



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
LICENCIATURA EM TEATRO**

**BRENDA SILVA MENEZES**

**UM TEATRO DE CLASSES?:  
UM OLHAR SOBRE O ACESSO AOS EDIFÍCIOS TEATRAIS  
ENTRELAÇADOS À HISTÓRIA DO BRASIL E DE SALVADOR- BA**

Salvador  
2021

**BRENDA SILVA MENEZES**

**UM TEATRO DE CLASSES?:  
UM OLHAR SOBRE O ACESSO AOS EDIFÍCIOS TEATRAIS  
ENTRELAÇADOS À HISTÓRIA DO BRASIL E DE SALVADOR- BA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de graduação em Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Teatro.

Orientadora: Professora Dra. Cristiane Santos Barreto

Salvador  
2021

**BRENDA SILVA MENEZES**

**UM TEATRO DE CLASSES?:  
UM OLHAR SOBRE O ACESSO AOS EDIFÍCIOS TEATRAIS  
ENTRELAÇADOS À HISTÓRIA DO BRASIL E DE SALVADOR- BA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de graduação em Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Teatro.

Orientadora: Professora Dra. Cristiane Santos Barreto

Aprovada em \_07\_ de \_junho\_ de 2021

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Cristiane Santos Barreto  
ETUFBA/UFBA – Orientadora

---

Profa. Dra. Urânia Auxiliadora Santos Maia  
FACED/UFBA – Examinadora

---

Prof. Dr. Rodrigo Morais Leite  
ETUFBA/UFBA – Examinador

Salvador  
2021

*Às minhas ancestrais  
O vento carregou as flores que vieram de  
você  
À minha avó Albani,  
minha mãe Regina,  
minha avó Jesuíta  
e minha Oyá*

## AGRADECIMENTOS

Neste processo de escrita, trabalho, paixão e dor, agradeço primeiramente à rede de mulheres que foram essenciais para que eu continuasse minha batalha no campo acadêmico.

Gratidão à minha mãe Regina, por sempre acreditar em mim e em tudo o que faço, por estar sempre na plateia para me ver, por ser tão companheira na minha vida, por me buscar no ponto de ônibus tão longe de casa à meia noite na volta da faculdade e tornar possível minha formação.

Às minhas avós sem as quais eu não chegaria até aqui, obrigada minhas sertanejas.

Obrigada aos meus guias espirituais e meus amados Orixás, obrigada mãe Oyá.

Às minhas amigas queridas que sempre me deram à mão Ana, Bella, Bruna, Júlia, obrigada por tanto amor.

A minha orientadora, Profa. Cristiane Barreto, a qual sempre foi uma inspiração de trabalho e competência para mim e que me guiou nesta pesquisa.

A Profa. Urânia Maia, cuja figura sempre foi tão importante para mim como exemplo de empatia e humanidade.

Agradeço ao Professor Rodrigo Leite, que gentilmente se dispôs a participar da minha banca e compartilhar seus ensinamentos comigo.

A Poliana Bicalho que me inspirou a falar sobre a mediação cultural e gentilmente me concedeu a entrevista que incorpora este trabalho.

A Carolina Menezes, sempre me oferecendo o melhor suporte profissional possível.

A família que acredita em mim e no meu trabalho.

A todas as minhas grandes amigas e amigos que me deram suporte, obrigada pelo maior amor do mundo.

Obrigada a cada aluna e aluno meu, do primeiro ao último. Sempre lhes terei no coração, vos amo.

Obrigada, Universidade Federal da Bahia, obrigada ao instituto que primeiro me acolheu, IHAC.

Obrigada, Escola de Teatro da UFBA.

E, por fim, obrigada a todas as professoras e professores em todos os níveis do ensino que me fizeram enxergar além, que marcaram minha história e ajudaram minha formação como ser humano. Eu sou eternamente grata.

*Foi por nossas dores  
Que comecei a escrever poesia  
Cada palavra  
Que escrevi na vida  
Foi para nos devolver a nós mesmas  
- Rupi Kaur*

MENEZES, Brenda Silva. **UM TEATRO DE CLASSES? UM OLHAR SOBRE O ACESSO AOS EDIFÍCIOS TEATRAIS ENTRELACADOS À HISTÓRIA DO BRASIL E DE SALVADOR, BA.** 85 f. 2021. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2021.

## **RESUMO**

O presente trabalho de conclusão de curso trata-se de uma pesquisa com uma metodologia de caráter exploratório descritivo e tem como foco investigar as relações que permeiam o público, o seu contexto socioeconômico e o acesso aos edifícios teatrais ao longo da história. A narrativa apresentada neste trabalho é a ocidental com início na Grécia antiga e é delineada até chegar à cidade de Salvador, Bahia. Por fim, foram analisados como romper as barreiras tanto do acesso físico, quanto do acesso sensível para melhor eficiência de uma expansão e manutenção de público na cidade.

**Palavras-chave:** Acesso; Teatro; Democratização; Formação de público; Salvador, Bahia.

MENEZES, Brenda Silva. **UM TEATRO DE CLASSES? UM OLHAR SOBRE O ACESSO AOS EDIFÍCIOS TEATRAIS ENTRELACADOS À HISTÓRIA DO BRASIL E DE SALVADOR, BA.** 85 f. 2021. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2021.

#### **ABSTRACT**

The present term paper is a research with a descriptive exploratory methodology and focuses on investigating the relationships that permeate the public, their socioeconomic context and access to theater buildings throughout history. The narrative presented in this work is the western narrative beginning in ancient Greece and is delineated until arriving in the city of Salvador, Bahia. Finally, I analyzed how to break the barriers of both physical access and sensitive access for better efficiency in the expansion and maintenance of audiences in the city.

**Keywords:** Access; Theater; Democratization; Audience formation; Salvador, Bahia.



MENEZES, Brenda Silva. **UM TEATRO DE CLASSES? UM OLHAR SOBRE O ACESSO AOS EDIFÍCIOS TEATRAIS ENTRELACADOS À HISTÓRIA DO BRASIL E DE SALVADOR, BA.** 85 f. 2021. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2021.

## RÉSUMÉ

Le présent travail de conclusion du cours est une recherche avec une méthodologie exploratoire descriptive et se concentre sur l'investigation des relations qui imprègnent le public, leur contexte socio-économique et l'accès aux bâtiments du théâtre à travers l'histoire. Le récit présenté dans ce travail est le récit occidental commençant dans la Grèce antique et est délimité jusqu'à ce qu'il arrive dans la ville de Salvador, Bahia. Enfin, ils ont analysé comment briser les barrières à la fois d'accès physique et d'accès sensible pour une meilleure efficacité dans l'expansion et l'entretien du public dans la ville.

**Mots-clés:** Accès; Théâtre; Démocratisation; Formation d'audience; Salvador, Bahia.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Regiões de moradia dos entrevistados .....	45
Figura 2 - Relação dos entrevistados com o teatro.....	45
Figura 3 - Locomoção na IDA ao teatro.....	46
Figura 4 - Locomoção na VOLTA para casa .....	47
Figura 5 - Obstáculos e inseguranças ao acessar os espaços teatrais .....	48

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
<b>1 O PÚBLICO, O ESPAÇO E AS ALTERAÇÕES SOCIAIS ENTRELAÇADAS À HISTÓRIA DO TEATRO OCIDENTAL .....</b>	<b>15</b>
1.1 A importância da cena nas antigas civilizações grega e romana .....	15
1.2 O caminho do teatro no espaço medieval até o renascimento e a Era Elisabetana .....	19
1.3 A difusão do iluminismo .....	23
1.4 Outros rumos a partir do realismo .....	23
<b>2 O TEATRO NO BRASIL COLÔNIA CHEGA A SALVADOR E REVERBERA NA PLATEIA .....</b>	<b>26</b>
2.1 O teatro catequizador de dominação no Brasil .....	26
2.2 Produções na colônia do século XVII ao XVIII .....	27
2.3 A chegada da corte portuguesa e suas consequências no fazer teatral.....	31
2.4 Teatro de entretenimento e a diversão das novas classes .....	34
2.5 Os grupos amadores e a expansão de público .....	35
2.6 A Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e a Sociedade de Teatro dos Novos.....	39
<b>3 DESAFIOS PARA UMA DEMOCRATIZAÇÃO NO ACESSO AOS EDIFÍCIOS TEATRAIS NA CIDADE DE SALVADOR-BA .....</b>	<b>42</b>
3.1.1 Detalhamento dos dados.....	44
3.1.2 Como as condições socioeconômicas afetam o acesso do público aos edifícios teatrais.....	48
3.2 Entrevista com a mediadora cultural Poliana Bicalho e reflexões sobre a mediação cultural .....	51
<b>4 ASPECTOS CONCLUSIVOS.....</b>	<b>54</b>
REFERÊNCIAS .....	56
APÊNDICES .....	59

## INTRODUÇÃO

Acredito que esse texto seja sobre uma corrente, algo elétrico, pulsante, estimulador que passa por nós como uma carga viva feita de gente. O que nos move? Qual o nosso impulso? Nesses anos nos quais vemos um desmonte proposital de políticas públicas voltadas à cultura, qual é a motivação das/dos artistas para continuar nos palcos levando sua arte?

E, para além dos artistas, qual a motivação de alguém que vive em um canto extremo de uma grande cidade e que, desde o início da sua existência, tem seus direitos negligenciados, que tipo de impulso teria essa pessoa para sair do seu território, enfrentar a cidade e ver o artista trabalhando em uma linguagem artística que ela mal conhece?

Na minha infância, eu tinha o sonho de me tornar atriz. Não sabia como, nem por onde. O que me interessava era ver as atrizes dentro das caixas que tínhamos na sala de casa: chorando, sorrindo, me afetando de alguma forma e acabei nutrindo durante anos esse sonho infantil de um dia querer transformar as pessoas através dos sentimentos.

Os anos se passaram, cresci e ingressei em uma universidade pública, mais precisamente na Universidade Federal da Bahia no curso do Bacharelado Interdisciplinar em Artes. Foi no BI que tive minhas primeiras experiências satisfatórias com o fazer teatral e também foi através dele que tive minhas vivências como público de teatro. Houve aulas de recepção, sensibilização, idas ao teatro, fui estimulada. A paixão que antes eu nutria, agora virava semente que eu aprendia como regar.

No final do curso do Bacharelado, passei a ter mais contato com colegas dos cursos da Escola de Teatro. Foi quando comecei a ouvir as famosas lamentações sobre a falta de público. Diante desta contestação latente, decidi investigar minha trajetória como parte da plateia e posteriormente quando ingressei no curso da licenciatura, optei por tornar esse questionamento o meu objeto de pesquisa. Busco então falar sobre o público, aquele público que nem sequer pisou no teatro, aquele ao qual a linguagem foi negada.

O presente trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Teatro se trata então da fusão de minhas experiências como artista, público e uma espécie de “não público” ao qual o acesso ao teatro nem sequer foi cogitado como algo possível.

Decidi adotar a palavra público neste texto no sentido de conjunto de pessoas em determinado contexto ou local. Utilizo plateia geralmente ao me referir ao espaço específico do teatro ou às pessoas que o ocupam. Já para espectador, considero o conceito de Flávio Desgranges (2015), no qual “[...] o espectador de teatro precisa travar diálogo com a peça”, ou

seja, não é apenas um público passivo e sim que elabora um contato profundo entre ele e a arte apresentada.

No meu primeiro capítulo busco fazer uma breve análise de alguns períodos históricos, os quais considero importantes para delinear o passado do público e do acesso aos edifícios teatrais. Estabeleço a conexão entre os pontos em comum de diferentes períodos históricos partindo do ponto de vista ocidentalizado, todos eles convergindo para analisar quem podia acessar os edifícios teatrais, e de qual forma se dava esse acesso.

Seguindo a mesma linha de localizar circunstâncias similares na história sigo para o segundo capítulo, desta vez fazendo apontamentos sobre como se deu o desenvolvimento do fazer teatral ocidental e admissão do público no Brasil. Esta parte faz uma conexão entre a história brasileira e a soteropolitana, nos últimos dois tópicos trago à leitora/leitor tentativas de expansão do público na cidade de Salvador, Bahia.

Para realizar a revisão bibliográfica tive o suporte teórico de Margot Berthold (2014) através do livro *História mundial do teatro*; Décio de Almeida Prado (2012) com suas contribuições em *As raízes do teatro brasileiro*; Raimundo Matos e Leão (2013, 2014) com a *História do teatro: oito aulas da antiguidade ao romantismo* e *Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia*; Affonso Ruy (1961) *O primeiro teatro do Brasil: documentos de 1773 sobre o teatro da câmara da cidade do Salvador* e Noelio Dantaslé Spínola (2017) *O teatro na Bahia: dos jesuítas a Glauber Rocha*. Para entender a história do Brasil desde a invasão portuguesa até a década de oitenta recorri ao historiador e cientista político Boris Fausto em sua obra *A História do Brasil* (2006).

No terceiro capítulo faço um relevo sobre as adversidades na atualidade em relação ao acesso do público aos equipamentos culturais em Salvador, Bahia. Para contribuir na minha análise realizo a aplicação de um questionário eletrônico junto aos frequentadores e não frequentadores de teatro em Salvador, em cujas respostas podem-se identificar suas inseguranças e opiniões sobre a conexão entre teatro, cidade e condições socioeconômicas. Por fim, trago uma análise sobre a contribuição da mediação cultural junto à formação de espectadores e como ela é uma aliada para profissionais das artes cênicas.

Para me auxiliar neste capítulo tenho a contribuição da mediadora cultural Poliana Bicalho em formato de entrevista e as contribuições de Desgranges (2015) com *A pedagogia do espectador* e Ney Wendell Cunha Oliveira (2011) através de sua dissertação *A mediação teatral na formação de público: o projeto Cuida Bem de Mim na Bahia e as experiências artístico-pedagógicas nas instituições culturais do Québec*.

Os três capítulos desta exploração acadêmica e pessoal tem por finalidade contribuir de maneira efetiva para o entendimento do público da cidade e de seu contexto social. Através desse texto, procuro trazer o impulso que nos faça entender como dependemos da democratização cultural. Além de ser uma questão ética, demonstrar interesse em expandir a linguagem teatral para além do mesmo circuito é uma questão de sobrevivência.

## 1 O PÚBLICO, O ESPAÇO E AS ALTERAÇÕES SOCIAIS ENTRELAÇADAS À HISTÓRIA DO TEATRO OCIDENTAL

### 1.1 A importância da cena nas antigas civilizações grega e romana

Há registros de que, desde os tempos pré-históricos, a espécie humana utilizava manifestações de caráter representativo que podem ser consideradas embriões do teatro. Fosse para repassar adiante rituais que garantissem sua sobrevivência ou para realizar culto aos seus deuses, a representação sempre andou lado a lado com o desenvolvimento da humanidade. Várias sociedades em todos os blocos continentais cultivaram suas próprias formas e meios de desenvolvimento dessa arte universal.

Essas manifestações miméticas se consolidaram artisticamente, e através do teatro elas se espalharam, difundindo modos de vida reais, irrealis e ideais. Pois o que vemos no palco, principalmente na plateia desses palcos reflete o que temos do lado de fora, além das portas de entrada. Quando estamos numa plateia, quando vemos um público, vemos um traço da nossa sociedade.

Nas ruas, nas escolas, nos hospitais, em barcos que navegam nos rios e até de ponta cabeça, o modo de fazer teatro se reinventou tantas vezes quanto foi possível e possivelmente se remodelará conforme necessário. Hoje a encenação pode acontecer através de telas de computador e *smartphones* devido a um distanciamento imposto pela circulação de um vírus que impede o contato físico entre o artista e o público. As ambições estéticas e necessidades espaciais e socioculturais são imensuráveis, porém, mesmo com tantas possibilidades um lugar nunca deixou de existir e de ser utilizado: refiro-me ao edifício teatral, e é dele que através deste trabalho irei tratar.

É inegável que o teatro de rua e o teatro realizado em locais não convencionais é tão rico e legítimo quanto o praticado em edifícios teatrais. Através desta pesquisa, no entanto, desejo discorrer sobre como os espaços de encenação tidos como convencionais podem reproduzir a manutenção de poder e *status* no passado distante e no presente, trazendo como foco a cidade de Salvador, BA.

Optei por cobrir o trajeto do teatro ocidental através de revisões bibliográficas. Neste texto, considero o público como principal sujeito de análise e as relações deste com os contextos sociais de suas respectivas épocas para traçar mudanças, similaridades e diferenças com o público inserido na sociedade do século XXI, na cidade de Salvador.

Alguns meios que contribuem para a assimilação de diferentes perspectivas históricas que trago aqui pode conter aspectos sobre a arquitetura dos edifícios teatrais, assim como

mudanças socioculturais ocorridas durante os séculos, pois para analisar o público é preciso entender onde e em qual época ele está inserido.

É importante frisar que nesta pesquisa o que está em voga é a participação do público referente ao acesso a edifícios construídos e/ou utilizados para representações teatrais. Mesmo trazendo algumas passagens sobre o teatro de rua, as questões levantadas no texto levam em consideração a inclusão e/ou privação de determinados grupos sociais ao longo da história aos espaços fechados de representação cênica.

Através deste primeiro capítulo começo por debruçar-me sobre a história do teatro a partir da Grécia e Roma antigas para desromantizar o ideal que temos sobre a arte, no qual muitas vezes é negligenciado o seu potencial de ser um instrumento de controle social e político ao longo dos tempos. O teatro, assim como a arte em geral pode ser tanto um meio transformador revolucionário para diferentes civilizações, como pode perpetuar hábitos de exclusão ou manutenção de ideais nocivos à democratização do acesso de variados grupos.

No ocidente, a encenação que se dá como acontecimento artístico de relevância social, cultural e política mais próxima da qual conhecemos hoje, se principia na Grécia antiga por volta do século V.I a.C., cujo despertar estava ligado às práticas ritualísticas destinadas ao culto do deus Dionísio, e, é a partir desse caráter sagrado que há um desenrolar de definições que constituiriam o teatro grego.

Além de religiosa, a arte feita na época, por vezes acabava sendo utilizada como um recurso político de controle social e manutenção da ordem vigente, uma vez que muitas encenações adquiriam caráter moralizador e coercitivo ao lidar com aquele personagem que desafiava a ordem universal e/ou dos deuses, e, neste período da história grega os representantes do divino em terra eram os próprios governantes e aqueles que tinham o poder de exercer o sacerdócio, sendo assim, aquele cidadão que desafiava algum desses representantes constituía um desafio tanto à lei grega quanto à lei divina. Sobre este ponto do teatro grego existem muitas controversas entre diferentes autores, alguns dos mais radicais teorizam sobre a arte como instrumento de poder como por exemplo, Arnold Hauser, filósofo, historiador, pesquisador de artes e sociologia com seu trabalho de maior exponência em *A história social da arte e literatura* publicada em 1950.

As encenações tinham em sua base textos que exaltavam a cultura da Grécia, principalmente por parte das tragédias, a moral da época era exaltada e as consequências ao desafiá-la eram levadas ao extremo pelos autores, o que servia de aviso ao público que rompesse de alguma forma com o sistema político e de crenças daquela comunidade. Desta forma, o



comportamento dos cidadãos era sabiamente moldado por aqueles que produziam e financiavam essa arte espetacular.

Os gêneros dramáticos de maior destaque eram a tragédia e comédia. Na tragédia, as personagens eram geralmente deuses ou nobres de espírito heroico que se envolviam em tramas que culminavam em sofrimento por consequência do destino, ou das próprias paixões e impulsos. Já na comédia, havia a predominância do grotesco e da obscenidade e era principalmente por meio dela que os autores faziam críticas a vários segmentos da sociedade.

Em relação à arquitetura, esta era bem estruturada de modo a garantir a maior audiência possível. No espaço físico teatral grego no período que se segue as grandes construções tal qual conhecemos hoje, havia pouca distinção projetada na arquitetura da plateia de forma que as classes sociais estivessem separadas, porém havia uma exceção já que os lugares de honra na primeira fileira eram separados para sacerdotes e grandes autoridades, já o restante do público pertencente a outras camadas da sociedade: os cidadãos (homens atenienses livres), estrangeiros e até mesmo os escravos poderiam ocupar locais diversos da mesma fileira. Em relação às mulheres atenienses (que eram destituídas de direitos), estas quando lhes era permitida a presença na audiência, se sentavam nas fileiras mais distantes do palco. A população que frequentava os espetáculos participava ativamente do mesmo e não hesitava em manifestar suas emoções reprovando ou aprovando certas situações que estavam sendo exibidas em cena, como traz Margot Berthold:

A aprovação era indicada por estrepitosas salvas de palmas, e o desagrado, por batidas com os pés ou assobios. A liberdade de expressar sua opinião foi algo de que o antigo frequentador de teatro fez uso amplo e irrestrito, considerando a si próprio, desde o mais remoto início, um dos elementos criativos do teatro. (2014, p. 114)

Além de ser uma demonstração artística e religiosa, o teatro grego foi essencial para a construção do pensamento, comportamento e ideal de civilização. Dada a sua importância cultural, houve tentativas de estimular ainda mais a participação dos habitantes para a ocupação dos espaços onde havia práticas teatrais, e, um dos pilares da democratização do acesso ao teatro na Grécia antiga aparece com Péricles, um político que impulsionou a cultura em várias áreas e que governou durante o período de 461 a 431 a.C. O desenvolvimento na sua época ficou conhecido como a “Idade de Ouro” e abrangeu áreas da política, arquitetura, economia, artes e militarismo. Raimundo Mattos de Leão (2014, p.23) nos acrescenta em sua obra que: “No processo de inclusão da população aos espetáculos, coube a Péricles instituir uma ajuda de custo para que o cidadão pobre pudesse ingressar no teatro e assistir ao acontecimento cívico”, é com este governante que surge um dos primeiros pensamentos institucionalizados de que a arte deveria ser igualmente acessível para todos e que cabia ao Estado assegurar que o

desenvolvimento do teatro andasse de mãos dadas com o desenvolvimento da democracia ateniense.

Em Roma, as primeiras manifestações teatrais descendem da cultura dos habitantes etruscos<sup>1</sup> que, de maneira similar ao que aconteceu na Grécia, se associaram ao início dos espetáculos de rua. É sabido que a cultura romana bebeu de diversas fontes das águas consagradas da cultura grega e o teatro foi uma delas. Os romanos utilizaram obras do teatro grego muitas vezes adaptando-as para sua sociedade que apesar de também ser segmentada em camadas, compreendiam outras relações sociais num outro tipo de civilização.

Dentre as encenações mais comuns dos romanos, estavam a tragédia e a comédia e ramificações dessa última. Na tragédia, exaltavam-se as características do Estado romano na qual as personagens mais comuns eram os grandes oficiais e servidores da República. Já na comédia, as tramas eram envoltas por intrigas e as personagens carregavam características marcantes, na qual o contraste em ricos e pobres era explorado.

Três variedades praticadas em Roma merecem realce: a fábula *atelana*, o mimo (que apesar de ganhar notoriedade em Roma, anteriormente já circulava pela Grécia) e a pantomima. Na fábula *atelana* as personagens usavam máscaras e os diálogos eram improvisados. No mimo e na pantomima as cenas eram improvisadas e eram caracterizadas por serem paródias de escárnio, nas quais os atores representavam papéis de pessoas comuns, não usavam máscaras e o figurino na maioria das vezes eram farrapos e uma característica marcante deste gênero era a presença de mulheres como atrizes. No mimo, havia a presença de diálogos, já na pantomima a presença de gestos era o grande diferencial e em suas encenações a dança e canto possuíam bastante força.

Em relação à arquitetura do teatro romano vale salientar que semelhante ao teatro físico grego os espaços mais notáveis de encenação com característica fixa, imponente que destaca sua importância cultural são construídos em um período posterior a ascensão dos grandes escritores. O espaço era projetado de modo que as classes sociais estivessem bem divididas e de onde os privilegiados se tornavam parte da atração do público, ostentando sua riqueza e poder. Sobre a estrutura desses edifícios, Berthold explana em sua obra:

[...] dentro, quatro galerias acomodavam os espectadores. Além do camarote imperial, num *podium* elevado, na primeira galeria ficavam os lugares de honra dos senadores e oficiais,

---

<sup>1</sup> Povo que constituía uma forte civilização e cultura na Península Itálica pelo menos 900 a.C. e que aproximadamente até os anos 200 a.C foi completamente dominado pelo povo romano. Fonte: RODRIGUES, Luciana. Etruscos: uma civilização evoluída da Itália antiga. **Romapravoce**, 2021. Disponível em: <<https://www.romapravoce.com/etruscos-civilizacao-evoluída/>>. Acesso em 13 de abril. de 2021.

sacerdotes e vestais. A segunda galeria acomodava a nobreza e os oficiais, a terceira os patrícios romanos, e a quarta galerias, os plebeus. Parece também ter havido uma coluna reservada às mulheres. (2014, p. 157)

Os espetáculos romanos eram grandes obras de entretenimento onde o Estado exibia-se majestosamente e declarava seu poder enquanto praticava a política do “pão e circo”<sup>2</sup>. É em Roma que o financiamento de artistas estabelece práticas conhecidas como mecenato, ou seja, os patrícios (elite romana) financiavam apresentações a fim de mostrar seu poder aquisitivo, um termo que dá origem ao atual patrocínio.

Durante império romano a população cristã era perseguida e representada em peças como motivo de piada. Com a queda do império romano no ano de 476 d.C., e posterior ascensão do cristianismo os artistas foram perseguidos e obrigados a aceitar a fé cristã. As representações teatrais foram reprimidas e só apareceriam séculos depois com as encenações religiosas.

## 1.2 O caminho do teatro no espaço medieval até o renascimento e a Era Elisabetana

O período medieval compreendido entre os séculos V d.C. a XV d. C., foi uma época definida essencialmente pela presença do clero como parte ativa da vida dos habitantes da Europa, principalmente nas regiões que aos poucos adquiriram o feudalismo como sistema socioeconômico. Em uma era regida por sacerdotes cristãos, o teatro ressurgiu na parte interna das igrejas católicas e era representado por clérigos que encenavam em latim. Os temas eram essencialmente religiosos e tinham como objetivo divulgar os ensinamentos da bíblia.

Aos poucos, alguns elementos tidos como profanos, como a humanização das personagens e influências populares foram ganhando espaço e o teatro teve que se retirar dos edifícios sagrados. Nesse contexto, o teatro ganhar os espaços públicos e conseqüentemente abranger grande parte da população foi um marco importante numa sociedade estratificada em que não havia possibilidade de alteração do *status quo*<sup>3</sup>.

As representações adentraram as praças e com o fortalecimento do que viriam a serem nações com seus próprios idiomas, o latim perdeu força nas encenações. Passou a coexistir então o teatro sagrado e o profano. Dentro do teatro litúrgico alguns gêneros foram: os mistérios, nas quais eram feitas encenações sobre a vida de cristo; as moralidades, na qual as

<sup>2</sup> “A política do pão e circo é qualquer método utilizado pelo governo que seja baseado em dar diversão e alimento ao povo. Sendo que seu principal objetivo é distrair as pessoas dos problemas sociais.” OKA, Mateus. Pão e circo. **Todo Estudo**. Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/historia/pao-e-circo>. Acesso em: 13 de abril de 2021.

<sup>3</sup> Termo em *latim* usado para definir algo em estado atual, como por exemplo: nas sociedades estratificadas da idade média não havia a possibilidade de movimento das classes feudais.

personagens usavam linguagem figurativa com o objetivo de produzir o efeito didático e por fim, os milagres, que eram representações da vida dos santos, outra característica marcante do teatro medieval é a utilização do palco simultâneo, o qual segundo Anatol Rosenfeld (2000, p. 47-48) poderia ter até 50 metros de extensão, onde o público se deslocava junto aos atores o que criava uma relação de simultaneidade onde cada cena estava intrinsecamente ligada à outra.

No teatro profano, por baixo de máscaras, zombaria e riso fácil havia a crítica a vários grupos da sociedade, alguns gêneros de destaque são: a farsa, de caráter cômico e burlesco, na qual as personagens são carregadas de estereótipos; as *sotties* que eram similares às farsas e tinham como protagonistas os tolos/loucos; os momos, no qual eram utilizados muitos gestos, as personagens utilizavam máscaras e existia figura do rei como predominante; as entremeses que eram peças realizadas em um curto espaço de tempo e levavam o alívio cômico durante as pausas de eventos como jantares ou de peças longas de um ou dois atos; sermões burlescos eram representações satíricas da figura de clérigos. Sobre o teatro medieval, gostaria de deixar uma passagem que retrata a ousadia dos artistas da época:

Altamente crítica, a farsa condena hábitos e costumes, satirizando situações conhecidas e vividas pelo público. Inescrupulosa no tratamento dos seus temas, a farsa não escolhe um determinado sujeito, representante da nobreza ou do clero, zombando de qualquer um ou de qualquer situação social ou política sem perder autoironia. (LEÃO, 2014, p. 99)

Nessa época, o teatro se estabeleceu como parte das cidades em suas apresentações que tomavam corpo nas ruas, sua influência na arte de rua que é feita até hoje é notável. Se torna indispensável citar os grupos de Comédia *Dell'Art*. Com surgimento na região da Itália, no século XV, esses grupos itinerantes se apresentavam em palcos mambembes em espaços públicos e de livre circulação das cidades, seu trabalho de caracterização do ator em que os artistas se especializavam em um tipo de personagem arquetípico garante a estes grupos um trabalho pioneiro e profissional no ofício da atuação. Foi também na Comédia *Dell'Art* que surgiram as primeiras atrizes profissionais em uma época em que a atuação era restrita somente a homens.

Para além do que se pensa, o período medieval não foi somente marcado por suas trevas, mas, também pela garra dos artistas que durante seus séculos de repressão conseguiram driblar o controle da Igreja extremamente persecutória que se confundia com o próprio Estado.

Conforme o medievo se aproximava do fim, um novo estilo de operação nas relações se aproximava; se tratava da fase do renascimento que teve seu auge entre os séculos XV d.C. e XVI d.C. e foi marcada pelo pensamento laico, postura humanista, crescimento da burguesia, expansão comercial e urbana, conseqüentemente a isso houve um maior contato do povo europeu com outras culturas. Durante essa fase, houve uma grande valorização da cultura

greco-romana do período clássico o que impulsionou a valorização das artes. Aliado a isso, a ascensão da burguesia propiciou a prática do mecenato<sup>4</sup>, ou seja, houve uma grande explosão cultural devido ao financiamento dessa nova classe que queria mostrar todo seu poder econômico.

Neste “novo mundo” o ser humano passou a ser foco do drama, havia também o apelo aos clássicos greco-romanos que ressurgiam nos palcos, porém quanto às representações vale lembrar que este ainda era um período de transição entre o poderio total da igreja e ideias como antropocentrismo. As encenações em alguns lugares ainda carregavam o legado do medievo em seus temas, uns dos maiores tesouros sem dúvida foram às encenações com características jocosas e diversas que tiveram início na transição da idade média para o renascimento que conquistaram o palco e permaneceram em cena criando popularidade principalmente entre o público das classes mais baixas, essas peças compartilhavam o espaço do palco com as tragédias humanistas que eram as preferidas da aristocracia.

No renascimento, o duo tragédia e comédia tem destaque. Na tragédia, os maiores expoentes foram os humanistas que além de resgatar peças de autores romanos, majoritariamente, também se debruçavam na pesquisa de filósofos, sendo um deles Aristóteles, através principalmente da sua obra *A Poética*. Movimentos religiosos também utilizaram o teatro neste período através do drama escolar no qual estudantes das elites se debruçavam nos poetas ditos eruditos, praticavam latim e apresentavam-se entre si e para a nobreza.

Nesta fase há também a criação de um novo exemplar concebido como um companheiro dos gêneros teatrais, que surge com particularidades marcantes da sua época, o drama pastoral, um gênero bucólico que idealizava a vida no campo no qual as personagens principais eram a figura de pastores e pastoras, um cenário que na verdade servia como pano de fundo para criticar as relações sociais e a modernidade, na qual a vida pura era marcada pelo contraste da vida falsa e corrupta das cortes e nas cidades.

Quanto aos edifícios teatrais era prezada uma busca pela retomada da arquitetura dos teatros greco-romanos, um modelo que vale ressaltar é o teatro olímpico de Vicenza cuja construção teve início na metade do século XVI na Itália e inspirou a construção de pelo menos mais dois edifícios similares no país. Sobre a participação do público e da distinção destes, apesar de no renascimento haver maior mobilidade social os edifícios ficavam reservados às

---

<sup>4</sup>“O mecenato representa uma forma de financiamento das artes com origem no Império Romano e que acompanha a humanidade até os dias de hoje.” Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/mecenato/>> Acesso em 13 de abril de 2021.

altas classes da época, enquanto isso o povo que constituía a base da população tinha maior acesso às representações através das trupes teatrais ambulantes, palcos de rua e similares.

Adentrando o cenário inglês há uma particularidade que vale ressaltar sobre sua prática no século XVI, pois a Inglaterra vivia um momento singular que a separava de outras partes da Europa devido à sua particular relação entre religião e Estado, na qual se rompeu uma aliança com o catolicismo e estabeleceu a igreja anglicana como religião oficial, além disso, houve o fortalecimento da monarquia e da identidade nacional através do reinado da rainha Elizabeth I, num momento conhecido como a “Era de Ouro” da Inglaterra.

Apesar de manter suas diferenças, seu período histórico e relações sociais eram mais próximas ao resto da Europa do que distante dela. A burguesia alcançava cada vez mais poder político e econômico. Já o resto da população ganhava um caráter cada vez mais urbano, dadas as políticas de controle de terra que retiravam os camponeses de seus lares e os obrigavam a ir para as cidades em busca de trabalho. Com o êxodo rural foi gerada uma pobreza generalizada na metrópole, as condições de higiene eram precárias e a população numerosa vivia aglomerada.

Nesta fase há o crescimento da capital londrina, início das atividades têxteis e também o fortalecimento dos teatros como uma das atividades de lazer da população. Assim como em grande parte da Europa havia a divisão entre o teatro realizado para corte e o teatro para o grande povo, enquanto eram erguidos monumentais teatros para receber a nobreza e posteriormente as novas classes da burguesia, geralmente a base da população trabalhadora ficava do lado de fora desses espaços suntuosos, já nas construções londrinas mais populares o acesso do público de camadas mais baixas era mais frequente.

Durante o reinado elisabetano (1558 a 1603) surgem alguns dos poetas nacionais que carregavam as mais diversas influências em suas escritas; crescem as demandas para a construção de edifícios construídos para a prática da representação teatral e a “Era de Ouro” conhece seus heróis. William Shakespeare, cujas obras resistem além das fronteiras da renascença, foi um dos escritores dessa fase.

Nos teatros ingleses, havia divisão projetada no próprio espaço onde se realizavam os espetáculos, esta se formava em prol do preço dos ingressos no qual quem poderia pagar o maior valor se acomodava nos lugares localizados nas partes superiores, conseqüentemente as galerias que ficavam na parte mais acima do pátio acomodavam os grandes senhores da época, enquanto os ditos plebeus deveriam se dividir no pátio em pé ou numa opção mais cômoda sentados ou em fileiras de arquibancadas com preços mais acessíveis. Havia bastante

proximidade entre o público e os atores, devido à estrutura do edifício teatral. Durante as encenações, havia poucas mulheres na plateia e nenhuma no palco, pois atrizes eram proibidas de encenar, já as mulheres que frequentavam a plateia eram consideradas de baixa estirpe. Mesmo com altos e baixos, censura institucionalizada, teatros fechados por causa de problemas sanitários ou morais, o espetacular cenário londrino foi um marco importante na cena renascentista por sua característica popular e acessível.

### 1.3 A difusão do iluminismo

Atravessando até o século XVIII, a Europa experimenta uma reviravolta contra os regimes absolutistas em voga até então, no chamado século das luzes surge um movimento que ganhou força principalmente na França. Neste período a razão deveria guiar o homem e sua vida em comunidade, é dada a largada para a fase de uma nova organização social promovida pelas populações das classes burguesa e campesina, que cansadas de sustentar o clero e a nobreza através de impostos e sem ao menos possuir direitos políticos juntaram-se em revoltas que tiveram o ápice na Revolução Francesa.

Durante o iluminismo, o teatro adotou os ideais desta filosofia, assumiu-se nas obras a verossimilhança, uma maior simplicidade no diálogo e nos figurinos. Sobre os edifícios para espetáculos desta época, destacam-se as óperas que eram construções majestosas. Nesses espaços, geralmente a plateia era constituída pelas camadas populares de menor poder aquisitivo enquanto as classes mais altas e nobreza ocupavam os camarotes.

Dentro de poucas décadas, esplêndidos teatros e óperas seriam construídos por toda a Europa, com três, quatro ou cinco fileiras de assentos em semicírculo ou em forma de ferradura, diante de um alto e magnificamente emoldurado palco do tipo “Cosmorama”. Alguns deles, sem dúvida, foram encomendados ainda por monarcas, mas foram concebidos com a mesma finalidade que inspirou Augusto, o Forte, eleitor da Saxônia, quando construiu o Zwinger, em Dresden: ser um cenário para festas do povo, em grande estilo. (BERTHOLD, 2014, p. 382)

A produção cultural nesse século era voltada principalmente aos interesses da burguesia, sendo assim, tanto as obras literárias e apresentações quanto os edifícios teatrais eram projetados para a satisfação deste público.

### 1.4 Outros rumos a partir do realismo

No teatro realista não há consideráveis mudanças referentes ao público frequentador do teatro, porém há de se fazer um adendo sobre a contribuição do movimento realista para a - relação - que envolve a obra e o público, pois nessa fase há o advento da quarta parede, um

distanciamento estético que ainda ecoa ainda hoje sobre o que é apresentado em muitas peças teatrais.

O realismo surge em um contexto no qual a Europa já estava consolidada na fase industrial após uma era de mudanças já experienciadas no século XVIII, no qual cidadãos que antes lutavam contra regimes absolutistas monárquicos adquiriram direitos e deveres civis. O teatro feito para o público burguês experimentava tanto quanto sua época marcada por inovações tecnológicas que estimulavam o desenvolvimento de uma nova estética.

Ganhando força na segunda metade do século XIX, o movimento realista opera uma mudança significativa sobre o aspecto arquitetônico teatral, transformando drasticamente a relação do público com o que estava sendo apresentado, o palco transforma-se numa espécie de caixa cênica e adquire uma quarta parede simulada tecendo uma ilusão de que a cena apresentada acontece num mundo fechado, onde o espectador assiste o desenrolar dos fatos como um intruso.

Muitos cenógrafos dessa fase trabalhavam em prol de uma precisão histórica e se tornavam aliados da arqueologia em busca da excelência em suas montagens, mas durante o próprio movimento realista os cenários exuberantes foram tornando-se mais intimistas tirando o foco do cenário para atrair as atenções ao trabalho dos autores e atores.

Um dos autores expoentes da geração foi Alexandre Dumas Filho, que escreveu *A Dama das Camélias* (1852), essa peça foi um marco na cena realista francesa e assim como outras da vanguarda, condenavam os vícios e comportamentos burgueses.

Os movimentos iniciados no teatro realista alcançaram grande exponencial com o advento do teatro naturalista, numa tentativa de desnudar o real e competir com as novas tecnologias que surgiriam posteriormente.

Já conhecidas às consequências da revolução industrial ocorrida na segunda metade do século XVIII, o novo mundo capitalista, especificamente o continente europeu vivenciou tanto os ângulos dos avanços tecnológicos, quanto às privações disseminadas por este novo modelo de organização da sociedade.

As populações camponesas que foram arrastadas de suas terras e confinadas em fábricas sob situações laborais sub-humanas começaram a se organizar em grupos formando sindicatos que buscavam a melhoria nas condições de trabalho. Junto aos movimentos sindicais, surgem os primeiros teóricos das ciências sociais que buscavam compreender o panorama em questão.

O teatro do período naturalista desperta e caminha na mesma direção dos despontamentos sociais, o principal foco do teatro desta época é a discussão sobre os privilégios



da agora já instituída elite burguesa. Os textos dramáticos agora se voltavam a analisar a relação dos indivíduos ante a sociedade que os cercam.

É durante o naturalismo que conforme Jean Jacques Roubine (1998), a figura do diretor adquire maior relevância e seu trabalho assume aspectos que atribuem um novo contorno à cena principalmente no que se refere o trabalho do ator e da atriz. Dois encenadores merecem destaque Antoine com o Théâtre Libre de Paris e Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou.

É no século XIX que o teatro lida com os desafios das novas tecnologias, a implementação em massa da luz elétrica que se torna um elemento fixo da cena em conjunto com outros elementos visuais do espetáculo. Além disso, o cinema desponta como novo meio de entretenimento fazendo surgir assim certa disputa entre o espaço do teatro e desta nova arte, o teatro deste período buscava por uma coesão do que estava sendo mostrado no palco com o mundo real.

Apesar de não haver mudanças significativas quanto ao público frequentador de teatro nessa fase, não há dúvidas de que o teatro realista e naturalista se destacam como grandes estéticas do século XIX.

De acordo com o breve resumo histórico que trouxe neste capítulo é possível entrelaçar os rumos do teatro e seu público com o contexto e fatos que marcaram significativamente cada época. Busquei resgatar essa memória do teatro ocidental para que se possa fazer a análise dos grupos sociais em seu devido contexto, seja na Grécia antiga, era medieval, revolução francesa ou pós revolução industrial. Um fato que marcou o teatro para além da arte em todos esses períodos citados acima foi a relação de exclusão.

## **2 O TEATRO NO BRASIL COLÔNIA CHEGA A SALVADOR E REVERBERA NA PLATEIA**

No Brasil, como é sabido, havia uma vasta população de diferentes civilizações que aqui já habitavam antes da invasão portuguesa. O teatro a ser analisado no Brasil neste capítulo parte da perspectiva da chegada do teatro ocidental europeu que aqui chegou durante a colonização.

Quais aspectos podemos traçar, em paralelo, do teatro feito na Europa, nos anos anteriores à ocupação portuguesa, com o teatro realizado na corte até metade do século XX? E quais modificações o público que é o principal alvo desta pesquisa sofreu durante os períodos de transição?

Além disso, traço um resumo do teatro brasileiro para chegar finalmente às terras soteropolitanas e analisar o contexto sociocultural relacionado ao teatro e a expansão de público até o final do século XX.

### **2.1 O teatro catequizador de dominação no Brasil**

No Brasil colonial, a chegada do teatro europeu surge logo após o início da colonização portuguesa. No ano de 1549, os habitantes da nova terra eram até então os povos nativos e os poucos portugueses e seus descendentes que haviam desembarcado cerca de vinte anos antes quando foi dado estímulo do povoamento para exploração de recursos que havia na colônia. É nesse contexto populacional que desembarca, no Brasil, membros de uma ordem religiosa católica chamada Companhia de Jesus.

Na Europa, a companhia aprovada em 1540, representou um dos avanços da igreja católica durante o período de conflitos da Contrarreforma, no qual o velho continente se via dividido por dois caminhos, ambos cristãos: de um lado o da igreja protestante e de outro o da igreja católica.

A Companhia de Jesus foi utilizada na guerra pela busca e manutenção de fieis e uma das armas mais potentes para conseguir resultados satisfatórios foi o teatro. Com apresentações gigantescas, cenários e figurinos bem elaborados, música instrumental, dança e o principal: o repertório dramático cristão que almejava alcançar a alma do público infiel e convertê-los por meio da linguagem artística.

O teatro praticado na colônia tinha características bem específicas que diferenciavam das praticadas adotadas no continente europeu. Foi na colônia que surgiu um ambiente propício para aliar os desejos do reino de Portugal e da igreja, o império português motivado com a dominação total do povo nativo e a igreja católica como o desejo de difundir sua ideologia

“salvadora de almas”. De acordo com Décio de Almeida Prado (2012) apesar do teatro feito no Brasil também alcançar a população de portugueses e educá-los para o evangelho e em relação a condutas morais já conhecidas, o principal objetivo a ser alcançado na colônia era mudar a forma de configuração de várias civilizações que aqui já viviam, para assim garantir a sua subordinação, uma tarefa muito mais complexa do que apenas garantir a catequização.

Os jesuítas criaram muitas escolas, nas quais utilizavam a linguagem da encenação teatral com fins didáticos, porém, as apresentações não estavam restritas somente a elas, pois as encenações ocorriam também nas aldeias e cidades.

As encenações feitas na colônia poderiam ser representadas de acordo com a língua falada pelo público, inclusive na variação geral do tupi denominada *Nheengatu*. As encenações na língua geral garantiam maior proximidade com os povos indígenas e conseqüentemente maior sucesso no processo doutrinador

Um dos autores de mais importância da época foi o Padre José de Anchieta chegado ao Brasil em 1553 e que também era membro da Companhia de Jesus. Em cena, havia mistura entre diferentes linguagens artísticas como canto, música, dança e era permitida a apresentação de alguns espectros que compunham expressões dos povos nativos. Elementos estéticos e de harmonia eram desprezados em detrimento do propósito principal que era divulgar a ideologia cristã. Os cenários das tramas muitas vezes já faziam parte da natureza ao redor ou das cidades em si. Às mulheres era vedada a participação tanto em cena quanto na plateia.

Nas encenações direcionadas ao público indígena, havia crítica e profunda condenação das práticas sociais do povo nativo, representados como bárbaros, no qual alguns personagens da mitologia indígena eram transformados no equivalente aos demônios da igreja católica. Para os jesuítas, as práticas sociais indígenas eram a representação do próprio mal.

Neste teatro feito no Brasil colonial, pouco importava o acabamento artístico. O que estava em questão era a mensagem transmitida em prol da manutenção do *status quo*, enquanto nessa mesma época o teatro europeu afluía para outros ares de desenvolvimento da cena com influências do discurso renascentista, no Brasil colonial, durante os anos iniciais da invasão portuguesa, a estética não era uma prioridade.

## 2.2 Produções na colônia do século XVII ao XVIII

No século XVII, o Brasil viveu um período decisivo em relação ao reino de Portugal, o ciclo foi marcado por intensas invasões francesas e principalmente holandesas, essa última, conseguiu fixar-se em Pernambuco e estabeleceu uma relação com a colônia diferente da

relação de Portugal, numa dinâmica diferente, os holandeses, além de explorar as terras e riquezas do Brasil, apoiavam simultaneamente o crescimento cultural da colônia e para, além disso, viviam em comunhão com a liberdade religiosa. Assim, a então colônia viveu dois polos distintos, em um exclusivamente de exploração e em outro passava a ter incentivos para a produção artística.

Segundo Boris Fausto (2006), a configuração da população havia mudado significativamente, com a abertura dos portos para o tráfico de pessoas africanas escravizadas no início da década de 1530. No século seguinte a esse, a população de africanos e seus descendentes ultrapassaram em número a de colonos. Em relação à economia, essa também sofreu mudança e passou a ser baseada na exploração da cana de açúcar. Para entendermos como se deu a evolução no teatro deste período, precisamos entender quem compunha a sociedade da época: senhores de engenho, povos nativos, pessoas africanas escravizadas, trabalhadores do campo, artesãos, trabalhadores liberais e membros de instituições religiosas.

De acordo com Leão (2014), é no século XVII que ganham força a comédia e a tragédia inspiradas, principalmente, no teatro produzido na Espanha. O lado profano das representações também adentra às igrejas. O teatro no século XVII, ainda não era protagonista da sua própria linguagem. Com a intensificação da presença portuguesa no Brasil, o teatro foi resumido àquele feito nas igrejas, escolas, missões e em eventos políticos de reafirmação da coroa e festas de celebração.

Em 1641, no Rio de Janeiro, e em 1662, em Salvador, aconteceram apresentações de comédias, ambas motivadas por homenagens à coroa portuguesa: à primeira celebrava o fim da União Ibérica e aclamava do novo rei de Portugal; a segunda celebrava um casamento que marcou a união entre os reinos de Portugal com a Inglaterra.

A história do teatro brasileiro se confunde com a história do teatro baiano em suas origens, já que foi no território pertencente à Bahia que foram realizadas as atividades de catequese sobre os povos nativos que aqui habitavam. Para além do teatro jesuíta no século XVII, o teatro se torna parte ainda que distante da diversão de um público restrito que, conforme descrito acima, não considerava o teatro de forma autônoma, e, sim, um artifício político. Sobre o teatro feito em Salvador nesse século, há a passagem de Noelio Dantaslé Spinola (2017):

O teatro baiano já nascia fiel às suas origens clássicas. Era pobre e público, não cobrava ingressos. Ou era subsidiado pela Companhia de Jesus, pelo Governo, por um Senhor de Engenho abastado ou mediante subscrição coletiva [...] Nos séculos XVII e XVIII se caracterizou por ser uma atividade rústica, livre e solta dominada pelos Autos da Companhia de Jesus[...].  
(p.7)

Acrescento que, neste caso, o fato de ser público não necessariamente significava que o teatro chegava para a maioria dos habitantes devido ao caráter populacional da época que era constituído majoritariamente de pessoas privadas de liberdade, escravizadas.

No século XVIII, a economia da colônia sofre profundas transformações no período que vem a ser conhecido como século do ouro. A economia antes pautada na exploração da cana de açúcar e numa pirâmide social estagnada na qual quem ocupava o topo eram os senhores de engenho, passa a coexistir com a pecuária e a exploração mineradora que modificou a organização demográfica, social, geográfica, econômica e política no Brasil Colônia.

As atenções, antes concentradas no litoral e principalmente no lado norte do país, agora se viam concentradas nas regiões do ouro, principalmente em Minas Gerais, o que impulsionou fortes migrações portuguesas nesse período em busca da exploração das riquezas na nova terra. O fluxo de pessoas nessas regiões incorreu na urbanização intensa das cidades mineradoras. Foi com o advento da economia mineradora que surgiu a maior mobilidade social no Brasil e o surgimento de classes sociais intermediárias, ou classe média, que ficava entre aristocratas e pessoas escravizadas. Essa classe buscava sua ascensão seja através da extração do minério ou de novas atividades laborais que surgiam.

Foi nessa época que Portugal concentrou ainda mais suas atenções na colônia que garantia maior lucro ao seu reino, há um controle maior de representações portuguesas na colônia e um dos maiores representantes foi o Marquês de Pombal, que embora estivesse a cargo do absolutismo português, tinha alguns ideais iluministas que refletiu o seu modelo de gestão na colônia.

Os jesuítas que foram nossos primeiros expoentes do teatro colonizador, devido aos seus métodos de dominação dos povos indígenas, suas polêmicas missões e consequentes conflitos de disputa de interesses despertaram olhares de desagrado, pois além desses fatores também adquiriram riquezas e prestígio político tanto no Brasil quanto em Portugal. Assim, na segunda metade do século, a ordem religiosa foi expulsa do Brasil e das terras pertencentes a Portugal. Uma das consequências foi o fechamento das escolas, nas quais além da prática da conversão de indígenas havia a educação de filhos de aristocratas, de futuros padres, dentre outros.

Em Salvador, segundo Spinola (2017, p. 8) “As representações ocuparam as praças públicas e também as igrejas ou amplos espaços disponíveis nas mansões senhoriais, engenhos de ilustrados barões do açúcar ou palácios públicos”. Essa mistura de peças seculares em espaços considerados sagrados causava indignação entre aqueles que se incomodavam com a dita moralidade da época, um registro interessante desse fato são os documentos compilados

por Affonso Ruy (1961), que mostram a troca de correspondências sobre o que foi considerado o primeiro teatro do Brasil, situado em Salvador, mais precisamente na antiga Casa da Câmara e que foi demolido no ano de 1734, dadas as divergências políticas que as representações causavam. Ainda de acordo com os documentos obtidos pelo autor, sinaliza-se que o espaço em questão foi construído para dar lugar a comédias em prol de festejos reais e que no decorrer de seu uso o palco foi utilizado para apresentar peças não condizentes com um espaço cristão, segundo os correspondentes reais que decidiram por demolir o teatro por não cumprir a tarefa que lhe foi atribuída a de ser um local voltado às atividades de “alto nível e respeito”.

Uma das principais consequências da exploração mineradora foi a transferência da capital do país de Salvador para o Rio de Janeiro. Era nos maiores polos econômicos da colônia, Salvador, Minas Gerais e Rio de Janeiro, que havia a maior circulação de eventos culturais, segundo informações compiladas em Spinola (2017) havia, em Salvador: a Casa da Ópera da Praia (1760) que na sua arquitetura possuía “[..] 28 camarotes, plateia e palanque para as “mulheres comuns”, localizado na Cidade Baixa; a Casa da Ópera (1798) no atual bairro do Pelourinho e o Teatro do Guadalupe próximo a Baixa dos Sapateiros.

A população do Brasil colônia, na época, era composta em sua maioria de pessoas negras escravizadas e as outras camadas eram constituídas por povos indígenas escravizados ou livres, brasileiros descendentes dos primeiros colonos portugueses e portugueses vindos através do forte fluxo migratório da época.

O brasileiro em geral era analfabeto, pois como já foi posto o modelo jesuíta se dedicava as almas a serem “salvas”, ou seja, a educação da aristocracia e do futuro clero, sendo excluídas mulheres, exceto as que podiam optar por viver em um convento.

Na segunda metade do século, o teatro desponta radicalmente através de vários fatores, como: a presença dos primeiros grupos organizados de atores que encenavam textos em sua maioria advindos da dramaturgia italiana, espanhola e francesa. No palco havia o uso do improviso, assim como estavam presentes as linguagens do canto e da dança.

Esses atores pertenciam a vários seguimentos marginalizados da sociedade, vale lembrar que nesse mesmo século havia a ascendência da classe média. No palco, se misturavam pessoas de diversas origens, profissões e etnias (brancos, negros, indígenas e pessoas mestiças) que compunham a colônia. Vale salientar que houve um período que por vontade da rainha de Portugal, D. Maria I, as mulheres não poderiam encenar, e algumas vezes não podiam ocupar a plateia. Somente em 1800, a presença de mulheres nos palcos foi permitida.

Dentre alguns fatores para o desenvolvimento do teatro no período houve as construções de pequenos teatros, chamados de Casas de Ópera, também erguidos na segunda metade do século, impulsionados pelos ideais de Marquês de Pombal que buscava maior proximidade da colônia com outros países da Europa. Além disso, segundo De Almeida Prado (2012), houve o reconhecimento institucional vindo do poder real que, em 1771, aconselhou que se erguessem teatros públicos.

### 2.3 A chegada da corte portuguesa e suas consequências no fazer teatral

O Brasil Colônia do século XIX possui o seu marco com um acontecimento específico que transformou a colônia em metrópole do reino de Portugal no ano de 1808, quando a corte portuguesa chegou ao Brasil e se instalou na cidade do Rio de Janeiro.

Para a elite brasileira, a vinda da corte significou uma sensação de pertencimento e aproximação com a nobreza, principalmente depois da instalação de diversas novidades na que agora já não era mais colônia e, sim, parte do Reino Unido de Portugal a partir de 1815.

Entre as principais instalações estavam: a Imprensa Régia; criação do arquivo militar; marinha brasileira; também são criados os primeiros embriões de universidades brasileiras e se estabelecem indústrias, principalmente, na Bahia; são feitas a distribuição de terras de estrangeiros que viviam no Brasil; é fundada a primeira biblioteca real no Rio de Janeiro em 1810 e em 1811 a primeira biblioteca pública do Brasil situada na Bahia; há a abertura dos portos a estrangeiros promovendo maior migração cultural e é promulgada a 1ª constituição do Brasil em 1824.

Com a queda da exploração de minério em Minas Gerais, a Bahia volta a ser o polo das atenções sendo a região mais rica produzindo açúcar, tabaco e algodão. Com cerca de 70 mil habitantes, Salvador constituía a maior cidade do Brasil em termos populacionais, crescimento esse que estagnou após a segunda metade do século XIX. Um reflexo da economia da época poderia ser visto no aumento de espaços construídos para a representação teatral do século XIX. De acordo com os registros de Spinola (2017) foram abertos ao público os teatros: São João (1812), São Pedro de Alcântara (1837), Teatro do Ferrão (1864); Ginásio do Bonfim (1867), Alcazar Lírico Baiano (1870), Teatro Mecânico (1877) e o Politeama Baiano (1882).

De acordo com Fausto (2006), em relação à economia do Brasil em geral, essa se constituiu um grande desafio, pois com a exploração desmedida do ouro, as minas já não produziam em larga escala, Portugal endividado aumentava as taxas sobre o que era explorado nas minas aos brasileiros e essas medidas austeras iniciaram uma rede de descontentamentos

que geraram revoltas no fim do século XVIII, como a Inconfidência mineira e a Conjuração Baiana, as quais culminaram em diversos conflitos dos brasileiros contra o reino de Portugal.

Essas revoltas foram reflexo do modelo cruel de exploração portuguesa em terras brasileiras, com a insatisfação de basicamente todos os grupos sociais, exceto os portugueses que encontravam no Brasil tratamento privilegiado. Os movimentos de descontentamento foram estimulados pela elite da colônia que logo foi seguido pelos outros grupos da sociedade desde intelectuais, donos de engenho, militares, padres, artesãos, pessoas escravizadas, brancos, negros, mestiços.

Esses conflitos que perduraram até o século XX foram cruciais porquê de um lado marcavam a possível identificação ou o nascimento de uma sociedade brasileira e, do outro, desestabilizaram o governo de Portugal.

Na segunda metade do século, tem início das atividades da economia cafeeira com eixo em São Paulo e Rio de Janeiro e há fluxos intensos migratórios de europeus para trabalhar nas lavouras de café. A economia da Amazônia passa a ter base extrativista a partir das seringueiras promovendo uma migração de brasileiros para esta região do país. A pecuária cresce no Nordeste e no Sul. Em 1891, as antigas províncias do Brasil se transformaram em estados.

Em relação à população brasileira, até o fim do século XIX, 85% da população do Brasil era analfabeta<sup>5</sup>. Na base da pirâmide social como trabalhadores forçados as pessoas escravizadas sempre foram o motor de produção do país e representavam a maior parte da população em quase todo período colonial exceto no ano de 1819 como retratado em (FAUSTO, 2006, p. 129) no qual o autor indica que 34% da população de pessoas negras no século XIX era alforriada, por motivos econômicos já citados houve um declínio e perdas significativas no qual já não era mais rentável manter pessoas escravizadas em uma senzala, isso não significa que a pessoa negra parou de ser a base explorada da sociedade. Junto as pessoas negras, haviam indígenas, trabalhadores liberais, clero e nobreza na composição populacional da época.

A vinda da coroa portuguesa proporcionou uma agitada vida nos palcos do século XIX, principalmente após a construção do teatro São João, hoje conhecido como teatro João Caetano, situado na cidade, do Rio de Janeiro, lugar que deu a oportunidade da realização de vários gêneros teatrais, mas, as funções do espaço iam muito além da apresentação de espetáculos, servia para a elite do Rio de Janeiro se reunir em grandes acontecimentos que envolviam a corte

---

<sup>5</sup> MONTEIRO NETO, Aristides. **República Brasileira: 120 anos depois, o que comemorar?**. 2010. Disponível em < [http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/8506/1/Rep%C3%BAblica%20Brasileira\\_35.pdf](http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/8506/1/Rep%C3%BAblica%20Brasileira_35.pdf) >. Acesso em 05 de dez. de 2020.



e o país. Já na cidade de Salvador, foi inaugurado um teatro de mesmo nome no ano de 1812, o teatro São João representava um:

Local onde as camadas da sociedade tinham seu lazer, o Teatro São João, era dividido em plateia geral, camarotes, varandas e torrinas. Ele tem na sua constituição, explicitamente hierarquizada a estrutura da sociedade vigente à época. Apesar de ser frequentado por todas as camadas sociais, seus ambientes foram projetados de forma tal que diferentes camadas sociais não transitavam pelos mesmos espaços, incluindo entradas independentes. [...] O teatro foi ponto de encontro para a representação de valores culturais, estéticos e políticos da elite baiana, durante o século XIX e início do XX, testemunhando um período de grandes espetáculos teatrais e momentos históricos importantes da cidade. (SPINOLA, 2017, p. 10)

Embora esse fosse o primeiro século em que se viu o teatro feito em grandes proporções no país, os conflitos civis estremeceram o trabalho do palco. Principalmente na década seguinte à proclamação da independência, na qual os teatros ganharam espaço de peças com discurso político de caráter emancipatório, com ideais constitucionais que iam de encontro ao governo então praticado no Brasil. Em Minas Gerais, essas peças serviam para insuflar os sentimentos revoltosos do público descontente com o governo.

Enquanto o século XIX investia em uma construção de identidade brasileira principalmente a partir do movimento romântico da década de trinta, o qual foram semeadas as primeiras obras do teatro romântico no país. O Brasil ainda afundava sob a lama do racismo e pensamento colonial, a plateia nada mais era que um reflexo cruel das desigualdades e abismos sociais da época e das relações que mantinham a elite.

Enquanto a parte interna dos teatros e casas de espetáculos eram reservadas à elite burguesa, oficiais do estado, servidores públicos e mais tarde em outras casas à profissionais liberais, os trabalhadores que carregavam as charretes esperavam do lado de fora os seus patrões, e aqueles que conseguiram acessar o teatro como atores e atrizes nos séculos anteriores foram pouco a pouco substituídos pelo “ideal de ser humano eurocêntrico”. A essas pessoas que viviam à margem da sociedade, a diversão das casas de espetáculo não era permitida, tão pouco sua dignidade.

Na segunda metade do século XIX, o Brasil experimenta algumas mudanças sociais advindas dos movimentos pelo fim da escravidão, novas relações de trabalho e uma caracterização mais urbana, além disso havia uma corte um pouco mais enfraquecida à medida que os conflitos por um rompimento definitivo com o que a presença dos portugueses aqui representava, aumentavam cada vez mais. Dado esse contexto, a plateia ganhou diferentes aspectos, a corte e seus oficiais davam espaços para profissionais liberais, grande burguesia, pequena burguesia e trabalhadores urbanos a depender do teatro.

Foi também em meados do século XIX que experimentamos movimentos artísticos que embora já tivessem tido seu momento na Europa, no Brasil se praticaria como grande novidade, são eles o romantismo, o realismo e o naturalismo.

#### 2.4 Teatro de entretenimento e a diversão das novas classes

É na segunda metade do século XIX que surge com grande força o teatro de entretenimento, o qual buscava abranger variados tipos de público, dado o seu caráter comercial. O teatro de entretenimento significou além da popularização da profissionalização do trabalho dos artistas da cena, uma intensa atividade da vida cultural, principalmente no Rio de Janeiro, que se caracterizava por uma população urbana que crescia em ritmos acelerados. Essa grande demanda resultou na expectativa de empresários de investir no cenário dos espetáculos, esses divergiam um pouco do praticado nos grandes teatros frequentados pelos resquícios de uma corte brasileira que foi substituída pela República e pela grande burguesia, consequência da recente industrialização do país que migrava de um sistema baseado no trabalho rural. Esses teatros eram preparados para atrair um público menos exigente de uma camada de pessoas livres, porém, menos privilegiada da sociedade.

Esse gênero era apresentado em salas ao estilo cabaré, muitas vezes, por conta da demanda e pela tentativa de diversificar o público, os ingressos tinham preços mais acessíveis e as apresentações transitavam por variados temas, o uso da música e da dança era comum, esse estilo se renovou conforme as tentativas de se manter interessante e altamente rentável. Apesar de não ser considerado um teatro de alto padrão para críticos e autores da época, é um fato que ele contribuiu para a expansão do público nos grandes centros urbanos.

Uma das ramificações do teatro de entretenimento foi o teatro de revista que durou muitas décadas, experimentando o declínio no início dos anos mil novecentos e sessenta. Conforme Neyde Veneziano (1991), este gênero representava temas da atualidade e tinha características cômicas e burlescas. Ganhou novas formas e se adaptou às mudanças ocorridas no Brasil ao longo das décadas, em seus enredos apareciam desde marchinhas de carnaval até críticas sociais. Por ser bastante popular era apresentado em salas espalhadas pela cidade.

Com o teatro de entretenimento, foi aberto um novo ciclo para as camadas da sociedade menos abastadas, se divertirem através do aumento de casas de espetáculo para esse novo público, assim como a alta comercialização desse seguimento que atraía pessoas através da oferta de preços mais baixos e maior demanda de apresentações.

A partir desta revisão bibliográfica, entendo o teatro como elemento quase intrínseco de várias civilizações em diversas eras. Apesar de ser, por vezes, utilizado como uma espécie de apetrecho para alcançar algum objetivo político de controle de massa, houve por parte dos artistas um meio de rebelião através de encenações que criticavam a classe dominante de suas respectivas épocas.

A separação entre classes sociais que assistiam aos espetáculos acontecia frequentemente, seja exaltando a figura dos sacerdotes, imperadores, nobres ou burgueses nos lugares de honra que se reconfiguraram conforme a arquitetura teatral mudou. Em relação às mulheres, estas ou não assistiam aos espetáculos ou lhes era reservado locais distintos do “público comum”.

Na realidade brasileira vejo como a representação se tornou um instrumento de destruição da cultura de povos milenares através da catequização forçada pelos membros da Companhia de Jesus. O teatro no Brasil demorou a alcançar autonomia como linguagem artística, porque, seja na mão do clero ou da realeza teria sempre que estar à disposição de algo, era uma muleta manipulada em ocasiões festivas ou religiosas.

No país, até o fim do século XIX, o palco e a plateia eram um reflexo fiel das explorações sofridas pelas pessoas escravizadas e seus descendentes, que, mesmo sendo o motor que forçosamente nunca fez o Brasil parar, foram usadas como divertimento através de suas trajetórias como atores e atrizes marginalizados, e, no auge da linguagem artística, foram rapidamente substituídos por grupos europeus. Uma era de exclusões de etnias e de grupos sociais que não podiam frequentar o mesmo espaço que a classe dominante.

Observo também a permanência de valores culturais no espaço teatral herdados de civilizações espacial e temporalmente distantes e com dinâmicas hierárquicas e morais completamente diferentes, porém, há de se fazer o questionamento se essas continuidades arcaicas em um cenário de fazer teatral tão amplo e rico ainda serve para a manutenção de poder dos grupos vigentes.

## 2.5 Os grupos amadores e a expansão de público

A década de trinta no Brasil é marcada por grandes acontecimentos tanto no âmbito político-social quanto no teatro. Se, na década de vinte, aconteceram grandes tentativas de buscar uma identidade nacional, principalmente no período pós semana de arte moderna, a década de trinta se configura como uma reverberação desse primeiro movimento no teatro com o fortalecimento do pensamento progressista modernizador.

No âmbito político a década de trinta foi um divisor de águas na nossa recente república quando foram vividas as fases do governo de Getúlio Vargas numa época em que autoritarismo e populismo andavam de mãos dadas. O Brasil acompanhava tristemente os movimentos autoritários que o resto da terra dividida em eixos, logo experimentaria com a segunda guerra mundial. Aliado ao governo de Vargas havia também o crescimento do movimento operário à medida que a industrialização ganhava espaço no país e os descontentamentos dessa nova classe de trabalhadores crescia conforme o ritmo das máquinas. É importante dar ênfase nesse novo grupo que se erguia, os operários, pois algumas iniciativas teatrais das décadas seguintes teriam como público alvo essa classe de trabalhadores. Têm-se criado então um panorama com ideais de progresso, ocidentalização e o fortalecimento de ideologias nacionalistas.

Nesse contexto, surge a iniciativa de grupos independentes que se juntavam em prol do fazer teatro fora do circuito comercial, os chamados amadores que tiveram seu ponta pé no fim da década de 1930 e possuíram durante alguns anos, significativo número de equipes com diferentes características e objetivos nas suas respectivas práticas de cena.

Para Leão (2013), dentre os amadores, tinham os que priorizavam textos e encenadores estrangeiros, haviam aqueles que miravam num novo público, ou seja, expandir o circuito teatral para além daquele já praticado e tinham aqueles que apenas queriam acostumar o velho público à novos hábitos de experiência estética, e para outros grupos o que entrava em cena também era a busca por uma identidade, fosse ela regional ou nacional através de uma dramaturgia adaptada à oralidade e com elementos da cultura tradicional brasileira. Dentre os pontos em comum da maioria desses grupos está uma busca pela mudança do cenário brasileiro para uma cena com aires mais modernos e a priorização da arte de qualidade como foco.

Os grupos amadores tiveram muita importância para o teatro brasileiro, buscavam qualificar o espectador para obras consideradas mais arrojadas ou diferentes daquelas as quais o público estava acostumado, se empenharam com vigor nesta tarefa através da qualificação de seus atores e atrizes, através de parceria com grandes encenadores e escolhas de obras dramáticas cuidadosamente planejadas para a cena, porém, como delimitação teórica, darei palco para alguns grupos os quais considero importantes na expansão e formação de público da época.

Teatro do Estudante do Brasil – TEB foi fundado em 1938, por Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro. O TEB promoveu a modernização do teatro brasileiro no âmbito da visualidade cênica. No seu repertório, constavam dramas clássicos e modernos nacionais e internacionais. Havia a ligação de Paschoal Carlos Magno com campanhas políticas e as

iniciativas teatrais lhes davam mais crédito uma vez que aliavam sua imagem à de bem-feitor da cultura e acesso popular. No início de 1950, o TEB promoveu dezenas de apresentações de espetáculos itinerantes gratuitos em locais públicos e instituições sociais. Quando cobrados os ingressos custavam preços populares para a época.

Além de se apresentarem para o público adulto o TEB alcançou o público infantil através de várias apresentações em escolas, praças e também em suas turnês. O TEB aliou a proposta de ser um teatro de qualidade com o ônus de ser um grande formador de público. O Teatro de Estudantes de Pernambuco – TEP surgiu numa espécie de contra movimento ao TAP Teatro de Amadores de Pernambuco. O TEP foi criado no ano de 1940, mas ganhou impulso no ano de 1945 com o ingresso de Hermilo Borba Filho ao grupo, desde o seu início o TEP teve caráter popular, mas ao decorrer do curso assumiu características que o definiriam como um teatro regional que apresentaria temas tradicionais da cultura nordestina assim como representaria obras do teatro moderno e clássico, ele seria um teatro feito para que o público de massa também pudesse ter acesso, essa expansão do público se constituía como uma das missões do grupo.

O Teatro Experimental do Negro TEN, fundado no ano de 1944 por Abdias do Nascimento nasceu da necessidade de dar voz ao grupo de brasileiros deixados à margem da arte, seu idealizador sabia que as representações da pessoa negra no palco não condiziam com a real complexidade da personalidade humana que existia nesse grupo de pessoas constantemente ridicularizadas, caricaturadas e representadas por atores brancos muitos que se utilizavam de *blackface*<sup>6</sup>. Sendo assim, Abdias do Nascimento, intelectual e artista rebelou-se artisticamente, atuando em seu meio e sendo autor de mudanças tanto no âmbito artístico, quanto no âmbito social.

Entre a qualificação de atrizes e atores negros e a produção de espetáculos de qualidade, o TEN se preocupava também com o preparo da população negra para o mercado de trabalho, visava uma alfabetização como um de seus projetos e educava o seu público alvo em relação à arte teatral, sendo assim o TEN assume uma enorme importância tanto no fazer teatral desde a elaboração de peças escritas, seja por sua trajetória de décadas, lançamento de atores, atrizes, o TEN assume importância social e na formação de público quando prepara o povo negro para assumir papel de protagonista e espectador dela mesma.

---

<sup>6</sup> *Blackface* se constituía no ato de interpretar personagens negros de forma estereotipada, no qual os atores que realizavam essa prática se caracterizavam com maquiagens de cor escura e agiam de forma pejorativa atribuindo comportamentos que degradavam a imagem da população negra nos palcos.

O Tablado foi fundado no ano de 1951 no Rio de Janeiro por Aníbal Machado, Martim Gonçalves e Maria Clara Machado em conjunto com uma camada de estudantes e artistas independentes. O Tablado além de realizar peças clássicas e modernas para o público adulto, teve um efeito na expansão de um outro público, o infantil. Através do trabalho pioneiro de Maria Clara Machado que contribuía em grande parte como dramaturga de peças infantis, suas encenações foram substancialmente de qualidade para o tão jovem público em um tempo no qual peças infantis não costumavam priorizar a concepção estética ou qualidade cênica e o cerne didático geralmente era o centro das peças.

Na Bahia, especialmente na cidade de Salvador surge o Teatro A Hora da Criança que existe até os tempos atuais. Foi fundado por Adroaldo Ribeiro Costa e teve sua primeira peça de grande sucesso apresentada no ano de 1947 e se caracterizava por ser um teatro especificamente infantil, porém, ao contrário dos outros grupos citados, A Hora da Criança é um projeto privado e de cunho tanto artístico quanto pedagógico na sua raiz. Ao longo de vários anos o grupo se dedicou a formar crianças e público para seus espetáculos. A Hora da Criança tem em seus fundamentos a utilização do teatro e outras linguagens artísticas afim de desenvolver a participação cultural de crianças e adolescentes em prol da transformação através da cultura.<sup>7</sup>

No que convém realçar sobre os espaços existentes na cidade de Salvador, além dos já citados anteriormente, houve a construção de edifícios teatrais até a segunda metade do século XX e início da outra metade, foram erguidos em Salvador, segundo Spinola (2017), o Teatro Guarani (1913) e O Teatro Castro Alves (1958).

Em relação ao teatro feito em Salvador até a segunda metade do século XX, a maioria das representações eram constituídas pelos grupo amadores que priorizavam um público determinado, em sua maioria projetos conduzidos pela elite soteropolitana e que não abrangeram um público fora do espaço social e econômico do qual faziam parte, a exceção vem com o projeto A Hora da Criança que unia um ensino do teatro de maneira mais pedagógica e com o intuito de dar oportunidade de vivenciar o teatro na sua concepção e realização para os jovens participantes.

Os grupos amadores representaram tentativas de celebrar o fazer teatral como parte sensibilizadora de determinados públicos. Suas contribuições estéticas foram muitas e não estão em voga neste trabalho, mas sim o papel desses grupos em um contexto social como

---

<sup>7</sup> Hora da criança Bahia. **Quem somos**. 2019. Disponível em < <https://horadacriancabahia.com.br/quem-somos/>> Acesso em: 25 de nov. 2020.

facilitadores do acesso. No cenário da cidade de Salvador, o teatro A Hora da Criança alcançou não só reconhecimento como um grupo de qualidade, mas também conseguiu se destacar na formação de público infantil até os dias atuais contando hoje com processos internos de formação de crianças de camadas populares da cidade, possibilitando sua introdução à linguagem teatral.

## 2.6 A Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e a Sociedade de Teatro dos Novos

Falarei brevemente sobre dois marcos na história do teatro de Salvador e que estão presentes até hoje atuando fortemente no cenário soteropolitano. Me refiro a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e a Sociedade de Teatro dos Novos que teve sua antiga formação desfeita, mas que hoje reinventada ocupa o espaço do Teatro Vila Velha.

A Escola de Teatro foi fundada no ano de 1956, em uma parceria entre o reitor Edgar Santos e o já renomado diretor teatral Martim Gonçalves. Impulsionado por ideais de modernização e intercâmbio cultural, Edgar Santos buscava aproximar o cenário baiano da cena contemporânea nos diversos campos das artes e a fundação da escola de teatro se consagrou como um dos tantos sucessos de sua gestão.

A Escola de Teatro inicialmente contava com os cursos de direção e o curso técnico em interpretação, para a realização do curso foram convidados professores estrangeiros e do eixo sul-sudeste. O foco da Instituição era promover a qualificação do profissional das artes cênicas adotando métodos e utilizando-se de textos modernos para a época, sempre privilegiando o trabalho da direção e dos atores, assim foram explorados diversos gêneros teatrais para garantir a formação abrangente desses profissionais.

Já nos seus primeiros anos de funcionamento, a ET, além de apresentar peças internas no Solar de Santo Antônio, passou a representar em locais externos da própria universidade, como a praça da reitoria e a área externa da escola de teatro. Ocorreram também apresentações no centro histórico da cidade, no Pelourinho e em regiões periféricas da cidade. As representações para o público exterior ao edifício teatral foram peças com apelo religioso e popular (LEÃO, 2013).

Em 1986 o curso de Licenciatura em Teatro é agregado à Escola de Teatro, que se torna um campo pioneiro no ensino e difusão das artes com potencial para agregar práticas integrativas tanto na formação de espectadores pelos professores formados, quanto através do Teatro Martim Gonçalves.

O Teatro Martim Gonçalves, palco da ETUFBA conta muitas vezes com uma programação gratuita de espetáculos, principalmente nas temporadas dos espetáculos de formatura dos cursos de Interpretação e direção, além das apresentações da Companhia de Teatro da UFBA fundada em 1981 que segue em atividade há mais de trinta anos.

Um dos projetos que resistiram e que hoje está sendo transmitido de forma virtual via *Instagram* e *Facebook* por conta da pandemia do coronavírus é o Ato de 4, uma sequência com geralmente quatro cenas de quinze minutos apresentadas às segundas feiras e que propõe dar visibilidade aos artistas em formação da escola no âmbito da direção, interpretação e licenciatura. O Ato de 4 foi criado em 1996 e se caracteriza por ser um projeto de pesquisa e extensão criado por alunos da própria escola<sup>8</sup>.

A deficiência na divulgação dos espetáculos gratuitos pode ser considerada um dos entraves quando se trata da acessibilidade física. A escola de teatro é um dos exemplos de locais que possui uma programação ampla de espetáculos com entrada gratuita, porém a circulação das informações sobre a gratuidade, por vezes parece não circular fora do meio artístico e acadêmico o que leva ao desconhecimento dessa forma de ingresso ao teatro.

A respeito da Sociedade de Teatro dos Novos, esta foi e continua sendo uma expositora cultural expressiva da cidade, importante no período da contracultura e surgimento do tropicalismo a companhia foi fundada em 1959, por alunos egressos da Escola de Teatro insatisfeitos com a gestão da instituição.

O grupo foi dirigido por João Augusto, professor convidado por Martim Gonçalves e que saiu junto com seus alunos insatisfeitos no ano anterior, ele dirigiu o grupo até o ano de seu falecimento em 1979. Posteriormente à sua criação em 1959 o grupo conseguiu apoio governamental através da doação de um terreno localizado no Passeio público em Salvador, o que viabilizou a construção da sua sede o Teatro Vila Velha.

A STN realizava apresentações em locais públicos de Salvador, assim como também se aproxima de regiões periféricas e interioranas levando suas encenações. Atualmente dirigido por Marcio Meirelles o grupo possui números expressivos de espetáculos produzidos, apostando em uma lógica de criação coletiva e de vanguarda desde sua fundação o Teatro Vila Velha abriga hoje A Companhia de Teatro dos Novos, que é uma das ramificações da Sociedade de Teatro dos Novos e foi fundada em 1964, se tornando um grupo residente do teatro Vila

---

<sup>8</sup> Por Equipe Ato de 4. O Histórico. [s.d.]. Disponível em: < <http://atodequatro.blogspot.com/p/sobre-o-ato.html>>. Acesso em: 08 de fev. de 2021.



Velha, dividindo espaço atualmente com o Bando de Teatro Olodum, Companhia dos Novos Novos e Viladança.

O Teatro Vila Velha por vezes traz em sua programação espetáculos com horários alternados quando se trata principalmente do público infantil, no qual geralmente existem apresentações a partir das 15 horas. Hoje, limitados pela pandemia da Covid-19, o teatro também exhibe seus espetáculos de forma online, alguns gratuitamente e outros com acesso mediante o pagamento de ingressos.

Como aponta Plínio César dos Santos Rattes (2007) a gestão do teatro Vila Velha aposta na comunicação com o público, principalmente através de redes sociais e possui forte apelo popular junto à sociedade, numa relação de zelo ao público por se tratar de uma iniciativa de teatro independente, além disso busca através dos grupos residentes se aproximar de diferentes camadas populacionais da cidade.

Tanto a ETUFBA, quanto A Sociedade de Teatro dos Novos, foram e são significativamente importantes para o cenário cultural de Salvador. Apesar de serem dois polos distintos de formação artística, disseminação da linguagem cênica e formação de público. Os dois locais ao longo de décadas tentaram achar suas próprias formas estéticas e políticas ao lidar com o pioneirismo, as dificuldades de existir durante o duro regime militar e crises democráticas e a falta de apoio sistemática à cultura que atravessa décadas.

Vale salientar que tanto a Escola de Teatro quanto o Teatro Vila Velha carecem de pensamentos no setor da gestão que vise complementar os seus públicos e a cidade. Apesar do Vila Velha ter implantado diversas ações principalmente relacionadas à facilitação do acesso ao ingresso e do Teatro Martim Gonçalves possuir numerosas apresentações gratuitas, somente a aquisição do bilhete não torna o teatro democrático. Verificar esse fato não invalida de modo algum ambas iniciativas, mas significa que elas podem ser reavaliadas de modo a abranger e fidelizar maior público compreendendo as barreiras sociais em uma Salvador contemporânea.

### **3 DESAFIOS PARA UMA DEMOCRATIZAÇÃO NO ACESSO AOS EDIFÍCIOS TEATRAIS NA CIDADE DE SALVADOR-BA**

A espera, o frio na barriga os olhos brilhando, a sensação de apresentar o que foi feito após meses de preparação, estudos, pesquisa, amor, trabalho. Conversas no camarim, a ansiedade da equipe e - a espera, - as cortinas se abrem, o palco ganha luz, mas cadê o público? Algumas resistentes almas estão ali sentadas ao longo das fileiras, e um pouco de decepção toma conta da equipe. Cadê nosso público?

Para quem está iniciando no campo do fazer teatral o parágrafo acima é quase uma constante. O momento de abertura das cortinas por vezes é preparado mentalmente por nossas e nossos tutores, aquelas e aqueles que primeiro nos repassaram seus conhecimentos sobre o teatro muitas vezes nos avisam “Independentemente da quantidade do público, dê o seu melhor no palco. A plateia pode estar cheia ou pode estar vazia, faça o seu melhor”. Para quem começa a estudar atuação, essa preparação uma espécie de “mantra” muitas vezes não é suficiente.

Para a/o artista e a equipe do espetáculo há sempre expectativas e o brilho nos olhos da dita espera, mas aos poucos a empolgação vai começa a dar lugar a uma queixa. Desde o artista iniciante até os grupos profissionais a pergunta sobre público ganha coro “Por que não vieram?”, o artista sente falta do público seja por razões puramente artísticas ou comerciais, afinal o teatro é um meio de vida para muitas e muitos.

Estava na universidade, quando comecei a ouvir de profissionais do teatro que “O público não frequentava, pois não tinha cultura”; “Preferem ir à praia a apreciar um espetáculo”; “Nem com ingresso de graça as pessoas vão”; “A cultura brasileira está perdida”.

E enquanto escutava esses “resumos sociológicos”, eu me perguntava se estava inserida nesse tal público que não frequentava o teatro por livre e espontânea vontade, pois era uma jovem recém iniciada tanto como atriz como quanto público e a mim o acesso ao teatro, de fato, só chegou após meu ingresso na universidade. Perguntei o “por quê” não me dirigia aos edifícios teatrais da cidade antes de ser universitária. A resposta não veio fácil. Após algum tempo, adicionei outro tópico ao meu questionamento anterior que ainda estava em aberto: “Por que, mesmo sendo estudante de artes, mesmo atuando, ainda encontro dificuldades em acessar o espaço do meu trabalho, enquanto público?” E para esta última perguntei me dediquei a encontrar respostas, respostas que não se resumem apenas a vontades individuais de querer ou não querer ir ao teatro, de preferir ir à praia ou frequentar shows musicais, mas explicações que possuem raízes, raízes profundas em uma história de segregação do espaço e das artes.

O reducionismo de alguns artistas ao falar das pessoas que não frequentam o teatro é desanimador para quem compreende a história brasileira como um todo e se trouxermos a análise histórica para o contexto da cidade de Salvador-BA, isso se torna ainda mais grave. Limitar a pessoa que não assiste peças a uma condição inferior de não detentor de cultura é uma lógica simplista que não dialoga com as diversas questões sociais e econômicas envolvidas no ato de ser espectador.

As teorias sobre recepção teatral, apesar de serem relativamente recentes agregam grande contribuição para a análise do espectador no teatro. Porém, o estudo sobre o olhar não é suficiente se quisermos compreender a complexidade da formação de plateia no Brasil, especificamente na cidade de Salvador onde temos uma pluralidade de adversidades envolvidas desde a formação do público, até a manutenção de um público.

Se é preocupante o fato de não conseguirmos formar espectadores fora da mesma esfera de sempre (política, econômica, cultural), é mais preocupante ainda não conseguirmos manter esse público. Será o teatro feito em Salvador desestimulante para o público ou são as condições de acesso que possuem efeito desanimador?

Com certeza, existe por grande parte dos artistas da cidade uma mobilização em fazer arte de qualidade e com diversos temas, para todos os gostos. Muitas das peças contemporâneas falam sobre viver e sentir esse mundo caótico e desigual que vivemos compondo sua arte atravessando temas como racismo, machismo, tramas políticas, mas, para qual público estamos falando? Vamos bater na mesma tecla sempre? O discurso político bem articulado para a classe média ou os artistas verem? Quando vamos ao teatro e vemos os mesmos rostos quase sempre é quase um encontro familiar de uma família de poucos.

A acomodação é um perigo para os artistas, nos acomodamos a repetir os mesmos discursos nos mesmos ouvidos, nos mesmos teatros. É preciso ter foco em uma mudança real para a construção de novas bases para o teatro soteropolitano, um teatro de acesso, não restrito a um único público, um teatro que converse com a cidade. Como não entendemos o público, não o formamos, não buscamos compreender sua dinâmica, a tendência é o esvaziamento, a desvalorização, as queixas dos artistas e agentes culturais.

Nesta pesquisa entende-se que a/o artista das artes cênicas não precisa estar além da sua função de fazer/produzir arte, porém, há de salientar que na contemporaneidade exige-se o entendimento de um todo e não de partes, ou seja, seria interessante que na formação da/do artista e das/dos agentes culturais exista uma compreensão e certo domínio sobre a relação entre teatro, cidade e inclusão. Para isso, não é necessário que a/o artista cumpra duas profissões e,

sim, que enxergue desde o início de seu desenvolvimento que seu meio de vida depende e perpassa sobre aspectos importantes no que diz respeito ao fortalecimento da democracia.

### 3.1 Coleta de dados por meio de questionário para os frequentadores e não frequentadores de teatro

Neste capítulo, meu objetivo é fazer uma análise através de dados obtidos por uma pesquisa realizada por mim de maneira online, através de uma plataforma virtual chamada *Google Forms*,<sup>9</sup> que se deu no período de 17 de setembro de 2019 à 10 de outubro de 2019. O formulário intitulado “Acesso ao teatro” era composto por 19 perguntas e obteve um total de 143 respostas.

Quando formulei o questionário, minha intenção era saber quais os fatores socioeconômicos principais poderiam ser considerados uma barreira no ato de ir e vir aos edifícios teatrais de Salvador-BA. Quais elementos em comum podem fazer um grupo de pessoas frequentar ou não os teatros. Decidi ouvir os frequentadores e os não frequentadores de teatro, as queixas mais comuns de ambos os lados.

Durante a pesquisa, é notável perceber que o teatro precisa entender a cidade. Salvador com certeza não é a metrópole mais simples de se entender, as taxas de violência urbana são altíssimas, a mobilidade através do transporte público é muito difícil e a violência contra grupos “minoritários” não fica atrás nesse *ranking*.

Além dos desafios da cidade em si, lidamos desde sempre com a desigualdade social, sendo Salvador uma das capitais com pior distribuição de renda do país e que possui uma grande área periférica construída desde os tempos coloniais para segregar a parte indesejada da população.

Em relação ao acesso aos equipamentos culturais relacionados ao teatro, Salvador concentra grande parte destes em áreas socialmente privilegiadas, restando à população periférica o negligenciamento dessa linguagem artística.

#### 3.1.1 Detalhamento dos dados

Para melhor compreensão dos resultados da pesquisa detalharei as porcentagens e números obtidos para algumas questões a seguir:

---

<sup>9</sup> [https://docs.google.com/forms/d/1udRPT4G6HsGFMUaBZsNzLczt1UFQ2Y4\\_92Xz0Pt09Y/edit](https://docs.google.com/forms/d/1udRPT4G6HsGFMUaBZsNzLczt1UFQ2Y4_92Xz0Pt09Y/edit) Link da pesquisa intitulada **Acesso ao teatro em Salvador**, realizada na plataforma Google Forms entre 17 de set. de 2019 à 10 de out. de 2019.

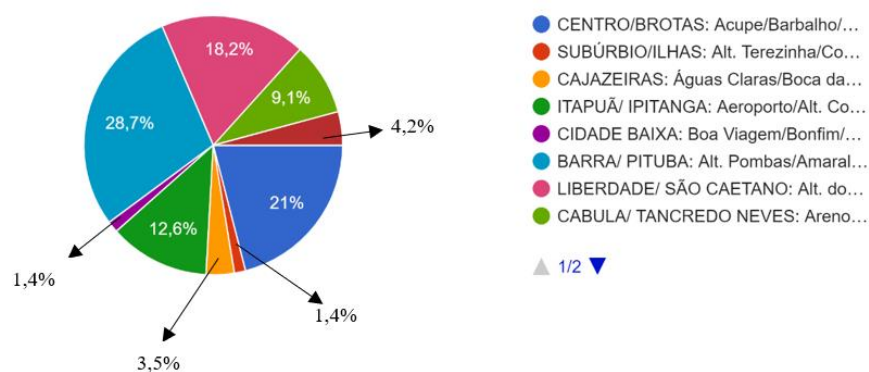
Foi considerada o sexo, idade, escolaridade, renda e etnia das/ dos participantes, no quais: há a predominância entre as entrevistadas do sexo feminino com 76,9%; a idade de 18 à 35 anos se sobressai com uma porcentagem de 77,7%; a escolaridade dos entrevistados foi de 82,3 % com nível superior, contra 16,3% que possuíam apenas o ensino médio. Para a pesquisa sobre renda, foi considerado o valor do salário mínimo em 2019 que era de R\$998,00, cujas respostas de maior relevância foram dos entrevistados na faixa de 1 à 2 salários mínimos com 59,4% e dos que tinham renda de 3 à 5 salários mínimos com 27,3%; em relação à etnia 80,5% se consideraram negros ou pardos e 19,6% brancos.

Sobre orientação sexual 64,3% responderam heterossexual, enquanto 31,5% responderam outras orientações (lésbica, gay, bissexual) e 4,2% preferiram não responder. Sobre o acesso à internet 97,2% declararam possuir acesso sempre, enquanto 2,8% informaram que possuíam pouco acesso ou até mesmo somente uma vez ao dia.

**Figura 1-Regiões de moradia dos entrevistados**

Mora em qual região de Salvador? Observe as imagens abaixo das opções e selecione aquela região em que seu bairro está inserido.

143 respostas

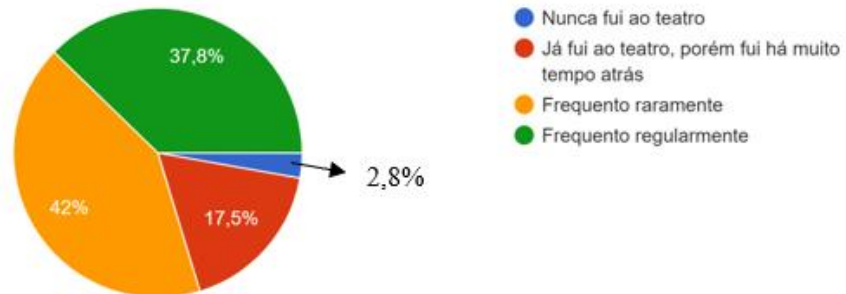


O bairro/zona de moradia também foi considerado, no qual se observa que 67,9% dos entrevistados ocupam os territórios: Barra/Pituba; Centro/Brotas; Liberdade/São Caetano, enquanto 32,9% ocupam outras regiões da cidade.

A respeito da relação entre as entrevistadas com o teatro em si as afirmações foram: 42% frequentavam raramente o teatro, 37,8% frequentava regularmente, 17,5 % “já foi ao teatro, porém muito tempo atrás” e 2,8% nunca foram ao teatro. Como pode ser observado a seguir.

**Figura 2- Relação dos entrevistados com o teatro**

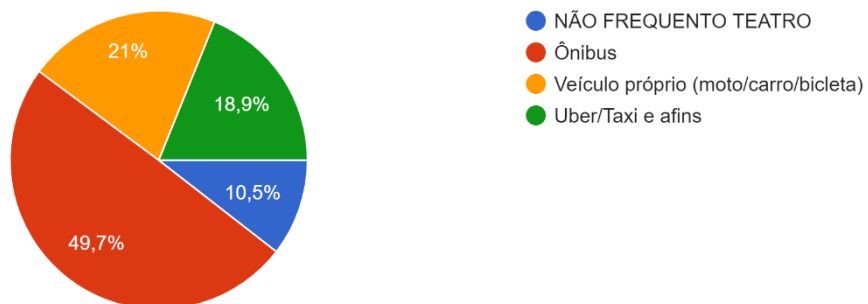
Assinale apenas uma alternativa que caracteriza sua relação com o teatro:  
143 respostas



Sobre o principal meio de locomoção de ida ao teatro, foi afirmado que 49,7% ia ao teatro de ônibus, 21% com veículo próprio (carro/moto/bicicleta), 18,9% utilizavam Uber/táxi ou similares.

**Figura 3-Locomoção na IDA ao teatro**

Principal meio de locomoção na IDA ao teatro (Se você não frequenta teatro preencha:NÃO FREQUENTO)  
143 respostas

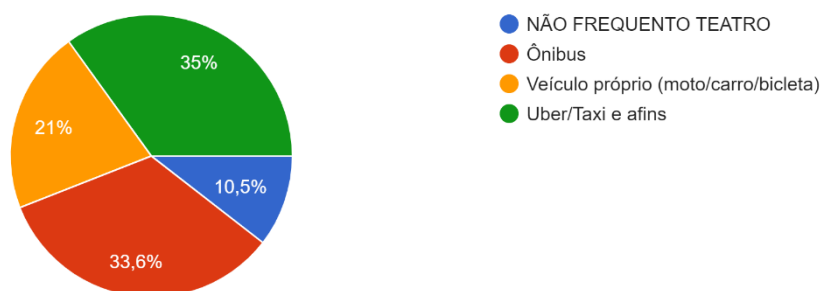


Na volta do teatro para casa 35% declarou voltar de Uber/táxi ou afins, 33,6% utilizavam o ônibus e 21% veículo próprio (carro/moto/bicicleta).

**Figura 4- Locomoção na VOLTA para casa**

Principal meio de locomoção na VOLTA para casa. (Se você não frequenta teatro preencha: NÃO FREQUENTO)

143 respostas



A opinião sobre a média de preço dos espetáculos foi: 52,4% achavam o preço acessível, 40,6% declaravam ser caro, 5,6% declararam inacessível e apenas 1,4% acharam barato. Sobre o horário de início dos espetáculos, 55,9% declararam ser adequado, 43,4% muito tarde e apenas 0,7% muito cedo. A respeito do horário de término dos espetáculos, 57,3% achavam muito tarde e 42,7% acharam adequado.

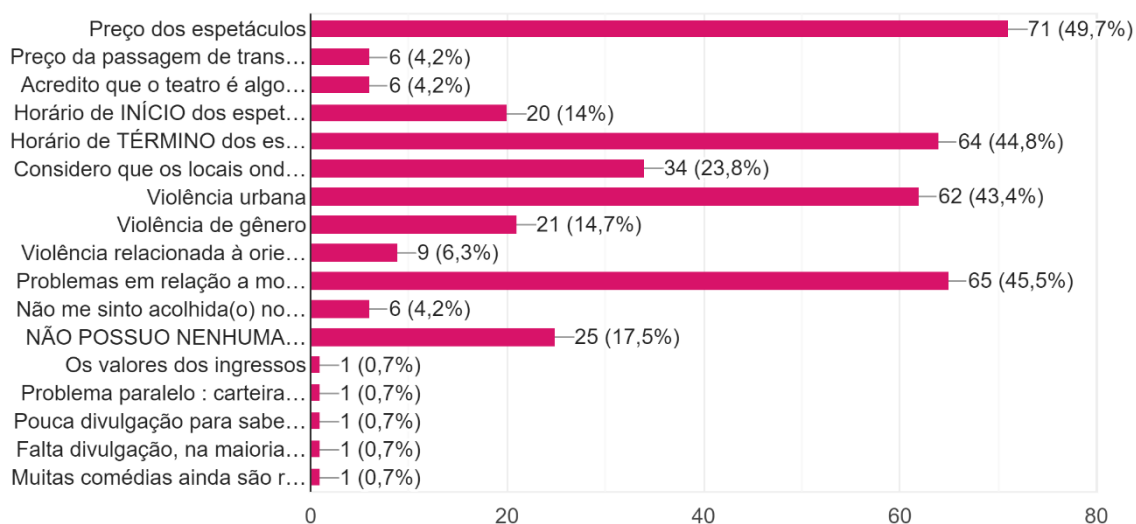
Quanto aos temas preferidos ao optar por um espetáculo, as respostas foram de múltipla escolha e entre as/os 143 entrevistados: 107 pessoas optaram por comédia; 69 delas drama; 29 peças infantis; 58 escolheram musicais; 89 abordagens com temas políticos, 61 abordagens afro referenciadas, 43 abordagens LGBTQI+; 14 declararam não ter preferência; 1 escolheu dança teatro.

No que se refere a obstáculos/inseguranças ocasionado pelo acesso aos espetáculos que impedem ou dificultam a ida do entrevistado ao teatro, as respostas também foram de múltipla escolha e se distribuíram entre: 71 pessoas preço dos espetáculos; 6 o preço da passagem de transporte público; 6 acreditavam que o teatro era algo distante de sua realidade; 20 o horário de início dos espetáculos; 64 o horário de término dos espetáculos; consideraram o local onde aconteciam os espetáculos de difícil acesso; 62 consideraram a violência urbana; 21 a violência relacionada à gênero; 9 a violência relacionada a orientação sexual; 65 declararam ter problemas com relação a mobilidade urbana na volta para casa com a ineficiência em relação a horários e frequência de ônibus; 6 não se sentem acolhidas/os nos espaços teatrais; 25 não possuíam nenhuma das dificuldades citadas.

**Figura 5- Obstáculos e inseguranças ao acessar os espaços teatrais**

Você enfrenta algum obstáculo/insegurança em relação ao acesso aos espetáculos que te impedem ou dificultam que você seja uma espect...espondentes, podem ser assinalados mais de um:

143 respostas



### 3.1.2 Como as condições socioeconômicas afetam o acesso do público aos edifícios teatrais

No Brasil em geral há um grande debate sobre o acesso a equipamentos culturais e muitos trabalhos que se dedicam a explorar questões envolvendo cultura e acesso mostram um paralelo entre a questão geográfica e étnica como fator determinante para a ausência ou presença desses espaços específicos.

Trazendo a análise para a cidade de Salvador-BA, irei falar um pouco sobre as particularidades geográficas deste lugar para introduzir um dos desafios que grande parte da população soteropolitana enfrenta antes de acessar um edifício teatral, pois existe na cidade uma grande concentração de equipamentos culturais em certos pontos da cidade.

No ano de início desta pesquisa, em 2019, criei uma lista com 20 locais que contavam com uma programação quase contínua de espetáculos, são eles: Teatro Castro Alves, Teatro Vila velha (Campo Grande); Teatro Martim Gonçalves (Canela); Teatro ICBA (Vitória); Teatro Gamboa nova (Largo dos Aflitos); A Casa da Outra Companhia De Teatro (Politeama); Teatro Xisto (Barris); Teatro Gregório de Matos, Espaço cultural da Barroquinha (Barroquinha); Teatro SESC Pelourinho (Pelourinho); Teatro Solar Boa Vista (Engenho Velho de Brotas); Teatro SESC Casa do Comercio, Teatro Eva Hertz (Caminho das Árvores); Teatro Módulo



(Pituba); Teatro Jorge Amado (Pituba); Teatro Molière (Barra); Teatro ISBA (Ondina); Teatro SESI Rio Vermelho, Teatro Gil Santana (Rio Vermelho); Teatro Plataforma (Plataforma).

Destes 20 teatros, 8 estão instalados em zonas consideradas de alto padrão<sup>10</sup>, 10 se localizam no centro da cidade e apenas 2 estão nas periferias.

Um dos questionamentos realizados aos participantes foi o local de moradia destes/destas. O critério para subdividir as regiões foi a utilização das regiões administrativas de Salvador atualizadas em 2014, no qual compreende regiões administrativas como as dez regiões que possuem prefeituras bairro, estas regiões são: Centro/Brotas; Subúrbio/Ilhas; Cajazeiras; Itapuã/Ipitanga; Cidade Baixa; Barra/Pituba; Liberdade/São Caetano; Cabula/Tancredo Neves; Pau da Lima e Valéria.<sup>11</sup>

A divisão territorial de Salvador existe desde os tempos coloniais, no qual os rejeitados eram “jogados” para os arredores da cidade e é uma realidade que dura até hoje.

[...] a periferização de Salvador foi então o resultado de um arranjo entre o poder público (através da implantação de conjuntos habitacionais) e uma lógica popular, em face da necessidade das

<sup>10</sup> BARRETO, L. B.; SALES, M. CORREIO lista os 10 bairros com o m<sup>2</sup> mais caro e os mais procurados em Salvador. **Correio 24 horas**. 18 de out de 2016. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/correio-lista-os-10-bairros-com-o-m2-mais-carro-e-os-mais-procurados-em-salvador/>>. Acesso em: 20 de jan. de 2021.

ALVES, P. J.; MENDONÇA JR, J. Ondina e Cidade Jardim têm os melhores IDHM de Salvador. **A Tarde**. 26 de nov. de 2014. Disponível em: <<https://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1641931-ondina-e-cidade-jardim-tem-os-melhores-idhm-de-salvador>>. Acesso em 20 de jan. de 2021.

<sup>11</sup> Centro/Brotas: Acupe/Barbalho/Barris/Boa Vta. de Brotas/Brotas/Candeal/CentroC. Histórico/Comércio/Cosme de Farias/Eng. V. de Brotas/Garcia/Luiz Anselmo/Macaúbas/Matatu/S. Agostinho/S. Antônio/Saúde/Nazaré/Tororó/V. Laura.

SUBÚRBIO/ILHAS: Alt. Terezinha/Coutos/Faz. Coutos/I. Bom Jesus dos Passos/I. Maré/I. Frades/Itacaranha/N. Constituinte/Paripe/Periperi/Plataforma/Praia Grande/Rio Sena/S. João do Cabrito/S. Tomé.

CAJAZEIRAS: Águas Claras/Boca da Mata/Cajazeiras II/Cajazeiras IV/Cajazeiras V/Cajazeiras VI/Cajazeiras VII/Cajazeiras VIII/Cajazeiras X/Cajazeiras XI/Castelo Branco/D. AvelarVila /Canária/Fazenda Grande I/Fazenda Grande II/Fazenda Grande III/Fazenda Grande IV/Jaguaripe I.

ITAPUÃ/ IPITANGA: Aeroporto/Alt. Coqueirinho/Areia Branca/Bairro da Paz/Boca do Rio/Cassange/Imbuí/tapuã/Itinga/Jd. das Margaridas/Mussurunga/N. Esperança/Patamares/Piatã/Pituaçu/S. Cristóvão/Stella Maris.

CIDADE BAIXA: Boa Viagem/Bonfim/Calçada/Cam.de Areia/Lobato/Mangueira/Mares/Massaranduba/Mte. Serrat/Ribeira/Roma/S. Luzia/Uruguai/V. Ruy Barbosa/Jd. Cruzeiro.

BARRA/ PITUBA: Alt. Pombas/Amaralina/Barra/Calabar/Cam. das Árvores/Canela/Chap. do Rio Vermelho/Costa Azul/Eng. V. da Federação/Federação/Graça/Itaigara/Jd. Armação/NE de Amaralina/Ondina/Pituba/Rio Vermelho/S. Cruz/STIEP/Vale das Pedrinhas/Vitória.

LIBERDADE/ SÃO CAETANO: Alt. do Cabrito/Ba. de Quintas/Boa Vta. de S. Caetano/Bom Juá/Caixa D'Água/Camp. de Pirajá/Capelinha/Cidade Nova/Curuzu/Faz. Gr. do Retiro/IAPI/Lapinha/Liberdade/M.al Rondon/Pau Miúdo/Pero Vaz/Retiro/S. Mônica/S. Caetano.

CABULA/TANCREDO NEVES: Arenoso/Arra. do Retiro/Barreiras/Beiru/Tancredo Neves/Cabula/Cabula VI/Calabetão/C. Adm. Bahia/Doron/Engomadeira/Grja. Rur. Pres. Vargas/Jd.S.Inácio/MataEscura/Narandiba/N.Sussuarana/N.Horizonte/Pernambúes/Resgate/Saboeiro/S. Gonçalo/Saramandaia/Sussuarana.

PAU DA LIMA: Canabrava/Jd. Cajazeiras/Jd. N. Esperança/N. Brasília/N. Marotinho/Pau da Lima/Pto. Seco Pirajá/S. Marcos/S. Rafael/Sete de Abril/Trobogy/Vale dos Lagos/V. Canária.

VALÉRIA: Moradas da Lagoa/Palestina/Pirajá/Valéria. Disponível em: <http://www.prefeiturabairro.salvador.ba.gov.br/>. Acesso em 07 de ago. de 2019.

parcelas mais pobres da população de criar alternativas à falta de moradia. (ANDRADE; BRANDÃO, 2009, p. 110)

Mesmo assim, os teatros foram construídos em uma lógica centralizadora em função de atingir determinado público que não o da periferia, e isso fica claro quando olhamos o cenário de equipamentos culturais. Ou seja, poderíamos afirmar que o teatro de Salvador seguiu por muito tempo ou ainda segue uma tendência classista?

Outro ponto importante a se falar diz respeito à questão da mobilidade urbana, em Salvador: a realidade para quem usa o transporte público, principalmente o ônibus como principal meio de locomoção, é o enfrentamento da escassez de horários, impontualidade, pouca frota, o que torna inviável para muitas pessoas a volta para casa após um espetáculo. Pois, além de enfrentar o medo da violência urbana durante à noite, horário em que acontece a maioria dos espetáculos, a volta para casa se torna uma incerteza.

Trata-se do muito do questionamento sobre horário dos espetáculos e compreensão de que existe a demanda durante os dias de semana para o horário da noite, o momento em que o indivíduo sai do trabalho e se dirige ao espaço cênico, mas existe a demanda também por outros horários, pois devido às questões apresentadas como a mobilidade e violência urbana o horário da noite se torna uma luta entre o público periférico e a cidade.

Há então a necessidade de conectar o pensamento de que o indivíduo está ligado à sua cidade, não é um corpo isolado. Então quem pensa em público e na carência deste deve estar atento à flexibilidade que a atualidade exige. Isso se houver de fato um interesse genuíno em atender a expansão de público.

O teatro feito em Salvador conta com uma programação vasta, muitas vezes com preços populares ou gratuitos, e, segundo a pesquisa realizada, metade das entrevistadas/os acredita que o preço dos espetáculos é adequado. O levantamento de dados também mostra que se analisarmos o todo as pessoas acabam gastando talvez mais com o transporte alternativo devido ao problema com a mobilidade urbana do que com o próprio espetáculo.

A falta de informação e o distanciamento que as pessoas têm com o espaço se constitui como outra barreira para o acesso. A informação através de outdoors, banners, dentre outros, e a inclusão digital é um dos passos para aguçar a curiosidade sobre aquele lugar, mas o cartaz sozinho não muda muita coisa, é somente um dos passos, pois caberá aos agentes culturais fazer a ponte entre as/os artistas e o público, e é aí que entramos na formação de público.

### 3.2 Entrevista com a mediadora cultural Poliana Bicalho e reflexões sobre a mediação cultural

Revendo o histórico brasileiro vê-se que pelo menos até o século XX nunca houve interesse na expansão do público, exceto no teatro de entretenimento para fins comerciais. Na cena soteropolitana aconteceram algumas tentativas, mas como de fato não foi efetivado uma formação de público na cidade, um estímulo de grandes de criações de vínculo, enfrentamos o esvaziamento da plateia.

Nas últimas três décadas tem se intensificado estudos sobre a mediação cultural, uma área de atuação ainda um pouco desconhecida, mas que tem um potencial de transformação que pode auxiliar significativamente na jornada dos artistas.

No tópico anterior me dediquei a falar sobre os possíveis processos que podem prejudicar o acesso físico aos espetáculos. Neste tópico, tenho o interesse em levar à leitora/leitor possíveis recursos que podem ajudar a expandir e fidelizar o público no teatro soteropolitano.

De fato, somente o acesso físico aos edifícios teatrais não é capaz de lidar com a complexidade compreendida na democratização da linguagem teatral. Para complementar a facilidade da introdução dos novos públicos são necessárias engrenagens que façam a ponte tanto social quanto no sensível. A mediação cultural se fortalece à medida que existe esse entendimento, segundo Ney Wendell Cunha Oliveira:

A mediação teatral é um processo artístico-pedagógico que interliga o público e a obra teatral, possibilitando o acesso e a formação das pessoas, como espectadores autônomos, capazes de observar, criticar e se transformar, a partir da vivência da obra de arte. (2011, p. 32)

Para trazer algumas reflexões acerca desse assunto, trago trechos de uma entrevista que realizei online, através da plataforma Google Meet, na data de 23 de abril de 2021, com a produtora e mediadora cultural, Poliana Bicalho<sup>12</sup>. Em uma das etapas da entrevista à questioneei sobre a importância de uma profissional da mediação cultural.

Poliana: Então você tem um setor educativo, você tem um mediador, mesmo que essa nomenclatura mude para monitor, enfim, mas tem um pouco dessa perspectiva da mediação, então isso já marca um pouco o campo de trabalho. A gente hoje na cidade de Salvador não tem setores educativos, por exemplo, pensando na perspectiva do equipamento cultural, então já temos aí uma primeira questão sobre o campo de trabalho. A segunda qual a função dele no equipamento cultural, no coletivo artístico ou no festival? Ele é a pessoa que pensa em estratégias de mobilização de público, pensando tanto na perspectiva física, quanto no aspecto simbólico. (APÊNDICE C)

A falta de profissionais especializados na formação de público se reflete nas plateias. Por isso é importante que haja uma consciência da classe artística, especialmente no que diz

---

<sup>12</sup> Poliana Bicalho é mestra pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, atualmente é doutoranda do programa Pós-Cultura também na Universidade Federal da Bahia. Além de se dedicar à academia com estudos voltados à mediação cultural, ela é professora da rede pública de ensino na cidade de Salvador.

respeito aos profissionais da licenciatura em teatro que trabalham em sala de aula, formando espectadores. Novos aprofundamentos sobre como a/o professora de teatro pode atuar em seu grupo de estudantes podem ser formados através de vínculos dos professores com esses profissionais e vice-versa. As/os professores atuando dentro das escolas ou instituições de ensino alternativas podem ser facilitadores tanto da expansão quanto da fidelização de público, o mesmo pensamento poderia ser aplicado aos profissionais da mediação, sendo assim perguntei à Poliana qual o interesse da mediação cultural.

Poliana: Eu penso que o nosso trabalho enquanto mediador é o que Brecht dizia ou diz né, porque o pensamento dele é imortal “o trabalho é ampliar o círculo de iniciados” então eu, eu não sou favorável de você fazer trabalhos de formação de plateia para só para artistas, o artista ele sabe. Ele sabe ali né, eu vou falar de mim para mim mesmo né, um pouco disso, então nesse sentido a gente tensiona o mediador nessa figura que tensiona o seu local de trabalho, como é que você amplia esses públicos, como é que você insere um jovem de escola pública, como é que você insere comunidades, associações de bairro, então você vai criando estratégias, isso é uma coisa. A outra é essa relação da fidelização né que isso também é um pensamento, assim, a gente tem por exemplo a perspectiva do marketing que trabalha com fidelização de público, todas as estratégias, só que a gente nas artes cênicas a gente não trabalha com esse operacional de marketing, então dentro das companhias e dentro dos próprios teatros as ações de diálogo e de manutenção com seus próprios públicos são muito frágeis. (APÊNDICE C)

Como foi endossado antes nesta pesquisa, há uma falha sistemática na repetição de discursos para os mesmos ouvidos, a acomodação em falar para uma plateia acostumada aos posicionamentos por vezes pode ser confortável, mas será que favorece a classe artística? Tanto no âmbito estético, quanto no comercial a falta de expansão e fidelização de público prejudica o andamento e o alcance de projetos potencialmente importantes.

[...] voltando aqui para a gente pensar nessa coisa do jovem na universidade é que de repente a pessoa pode até falar assim: “Não, eu não gosto de teatro eu gosto de dança de dança”, mas ela vivenciou a linguagem e ela não quis né. O aluno da escola pública a educação de jovens e adultos as pessoas têm desejos, elas têm escolhas, mas o que a gente vê no trabalho da mediação é justamente com relação a isso, a gente vive em um lugar onde as pessoas elas têm direito delas não garantido, então a pessoa diz que não gosta do teatro, mas nunca entrou no teatro. Não se pode não gostar do que não se conhece né, bom acho que há um tensionamento aí. (APÊNDICE C)

Não se trata de massificar de forma operária um grupo X ou Y ser incentivado em larga escala a ir ao teatro. Se trata de democratização de linguagens. O trabalho de mediadores culturais dissolve estruturas de poder atreladas não só ao espaço físico, mas também imaginativo. A imponência e a rigidez do teatro dão lugar ao respeito e entendimento, questionamentos e diálogo, onde regras de comportamento podem ser instruídas de maneira não autoritária, podem ser construídas em conjunto, no qual o grupo vai ingressar ao teatro como público pode perceber as necessidades dos artistas durante a co-criação do evento.

Como podemos ver a mediação cultural não se restringe às artes cênicas, pelo contrário, possui maior força nas artes visuais e vem ganhando corpo na linguagem teatral, tanto por um apelo mercadológico, quanto para cumprir metas. Mas, a mediação cultural hoje é vista não só

do ponto quantitativo, mas como uma ferramenta que possibilita que outros grupos tenham acesso ao teatro, acesso em várias etapas e adquiram conhecimento sobre essa linguagem e autonomia sobre a mesma. Uma passagem de Flávio Desgranges (2015) sintetiza esse conceito:

O despertar do interesse do espectador não pode acontecer sem a implementação de medidas e procedimentos que tornem viáveis seu acesso ao teatro. Na verdade, duplo acesso: físico e linguístico. Ou seja, tanto na possibilidade de o indivíduo frequentar espetáculos quanto a sua aptidão para a leitura de obras teatrais. [...] Formar espectadores não se restringe a apoiar e estimular a frequência, é preciso capacitar o espectador para um rico e intenso diálogo com a obra, assim, o desejo pela experiência artística. (p. 29)

A mediação cultural é capaz de fazer essa ligação tanto física quanto linguística à que se refere Desgranges (2015), pois apesar do seu método não ser enrijecido, na maioria das vezes segue três pilares, são elas: etapas antes, durante e depois de uma representação teatral e podem ser compreendidas como sensibilização, apreciação e reverberação (OLIVEIRA, 2011; BICALHO, 2016).

A ação da mediação cultural, pode ser uma grande aliada a nós artistas e à população da cidade em geral que ou desconhece seus direitos culturais, ou tem vontades reprimidas e não correspondidas devido à muros construídos durante eras de separação de classes. Vê-se uma necessidade não só de deixar o conhecimento do trabalho da mediação para esses profissionais e sim expandir os conceitos e as práticas de democratização cultural para quem faz arte na cidade de Salvador, Bahia.

#### 4 ASPECTOS CONCLUSIVOS

Na exposição do conteúdo deste trabalho delimito um caminho fortemente contextual e exploratório, afim de chegar em uma conclusão para meu questionamento principal. Ao longo do trabalho outras perguntas e respostas sugeriram, as quais tentei articular ao meu objeto de pesquisa, pois somavam-se a resolução do problema principal.

No primeiro e segundo capítulo faço uma chamada para a revisão bibliográfica no qual pretendia dar visibilidade para aqueles e aquelas que tiveram desde os tempos mais longínquos seu acesso barrado. Propus através de autoras e autores um grande compilado e uma filtragem no conteúdo trazendo alguns ângulos únicos e outros que se repetiram durante séculos nos locais de representação espetacular.

No primeiro capítulo desta pesquisa é possível encontrar elementos em comum apresentados em cada tópico, pois a história se apresenta em forma de ciclos repetitivos, no qual erros do passado demoram a ser reparados. O teatro ocidental apresentou desde sua origem divisões marcantes que não são consequências do fazer teatral por si só, divisões que são sintomas de diferentes formas de viver em sociedade. O teatro como arte milenar acompanhou parte dos seres humanos de forma privilegiada, captando pequenos fragmentos e guardando-os em sua memória.

Nas eras ocidentais as repetições que mais aparecem relacionadas ao teatro são: as mulheres; igreja; arquitetura e lutas de classe. Observa-se a relação de exclusão e desprezo pela presença do sexo feminino na audiência; a fusão entre a religião que cria o teatro e que depois o delimita como território, principalmente nas eras de dominação da igreja; a arquitetura feita de modo tal qual se reproduzia a divisão dos privilégios; as relações entre classes sociais distintas e sua separação, fosse fisicamente, por temática de encenação ou por exclusão total do acesso aos espaços.

No segundo capítulo quando adentro ao Brasil, outras questões além das anteriormente citadas fazem parte do nosso cenário, o que marca sem dúvida o nosso país em seus séculos de existência é a divisão étnica. Em um país que desde sua invasão fora concebido de modo a não considerar pessoas de outra etnia, que não a branca, como seres humanos detentores de direitos, as consequências desse modo de pensamento estão presentes até hoje graças a uma rede de perpetuações que atravessam o acesso à cultura.

E especialmente no Brasil a separação étnica no teatro se deu de modo perverso, seja na exclusão de atores dos palcos, seja na inclusão nunca realizada dessas pessoas no lugar da plateia. No fim do século XIX vê-se uma maior abertura para a classe de trabalhadores da área

liberal e principalmente do operariado através do teatro de entretenimento, mas essa introdução de novos públicos se dá diante de um apelo comercial quantitativo.

Já no século seguinte tem-se na figura dos grupos amadores e muitos ideais sobre a expansão de público. Em Salvador, Bahia, decidi por focar em dois teatros que considere importante ao revisitar o histórico do teatro soteropolitano, com trajetos muito próximos, porém, ao mesmo tempo distintos: a Escola de Teatro da UFBA e a Sociedade de Teatro dos Novos, que se estabelecem como formadores de artistas, professores e público, muito embora a expansão de público e fidelização dos mesmos tenham aspectos questionáveis.

No terceiro e último capítulo trouxe uma pesquisa que acreditei ter respondido grande parte da minha hipótese sobre como as condições socioeconômicas podem afetar o acesso aos edifícios teatrais e obtive respostas consideráveis que podem ajudar as/os artistas, os agentes culturais, pesquisadores e envolvidas/os no ato de fazer teatro em Salvador. Pistas que indicam que se deve explorar a cidade em movimento com o teatro. Os retornos recebidos no levantamento de dados podem auxiliar profissionais da área a traçar estratégias e planos de ação desde o desenvolvimento do projeto até sua conclusão, a fim de atingir e fidelizar o espectador garantindo uma maior facilidade no acesso físico.

Por fim, contei com a presença em formato de entrevista da mediadora cultural Poliana Bicalho, que veio complementar a questão da introdução corpórea e do acesso sensível, o que implica na formação de espectadores. A mediação teatral se apresentou neste trabalho como uma das possíveis formas de romper os obstáculos ligados ao público e a conexão deste com o espaço e a linguagem artística.

Todas as formas de diálogo metodológicas desta pesquisa tiveram como foco evidenciar a deficiência da promoção da democratização do acesso especificamente da linguagem teatral, trazendo como foco o município de Salvador, Bahia. As revisões bibliográficas, assim como a abordagem pelo teatro ocidental visaram entrelaçar o que o modo de fazer teatro desde a Grécia antiga deixou para o público de Salvador, e uma das respostas possíveis para além da arte é a herança da segregação, legado que pode ser alterado desde que haja consciência e interesse em uma mudança nas configurações de concepção de projetos que incluam aquelas e aqueles potenciais frequentadores do teatro, que em suma, podem ser qualquer um dos habitantes da cidade.

## REFERÊNCIAS

- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BICALHO, Poliana Lima. **O edifício teatral como espaço artístico-pedagógico: a práxis da mediação cultural no teatro SESC-SENAC Pelourinho**. Salvador, 2016. 142 f.
- BICALHO, Poliana; VILHENA, Deolinda. Públicos e democratização do acesso às artes cênicas em Salvador: a experiência do projeto Mediação Cultural do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia. **Anais ABRACE**, v. 15, n. 1, 2014.
- CARNEIRO, Leonel Martins. **A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa**. Rio Branco: Edufac, 2019.
- DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 2017.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. 3.ed. São Paulo: Hucitec, 2015.
- DE ALMEIDA PRADO, Décio. As raízes do teatro brasileiro. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. Edições SESC SP, 2012. p. 21-52.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12.ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- FONTANA, Fabiana Siqueira. **O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- FREITAS, Ana. Nheengatu, a língua (não tão) perdida comum dos índios, dos escravos e dos jesuítas. **Revista da Babel**. 2017. Disponível em: <<https://pt.babel.com/pt/magazine/nheengatu-a-lingua-nao-tao-perdida-comum-dos-indios-dos-escravos-e-dos-jesuitas>>. Acesso em: 15 de jul. de 2020.
- QUEM SOMOS. **Hora da criança Bahia**. 2019. Disponível em <<https://horadacriancabahia.com.br/quem-somos/>> Acesso em: 25 de nov. 2020.
- LEÃO, Raimundo Matos de. **História do teatro: oito aulas da antiguidade ao romantismo**. Salvador: Edufba, 2014.



LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia**. 2.ed. Salvador: Edufba, 2013.

MECENATO. **Toda matéria**. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/mecenato/>> Acesso em 13 de abril de 2021.

MONTEIRO NETO, Aristides. **República Brasileira: 120 anos depois, o que comemorar?**.2010. Disponível em <[http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/8506/1/Rep%C3%BAblica%20Brasileira\\_35.pdf](http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/8506/1/Rep%C3%BAblica%20Brasileira_35.pdf)>. Acesso em: 05 de dez. de 2020.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estud. av.**, São Paulo, v.18, n.50, p. 209-224, Abr. 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 05 de jan. 2021.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Editora da UNICAMP, 1991.

OLIVEIRA, Ney Wendell Cunha. **A mediação teatral na formação de público: o projeto Cuida Bem de Mim na Bahia e as experiências artístico-pedagógicas nas instituições culturais do Québec**. 2011.

OKA, Mateus. Pão e circo. **Todo Estudo**. Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/historia/pao-e-circo>. Acesso em: 13 de abril de 2021.

RATTES, Plínio César dos Santos. **Público do teatro Vila Velha**. 2007.

RODRIGUES, Luciana. Etruscos: uma civilização evoluída da Itália antiga. **Romapravoce**, 2021. Disponível em: <<https://www.romapravoce.com/etruscos-civilizacao-evoluída/>>. Acesso em: 13 de abril. de 2021.

ROSA, Daniela Roberta Antônio. **Teatro experimental do negro: estratégia e ação**. 2007. 180p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281890>>. Acesso em: 7 ago. 2020.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Editora Perspectiva SA, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUY, Affonso. O primeiro teatro do Brasil: documentos de 1773 sobre o teatro da câmara da cidade do Salvador. **Centro de estudos bahianos**. Salvador, 1961.

SERRER, Antônio Henrique. O povoamento da terra brasílica. **Navegando na história**. 2006. Disponível em: < <http://navegandonahistoria.blogspot.com/2006/09/o-povoamento-da-terra-braslica.html>>. Acesso em: 07 de abr. de 2020.

SPINOLA, Noelio Dantaslé. **O teatro na Bahia**: dos jesuítas a Glauber Rocha. *In*: 24th. APDR CONGRESS. INTELLECTUAL CAPITAL AND REGIONAL DEVELOPMENT: New landscapes and challenges for planning the space, 2017, Covilhã. 24th. APDR CONGRESS, Covilhã, 2017. p. 1-19.

SCHIAPPA, Bruno. Mulheres fora do teatro. **Sinais de Cena**, 2009, p. 20-23.

TEATRO do Estudante do Brasil (TEB). *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399337/teatro-do-estudante-do-brasil-teb>>. Acesso em: 23 de Mar. 2020.

## APÊNDICE A – Questionário online via plataforma Google Forms.

### ACESSO AO TEATRO EM SALVADOR

ATENÇÃO: SEU NOME PERMANECERÁ ANÔNIMO E NÃO SERÁ DIVULGADO SOBRE QUALQUER HIPÓTESE, A COLETA DO NOME DA/DO PARTICIPANTE É NECESSÁRIA PARA A CONFIABILIDADE DOS DADOS PRESTADOS!

A pesquisa destina-se APENAS para residentes da cidade de SALVADOR-BA.

A PESQUISA POSSUI UM TOTAL DE 20 QUESTÕES.

Esta é uma pesquisa acadêmica feita pela licencianda em teatro Brenda Menezes e foi idealizada no intuito de compreender as relações entre a população de Salvador e o acesso ao teatro. Busca-se entender aqui as dinâmicas existentes nos aspectos sociais e econômicos e se esses aspectos geram influência ou não na formação de plateia para teatro na cidade. \*Para esta pesquisa não será considerado o teatro de rua e sim espaços físicos destinados a apresentações teatrais.

EMAIL PARA SUGESTÕES E DÚVIDAS: [brendasatinemenezes@gmail.com](mailto:brendasatinemenezes@gmail.com)

**\*Obrigatório**

1. Nome \*

---

2. Sexo \*

*Marcar apenas uma oval.*

Feminino

Masculino

3. Idade \*

*Marcar apenas uma oval.*

18 a 24

25 a 34

35 a 44

45 a 59

60 a 69

69 ou +

## 4. Escolaridade \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Não alfabetizada(o)
- Ensino fundamental
- Ensino médio
- Ensino superior

## 5. Renda mensal da entrevistada(o) considerado o salário mínimo em 2019 -R\$ 998,00 \*

*Marcar apenas uma oval.*

- De 1 a 2 salários mínimos
- De 3 a 5 salários mínimos
- De 6 a 8 salários mínimos
- De 8 a 10 salários mínimos
- De 10 a 12 salários mínimos
- 13 a 15 salários mínimos
- + de 15 salários mínimos

## 6. Cor da pele/Etnia \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Negra
- Branca
- Parda
- Indígena
- Asiática

## 7. Religião \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Ateia/Ateu
- Não tem religião
- Candomblecista
- Católica
- Evangélica/Protestante
- Espírita
- Umbandista
- Outros

## 8. Filhos \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Não tem filhos
- Tem filhos de até 12 anos
- Tem filhos maiores de 12 anos

## 9. Estado conjugal \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Solteira(o)
- Casada(o)
- Divorciada(o)
- Viúva(o)

10. Orientação sexual \*

*Marcar apenas uma oval.*

- PREFIRO NÃO RESPONDER
- Heterossexual
- Lésbica
- Gay
- Bissexual

11. Possui acesso a internet? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Nunca
- Pouco
- Uma vez ao dia
- Sempre

12. Mora em qual região de Salvador? Observe as imagens abaixo das opções e selecione aquela região em que seu bairro está inserido. \*

Marcar apenas uma oval.



- CENTRO/BROTAS:  
Acupe/Barbalho/Barris/Boa Vta. de Brotas/Brotas/Candeal/Centro C. Histórico/Comércio/Cosme de Farias/Eng. V. de Brotas/Garcia/Luiz Anselmo/Macaúbas/Matatu/S. Agostinho/S. Antônio/Saúde/Nazaré/Tororó/V. Laura



- SUBÚRBIO/ILHAS: Alt. Terezinha/Coutos/Faz. Coutos/I. Bom Jesus dos Passos/I. Maré/I. Frades/Itacaranha/N. Constituinte/Paripe/Periperi/Plataforma/Praia Grande/Rio Sena/S. João do Cabrito/S. Tomé



- CAJAZEIRAS: Águas Claras/Boca da Mata/Cajazeiras II/Cajazeiras IV/Cajazeiras V/Cajazeiras VI/Cajazeiras VII/Cajazeiras VIII/Cajazeiras X/Cajazeiras XI/Castelo Branco/D. Avelar Vila /Canária/Fazenda Grande I/Fazenda Grande II/Fazenda Grande III/Fazenda Grande IV/Jaguaripe I



- ITAPUÃ/ IPITANGA: Aeroporto/Alt. Coqueirinho/Areia Branca/Bairro da Paz/Boca do Rio/Cassange/Imbuil/tapuã/Itinga/Jd. das Margaridas/Mussurunga/N. Esperança/Patamares/Piatã/Pituaçu/S. Cristóvão/Stella Maris



**de**  
**Areia/Lobato/Mangueira/Mares/  
 Massaranduba/Mte.  
 Serrat/Ribeira/Roma/S.  
 Luzia/Uruguai/V. Ruy  
 Barbosa/Jd. Cruzeiro**

CIDADE BAIXA: Boa Viagem/Bonfim/Calçada/Cam. de Areia/Lobato/Mangueira/Mares/Massaranduba/Mte. Serrat/Ribeira/Roma/S. Luzia/Uruguai/V. Ruy Barbosa/Jd. Cruzeiro

**das Árvores/Canela/Chap. do Rio  
 Vermelho/Costa Azul/Eng. V. da  
 Federação/Federação Graça/Itaigara/Jd.  
 Armação/NE de  
 Amaralina/Ondina/Pituba/Rio  
 Vermelho/S. Cruz/STIEP/Vale das  
 Pedrinhas/Vitória**

BARRA/ PITUBA: Alt. Pombas/Amaralina/Barra/Calabar/Cam. das Árvores/Canela/Chap. do Rio Vermelho/Costa Azul/Eng. V. da Federação/Federação/Graça/Itaigara/Jd. Armação/NE de Amaralina/Ondina/Pituba/Rio Vermelho/S. Cruz/STIEP/Vale das Pedrinhas/Vitória

**LIBERDADE/SÃO CAETANO**

**Alt. do Cabrito/Ba. de Quintas/Boa  
 Vta. de S. Caetano/Bom Juá/Caixa  
 D'Água/Camp. de  
 Pirajá/Capelinha/Cidade  
 Nova/Curuzu/Faz. Gr. do  
 Retiro/IAPI/Lapinha/Liberdade/M.al  
 Rondon/Pau Miúdo/Pero  
 Vaz/Retiro/S. Mônica/S. Caetano**

LIBERDADE/ SÃO CAETANO: Alt. do Cabrito/Ba. de Quintas/Boa Vta. de S. Caetano/Bom Juá/Caixa D'Água/Camp. de Pirajá/Capelinha/Cidade Nova/Curuzu/Faz. Gr. do Retiro/IAPI/Lapinha/Liberdade/M.al Rondon/Pau Miúdo/Pero Vaz/Retiro/S. Mônica/S. Caetano

**CABULA/TANCREDO NEVES**

**Arenoso/Arra. do  
 Retiro/Barreiras/Beiru/Tancredo  
 Neves/Cabula/Cabula VI/Calabetão/C.  
 Adm. Bahia/Doron/Engomadeira/Grja.  
 Rur. Pres. Vargas/Jd. S. Inácio/Mata  
 Escura/Narandiba/N. Sussuarana/N.  
 Horizonte/Pernambúés/Resgate/Saboer  
 o/S. Gonçalo/Saramandaia/Sussuarana**

CABULA/ TANCREDO NEVES: Arenoso/Arra. do Retiro/Barreiras/Beiru/Tancredo Neves/Cabula/Cabula VI/Calabetão/C. Adm. Bahia/Doron/Engomadeira/Grja. Rur. Pres. Vargas/Jd. S. Inácio/Mata Escura/Narandiba/N. Sussuarana/N. Horizonte/Pernambúés/Resgate/Saboeriro/S. Gonçalo/Saramandaia/Sussuarana

**PAU DA LIMA**

**Canabrava/Jd. Cajazeiras/Jd. N.  
 Esperança/N. Brasília/N. Marafinho/Pau  
 da Lima/Pto. Seco/Pirajá/S. Marcos/S.  
 Rafael/Sete de Abril/Trobogy/Vale dos  
 Lagos/V. Canária**

PAU DA LIMA: Canabrava/Jd. Cajazeiras/Jd. N. Esperança/N.

**VALÉRIA**

**Moradas da  
 Lagoa/Palestina/Piraj  
 á/Valéria**

VALÉRIA: Moradas da Lagoa/Palestina/Pirajá/Valéria



Brasília/N. Marotinho/Pau da Lima/Pto.  
Seco Pirajá/S. Marcos/S. Rafael/Sete  
de Abril/Trobogy/Vale dos Lagos/V.  
Canária

13. Assinale apenas uma alternativa que caracteriza sua relação com o teatro: \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Nunca fui ao teatro
- Já fui ao teatro, porém fui há muito tempo atrás
- Freqüento raramente
- Freqüento regularmente

14. Principal meio de locomoção na IDA ao teatro (Se você não frequenta teatro preencha: NÃO FREQUENTO) \*

*Marcar apenas uma oval.*

- NÃO FREQUENTO TEATRO
- Ônibus
- Veículo próprio (moto/carro/bicleta)
- Uber/Taxi e afins

15. Principal meio de locomoção na VOLTA para casa. (Se você não frequenta teatro preencha: NÃO FREQUENTO) \*

*Marcar apenas uma oval.*

- NÃO FREQUENTO TEATRO
- Ônibus
- Veículo próprio (moto/carro/bicleta)
- Uber/Taxi e afins

16. Sua opinião sobre a MÉDIA de preço dos espetáculos? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Caro  
 Barato  
 Acessível  
 Inacessível

17. O que acha do horário de INÍCIO dos espetáculos? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Muito cedo  
 Muito tarde  
 Adequado

18. O que acha do horário de TÉRMINO dos espetáculos? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Muito cedo  
 Muito tarde  
 Adequado

19. Você enfrenta algum obstáculo/insegurança em relação ao acesso aos espetáculos que te impedem ou dificultam que você seja uma espectadora(o)? Se a resposta for positiva, preencha os campos correspondentes, podem ser assinalados mais de um: \*

*Marque todas que se aplicam.*

- Preço dos espetáculos
- Preço da passagem de transporte público
- Acredito que o teatro é algo distante de mim/da minha realidade
- Horário de INÍCIO dos espetáculos
- Horário de TÉRMINO dos espetáculos
- Considero que os locais onde acontecem os espetáculos são de difícil acesso para mim
- Violência urbana
- Violência de gênero
- Violência relacionada à orientação sexual
- Problemas em relação a mobilidade urbana na VOLTA PARA CASA (ineficiência em relação à horários e frequência dos transportes públicos)
- Não me sinto acolhida(o) nos espaços teatrais
- NÃO POSSUO NENHUMA DAS DIFICULDADES CITADAS ACIMA
- Outro:  \_\_\_\_\_

20. Quais são seus gêneros/temas preferidos ao optar por um espetáculo? \*

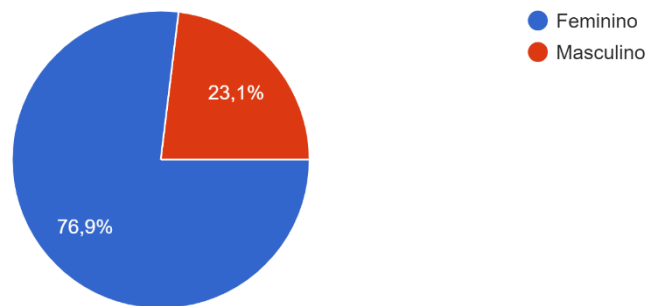
*Marque todas que se aplicam.*

- Comédia
- Drama
- Infantis
- Musicais
- Abordagens com temas políticos/sociais
- Abordagens afro referenciadas
- Abordagens LGBTQI+
- Não tenho preferência
- Nenhum dos temas abordados me agradam
- Outro:  \_\_\_\_\_

## APÊNDICE B – Gráficos com as respostas do Formulário Google Forms sobre Acesso ao teatro.

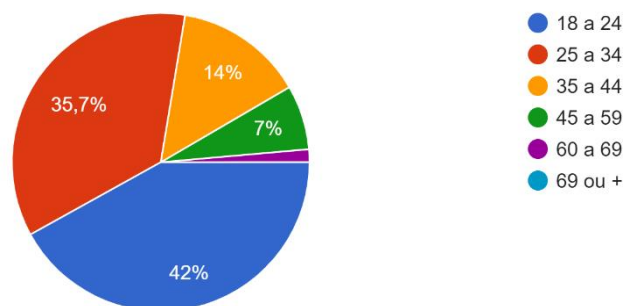
Sexo

143 respostas



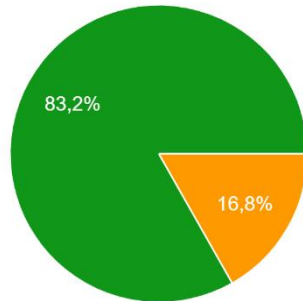
Idade

143 respostas



### Escolaridade

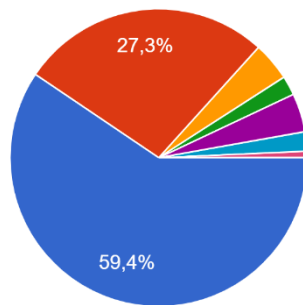
143 respostas



- Não alfabetizada(o)
- Ensino fundamental
- Ensino médio
- Ensino superior

### Renda mensal da entrevistada(o) considerado o salário mínimo em 2019 -R\$ 998,00

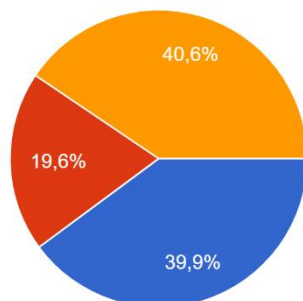
143 respostas



- De 1 a 2 salários mínimos
- De 3 a 5 salários mínimos
- De 6 a 8 salários mínimos
- De 8 a 10 salários mínimos
- De 10 a 12 salários mínimos
- 13 a 15 salários mínimos
- + de 15 salários mínimos

### Cor da pele/Etnia

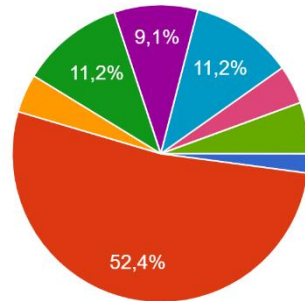
143 respostas



- Negra
- Branca
- Parda
- Indígena
- Asiática

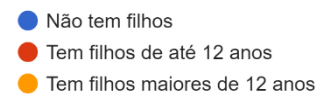
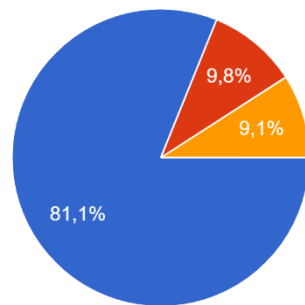
## Religião

143 respostas



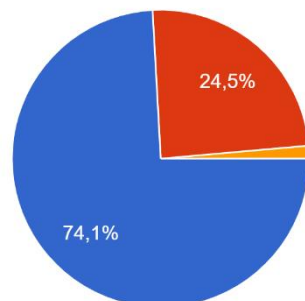
## Filhos

143 respostas



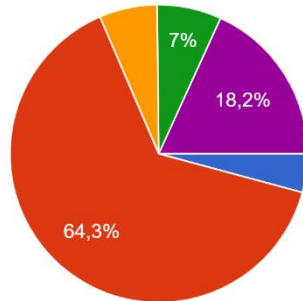
## Estado conjugal

143 respostas



### Orientação sexual

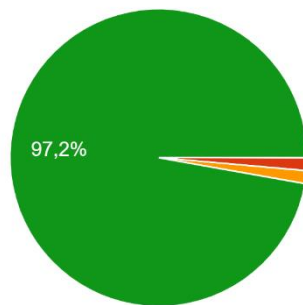
143 respostas



- PREFIRO NÃO RESPONDER
- Heterossexual
- Lésbica
- Gay
- Bissexual

### Possui acesso a internet?

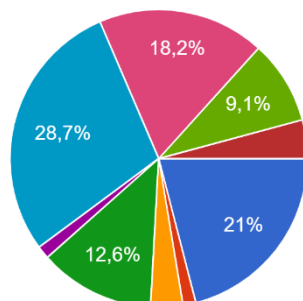
143 respostas



- Nunca
- Pouco
- Uma vez ao dia
- Sempre

Mora em qual região de Salvador? Observe as imagens abaixo das opções e selecione aquela região em que seu bairro está inserido.

143 respostas

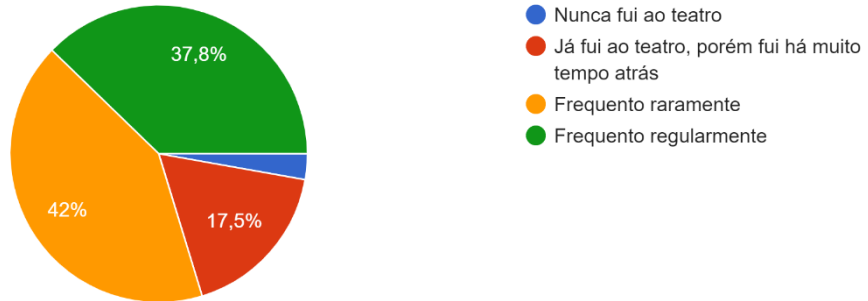


- CENTRO/BROTAS: Acupe/Barbalho/...
- SUBÚRBIO/ILHAS: Alt. Terezinha/Co...
- CAJAZEIRAS: Águas Claras/Boca da...
- ITAPUÃ/ IPITANGA: Aeroporto/Alt. Co...
- CIDADE BAIXA: Boa Viagem/Bonfim/...
- BARRA/ PITUBA: Alt. Pombas/Amaral...
- LIBERDADE/ SÃO CAETANO: Alt. do...
- CABULA/ TANCREDO NEVES: Areno...

▲ 1/2 ▼

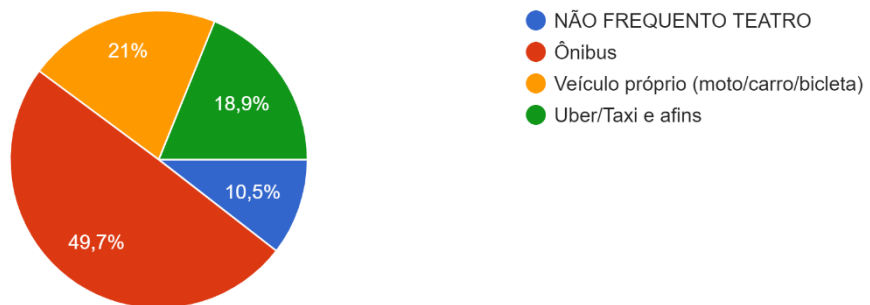
Assinale apenas uma alternativa que caracteriza sua relação com o teatro:

143 respostas



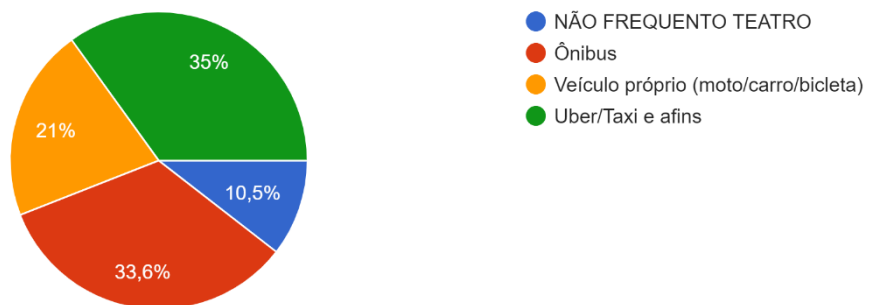
Principal meio de locomoção na IDA ao teatro (Se você não frequenta teatro preencha: NÃO FREQUENTO)

143 respostas



Principal meio de locomoção na VOLTA para casa. (Se você não frequenta teatro preencha: NÃO FREQUENTO)

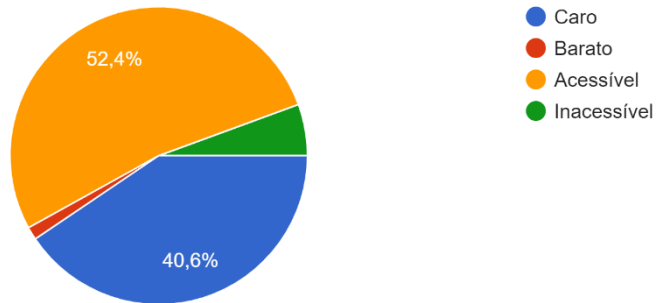
143 respostas





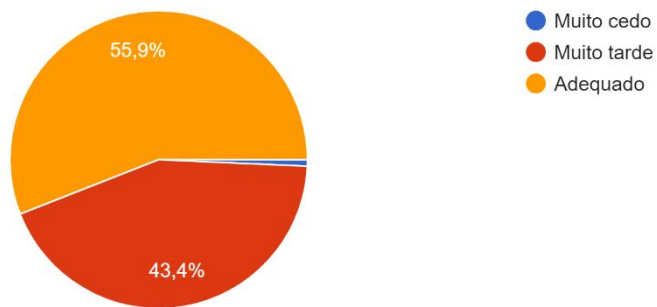
## Sua opinião sobre a MÉDIA de preço dos espetáculos

143 respostas



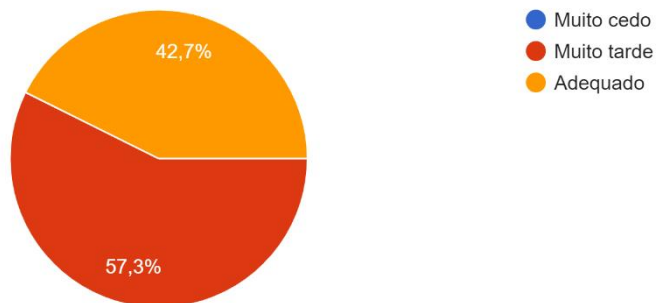
## O que acha do horário de INÍCIO dos espetáculos?

143 respostas



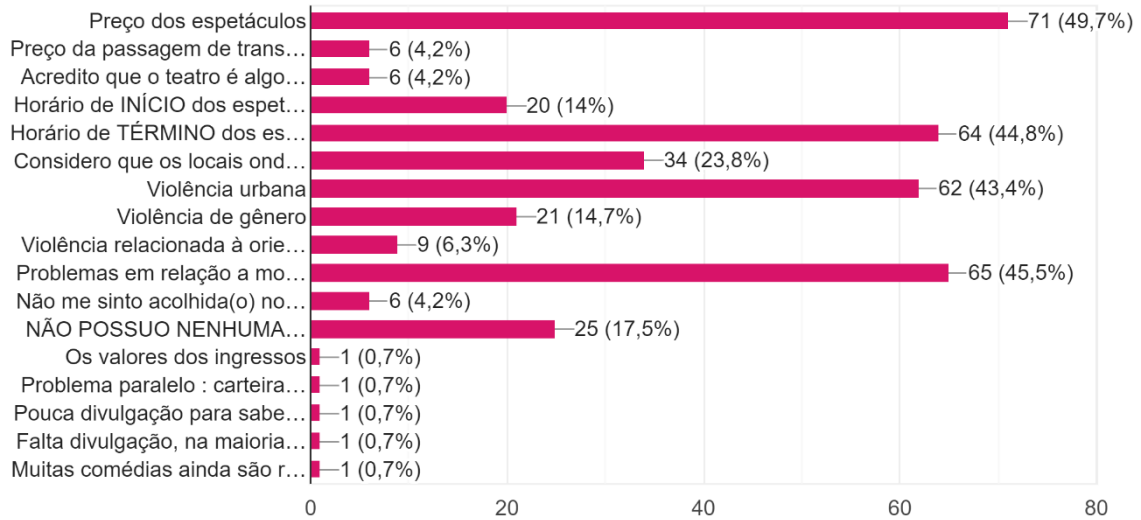
## O que acha do horário de TÉRMINO dos espetáculos?

143 respostas



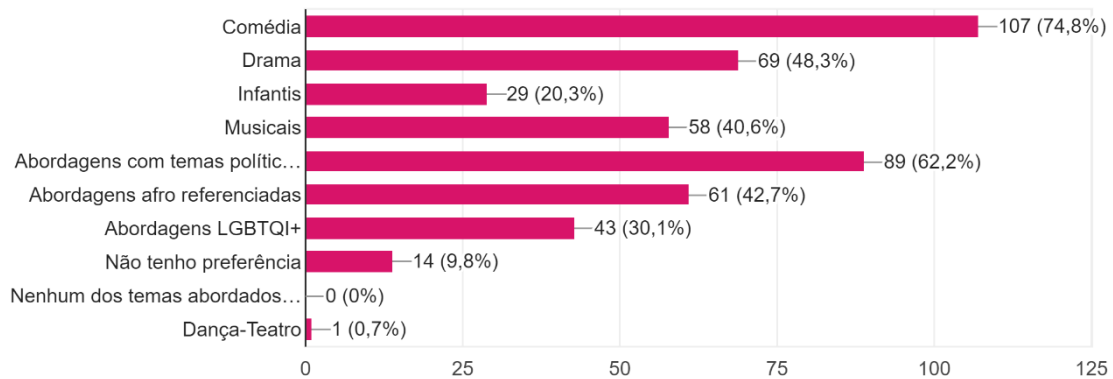
Você enfrenta algum obstáculo/insegurança em relação ao acesso aos espetáculos que te impedem ou dificultam que você seja uma espect...espondentes, podem ser assinalados mais de um:

143 respostas



Quais são seus gêneros/temas preferidos ao optar por um espetáculo?

143 respostas



## APÊNDICE C - Entrevista Transcrita

### ENTREVISTA COM A MEDIADORA CULTURAL POLIANA BICALHO

**Arquivo: B1 - Tempo de gravação: 01 h, 01 min e 58 segs.**

**Realizada em 23 de abril de 2021.**

**Brenda:** Se não me engano eu conheci o seu trabalho como mediadora quando eu estava no final do BI, entrando na Licenciatura, aí eu fiquei um pouco curiosa sobre o que estava acontecendo, na verdade que até hoje eu tenho essa imagem na memória. A gente estava no Vila Velha, e estava tendo ação de mediação com alunos, eram adolescentes de uma escola pública Estadual, aqui da Bahia e eu fiquei impressionada com aquilo no dia né, e eu fiquei me perguntando o que era que estava acontecendo, eu fiquei com essa dúvida até uns tempos, eu vi que você estava lá né enfim, você foi professora de alguns colegas meus que estagiaram também no colégio. Então é isso, e agora por meio de do Diálogo Petiz que assisti alguns vídeos me esclareceu um pouco sobre o que seria a mediação cultural e também através da dissertação, da sua dissertação no caso. Mas eu confesso que eu tive essa dúvida por muito tempo, que me falaram existe uma empresa de mediação cultural, e eu, meu Deus como como é que funciona isso!? Como é que é uma empresa de mediação cultural e etc., enfim aí eu queria ter essa conversa com você. Uma coisa que tem muito tempo na minha mente para entrar nesse trabalho, do meu TCC que eu falo sobre o público na cidade de Salvador, de uma forma sobre como as condições socioeconômicas afetam, a forma a formação de público e agora queria saber de você, eu falo um pouco demais enfim.

**Poliana:** Eu acho que é ótimo que eu entendo o seu universo, então aí você como é que está pensando? Você vai fazer perguntas e eu vou falando?

**Brenda:** Vou sim, mas se você quiser falar alguma coisa nesse primeiro momento pode falar.

**Poliana:** Eu prefiro que você fale as perguntas e aí caso eu sinta necessidade, talvez alguma coisa que eu possa contribuir mais eu falo.

**Brenda:** Tá bom então, vamos lá para uma introdução, enfim, qual a importância de uma profissional da mediação cultural?

**Poliana:** Bom eu sou Poliana Bicalho, sou mediadora cultural, produtora e atualmente estou fazendo o meu doutorado no programa pós-cult em cultura e sociedade, então acho que é

importante pensar nesse recorte da mediação cultural. Acho que é importante pensar nesse recorte da mediação cultural nas artes cênicas, porque essa profissão está ligada à várias linguagens, então hoje a gente ainda encontra uma quantidade maior de estudos e sistematização na atuação do mediador cultural no campo das artes visuais e uma maior fragilidade no campo das artes cênicas, então eu me intitulo como uma mediadora das artes cênicas. O que traz condições de trabalho um pouco diferenciadas daquele mediador das artes visuais. Penso que o primeiro aspecto seja a própria legitimidade da função, a gente tem por exemplo nos museus e outros espaços expositivos o pensamento sobre os setores educativos por exemplo. Então você tem um setor educativo, você tem um mediador, mesmo que essa nomenclatura mude para monitor, enfim, mas tem um pouco dessa perspectiva da mediação, então isso já marca um pouco o campo de trabalho. A gente hoje na cidade de Salvador não tem setores educativos, por exemplo, pensando na perspectiva do equipamento cultural, então já temos aí uma primeira questão sobre o campo de trabalho. A segunda qual a função dele no equipamento cultural, no coletivo artístico ou no festival? Ele é a pessoa que pensa em estratégias de mobilização de público, pensando tanto na perspectiva física, quanto no aspecto simbólico. Então você tem também o que eu chamo de dimensões operacionais que o mediador cuida e as dimensões artístico-pedagógicas que também esse mediador cultural das artes cênicas de alguma forma tá sendo responsável. Então na verdade a crise da presença dos públicos é um discurso constante nas artes da cena, então toda a literatura do teatro traz isso da ausência de público, da fragilidade dos públicos, mas o que a gente precisa pensar no âmbito para além do pedagógico e aí pensando na perspectiva de gestão, é que a gente não tem uma política de mediação cultural. Então a gente não tem uma política de formação de públicos, a gente utiliza hoje mediação cultural, mas algumas literaturas ou profissionais utilizam formação de plateia, formação de públicos, formação espectadores, enfim, algumas variáveis de nomenclatura, mas que de alguma forma todas elas convergem no mesmo objetivo de criar estratégias de aproximação da obra artística com os públicos.

**Brenda:** Perfeito, obrigada. Com uma pergunta só, já respondeu várias. Então eu queria fazer uma pergunta sobre...claro que hoje entendo a mediação cultural como também uma expansão de público, do público que não frequenta. Mas para as pessoas que não conhecem a mediação cultural, A mediação cultural tem o interesse em fidelizar o antigo público, expandir o público ou as duas coisas?

**Poliana:** Ótima pergunta Brenda, assim, na minha perspectiva de trabalho é os dois tá. É claro que quando a gente trabalha nos projetos, e aí trazendo um pouco do meu perfil, eu já trabalhei

em equipamento cultural, eu trabalho em festival e trabalho com grupos, com temporadas enfim, com editais. Então isso varia bastante, mas eu trabalho na perspectiva de que todas as obras podem ser mediadas e todos os públicos podem ser mediados, eu penso na totalidade. É claro que quando você pensa na ampliação de públicos a gente tem aí uma questão, Ana Mae Barbosa, ela vai dizer que a mediação cultural se estabelece no Brasil na década de 90 muito por conta dos patrocínios. Então existe ali uma perspectiva de bater metas de quantitativa de público e você esperar o público espontâneo. Era um público que chegava, mas chegava com certa morosidade um quantitativo pequeno, então verifica-se que você mobilizar um grupo escolar, por exemplo, 30 jovens, 30 crianças de uma vez só, você ultrapassa todas as metas, você consegue alcançar quantitativos muito grandes então também tem um pouco disso né, um discurso do mercado que também move para poder criar uma estratégia artística. Eu penso que o nosso trabalho enquanto mediador é o que Brecht dizia ou diz né, porque o pensamento dele é imortal “o trabalho é ampliar o círculo de iniciados” então eu, eu não sou favorável de você fazer trabalhos de formação de plateia para só para artistas, o artista ele sabe. Ele sabe ali né, eu vou falar de mim para mim mesmo né, um pouco disso, então nesse sentido a gente tensiona o mediador nessa figura que tensiona o seu local de trabalho, como é que você amplia esses públicos, como é que você insere um jovem de escola pública, como é que você insere comunidades, associações de bairro, então você vai criando estratégias, isso é uma coisa. A outra é essa relação da fidelização né que isso também é um pensamento, assim, a gente tem por exemplo a perspectiva do marketing que trabalha com fidelização de público, todas as estratégias, só que a gente nas artes cênicas a gente não trabalha com esse operacional de marketing, então dentro das companhias e dentro dos próprios teatros as ações de diálogo e de manutenção com seus próprios públicos são muito frágeis. Às vezes não se tem mapeamento do perfil de público, e as vezes a comunicação é muito difícil, não tem uma comunicação constante com seus públicos, então o mediador quando ele entra numa equipe do teatro por exemplo ele também traz essas reflexões sobre pesquisa de perfil de públicos de expectativas do público de desejos do público. Tem uma outra coisa que as pessoas, às vezes pensam, eu já tive algumas situações “Ah as pessoas parecem que não gostaram do meu espetáculo” não, não gostaram do seu espetáculo, as pessoas não precisam gostar né, não é uma concordância e eu sou muito honesta assim com os públicos que eu trabalho e a pessoa tem um total direito de não gostar. O trabalho a mediação não tá nesse lugar o nosso lugar é de dizer a pessoa: “olha você veio ao teatro, seu ingresso foi custeado pelo governo do estado da Bahia a partir dos impostos que você paga mensalmente no café, na conta de luz, então esse ingresso que chega até você é

um direito seu”. É um outro discurso pelo menos que eu trabalho né, eu tô agora sempre falando isso na minha perspectiva de trabalho para não achar que é verdade absoluta, porque cada profissional pode ter seu entendimento.

**Brenda:** É isso aí, eu quero saber mesmo na sua visão, sua perspectiva.

**Poliana:** E aí o que é interessante né, voltando aqui para a gente pensar nessa coisa do jovem na universidade é que de repente a pessoa pode até falar assim: “Não, eu não gosto de teatro eu gosto de dança de dança”, mas ela vivenciou a linguagem e ela não quis né. O aluno da escola pública a educação de jovens e adultos as pessoas têm desejos, elas têm escolhas, mas o que a gente vê no trabalho da mediação é justamente com relação a isso, a gente vive em um lugar onde as pessoas elas têm direito delas não garantido, então a pessoa diz que não gosta do teatro, mas nunca entrou no teatro. Não se pode não gostar do que não se conhece né, bom acho que há um tensionamento aí.

**Brenda:** Então é eu queria saber quais são os processos da mediação cultural, quando você chega, o antes o durante o depois... isso acontece dentro do espaço já propriamente falando, é o contato semanas antes, como é que mais ou menos acontece?

**Poliana:** Essa pergunta vou lhe dizer uma coisa, eu não consigo responder ela com muita rapidez não, inclusive hoje dei uma aula de duas horas sobre esse assunto. Mas, assim acho que o que é importante você pensar é a mediação, ela tem três etapas que a gente chama de pré-espetáculo, durante espetáculo e pós-espetáculo: sensibilização, apreciação e reverberação que são os nomes que eu dou para essas etapas, elas não ocorrem no teatro. Então, na verdade elas são etapas temporalmente separadas, são digamos assim que intercedem. Nem sempre é possível fazer as três etapas, então também é preciso dizer isso, isso seria o caminho lindo, o caminho das flores, elas são ajustadas e organizadas a partir do perfil do público, obra e relação com o tempo e também de alguma forma as questões de logística né, de condição de equipe de recurso enfim. Então o que que acontece hoje. E aí eu acho que é interessante você pensar, a gente ainda tem uma fragilidade no campo das artes cênicas de pensar na completude do trabalho, que é um trabalho relativamente longo né, você tem que fazer uma coisa antes, uma coisa durante e uma coisa depois. Então quando você é contratado nos espetáculos, eles querem que você leve o público pro teatro que é o durante, e pouco se pensa no antes ou no depois. Então esse antes e depois vai depender muito do grau de compromisso e de entendimento desse profissional, porque nos contratos de trabalho se pensa só no durante que é essa relação quantitativa de quantas pessoas foram ao teatro né. Então essa por exemplo é uma pressão que

o mediador sofre de bater alguns quantitativos. Já vivi “N” situações, hoje eu não sou questionada por quantitativos nos meus projetos, as pessoas acreditam lá no que eu vou fazer certo? E isso claro que me dá uma tranquilidade, mas sei que quem tá começando na área e tal, tem uma pressão maior e eu não sofra mais isso porque eu já tenho uma certa trajetória, tenho uma credibilidade. Então as pessoas é: “Ela deve saber o que é que ela faz”, então assim eu vou ficar te devendo tá, essa história toda das etapas, mas eu vou te sugerir alguns materiais que você pode dar uma olhada que são, não precisa ser minha dissertação que é muito longa, eu tenho artigos menores enfim, e também tem um material de Ney Wendell na FUNCEB que ele é ótimo, maravilhoso, ele é super explicativo e enfim. O caderno de mediação de Ney, ali tem tudo descrito das três etapas, mas assim não tem receita de bolo, tudo que vai demandar é qual é o grupo, quem é o público e o que é a obra. Então fazer uma oficina na escola fazer um bate-papo, isso são questões mais pedagógicas né, mas enviar o material para escola com antecedência, estabelecer uma comunicação com a escola, fazer toda essa parte de organização até a chegada deles no teatro, tudo isso são demandas da sensibilização.

**Brenda:** Poliana, no meu trabalho de TCC eu faço uma relação do público ao longo do tempo, sobre como ele foi muito dividido em classes sociais, como o público sempre foi um reflexo também do que acontecia do lado de fora, principalmente em edifícios teatrais, que é o meu foco, não trabalho com o teatro de rua, apesar de levar em consideração. Então queria saber de você hoje, qual sua principal demanda na mediação, se existe uma maior demanda de uma classe social específica para ser mediada e se isso ocorre ou não, ou se você percebe no seu trabalho alguma constante nesse público que você media.

**Poliana:** Se eu não responder você depois você me interrompe e eu complemento. Olha quando eu comecei a fazer mediação eu comecei no FIAC e assim tinha uma perspectiva muito grande de trabalhar com adolescentes, com jovens, mas ao longo principalmente do meu trabalho no Sesc que a gente tinha uma supremacia da programação noturna. Então eu estou te dizendo isso porque a forma que o teatro, que o equipamento cultural se organiza, organiza a programação dele vai demandar o público. Então temos aí um primeiro elemento. Então talvez, de lá para cá e depois trabalhando nos festivais com essa grade de programação noturna, eu por exemplo, me distanciei um pouco do trabalho com os adolescentes e me centrei mais na educação de jovens e adultos, então por exemplo, hoje é o meu público prioritário de trabalho é o da EJA, centro de educação profissional e estudantes de universidades e faculdades, etc... Eu acompanho grupos há alguns anos e tem grupos que eu conheço, que eu tenho um perfil deles sabe? Desde a primeira vez que foram ao teatro comigo, sei lá quatro, cinco anos atrás e hoje... o hábito ele

se constrói é uma construção social, então por isso que a educação e o ensino de teatro são tão importantes nas escolas e o ensino e aí eu vou fazer uma ressalva que é uma queixa um ensino de teatro que compreenda a importância da fruição artística, porque nem todos os professores de teatro ou de artes entendem a potência da fruição artística. Então acho que isso aí é um ponto. Eu já tive professores parceiros de todas as áreas que você imaginar biologia, física, matemática, professoras incríveis engajadoras, mobilizadoras, coordenadoras pedagógicas e o professor de artes da escola era um mero coadjuvante assim sabe? Não mobilizava nada, claro tem outros casos têm de professores engajados, tem, claro que tem! Mas, quantitativamente na minha experiência eu tive muito mais mobilização e interesse de professores de outras áreas do que de artes, então tem uma coisa de um perfil aí e do lugar da fruição artística, eu percebo que talvez as escolas e eu acho que a pandemia talvez tenha ajudado nesse movimento que o aprender não deve estar limitado à sala de aula. E a educação de jovens e adultos têm esse tem essa natureza né, são trabalhadores, são dois públicos do EJA né: ou são trabalhadores ou é aquele adolescente que agora já tá um pouco mais velho e que não conseguiu acompanhar durante o ano letivo a normalidade entre aspas, ou por questões mesmo de indisciplina ou por questão de gênero, que a gente vai perceber que tem muitas, muitos alunos com outras orientações sexuais, com outros posicionamentos identitários que não se sustentam na escola no matutino, no vespertino e vão para o noturno. Para mim o mais doloroso da EJA é que é esse público com o qual eu trabalho, que eu vi que esse é um público socialmente, totalmente excluído de tudo. Então, e aí talvez eu tenha essa visão um pouco mais vivencial porque o meu trabalho da EJA, em algum momento eu fui ser professora da EJA, para entender também que público é esse né. Então é aquele público que foi socialmente, é um trabalhador ambulante, então ele não vai ao teatro porque ele diz que não tem roupa para ir né, não tem roupa. Como assim não tem muita roupa? Tem! E aí é uma coisa tão, tão simples né, tão simples numa perspectiva, mas tão complexa em outra que a pessoa diz que não vai ao teatro porque ela não tem roupa, ela diz que ela não vai ao teatro porque ela não sabe que ônibus pega e que vai deixá-la na porta do Teatro Castro Alves. Tem uma outra perspectiva da mediação Brenda, é a perspectiva do direito à cidade que não é uma coisa também que a gente fala, fale muito ainda né, assim nas Artes da cena, mas quando você propõe uma ida do aluno ao equipamento cultural que inclusive é o que você tá pesquisando, os teatros a gente tem um chamado corredor cultural a gente tem uma centralidade dos equipamentos culturais no centro da cidade, a gente tem quatro exceções né e pensando em teatro a gente tem três exceções, que é tipo Uruguai, Engenho Velho de Brotas e o Plataforma, o restante é tudo nesse corredor cultural e aí você artista, você



produtor cultural quer que o público venha assistir ao seu espetáculo e o público as vezes. Eu já vivi isso na primeira vez que mediei grupos de jovens né, de grupos amadores, ditos como amadores que os meninos não conseguiram chegar no teatro porque eles se perderam, eles se perderam simples assim, não sabiam direito que ponto descer e perderam o horário e aí... isso não me interessa, eu não vou dizer que essa pessoa não teve o desejo de ir ao teatro? Ela teve, mas as questões socioculturais, socioambientais, socioeconômicas elas influenciam né, então às vezes as pessoas não querem ao ir teatro, porque ela acha que não é para ela, isso é uma dimensão, mas às vezes ela até quer ir, mas ela tem medo da violência urbana, ela não tem o dinheiro do transporte. Eu já mediei grupos que a pessoa foi muito clara” Poliana me chame para mediação de espetáculos no domingo, porque eu trabalho com jovens da periferia e domingo é meia.”

**Brenda:** É Poliana tem essa questão, eu mesma vivenciei essa questão porque me formei em artes, sou aluna de licenciatura, tenho praticamente tudo que teria para poder acessar esses espaços, etc... Mas, essa questão social é ela é uma barreira para mim ainda e as pessoas elas não compreendem as coisas no âmbito, elas reduzem muito sobre não estar com vontade de ir, sobre não querer ir, enfim sobre vontades individuais, quando é bem mais que isso. Eu tenho colegas ainda, muitas mulheres que dizem “Olha eu até moro perto do teatro, mas, é um horário muito tarde para sair de casa e eu tenho medo de voltar sozinha para porque é noite, é tarde e enfim, a peça acaba umas 22 horas 21 horas e ali já tá tudo deserto sabe? E eu sou uma pessoa periférica, eu menos ainda. Então para mim a ida ao teatro é uma coisa que se tornaria barata e sai cara por exemplo, então tem muitas questões envolvidas. Até quem pode ter o acesso, quem tá mais envolvido em um âmbito estético, às vezes tem essas barreiras né, é complicado.

**Poliana:** É claro que a gente que escolheu trabalhar com isso vai ter que fazer um esforço maior no sentido de que a gente vai ao teatro não extremamente pra se divertir, mas ali é nosso ambiente de trabalho. Então essa mobilização ela perpassa aí uma questão de entendimento do campo mesmo trabalho, mas eu acho que isso que você tá falando é muito importante porque a gente tem atravessamento pessoais que realmente impedem a pessoa a ir ao teatro e por isso que o mediador precisa ter muita sensibilidade, muita escuta para tentar entender que perfil é esse, o por quê essas pessoas não estão indo. E por outro lado Brenda, também já vivi experiências das pessoas, por exemplo, perceberem essa dificuldade de transporte e elas se juntam, conseguem uma van na comunidade, vem todo mundo junto ao teatro porque elas querem ir ao teatro, querem ter aquela experiência, então como é que a gente no nosso trabalho de mediação desperta o interesse das pessoas por algo que elas nem conhecem exatamente.

Então é sempre um, eu sempre falo que é um você puxa de cá, sopra de lá. E você vai ali lidando às vezes pequenas estratégias. Com a EJA por exemplo “Ah eu tenho medo”, as mulheres por exemplo, então se você quiser, você pode levar o seu companheiro ou levar um amigo, levar um filho e isso foi dando muito certo, porque em algum momento alguém lá atrás, alguma professora disse “ Oh Poliana, uma aluna minha pediu para levar uma filha, para facilitar a segurança e não sei o quê ,se tiver vaga”, então assim, o público ele vai dizendo, as pessoas por mais que elas são oprimidas pela sociedade, se você tiver um pouco de sensibilidade você vai escutar, você vai perceber, e as pessoas são muito generosas, já tive manifestações de generosidade, de carinho, de cobrança também “Poxa Poliana, nunca mais levou a gente pro teatro!”. Assim das pessoas principalmente da EJA, porque eles entendem que você tem muito respeito com aquilo que você faz, muito carinho, não é uma coisa aleatória.

**Brenda:** Como os artistas podem andar de mãos dadas com os mediadores culturais para que ambos os trabalhados possam fluir de uma melhor maneira?

**Poliana:** Olha, eu penso que muitos artistas já estão se atentando sabe. De quando eu comecei a trabalhar para agora, tem pessoas que já entendem, que não só me contratam, mas contratam outros mediadores, enfim. As pessoas já estão mais atentas até porque elas precisam cumprir metas né. Então tudo isso voltando à questão das políticas públicas, mas ainda tem muito desconhecimento do trabalho das competências, das necessidades, então digamos assim que no meu mundo perfeito o mediador tá junto desde o processo de criação, desde o processo de concepção daquele espetáculo, pensando junto às estratégias porque ainda não é isso o que acontece, o artista concebe sua obra, monta toda sua equipe artística e quando tá à *boca de estrear* chama o mediador. Ô quanta coisa se perdeu no meio do caminho aí né, de você criar estratégias de diálogo com os públicos que tem a ver com fidelização, que tem a ver com estratégias de comunicação e tem estratégias de realmente você abrir o processo de criação para que as pessoas pudessem trocar muitos ganhos ali. Então é nessa perspectiva que eu penso ainda de uma falta de conhecimentos dos meandros do trabalho, a gente tem ainda uma questão dos recursos [...] as pessoas contratam o mediador, as pessoas não pagam ou não se tem uma verba específica para o desenvolvimento do trabalho e quando se tem isso é o quê? é igual a ônibus, igual a lanche; o que não é real assim, a gente tem outras necessidades para o trabalho crescer, ficar mais potente, mas não se tem o investimento. Então eu acho que a gente ainda tem um caminho bem grande pela frente, quanto mais pessoas interessadas é bom para todo mundo, pessoas que tem compromisso e pensando mais especificamente nos equipamentos culturais

acho que os gestores precisam, eu hoje eu percebo mais reflexões de produtores independentes do que de gestores de teatros, por exemplo.

**Brenda:** Quais as dificuldades que você enfrenta hoje como mediadora. E quais medidas você acredita que podem ser tomadas a longo ou curto prazo para melhorar sua condição de trabalho?

**Poliana:** Hoje você tá escrevendo o seu trabalho no momento que a gente está na pandemia, e a pandemia trouxe modificações de todos os níveis né, e o trabalho da mediação cultural eu me vi desconstruindo assim, essa fórmula essa metodologia de trabalho do presencial ela não existe, que dizer ela existe, ela está se reinventando no virtual, então assim hoje, por exemplo eu tô pensando agora, né nessa perspectiva de trabalho das dificuldades são muitas, acho que a grande dificuldade enquanto mediador legitimar a ação de mediação cultural e fazer com que ela aconteça em consonância e em sintonia com os pilares do acesso da democratização. E aí a gente esbarra em um outro elemento que é a questão da desigualdade de acesso à internet, então eu quero muito que os meus alunos da EJA, os alunos da EJA, as professoras todos os estudantes das escolas públicas possam assistir os espetáculos que estão aí disponíveis na internet, mas essas pessoas às vezes não tem uma internet *wi-fi*, elas usam o pacote de dados e de alguma forma comunicação delas está restrita ali ao *WhatsApp* e ao *Instagram*. E aí eu vejo uma grande produção artística que não dialoga com isso, então os formatos são os mesmos, uma transposição do presencial na forma de operação de produção para o virtual, e isso faz com que os públicos não sejam criados, quem assista seja realmente a classe artística e fica aí um milhão de vídeos na internet e ninguém vê. [...]Então eu fiz agora, eu estou inclusive numa reflexão sobre essa mediação no tempo da pandemia sobre essas estratégias de trabalho, então assim a minha perspectiva, a gente tá na vida pessoal e profissional numa instabilidade sobre o que vai ser e como é que vai ser, mas, eu continuo pensando que a mediação ela tem um lugar importantíssimo, eu acho que a gente vai começar a pensar na mediação envolvendo não só a obra artística em si mas, a relação com o equipamento cultural com a relação com a cidade, então talvez ainda demore bastante para as pessoas se sentirem confortáveis o suficiente para assistirem um espetáculo sem pessoas né, mas é possível você fazer ações com 10 pessoas; 15 pessoas; 20 pessoas. Então para mim a mediação hoje, ela se tornou cada vez menos quantitativa, porque você não pode garantir o acesso de ninguém, se você já não podia garantir muito, agora você garante menos ainda, então depende muito mais do desejo e das possibilidades de acesso da pessoa do que o seu desejo como mediador. Mas, por outro lado também nessa loucura você vai vendo também que o trabalho acontece, mas, sim as estratégias são outras, as crises são outras.

Brenda: Para finalizar eu queria fazer uma última pergunta, o seu foco é a mediação com instituições educacionais principalmente?

**Poliana:** Talvez quantitativamente Brenda, mas eu gosto muito de por exemplo, de mapear e identificar grupos artísticos de comunidades por exemplo, é um trabalho de mediação mais específico que eu gosto muito, porque por exemplo, tem um grupo que eu acompanho lá em Santa Cruz e eles já participaram de várias ações de mediação, várias, várias, várias, oficinas, fruição, bate-papo, mil coisas; e ao longo do tempo você vê como esse lugar de espectador como esse lugar de ser mediado deles fortaleceu o fazer artístico deles. Então hoje eles fazem teatro, teatro empresa, teatro na comunidade, onde os grandes, os grandes entre aspas, as divas, os divos e as estrelas, toda a pompa e circunstância do teatro baiano não vai, e eles vão sabe. Então por exemplo, é um lugar que muito me aquece o coração, pensar na mediação cultural para quem não está inserido na grande produção, para que eles conheçam o mecanismo de produção, para que eles fortaleçam o fazer artístico, para que eles efetivamente atuem nas comunidades, como eles gostam, eles querem e sentem vocacionados para isso. E aí e as instituições são pessoas tá, então para mim mais do que uma lista de contato de escolas, de ongs e de grupos, para mim são pessoas. Então, essas relações institucionais são muito frágeis e o que fica é o trabalho que você mediador estabelece com outro sujeito. Porque por exemplo, se você pensar na escola pública, existe uma certa rotatividade, no qual os professores são transferidos, os professores ficam doentes, acontecem mil coisas. E principalmente essa coisa da transferência que acontece muito. Então quando você fecha uma parceria com aquele professor para onde ele for, ele te leva, então aquele gestor ele entende o trabalho da mediação, se o professor dele é X, ou Z, ele assume mediação como ação da escola. Então eu estou muito feliz nesse sentido porque a mediação me deu muitos amigos e amigas, pessoas profissionais de muita parceria mesmo no trabalho e que acreditam. Às vezes as pessoas me ligam assim: “Poliana me manda aí seus contatos, passa aí sua lista de contatos”, gente não é uma lista de e-mail, são pessoas! Às vezes eu faço até a mediação, pergunto à pessoa se eu posso passar alguma coisa né, se eu vejo que é alguma coisa muito específica e tal, mas nenhuma lista de transmissão vai lhe garantir público no teatro se você não criar vínculo com as pessoas, por isso que o mediador, quando se contrata o mediador, se contrata a rede do mediador. Porque o mediador é a rede, eu estou falando daquele mediador freelancer né. Mas, que isso é uma grande diferença da mediação dos equipamentos culturais para a mediação freelancer, a do equipamento cultural tem solidez, tem concretude ali então você consegue desenvolver o programa de mediação sólido, porque você tem uma credibilidade da instituição e você tem uma coisa ali, fixa no

tempo e no espaço daquele equipamento. Então as pessoas das instituições ligadas àquele equipamento cultural, elas são capazes de ficar ali ó, você fazendo trabalhos de mediação muito interessantes porque a rede com aquele equipamento cultural existe que é a história de ser amiga do teatro. Então no Sesc a gente tinha um pouco disso, em algum momento as pessoas começaram a demandar: “Poliana a gente gosta muito de vir, mas a gente quer apresentar nesse palco”. Opa! Aí eu fui para gestão: “Olhe a galera quer subir no palco, porque eles fazem visita mediada, fazem oficina, assistem espetáculo, eles querem vivenciar a cena e estão certos”. Então aí tem que ter a abertura do coração né, então sempre a minha pergunta para terminar que eu já até fugi da resposta. A minha pergunta sempre é Brenda: Às vezes eu não sei se aquele equipamento cultural realmente quer as pessoas, porque para ele querer essas pessoas, ele precisa ouvir essas pessoas e o que eu vejo muitas vezes é que ele não escuta, então se ele não escuta, ele não as quer, né. E se ele não as quer, as pessoas não vão.