revista Organizações & Sociedade**. Salvador, v. 20, n.64, 2013, pp. 99-109.

LESKY, A. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MACAU, Clarissa. TREMA!: O teatro como arma de reconstrução de ideias. **Revista Cardamomo**, Recife, 14 abr. 2016. Disponível em: http://www.revistacardamomo.com/ trema-teatro-como-arma-de-reconstrucao-de-ideias. Acesso em: 07 dez. 2018.

MACCARI, B. El debate sobre la gestión de festivales escénicos: una mirada desde Argentina. In: BONET, L.; SCHARGORODSKY, H. (Ed.). **La gestión de festivales escénicos:** conceptos, miradas y debates. Barcelona: Gescènic, 2011. p. 213-270.

MALHADAS, D. As Dionisíacas Urbanas e as representações Teatrais. In: _____. **Tragédia grega:** o mito em cena. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MINTZBERG, H. **Criando organizações eficazes: estruturas em cinco configurações**. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.

NÉGRIER, E.; JOURDA, M-T. **Les nouveaux territoires des Festivals**, Paris: Michel de Maule/France Festivals, 2007.

NICKELS, W.; WOOD, M. B. **Marketing:** relacionamentos, qualidade, valor. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELUCIO, C. O Teatro de Grupo no final do século XX. **Revista Subtexto – Grupo Galpão.** Belo Horizonte, v. 5, p. 87, dez. 2008.

CHURCHILL JR., Gilbert A. & PETER, J. Paul. **Marketing**, criando valor para os clientes. 2. Ed. São Paulo: Saraiva, 2000. 626 p.

PONTES, J. **O teatro moderno em Pernambuco.** São Paulo: DESA, 1966.

PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE. **Plano Municipal de Cultura do Recife – Secretaria de Cultura do Recife – Conselho Municipal de Política Cultural – Recife (2008)**. Disponível em: http://www.legiscidade.recife.pe.gov.br/lei/17576/?fbclid=IwAR08Y4fHa4IiLOYvW6lhGyQp8GuI5-7Gy7wPpDiRb8f5e5lfL5QPrQFdMkw. Acesso em: 07 dez. 2018.

RAFFESTIN, C. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática. 1993.

RIVAS, L. **Valdemar de Oliveira:** o homem e o sonho: uma reportagem sentimental. Recife: AIP, 1983.

RODRIGUES, Eder Sumariva. **A dinâmica da produção teatral de Ruth Escobar:** entre estética e poder, arte e resistência. 2010. 232 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

ROLIM, Michele. **Pensamento curatorial em artes cênicas:** interação entre o modelo artístico e o modelo de gestão em mostras e festivais brasileiros. 2015. 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SACK, R. D. **Human territoriality:** its theory and history. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SANTANA, A. et al. Redes sociais nas Organizações e suas novas formas de relacionamento. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 13., 2011, Maceió. **Resumo**. Maceió: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Disponível em: http://intercom.org.br/papers/regionais/ nordeste2011/resumos/R28-0770-1.pdf. Acesso em: 12 abr. 2014.

SOJA, E. W. **The political Organization of Space**. Washington, D.C: AAG Comission on College Geography, 1971.

SOJA, E. **Geografias Pós-modernas:** a reafirmação do espaço na teoria social crítica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

SOUZA, M. L. de. **ABC do Desenvolvimento Urbano**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

TORRES, C. **A bíblia do marketing digital.** São Paulo: Novatec, 2009.

TROTTA, R. Breves considerações sobre o encontro entre grupos teatrais: a experiência do Próximo Ato em 2006. In: ARAÚJO, A. et. al. **Próximo ato: teatro de grupo.** São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

VAUCLARE, C. **Les événements culturels: essai de typologie.** In: Culture Études 2009-3. Paris: Département des études, de la prospective et des statistiques, 2009. Disponível em: http://www.culture.gouv.fr/content/download/17379/149361/version/2/file/cetudes-09-3.pdf. Acesso em : 07 dez. 2018.

VILELA. P. **Programa do TREMA! Festival (ed.1)**. Recife: Trema! Plataforma de Teatro, 2012.

_____. **Programa do TREMA! Festival (ed.2)**. Recife: Trema! Plataforma de Teatro, 2013.

_____. **Programa do TREMA! Festival (ed.3)**. Recife: Trema! Plataforma de Teatro, 2015.

_____. Nascido do Caos, o coletivo Magiluth. **Revista O Grito**, Recife, 3 nov. 2016a. Disponível em: http://revistaogrito.com/dossie-teatro-em-pe-nascido-do-caos-o-coletivo-magiluth. Acesso em: 07 dez. 2018.

_____. O que fomos e o que somos. **TREMA! Revista de Teatro de Grupo.** Recife, v. 6, p. 17-18, maio 2016b.

_____. **Programa do TREMA! Festival (ed.5)**. Recife: Trema! Plataforma de Teatro, 2017.

_____. **Manifesto TREMA! Festival (ed.6)**. Recife: Trema! Plataforma de Teatro, 2018. Disponível em: http://tremaplataforma.com.br/tremafestival. Acesso em: 07 dez. 2018.

WILKER, F. Trema Festival: a curadoria da urgência. **Teatro Jornal**, São Paulo, 24 mai. 2016. Disponível em: http://teatrojornal.com.br/2016/05/trema-festival-a-curadoria-da-urgencia. Acesso em: 07 dez. 2018.

APÊNDICE A – 1º TREMA! Festival de Teatro (2012)

CARTAZ/APRESENTAÇÃO/ PROGRAMAÇÃO/ FICHA TÉCNICA

CARTAZ

A PROGRAMAÇÃO

	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SÁB	DOM
08H	Workshop Itaú Cultura - Rumos **Núcleo Argonautas (SP) e Cia Senhas de Teatro (PR)**						
14H	Oficina Processo Criativo **Teatro Kunyn(SP)**						
16H					Evoé **Itaú Cultural - Rumos (SP)**		
19H	Outro Lado **Quatroloscinco (MG)**		Proibido Retornar **Grupo Teatro do Invertido (MG)**		Dizer e não pedir segredo* **Teatro Kunyn (SP)**		
21H		Aquilo que o meu olhar guardou para você **Magiluth (PE)**		Aquilo que o meu olhar guardou para você **Magiluth (PE)**			

PROGRAMAÇÃO

CONTATOS

tremafestival@gmail.com

81 9223 5988
81 9203 0369

EQUIPE

PRODUÇÃO GERAL
Pedro Vilela e Mariana Rusu

IMPRENSA
Doralice Amorim

COMUNICAÇÃO
Doralice Amorim
Guilherme Luigi
Thiago Liberdade
Thiago Lira

IMPRENSA
Doralice Amorim

LOGÍSTICA
Giordano Castro

AÇÕES PEDAGÓGICAS
Lucas Torres

PRODUÇÃO EXECUTIVA/ CICERONES
Mariana Rusu
Pedro Wagner
Erivaldo Oliveira

FICHA TÉCNICA

APÊNDICE B – 2º TREMA! Festival de Teatro (2013)

CARTAZ/APRESENTAÇÃO/ PROGRAMAÇÃO/ FICHA TÉCNICA

CARTAZ

TREMA! – Festival de Teatro de Grupo do Recife

Entre os dias 15 e 20 de outubro, Recife recebe a segunda edição do TREMA! - Festival de Teatro de Grupo do Recife, que ocupa o Teatro Marco Camarotti, Teatro Barreto Júnior e o Espaço Magiluth. Com dez apresentações de espetáculos e duas ações formativas, o festival realizado pelo grupo Magiluth, movimenta a cena teatral recifense durante seis dias.

O TREMA! – Festival de Teatro de Grupo do Recife recebe grupos de cinco estados do Brasil – que desenvolvem pesquisas continuadas de linguagem e ações. O festival quer também discutir o conceito de teatro de grupo e os projetos colaborativos desenvolvidos pelas companhias LUME Teatro (SP), Grupo Espanca (MG), Cia Hiato (SP), A Outra Cia (BA), Cênica Cia de Repertório (PE), Loucos e Oprimidos da Maciel (PE) e Magiluth (PE).

O festival tem como objetivo pensar possibilidades que atendam as demandas dos *grupos teatrais*, focando na difusão e no compartilhamento de práticas, e possibilitando a fruição de trabalhos que compõem um importante panorama da cena teatral brasileira contemporânea.

Esta edição é dedicada à memória do artista recifense Carlos Salles.

MUDA A LÍNGUA, MUDA O TEXTO, MUDA A CENA.

TREMA!

PROGRAMA

WWW.TREMAFESTIVAL.COM.BR

#EDIÇÃO 2013

15.out 20H — LU NE TEATRO (SP) — *Café com queijo** — TEATRO MARCO CAMAROTTI

16 e 17.out 20H — CIA MIATO (SP) — *ficção #1 #2* — TEATRO MARCO CAMAROTTI

18.out 20H — A OUTRA COMPANHIA DE TEATRO (BA) — *Mar me quer* — TEATRO MARCO CAMAROTTI

18.out 21H — CÊNICAS CIA DE REPERTÓRIO (PE) — *A filha do teatro* — TEATRO BARRETO JUNIOR

19.out 21H — GRUPO ESPANCA ! (MG) — *O líquido tátil* — TEATRO BARRETO JUNIOR

19 e 20.out 18H — TEATRO INDOMÁVEL (RJ) — *Vazio é o que não falta, Miranda* — TEATRO MARCO CAMAROTTI

20.out 16H — LOUCOS E OPRIMIDOS DA MACIEL (PE) — *Pólo Marginal* — PRAÇA DO ARSENAL

20.out 20H — GRUPO MAGILUTH (PE) — *Viúva, porém honesta* — TEATRO BARRETO JUNIOR

*LANÇAMENTO TREMA! + FETEAG

#OFICINAS

18.out 9H - 12H — A OUTRA COMPANHIA DE TEATRO (BA) — *Oficina de teatro* — ESPAÇO MAGILUTH
O JOGO COMO PRINCÍPIO PARA CRIAÇÃO CANAVIÊSICA

18.out 14H - 17H — A OUTRA COMPANHIA DE TEATRO (BA) — *Oficina de música* — ESPAÇO MAGILUTH
MÚSICA E CENA

TEATRO MARCO CAMAROTTI
(SESC Santo Amaro)
Rua do Pombal, s/nº, Santo Amaro
Fone: (81) 3216.1728

TEATRO BARRETO JUNIOR
R Estudante Jeremias Bastos, s/n, Pina
Fone: (81) 3355-6398 | 3355-6399

PRAÇA DO ARSENAL DA MARINHA
Praça do Arsenal ou Praça Artur Oscar, s/n, Recife Antigo

ESPAÇO MAGILUTH
Rua Madre de Deus, 170, Sala 102, Recife Antigo
Fones: (81) 3224 0107

FACEBOOK.COM/TREMAFESTIVAL

coordenação geral
PEDRO VILELA
vilelaproducao@gmail.com

MARIANA RUSU
marirusu@gmail.com

imprensa e redes sociais
EQUIPE TREMA!
tremafestival@gmail.com

comunicação | vídeo
THIAGO LIRA
thiagolira@hotmail.com

comunicação | design e site
THIAGO LIBERDADE
thiagoliberdade@gmail.com

produção executiva
GIORDANO CASTRO
LUCAS TORRES
PEDRO WAGNER
ERIVALDO OLIVEIRA
MÁRIO SERGIO CABRAL
THAYSA ZOOBY

fotografia
BERNARDO CABRAL
RENATA PIRES
RICARDO MOURA
THAIS LIMA

realização
GRUPO MAGILUTH
magiluth@gmail.com
www.magiluth.com

trema! festival
contato@tremafestival.com.br | geral
tremafestival@gmail.com | produção
oficinastrema@gmail.com | oficinas

PROGRAMA COM FICHA TÉCNICA

APÊNDICE C – 3º TREMA! Festival de Teatro (2015)

CARTAZ/APRESENTAÇÃO/ PROGRAMAÇÃO/ FICHA TÉCNICA

CARTAZ

PROGRAMA COM GRADE DE PROGRAMAÇÃO E FICHA TÉCNICA

protocolo
MALA VOADORA (PORTUGAL)
TEATRO HERMILO
8 E 9 DE ABRIL, ÀS 20H
10 DE ABRIL, ÀS 21H
Um ator e uma atriz recebem o público na sala, e declaram a sua vontade. "Estamos aqui para agradar" – repetido ao longo do espetáculo. Para isso, relatam um dia na vida de Luís XIV, o Rei Sol. Explicam como o monarca criou o mais sofisticado sistema de etiqueta da história, como a etiqueta tem como fundamento a consideração pelos outros, como o Rei usou esse sistema como instrumento de poder, e como a progressiva amplificação da etiqueta acompanhou uma progressiva massificação da cultura. Como é de agrado que se trata, fazem-no espetacularmente. Ao mesmo tempo, tentam clarificar o seu papel face à audiência a quem querem agradar, ali, naquela sala: tentam perceber a quem devem agradar, se a uma elite cultural, se às "massas", se...
55 MIN
viúva, porém honesta
GRUPO MAGILUTH (PE)
TEATRO ARRAIAL
10 E 11 DE ABRIL, ÀS 19H
Diretor de um jornal influente não consegue convencer sua filha única a deixar de velar seu marido, que morreu atropelado por uma carrocinha de picolé. O pai contrata uma ex-prostituta, um psicanalista e um otorrinolaringologista — todos charlatões — para dissuadir a filha do luto e querer se casar novamente. Como nenhum dos contratados achou uma solução para o caso, o jeito foi ressuscitar o morto para que ela, de apenas 15 anos, deixasse de ser viúva.
80 MIN
18 ANOS
diafragma:
DISPOSITIVO VERSÃO BETA
COLETIVO MAZOTA (ARG/BRA)
TEATRO ARRAIAL
9 DE ABRIL, ÀS 19H
Diafragma é um manifesto construído em relação aos dispositivos low tech e as tecnologias obsoletas. Pesquisa o diafragma como uma parte de um dispositivo motor. Está organizado como uma grande máquina que atua no tempo de forma nômade buscando desterritorializar-se. Ao hackear o corpo, encontra a sua obsolescência programada. O movimento quando funciona já não serve mais. Um elogio à gambiarra e à precariedade.
40 MIN
a receita
O POSTE: SOLUÇÕES LUMINOSAS (PE)
ESPAÇO POSTE
10 DE ABRIL, ÀS 19H
Nesta obra tragicômica que descreve um universo feminino e particular, a atriz Nandi Sodre vive uma mulher anônima e invisível de aproximadamente 48 anos, em situação de total dependência emocional, casada e com filhos, que passa a maior parte do tempo na cozinha tentando temperar suas ilusões com sal, alho e coentro com cebolinha, até mesmo em momentos desatinados. O espetáculo funciona como um espelho, no qual muitas vezes vemos refletir nossas atitudes e comportamentos.
40 MIN
luiz lua gonzaga
GRUPO MAGILUTH (PE)
CAIS JOSÉ ESTELITA
12 DE ABRIL, ÀS 16H
O espetáculo é antes de tudo uma celebração e tem como mote um conjunto de pessoas que esperam pela volta da chuva, pelo retorno de um rei e divagam poeticamente sobre questões do ser e viver no Nordeste. "Luiz Lua Gonzaga" não é uma história com começo, meio e fim, mas uma série de situações poéticas do imaginário do homem nordestino e uma homenagem ao centenário do Rei do Baião.
55 MIN
br-trans
AS TRAVESTIDAS (CE)
TEATRO HERMILO
11 DE ABRIL, ÀS 21H
12 DE ABRIL, ÀS 19H
Um processo cênico antropológico que traz à cena histórias que pairam sobre a atmosfera do medo, da solidão e da morte. Histórias que se encontram e se confundem entre si, com a realidade e as inquietações do ator. A partir de conversas com travestis, transformistas e transexuais pelas ruas e casas de show de Porto Alegre, o espetáculo expõe recortes de vidas e vidas recortadas em um trânsito de informações e de fatos reais.
60 MIN
18 ANOS
PERFORMANCES
COLETIVO MAZOTA (ARG/BRA)
CONTATO SONORO
AV. COE DA BOA VISTA / 10 DE ABRIL, ÀS 15H
Contato sonoro é uma intervenção urbana com um dispositivo sonoro. Onde os corpos se encontram e se tocam, negociam suas identidades através do cheiro, da textura, do peso e do encontro. Pretende pensar o corpo como um movimento coletivo nos espaços urbanos, ressaltando através do toque a empatia e a vitalidade dos corpos na cidade. Ao entrar em contato se constrói um grande circuito analógico entre os corpos, propondo uma outra possibilidade de lidar com a tecnologia que resgata o humano e amplia as sensações e a percepção.
O TEATRO COMO CONSTRUTOR DO ESPAÇO
CAIS JOSÉ ESTELITA / 12 DE ABRIL, DAS 14H ÀS 18H
é uma intervenção que incorpora temporalmente a amplitude dos movimentos de resistência que implicam novas formas de disputar o poder. Entende a presença e a permanência no Estelita também como dispositivo comunicacional e simbólico. Que resta de humanidade no tempo da imobilidade? Que são os espaços materiais senão uma construção da nossa memória material e afetiva? Como se articula o corpo dentro deste sistema? O corpo como acontecimento que experimenta a vida não orgânica das paredes em ruínas do Cais.

PROGRAMA

APÊNDICE D – 4º TREMA! Festival de Teatro (2016)

CARTAZ/APRESENTAÇÃO/ PROGRAMAÇÃO/ FICHA TÉCNICA

CARTAZ

(RE) CONSTRUÇÃO...

Quando o 4º atentado foi deflagrado no ano de 2256, muitos ouviram de longe os ruídos e sentiram o chão estremecer.

Os que se encontravam no local se abismaram com tamanha ousadia daquele grupo de pessoas trajando ternos escuros e gravatas listradas. Já era noite, quando cada um trouxe consigo uma espécie de grosso cinto afivelado à cabeça, o que posteriormente descobririam ser um conjunto de dinamites. Ao realizar o ato explosivo de suas próprias mentes, espalharam pela cidade questões imagináveis.

Muitos foram os relatos sobre os desdobramentos. Os mais surreais diziam que ao invés de miolos, de suas cabeças foram arremessadas mulheres biônicas que pareciam saídas de zines, além de uma legião de anjos/travestis que modificaram radicalmente a maneira de olhar o mundo a partir de então.

O disse me disse propagou-se pela cidade. Alguns bradaram que se tratava de guerrilhas revolucionárias, até mesmo comunistas. Outros propagaram a notícia de que estariam ligados à lutas ancestrais ou grupos de libertação.

Todos, entretanto, conseguiam perceber a urgência por dizer algo que o ato deflagrava, uma tentativa de rompimento com questões que, de tão absurdas, acabaram por se tornar banais. Já não dava mais para suportar (já não dá).

As pessoas começaram a ir às ruas, com a certeza de que tudo aquilo não devia ser em vão. Espaços que anteriormente eram dedicados ao compartilhamento de ideias e reflexões começaram a ser re-abertos. Líderes que durante muito tempo se revezam entre si em cargos e funções, perceberam que já não havia mais espaço para tamanha incompetência e desapareceram sem deixar rastros. Empreiteiros, esta raça que mais prevarica com o Estado, começaram a implodir suas obras (que de arte nada possuem) numa tentativa de apagar seus legados destruidores.

Foi preciso mergulhar no caos para (re)construir tudo. Questões que possuíam urgência de debates foram postas à mesa: identidade, gênero, educação, ditadura, história, tornaram-se ordem do dia. Os lados se evidenciaram e as pessoas finalmente conseguiram compreender *o que* as une e *quem* as divide.

Dizem que foi um período para se guardar na história.

Dizem.

E pensar que tudo começou apenas com um tremor.

MUDA A LÍNGUA, MUDA O TEXTO, MUDA A CENA. TREMA!

PROGRAMA

teatro e espaços trema!

TEATRO DE SANTA ISABEL
Praça da República, s/n – Santo Antônio
teatrodesantaisabel@gmail.com
(81) 3355-3324

TEATRO ARRAIAL ARIANO SUASSUNA
Rua da Aurora, 457 – Boa Vista
teatroarraial1@gmail.com
(81) 3184-3057

CENTRO DE FORMAÇÃO APOLO - HERMILO
Cais do Apolo, s/n, Bairro do Recife
centroapolohermilo.pauta@gmail.com
(81) 3355-3320
(81) 3355-3318
(81) 3355-3319

RODA CULTURAL
Rua Madre de Deus, 66, Bairro do Recife
patrickto4@gmail.com
(81) 3019-1776

equipe trema!

PEDRO VILELA
Idealização e Direção Artística

MARIANA RUSU
Produção Geral

THIAGO LIBERDADE
Comunicação e Design

ARTHUR MARINHO
ISADORA LIMA
Anjos

PAULO FIRMINO
Bilheteria

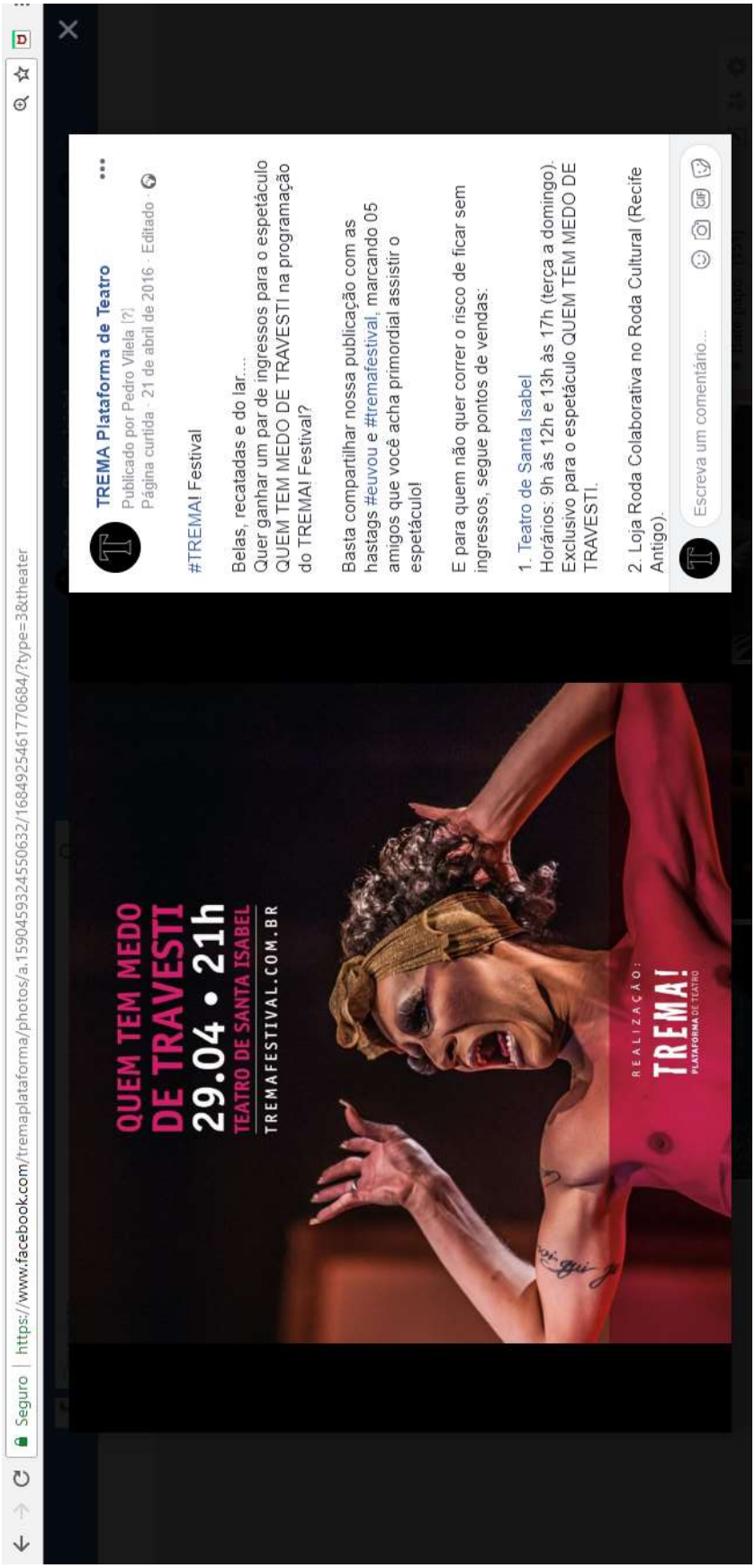
BERNARDO CABRAL
ERIC GOMES
LUCAS EMANUEL
Fotografia

TREMA! PLATAFORMA
Realização

WWW.TREMAFESTIVAL.COM.BR
FACEBOOK.COM/TREMAPLATAFORMA

PROGRAMA COM FICHA TÉCNICA

GRADE DE PROGRAMAÇÃO 2016



MODELO DE POSTAGEM EM REDES SOCIAIS

APÊNDICE E – 5º TREMA! Festival de Teatro (2017)

CARTAZ/APRESENTAÇÃO/ PROGRAMAÇÃO/ FICHA TÉCNICA

CARTAZ

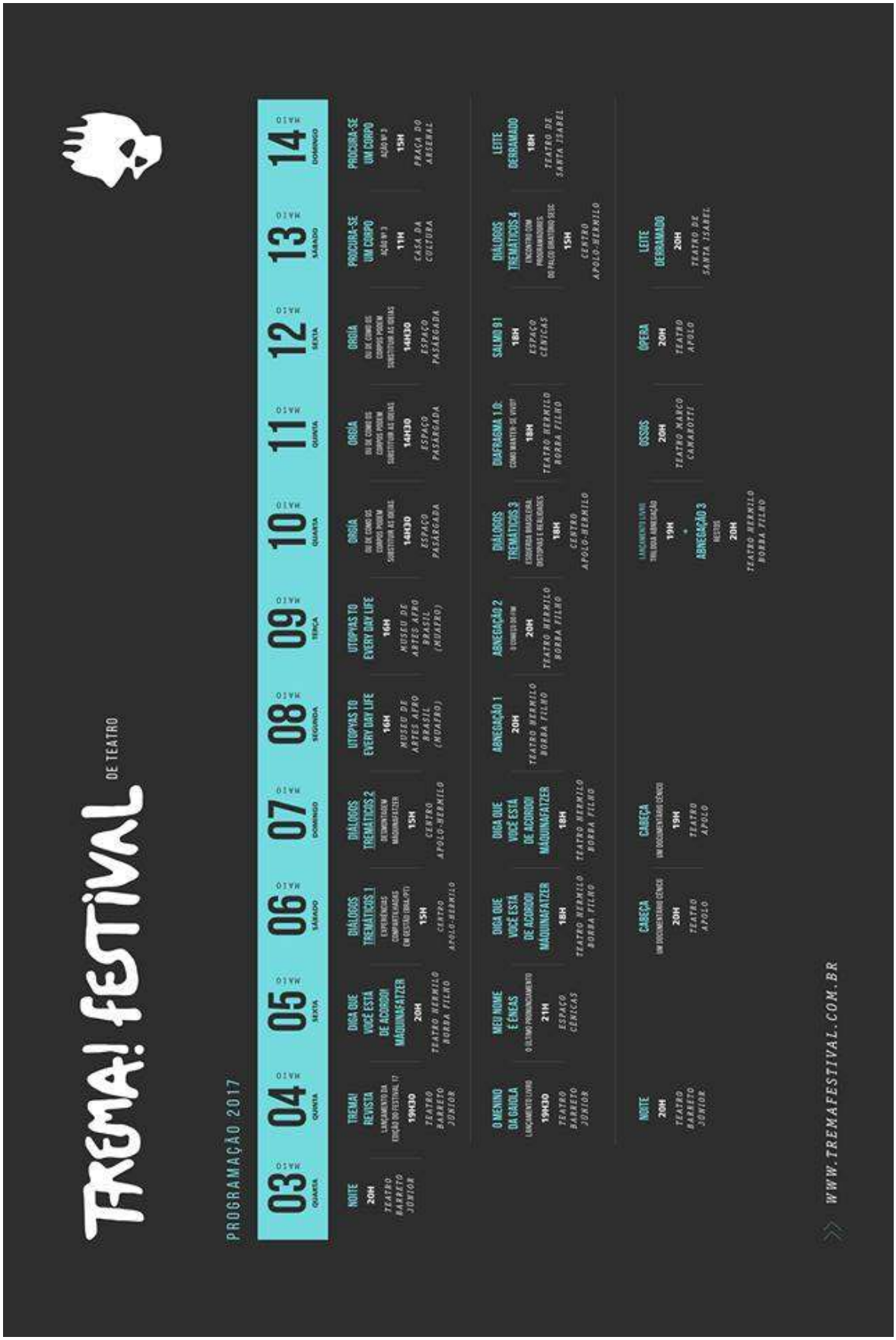
MINISTÉRIO DA CULTURA E ITAÚ APRESENTAM
TREMA! FESTIVAL
DE TEATRO

PROGRAMA

Antes disseram que era culpa de um portal.
Na verdade, costumamos recorrer a esta história a cada final de ano para justificarmos tudo que passou. Assistimos os Nardonis, ônibus 174, Eliza Samudio, Amarildo, chacina da Candelária, Índio Galdino. Quer mais?
O menino Bernardo, Celso Daniel, Maníaco do Parque, Tim Lopes e Cláudia Silva Ferreira arrastada por 350 metros numa viatura.....
Já tinha existido Urso Branco, Carandiru, Pedrinhas. Mas ainda veio Alcaçuz, Anísio Jobim, Monte Cristo. E tome delação, lista, vazamento e invenção. A última, chamaram de ¨fim do mundo¨. Não acabou nada por aqui. E por aí?
E se esse mundo for o inferno de outro planeta?
Quando montamos um festival, não temos controle sobre as conexões que o público fará.... Que angústia! Estamos tentando te dizer algo. Tentando produzir alguma reflexão... tô falando de Brasil mesmo, pronto! Desta barbárie. Dá pra entender? Dá para fazer alguma coisa?
Ao que parece, pelo menos os artistas que estarão conosco ao longo destes 12 dias estão correndo atrás. Sim! Estes vagabundos que mamam das tetas do governo! Mas é com Rouanet? Sim, é sim! É com Lei Rouanet, com dinheiro público através de mecenato e com Fundo de Cultura Estadual. São 15 espetáculos, 25 apresentações, 03 lançamentos de livros, 03 oficinas e 04 debates. O público só precisa pagar pelos espetáculos, quase o mesmo valor de uma cerveja num bar! Entende agora a potência do investimento público em cultura?
Não vai ter Claudia Milk, nem LUAn SANTAna, nem indústria cultural no meio, sugando dinheiro público para uma roda que gira por si só, que o próprio mercado de entretimento consegue manter. Tem teatro de pesquisa, artistas que dedicam suas vidas a tentar transformar este bagulho em que estamos envolvidos. Tem nota fiscal pra cacete, tem prestação de contas, tem recolhimento de impostos. Isto aqui não é relação de construtora com governo não, pode crer!
Mas este texto era pra quê, mesmo? Ah! Para agradecer o público em estar conosco nesta jornada. Para agradecer também os parceiros que nos fizeram chegar a cinco edições. Ao Itaú e Governo do Estado de Pernambuco, através do Funcultura, que nesta loucura em que o país está envolvido, ainda acreditam que a arte é uma das únicas soluções, que ela forma e transforma.
As ruas continuam vazias. Podemos então nos encontrarmos nos teatros? Já não sabemos o que podemos fazer em torno desta inércia. Mas haverá alternativas.

TREMA!

TEXTO DE APRESENTAÇÃO NO PROGRAMA



GRADE DE PROGRAMAÇÃO

panorama atual. Neste primeiro Dialógo Tremático, receberemos a Gerente de Artes Cênicas do Itaú Cultural, Galiana Brasil; a produtora portuguesa do grupo Circolando, Ana Carvalhosa; e o produtor do Fiac - Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, Felipe Assis.

DIÁLOGOS TREMÁTICOS 2

DEMONSTRAÇÃO PÚBLICA DE PROCESSO CRIATIVO (TEATRO MÁQUINA/CE)

07 de maio | Centro Apolo-Hermilo | 15h

A fala pública tem formato de demonstração do processo criativo, através de estudo de cenas do espetáculo. Nessa atividade pretende-se abrir o processo criativo do espetáculo apresentado e, em certa medida, também tratar dos procedimentos criativos e dos princípios estéticos que norteiam nossos interesses como artistas de teatro. Nessa fala pública decupa-se algumas cenas do espetáculo e assim revela-se as formas de criar desse trabalho e as escolhas da encenação. O estudo da encenação e do trabalho dos atores através de cenas do espetáculo revela as escolhas relativas às noções de tempo e espaço. O espetáculo enclausura os desertores em espaço reduzido,

DIÁLOGOS TREMÁTICOS 3

ENCONTRO "ESQUERDA BRASILEIRA – DISTOPIAS E REALIDADES"

10 de maio | Centro Apolo-Hermilo | 18h

Conversa com o dramaturgo e diretor Alexandre dal Farra, sobre o processo de construção da Trilogia Abnegação, a partir da atual condição da esquerda brasileira e a crise instaurada sob sua representação institucional. Após o debate, haverá o lançamento do livro TRILOGIA ABNEGAÇÃO.

DIÁLOGOS TREMÁTICOS 4

ENCONTRO COM PROGRAMADORES DO PALCO GIRATÓRIO SESC

13 de maio | Centro Apolo-Hermilo | 15h

A Trema! Plataforma de Teatro em parceria com o SESC propõe um diálogo com programadores convidados do Palco Giratório SESC, com o objetivo de compreensão em torno do pensamento curatorial e mecanismos de difusão propostos pelo projeto. Estes curadores estarão acompanhando a programação do festival assistindo os espetáculos *inloco*.

10 de maio | Centro Apolo Hermilo | 19h

OFICINA 2 | DERIVA

com participação no espetáculo ORGÍA

Dias 07 a 12 de maio | Espaço Pasárgada | 13h às 18h

Horários da Oficina:

07 de maio | das 15h às 17h
(domingo)

08 e 09 de maio | das 13h às 17h
(segunda e terça-feira)

10, 11 e 12 de maio | das 13h às 18h
(quarta a sexta-feira)

MINISTRANTES: Teatro Kunyn (SP) Ronaldo Serruya, Paulo Arcuri, Ivan Kraut, Luiz Gustavo Jahjah e Luiz Fernando Marques

OFICINA 3 | O CORPO EXPRESSIVO – MASTERCLASS DE MOVIMENTO

Dias 04 de maio | Teatro Barreto Júnior | 15h as 17h

MINISTRANTE: André Braga (PORTUGAL)

EQUIPE TREMA!

PEDRO VILELA
IDEALIZAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

MARIANA RUSU
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO

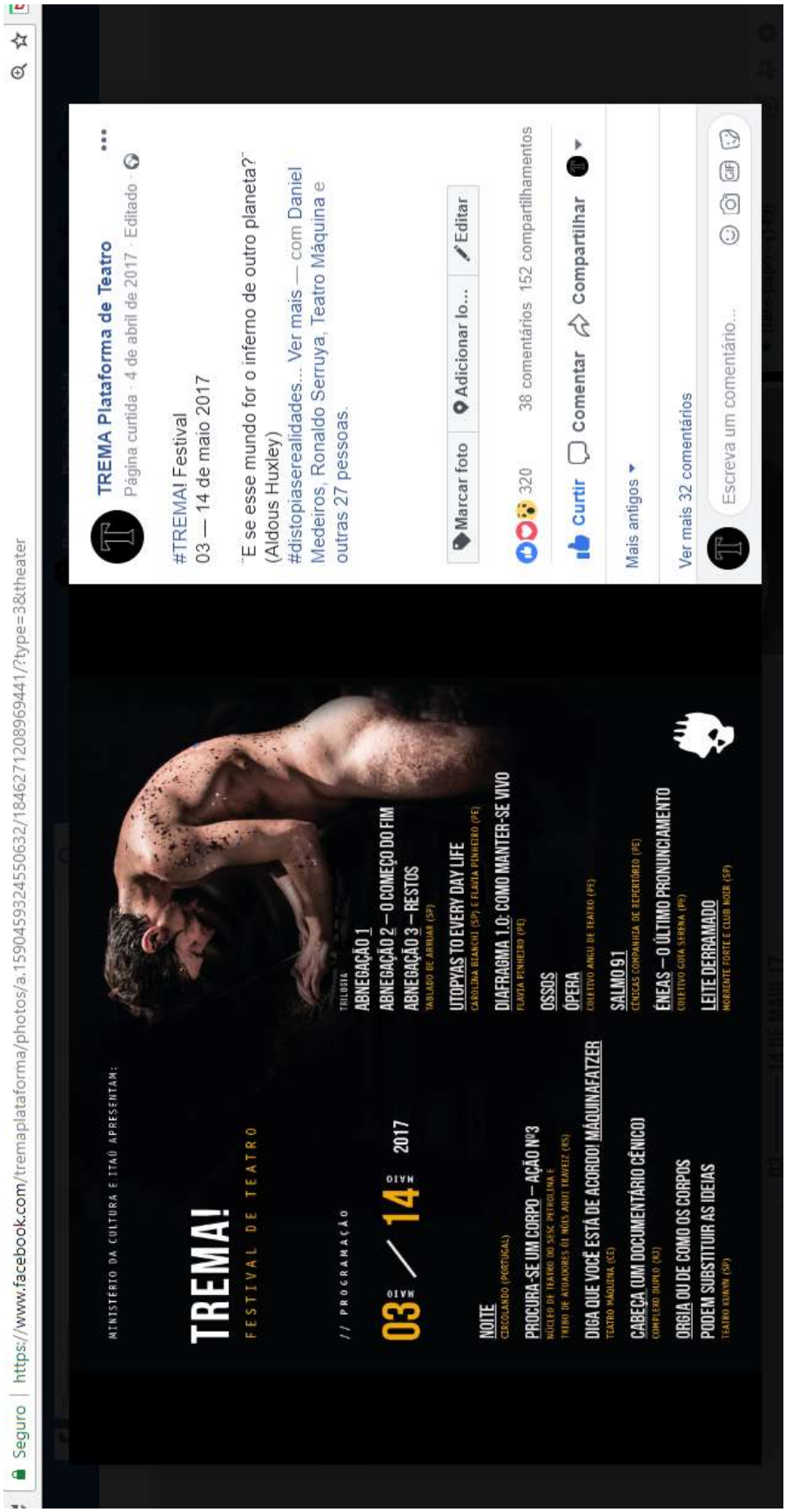
THIAGO LIBERDADE
COMUNICAÇÃO E DESIGN

ARTHUR MARINHO, ISADORA LIMA, EDJALMA FREITAS E PAULO FIRMINO
PRODUTORES EXECUTIVOS

ADRIANA SOUZA E ALESSANDRA MENDES
BILHETERIA

BERNARDO CABRAL, DANILO GALVÃO E LUCAS EMANUEL
FOTOGRAFIA

TREMA! PLATAFORMA DE TEATRO
REALIZAÇÃO



POSTAGEM EM REDE SOCIAL

APÊNDICE F – 6º TREMA! Festival de Teatro (2018)

CARTAZ/APRESENTAÇÃO/ PROGRAMAÇÃO/ FICHA TÉCNICA

CARTAZ

WWW.TREMAFESTIVAL.COM.BR

28.05(20H) E 27.05(19H)

TEATRO APOLO

27.05 (18H)

TEATRO
MARCO CAMAROTTI

28.05 (19H30)

TEATRO
MARCO CAMAROTTI

30.05 (19H30)

TEATRO HERMILO
BORBA FILHO

31.05 (19H30)

TEATRO
MARCO CAMAROTTI

01.06 E 02.06 (19H30)

TEATRO ARRAIAL
ARIANO SUASSUNA

01.06 (21H)

TEATRO HERMILO
BORBA FILHO

02.06 E 03.06 (12H–18H)

PRAÇA DA COIMBRAL E
CENTRO CULTURAL BENFICA

03.06 (19H)

TEATRO APOLO

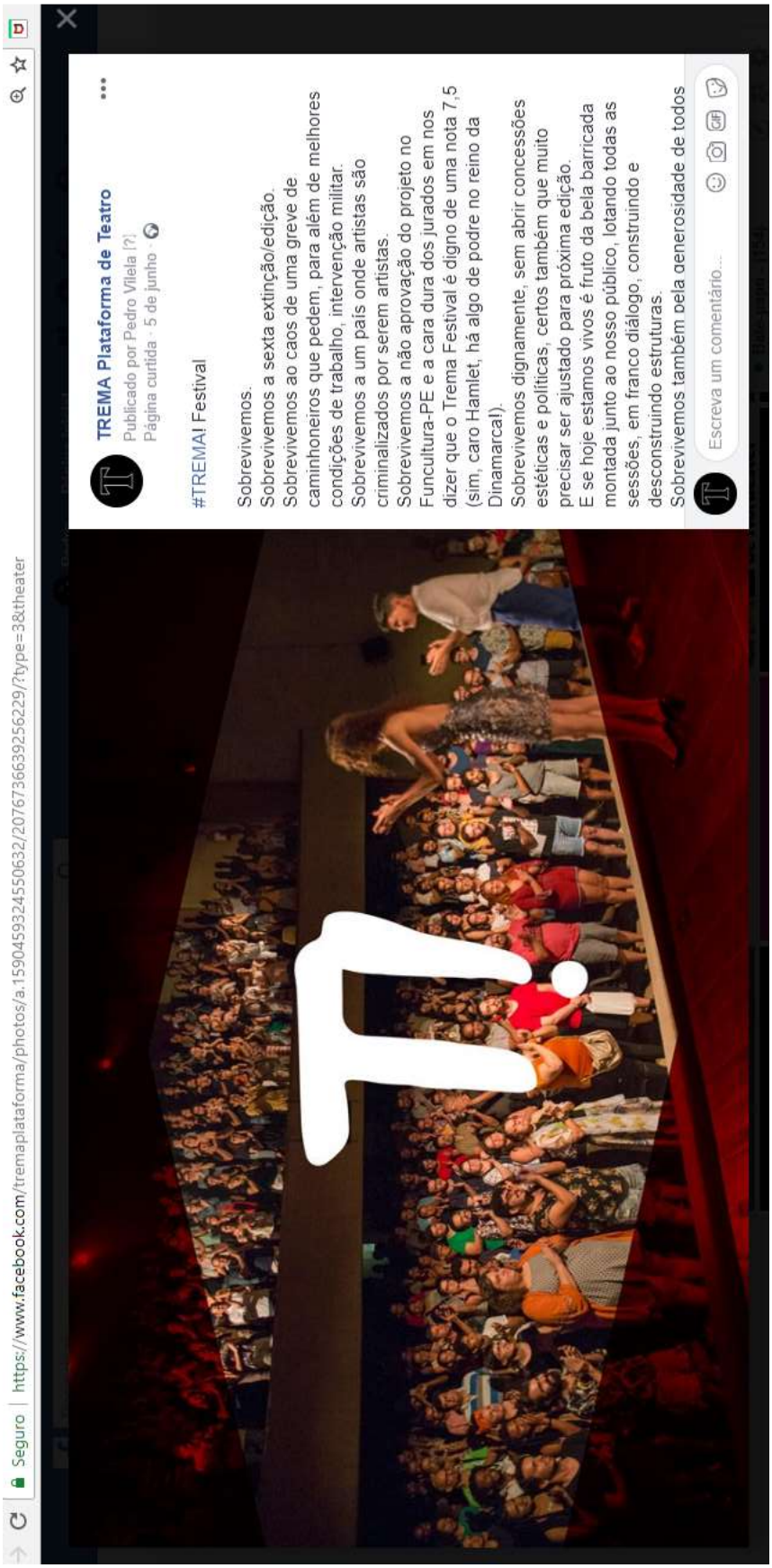
INGRESSOS: R$30 E R$15 (meia)

2011

Patrocínio: Apoio:

Parceria: Realização:

POSTAL/PROGRAMA



POSTAGEM EM REDES SOCIAIS