

**CAIXA**  
apresenta

16ª EDIÇÃO



FESTIVAL  
**BREVES  
CENAS**  
de teatro

**CENAS DE TODO O BRASIL!**

**08 a 11 de junho**  
de junho **20h**

**TEATRO AMAZONAS**  
\*Exceto domingo, a partir das 19h

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Tiziane Assunção Virgílio

**FESTIVAL BREVES CENAS DE TEATRO:  
um evento contemporâneo em Manaus.**

MANAUS - AMAZONAS

AGOSTO – 2018

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Tiziane Assunção Virgílio

**FESTIVAL BREVES CENAS DE TEATRO:  
um evento contemporâneo em Manaus.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, para obtenção de título de mestre.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eneila Almeida dos Santos.

MANAUS – AMAZONAS

AGOSTO – 2018

Catálogo na fonte  
Elaboração: Ana Castelo – CRB 314-11²

**V816f Virgilio, Tiziane Assunção**  
Festival breves cenas de teatro: um evento contemporâneo em  
Manaus./ Tiziane Assunção Virgilio. – Manaus: UEA, 2018.  
142fls.il.: 30cm.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências  
Humanas (PPGICH) da Universidade do Estado do Amazonas, como  
requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof. Drª. Eneila Almeida dos Santos

1.Festival Breves Cenas de Teatro 2.Manaus – Teatro. I. Orientadora:  
Prof. Drª. Eneila Almeida dos Santos. II. Título.

CDU792(811)

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – [www.uea.edu.br](http://www.uea.edu.br)  
Av. Leonardo Malcher, 1728 – Ed. Professor Samuel Benchimol  
Pça. XIV de Janeiro. CEP. 69010-170 Manaus - Am

Tiziane Assunção Virgílio

**FESTIVAL BREVES CENAS DE TEATRO:  
um evento contemporâneo em Manaus.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, para obtenção de título de mestre.

Aprovado em 25 de Junho de 2018.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eneila Almeida dos Santos (Orientadora)  
Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

---

Prof. Dr. Rafael Ale Rocha (Membro)  
Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nereide de Oliveira Santiago (Membro)  
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Para minhas irmãs, Lila e Lalane, que a seis mãos  
escrevem comigo as histórias que realmente  
importam...

## **AGRADECIMENTOS**

Dyego, Madson e Taciano, jamais teria palavras para expressar a minha gratidão, hoje, pela amizade de vocês. Antes disso, pela confiança e empatia que fizeram com que a minha vida e a minha trajetória profissional mudasse tanto e em tão pouco tempo. O Breves Cenas é um projeto do qual tenho muito orgulho em ser parte. Por todos nutro um imenso carinho e um profundo zelo, razão pela qual quis registrar parte de suas histórias, feitas de amizade, paixão e sonho.

Ana Paula Costa, Camila Andrade, Carol Santa Ana, Efrain Mourão, Ingrid Ane, Jeyder Eleutério (Porão), Luiz Cordeiro, Tabbatha Melo, Robson Ney e Ruan Viana, agradeço por todas as trocas, por todo aprendizado e por tornarem tudo tão absurdamente divertido.

Márcio Braz, agradeço toda sua compreensão e apoio, e por ser uma pessoa tão iluminada e boa.

A todos os artistas, jurados, técnicos e apoiadores que fizeram parte do festival, os meus mais sinceros agradecimentos por fazer dele o que é, em especial aos que se disponibilizaram e contribuíram para a realização desta pesquisa.

Eneila, obrigada pelos empurrões que me fizeram chegar ao final.

Calucho, você sempre contribui com o meu crescimento, em tudo! Obrigada por toda ajuda e pela sua companhia na minha vida.

Pai, mãe, uma boa notícia: descobri que não é que eu não gostava de estudar, é só o modelo vigente que domina o sistema educacional que massacra pessoas como eu. Ainda escuto vocês e sigo em frente, ganhando confiança a cada passo e traçando meu próprio caminho. Nunca será suficiente agradecer a vocês por me ajudarem a ser tudo que eu sou!

E Dona Lindu, obrigada por ter ensinado seu filho a teimar!

“Esse pescoço aqui não baixa.  
Eu vou de cabeça erguida e vou sair de peito estufado de lá”.

Luiz Inácio Lula da Silva

Lula Livre!



## **Resumo**

Escrito em primeira pessoa, este trabalho é um estudo de caso que buscou investigar o Festival Breves Cenas de Teatro, um festival de cenas de até quinze minutos de duração, um evento contemporâneo, com oito edições realizadas desde 2009. Através da observação participante, da realização de entrevistas, pesquisas bibliográficas e estatísticas, esta dissertação tem foco na contemporaneidade dos acontecimentos e aborda questões acerca da instantaneidade do tempo e a instantaneidade do tempo da cena, aspectos históricos, culturais e políticos da cidade de Manaus e do Estado do Amazonas, a formação acadêmica com destaque para a formação dos profissionais da cultura, gestão cultural, estratégias de marketing, relações de consumo e políticas públicas. Apresento um panorama de todas as edições do Festival Breves Cenas de Teatro de Manaus, dos primórdios às perspectivas para o futuro.

Palavras-chave: Festival Breves Cenas de Teatro de Manaus. Cenas curtas. Festival em Manaus.

## **Abstract**

This research, which is written in the first person, is a case study on The Festival Breves Cenas de Teatro – a short scene Festival with scenes up to fifteen minutes of duration. A contemporary event, with eight editions held since 2009. This dissertation focuses on the contemporaneity of events and addresses questions about the instantaneity of time and of the time of the scene; historical, cultural and political aspects of the city of Manaus and the Brazilian state, Amazonas; academic qualification in training professionals for areas like culture, culture management, marketing strategies, and the relationships between consuming and public policies. All this is done through participant observation, interviews, bibliographic research, and statistics analysis. Introducing an overview of all Festival Breves Cenas de Teatro editions in Manaus, from its beginnings to future prospects.

key words: Festival Breves Cenas de Teatro. Short Scenes, Festival in Manaus.

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1: Festivais de Cenas Curtas que acontecem atualmente no Brasil.....	24
TABELA 2: Público do Teatro Américo Alvarez.....	29
TABELA 3: Evolução dos investimentos da CEF no FBCT nas oito edições.....	31
TABELA 4: Comparativo de valores investidos no FBCT e FTA.....	32
TABELA 5: Dados coletados (variáveis) na entrada do teatro.....	63
TABELA 6: Idade média do público do FBCT em 2017.....	64
TABELA 7: Se esta é a 1ª vez que assistem ao FBCT.....	64
TABELA 8: Quantas vezes foram ao teatro em 2017 (até março).....	65
TABELA 9: Como souberam da realização do festival este ano.....	66
TABELA 10: Se pagariam para entrar.....	66
TABELA 11: Até qual valor pagariam caso a entrada não fosse gratuita.....	67
TABELA 12: Dados coletados na saída do teatro.....	67
TABELA 13: Se esta é a 1ª vez que assistem ao FBCT.....	68
TABELA 14: Se o festival atendeu às expectativas.....	68
TABELA 15: Se ele voltaria a assistir o festival.....	69
TABELA 16: Que nota daria para o FBCT.....	70
TABELA 17: Investimentos em cultura no Setor Público x Setor Privado.....	82
TABELA 18: Resumo das edições do FBCT.....	102

## SUMÁRIO

1. Introdução à pesquisa e à pesquisadora: histórias cruzadas.....	9
2. Metodologia.....	13
3. A Companhia Cacos de Teatro e o Festival Breves Cenas de Teatro: histórias cruzadas.....	19
4. Formação acadêmica e formação profissional.....	45
5. Pesquisas no setor cultural brasileiro. Pesquisa sobre o público do FBCT: traçando um perfil.....	58
6. O <i>marketing</i> cultural como ferramenta: relações de consumo e políticas de fomento.....	75
7. A instantaneidade do tempo, da cena e do tempo da cena.....	90
8. A função e a importância da crítica em cultura.....	95
9. Festival Breves Cenas de Teatro: oito edições da versão manauara.....	99
9.1. 1ª Edição – De 10 a 15 de Março de 2009.....	103
9.2. 2ª Edição – De 13 a 15 de Março de 2010.....	105
9.3. 3ª Edição – De 17 a 20 de Março de 2011.....	107
9.4. 4ª Edição – De 22 a 25 de Março de 2012.....	110
9.5. 5ª Edição – De 20 a 24 de Março de 2013.....	113
9.6. 6ª Edição – De 14 a 17 de Novembro de 2014.....	119
9.7. 7ª Edição – De 26 a 29 de Novembro de 2015.....	122
9.8. 8ª Edição – De 8 a 11 de Junho de 2017.....	126
10. Considerações finais.....	133
11. Referências.....	140



## **1. INTRODUÇÃO À PESQUISA E À PESQUISADORA: HISTÓRIAS CRUZADAS.**

Há dez anos, em julho de 2007, chegava à Manaus seguindo caminhos que em nada poderiam predizer o que aconteceria nesta última década. Acabara de pedir demissão de uma empresa em que atuava como supervisora de telemarketing há pouco mais de três anos, em Natal, Rio Grande do Norte, para começar uma profissão a qual desejei por muitos e muitos anos, o de comissária de vôo. Trabalhar em uma empresa aérea regional, com pouquíssimos vôos noturnos e um ou dois pernoites por semana me permitiu continuar a graduação em jornalismo, iniciada logo após o término do ensino médio, na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), e interrompida inúmeras vezes em razão de greves constantes e falta de estímulo.

Até hoje não saberia explicar o que me chamou a atenção na matéria do jornal quando decidi ver quais os cursos, especificamente, seriam oferecidos pela Universidade Estadual do Amazonas (UEA) no vestibular de 2009 para ingresso em 2010. Também não tenho motivos para ter-me inscrito para concorrer à uma vaga no curso de teatro: nunca fui artista nem venho de família de artistas, sequer era de frequentar teatro na minha cidade natal, sendo capaz de contar nos dedos os espetáculos que havia assistido até então. A única coisa que me parece provável que tenha acontecido é uma vontade enorme de ter um lugar mais criativo e alegre para o qual pudesse fugir da rigidez e do militarismo aeronáutico no qual vivia desde a minha chegada à cidade, pouco mais de dois anos antes.

Passei no vestibular, comecei a frequentar as aulas de teatro no período da tarde e, simultaneamente, cursava jornalismo a noite. Graduei-me bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo em 2011. Tudo o que aconteceu a partir do meu ingresso no curso de Teatro mudou completamente o rumo da minha vida e deu uma guinada na minha trajetória profissional, e de uma maneira despretensiosa. Deixei a aviação e por um período curto de tempo, após a conclusão do curso, atuei como jornalista em uma revista local. Neste período comecei a assistir aos espetáculos de teatro locais e a conhecer o cenário teatral, incluindo o Festival Breves Cenas de Teatro (FBCT). A primeira vez que eu participei como público foi na sua 3ª edição, mas ele já chamou a minha atenção pela diversidade de linguagens apresentadas em um único dia e também pela interação que havia entre o festival e o seu público.

Em 2012, na sua 4ª edição, quando o FBCT espalhou pelos murais da UEA avisos de que estava selecionando alunos do curso de teatro interessados em trabalhar na equipe de produção do festival daquele ano, eu me interessei imediatamente. Enviei o meu currículo mesmo sem que nele constasse nenhuma experiência na área cultural ou de produção, mas pouco tempo depois fui chamada para fazer uma entrevista da sede da H Produções e Artes Cênicas, empresa realizadora do festival. Quem me entrevistou foi um dos sócios da empresa, Francis Madson, que pouco tempo depois tornaria-se também um amigo, colega de profissão e de mestrado. Havia tido uma impressão tão boa do festival e queria tanto fazer parte dele que ainda tenho registrado na memória a roupa que usei quando fui à esta entrevista...

Neste ano, trabalhei no festival levando lanches para os camarins das cenas do dia, avisando e conduzindo os artistas ao palco quando da sua hora de apresentação e fazendo uma pesquisa junto ao público sobre a qual discorrerei no primeiro capítulo desta dissertação. Ter a oportunidade de acompanhar o festival, agora por dentro, me fez concluir que era tão divertido ser parte da equipe quanto público, e uma das razões para isso era o modo informal no qual o trabalho era conduzido, em um ambiente de familiaridade e descontração, mas também de muito trabalho e com muita organização.

Acredito que a seriedade e o meu comprometimento com a equipe na condução dos trabalhos é percebida quando no ano seguinte Dyego Monnzaho, diretor e coordenador do festival, me convida para ser a coordenadora executiva do evento em 2013. Esta função, ocupada por Ana Paula Costa, fica vaga quando ela é aprovada em um programa de intercâmbio na UEA, onde também é aluna do curso de teatro, e vai à Inglaterra passar um período de seis meses.

Nas edições seguintes do festival passo a exercer atividades diferentes como integrante da equipe de produção, deixo de ser espectadora do evento e quase sempre sou responsável por realizar tarefas que me colocam em contato direto com o público do FBCT, o que me faz observar que ano após ano eu continuo vendo as mesmas pessoas na fila -mesmo estas não tendo nenhum envolvimento direto com o teatro ou com a classe artística-, constato que o festival continua trazendo ao teatro um número expressivo de pessoas e percebo a interação diferenciada que há entre todos os envolvidos na realização do evento, tanto da equipe entre si quanto com a equipe do próprio Teatro Amazonas, destes com o público e até do público

entre si. As experiências vividas nestes períodos foram marcantes e trouxeram questionamentos que me fizeram propor este projeto de pesquisa de estudo de caso que, deliberadamente, quer lidar com condições contextuais que são altamente pertinentes ao estudo, entre elas: quem é este público, quais as suas expectativas e como ele avalia o festival.

Os conhecimentos adquiridos na prática do FBCT me inseriram no mercado de trabalho local, onde passei a atuar como produtora de outros festivais e eventos culturais. Em 2013 concluí o curso de teatro com habilitação em atuação e direção teatral e fui convidada para fazer parte da Diretoria de Cultura da Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos (MANAUSCULT), órgão público de apoio e fomento à cultura no qual atuo desde então como gerente de projetos especiais. Em 2015, motivada pela necessidade de conhecer mais sobre os processos e particularidades do serviço público iniciei uma especialização em Gestão Pública. Para agregar conhecimento que pudesse ser aproveitado pelas duas graduações, também fiz especialização em Docência do Ensino Superior. Ambas foram concluídas em 2016. Neste mesmo ano fui aprovada e iniciei a pós-graduação em Gestão e Políticas Culturais do Observatório Itaú Cultural em parceria com a Universidade de Girona, na Espanha, e no mestrado do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) da UEA. Fui aprovada e concluí a pós-graduação de Gestão e Políticas Culturais no segundo semestre de 2017.

A partir das leituras e dos conhecimentos adquiridos na vida acadêmica, outros elementos foram inseridos na pesquisa original, como a formação dos profissionais da cultura, a gestão cultural nas esferas políticas e a institucionalização da cultura, os investimentos públicos e privados em projetos culturais e os poucos registros e investigações do movimento teatral da cidade de Manaus.

Como se pode constatar, nesta pesquisa eu também sou personagem e nela me insiro sem, entretanto, deixar que as minhas preferências e opiniões influenciem no estudo. Expor minha posição, de acordo com a perspectiva de Boaventura de Sousa Santos (2008), é uma condição que torna possível a minha objetividade como pesquisadora, e não necessariamente um obstáculo. Pretendo “intercalar as leituras com reflexões pessoais, organização de notas e discussões com colegas ou pessoas experientes”, como sugere Linda Gondim (2010, p. 72), para realizar uma

pesquisa consistente e que contribua para, futuramente, ajudar no estabelecimento do sentido histórico do FBCT para o teatro e a cultura manauara.

Imagens de cenas participantes do FBCT ilustram este trabalho.





## 2. METODOLOGIA.

Uma das primeiras informações que gostaria de apresentar sobre esta dissertação e sobre o trabalho de pesquisa nela apresentado é a metodologia utilizada que nortearam todas as etapas do processo de pesquisa, a análise das informações e dados coletados e que conduziram às considerações finais apresentadas como resultado deste trabalho.

Robert Yin (2005), um dos autores utilizados durante a pesquisa, define tecnicamente o estudo de caso como sendo o que trata de uma investigação empírica que considera o contexto da vida real ao investigar um fenômeno contemporâneo, especialmente quando estes –fenômeno e contexto- não estão claramente definidos, cujo objeto é uma unidade que se analisa profundamente. O seu enfoque é um evento contemporâneo sob qual temos pouco (ou nenhum) controle sobre os acontecimentos, condição ideal de um estudo de caso explanatório que pode ser complementado com estudos exploratórios e descritivos devido a sua intenção de compreender um fenômeno social “para se preservar as características holísticas e significativas dos acontecimentos da vida real” (YIN, 2005, p. 20).

A essência de um estudo de caso, a principal tendência em todos os tipos de estudo de caso, é que ela tenta esclarecer uma decisão ou um conjunto de decisões: o motivo pela qual foram tomadas, como foram implementadas e com quais resultados (SCHRAMM, 1971 apud YIN, 2005, p.31).

Os métodos de pesquisa aplicáveis no contexto deste estudo, pela capacidade de darem suporte teórico durante o seu desenvolvimento, foram os método observacional, estatístico e histórico.

Sobre o primeiro deles, o observacional, é importante deixar claro que adotei o método da observação participante, o que significa que além de desenvolver esta dissertação fazendo as observações que julguei necessárias ao trabalho, coloco-me durante toda a escrita como uma personagem participante da história que relato. Como já foi dito anteriormente, acompanho como espectadora o FBCT deste a sua terceira edição, e a partir desta, como membro da equipe organizadora do evento.

O método estatístico, por sua vez, reflete-se na análise dos dados coletados que respondeu às indagações acerca do perfil do público frequentador do festival e que tornou possível estabelecer conexões entre os perfis apresentados e os seus



hábitos tanto em relação ao festival quanto em relação ao seu consumo em cultura, embora superficialmente quanto ao último. Como veremos mais adiante, o público do FBCT sempre foi um personagem importante desta história, nunca foi coadjuvante em nenhuma das edições. Desde a primeira realização do FBCT, o público foi destaque no evento lotando as casas de espetáculos em que o festival ocorria, algumas vezes sendo necessária a realização de uma segunda sessão. Entretanto, apesar de sempre ser mencionado, havia poucas informações a seu respeito embasadas em dados estatísticos, a não ser os aspectos que citassem a sua quantidade, e nenhuma pesquisa anterior a esta foi feita para identificar o seu perfil, trabalho que foi desenvolvido durante a realização deste trabalho de pesquisa.

O método histórico, por sua vez, é de fundamental importância nesta pesquisa por ser capaz de explicar as estruturas e os eventos político-econômicos que permeiam os acontecimentos que estão contidos, direta e indiretamente, no objeto estudado, fazendo uso de fontes de informações diversas como documentos legais, textos acadêmicos, palestras, reportagens jornalísticas, material impresso de divulgação e entrevistas que ora complementam os dados históricos apresentados e ora demonstram a relação existente entre a memória e a própria história. Analisar os acontecimentos sob a perspectiva historicista, de quem defende a importância da história para compreender a cultura e a realidade, possibilita a interpretação da própria história como um resultado de decisões do passado e, assim, torna possível reconhecer e fazer uso das oportunidades que se apresentam.

As técnicas de pesquisa aplicáveis que contribuíram para a realização dos estudos foram:

- a) Pesquisa bibliográfica: feita a partir da leitura de teorias e obras que tratam dos assuntos aqui abordados e dão suporte teórico para a pesquisa em todas as temáticas abordadas;
- b) Pesquisa de campo: levantando dados no local do evento a fim de traçar o perfil do público frequentador do festival, realizando entrevistas com personagens que participaram do evento ou que estão envolvidos com algum dos temas aqui tratados; e
- c) Observação: encontrando fatores que não foram previstos antecipadamente mas mostraram-se relevantes durante a pesquisa.

Considerando os questionamentos propostos na pesquisa, as

condicionantes, a extensão de controle sobre os eventos e o grau de enfoque na contemporaneidade dos acontecimentos, as estratégias de pesquisa utilizadas neste projeto serão:

- a) Levantamento de dados;
- b) Análise de registros de arquivo; e
- c) Estudo de caso.

Como o objeto de estudo é um único caso, o Festival Breves Cenas de Teatro de Manaus, utilizaremos predominantemente a narrativa. As informações, realçadas por imagens, serão compostas das seguintes estruturas:

- a) Analítica linear: com revisão de literatura existente, análise dos métodos utilizados, das descobertas e das conclusões feitas a partir dos dados coletados e analisados;
- b) Comparativa: confrontando diferenças, semelhanças e relações sobre o mesmo caso, em diferentes edições; e
- c) Cronológica: apresentando evidências em ordem cronológica.

Por ter o conhecimento prévio de escasso referencial bibliográfico para dar suporte à esta pesquisa, utilizei várias fontes de evidências como a documentação, os registros em arquivos, entrevistas focalizadas e por pautas com os envolvidos, observações diretas (ativas) e observações participantes (passivas) do processo de feitura do festival, acompanhado por mim como público desde a sua 3ª edição e como profissional a partir da 4ª edição.

Esta pesquisa não pretende, exclusivamente, servir como ferramenta de informação à posteridade através de registros documentais. O que pretendo é que a pesquisa resultante deste projeto sirva como

provas primordiais para as suposições ou conclusões relativas a essas atividades e às situações que elas contribuíram para criar, eliminar, manter ou modificar. A partir destas provas, as intenções, ações, transações e fatos podem ser comparados, analisados e avaliados, e seu sentido histórico pode ser estabelecido (DURANTI, 1994, p. 50).

Tenho a pretensão de que o resultado deste trabalho tenha alguma

relevância para os futuros pesquisadores, e que demonstre claramente o meu esforço na coleta de evidências importantes, com clareza suficiente para permitir ao leitor um julgamento independente em relação à análise realizada, mas que seja, principalmente, um tema atraente e com uma leitura prazerosa.

De todas as características atribuídas por Yin (2005) a um estudo de caso exemplar, o mais evidente deles na elaboração deste projeto é o entusiasmo que me conduz e que me motiva a investigar e realizar com engajamento esta pesquisa científica.

Antes de ser aprovada no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PGICH) da UEA, só acreditava que fosse possível realizar uma pesquisa sobre algo que, além de importante e relevante para mim, me desse prazer em pesquisar, cujo resultado me orgulhasse. Encontrei esse objeto, o Festival Breves Cenas de Teatro. Quando fui aprovada no programa, tinha ciência das minhas limitações acadêmicas, afinal, eu também me considero um fruto da educação deficitária e da formação insuficiente que citarei nos capítulos que seguirão. Por isso, durante algum tempo, me questionava sobre como transpor todas as dificuldades de realizar uma pesquisa e torná-la –por quê não?– também algo que me desse satisfação. Tentei buscar inspiração em Rubem Alves, em “Variações sobre o prazer”, em sua citação de Barthes e a sua escolha léxical para denominar sabedoria: *sapere*, que do latim tem o sentido de “saber” e também de “ter sabor”, e achei que poderia ser um prenúncio de que algo “saboroso” viria quando Mirian Goldenberg (2004) em seu prefácio também cita Barthes, ao escrever uma obra que trata a pesquisa como uma arte:

Essa experiência [a da pesquisa] tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia: *sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível (GOLDENBERG, 2004, p. 7).

Linda Gondim (2010), autora de “A pesquisa como artesanato intelectual: considerações sobre método e bom senso”, um dos textos utilizados na disciplina ministrada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jocilene Gomes da Cruz, Epistemologia da Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, me munuiu de informações relevantes para considerar da primeira à última palavra resultante da pesquisa, entre elas: que o texto deve prescindir de explicações adicionais (p. 39), o que a própria pesquisa define o objeto já que informações e *insights* obtidos na coleta e na análise de dados

apontarão novos ângulos (p. 61) e, a mais importante delas, que dissipou uma insegurança proveniente da minha proximidade com o FBCT, foi a afirmação de que explicitar essa minha posição de proximidade ao objeto estudado não é um obstáculo, mas o que possibilita a objetividade, já que esta

decorre da aplicação rigorosa e honesta dos métodos de investigação que nos permitem fazer análises que não se reduzem à reprodução antecipada das preferências ideológicas daqueles que as levam a cabo. A objectividade decorre ainda da aplicação sistemática de métodos que permitam identificar os pressupostos, os preconceitos, os valores e os interesses que subjazem à investigação científica supostamente desprovida deles (GONDIM, 2010, p. 69-70).

Acredito que a decisão de tê-lo escrito em primeira pessoa, no final das contas, se deve em grande parte à compreensão e ao convencimento de que o rigor que se espera de uma pesquisa científica reside no desenvolvimento das minhas atividades como pesquisadora e não no afastamento do objeto de pesquisa, como alguns autores propõem. Tenho a impressão de que concluirei este trabalho da mesma maneira como começo, satisfeita com as escolhas que nortearam todas as fases desta pesquisa.

Para chegar às considerações finais, passaremos pelas histórias, também cruzadas, da Companhia Cacos de Teatro e o próprio Festival Breves Cenas de Teatro e discutiremos questões relacionadas à educação brasileira, à formação acadêmica no geral e à formação profissional, em especial dos trabalhadores da cultura.

Apresentarei uma pesquisa realizada na última edição do festival, em junho de 2017, que traçou um perfil do seu público para, a partir desta, estabelecer as relações diretas da gestão da cultura com o marketing cultural, apresentada aqui como o é, uma importante ferramenta que permeia as relações de consumo, incluindo a cultura, e as políticas públicas que a fomentam.

Sendo um festival de cenas de até quinze minutos de duração, abordaremos conceitos relacionados à instantaneidade do tempo, à instantaneidade da cena e do tempo da cena, tudo isso com destaque para a função da crítica neste cenário e, especificamente, o trabalho crítico realizado durante todas as edições do festival, com suas contribuições às cenas.

E antes das considerações finais, apresentaremos ao leitor um panorama de todas as edições do Festival Breves Cenas de Teatro de Manaus, as suas regras e

maneiras de participação, um quadro que aponta todas as regiões participantes por edição, além de detalhar cada ano de evento, como as cenas que foram apresentadas a cada dia, os grupos ou companhias que as representam e o estado de origem, quais foram os entreatos, quem eram os jurados que participaram e todos os prêmios por eles concedidos, além de depoimentos da apresentadora do festival, Ana Cláudia Motta, artistas, diretores, técnicos e jurados, além de Dyego Monzaho, Francis Madson e Taciano Soares, que após oito edições realizadas, falam sobre o começo de tudo, seus pontos de vistas sobre o festival hoje e perspectivas para o futuro.





### 3. A COMPANHIA CACOS DE TEATRO E O FESTIVAL BREVES CENAS DE TEATRO: HISTÓRIAS CRUZADAS.

Na cidade de Manaus, em 2008, três jovens artistas uniram-se em torno de um desejo comum: realizar pesquisas em teatro para montagens cênicas que movimentassem o cenário local, considerado por eles tradicionalista e pouco aberto às experimentações e à diversidade de linguagens. No ano anterior, Dyego Monnzaho e Taciano Soares, ambos residentes em Manaus, já traçavam planos de criar uma companhia de teatro com este fim. Dyego Monzzaho, aos vinte e dois anos, era ator, iluminador e diretor, e fazia parte do Grupo Baião de Dois, de Selma Bustamante<sup>1</sup>. Taciano Soares tinha dezenove anos e era ator no Grupo Amazônia Arte-Mythos, de Narda Teles<sup>2</sup>. Juntaram-se a eles o ator, diretor e escritor Francis Madson, que aos vinte e três anos saía de Porto Velho, Rondônia, onde integrava o Grupo de Teatro Fiasco, de Fabiano de Barros, para criarem a Companhia Cacos de Teatro.

O nome do grupo não foi por acaso: sinônimo de pedaço, de fragmento, de partícula, a Companhia Cacos de Teatro nasceu da integração destes artistas originários de diferentes linguagens como o teatro, a dança, a *performance*, as artes visuais, etc, e intencionava que as suas pesquisas e montagens cênicas transitasse por todas elas, sem distinção, preferencialmente mesclando elementos experimentais. O hibridismo entre as diversas linguagens artísticas sempre foi uma característica da companhia, assim como a ênfase dada nas suas pesquisas ao corpo humano e às suas possibilidades físicas e estéticas. Somadas, estas características conferiram à Cacos o *status* de companhia contemporânea e performática, e uma referência para a cidade. Ainda hoje, mesmo após um período de aproximadamente quatro anos sem estrear um espetáculo, a companhia continuou em atividade e desde o final de 2017 trabalha na criação de um novo espetáculo, “Marília Gabriela Não Vai + Morrer Sozinha”, com Ana Oliveira, Carol Santa Ana, Dimas Mendonça e Dyego Monnzaho no elenco, dirigido por Fabiano de

---

<sup>1</sup> Selma Bustamante possui licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), é paulista e reside em Manaus há 16 anos. Atua há mais de 30 anos e por 8 anos trabalhou no Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro, quando saiu para desenvolver trabalhos com a sua própria companhia de teatro, o Grupo Baião de Dois.

<sup>2</sup> Narda Telles Yamane é atriz e encenadora teatral, graduada em Filosofia pela Universidade do Amazonas (UFAM) e em Jornalismo pela Universidade do Norte (UNINORTE). Começou a sua carreira como atriz em 1980.

Freitas, e que estreou em 3 de maio de 2018, no Teatro da Instalação. Da formação original da Cacos permanece apenas Dyego Monnzaho.

A *performance*, uma linguagem forte adotada pelo grupo, é uma de suas marcas registradas no cenário local em razão das experimentações cênicas que passam a interligar o teatro à outras artes, sem distinção e com ousadia. Pavis (1999), ao explicar a *performance*, diz que esta

associa, sem preconceber idéias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. (...) Enfatiza-se a efemeridade e a falta de acabamento da produção, mais do que a obra de arte representada e acabada. O *performer* não tem que ser um ator desempenhando um papel, mas sucessivamente recitante, pintor, dançarino e, em razão da insistência sobre sua presença física, um autobiógrafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação (PAVIS, 1999, p. 284).

A história da Companhia Cacos tem início efetivamente no dia 12 de agosto de 2008, quando após uma temporada de ensaios abertos na Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e ensaio e debate na Mostra de Artes Cênicas do Serviço Social do Comércio do Amazonas (SESC-AM), o primeiro espetáculo da companhia estreia no Teatro Amazonas, integrando a programação do Projeto Terças no Palco da Secretaria de Estado de Cultura (SEC). Trata-se de “O Marinheiro”, texto de Fernando Pessoa escrito em 1913 e adaptado pela companhia para tornar-se um trabalho híbrido de teatro e dança.

O espetáculo recebeu elogios de crítica especializada e de público, foi selecionado para várias mostras de teatro dentro e fora do estado<sup>3</sup>, ganhou prêmios<sup>4</sup>, e suscitou na companhia a vontade de criar um espaço de criação que valorizasse a diversidade e que rompesse com as barreiras estéticas da arte. Francis Madson, que havia morado por dois anos em Belo Horizonte, Minas Gerais, enquanto tentava a aprovação em um processo seletivo da Universidade Federal de

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/62/materia/210320/t/no-palco-uma-reflexao-sobre-a-vida-e-a-morte->>. Acesso em: 1 nov. 2017.  
Disponível em: <<http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=346460>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

Disponível em: <<http://www.manausenergia.com.br/noticias/%C2%91o-marinheiro%C2%92-no-festival-ipitanga>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

<sup>4</sup> Apenas em 2009, no Festival de Teatro do Amazonas (FTA), o espetáculo foi premiado na categoria adulta com os prêmios de Melhor Figurino, Melhor Maquiagem, Melhor Iluminação e receberam a Menção Honrosa do júri pela pesquisa realizada para a montagem, que durou nove meses, além de serem indicados aos prêmios de Melhor Trilha Sonora, Melhor Ator, Melhor Direção e Melhor Espetáculo.

Minas Gerais (UFMG), falou sobre o que viu acontecer na capital mineira no Festival de Cenas Curtas, realizado pelo Grupo Galpão de Teatro. Apesar de não ser exatamente o que eles desejavam naquele momento por tratar-se de um festival de cenas curtas e não exclusivamente um espaço de criação, embora também o fosse, o festival mostrava-se como uma opção viável por questões de ordem essencialmente práticas sobre as quais discorrerei logo mais adiante.

Um “festival”, conforme nos lembra Pavis (1999), apesar de comumente nos esquecermos, é a forma adjetiva para festa.

Em Atenas, no século V, por ocasião das festas religiosas (Dionisiacas ou Leneanas), representavam-se comédias, tragédias, ditirambos. Estas cerimônias anuais marcavam um momento privilegiado de regozijo e de encontros. Deste acontecimento tradicional, o festival conservou uma certa solenidade na celebração, um caráter excepcional e pontual que a multiplicação e a banalização dos modernos festivais muitas vezes esvaziam de sentido (PAVIS, 1999, p. 166).

Realizar festivais de teatro está longe de ser uma ideia nova: o primeiro aconteceu em 1920, em Salzburgo, na Áustria, idealizado por Max Reinhardt com o intuito de transformar a cidade no palco de uma grande festa e de peregrinação artística (BERTHOLD, 2010). Também não é novidade o formato de cenas curtas ou de esquetes (*sketch*), presentes desde os primórdios do teatro. O interesse pelos festivais, como podemos concluir, também está longe de ser uma novidade e Pavis indica que este interesse

reside na possibilidade oferecida a um público de ver, num lugar e num tempo, espetáculos novos, de descobrir tendências e experiência pouco conhecidas, de confrontar animadores e amadores de teatro (PAVIS, 1999, p. 166),

como o que acontece ainda hoje com os festivais que ocorrem ao redor do mundo: num só lugar, ao mesmo tempo, novos espetáculos, novas tendências, novas experiências.

Entretanto, o que é recente no formato dos festivais descrito por Pavis é a transformação da esquete em um formato autônomo, na sua utilização como uma linguagem independente com começo, meio e fim, apartada de qualquer tipo de complemento. Tradução de “esboço”, a palavra inglesa *sketch* é definida por Pavis como



uma cena curta (...) geralmente cômica, interpretada por um pequeno número de atores sem caracterização aprofundada ou de intriga aos saltos e insistindo nos momentos engraçados e subversivos. O esquete é, sobretudo, o número de atores de teatro ligeiro que interpretam uma personagem ou uma cena com base em um texto humorístico e satírico, no *musichall*, no cabaré, na televisão ou no *café-teatro* (PAVIS, 1999, p. 143),

ou seja, a esquete não assumia um papel protagonista nos teatros, estava sempre limitada a pequenos espaços, à sátira e até ao grotesco, e quase sempre tratava-se de uma representação da vida contemporânea.

Em 2000, no Galpão Cine Horto<sup>5</sup>, espaço do Grupo Galpão de Teatro de Belo Horizonte, Minas Gerais, foi realizado no Brasil o primeiro festival de teatro de cenas curtas, com até quinze minutos de duração, e que atualmente ainda é considerado por artistas de todo o país como um eficiente polo de estímulo criativo a partir das quais muitos espetáculos se originaram com o processo continuado de pesquisas e experimentos cênicos das cenas apresentadas durante o festival.

Embora os diagnósticos acerca do cenário teatral mundial sejam pessimistas e descrevam uma crise nesta arte desde meados do século XX (BERTHOLD, 2010), desde o ano 2000 acontecem atualmente em território nacional trinta e oito festivais de cenas curtas de teatro que utilizam como modelo o formato criado pelo Grupo Galpão, que no cenário brasileiro tem um papel importante ao constituir-se como uma referência bem sucedida.

Esses trinta e oito festivais formam uma rede informal de comunicação, interação e ramificação que, apesar de pouco integradas e não sistematizadas, estimulam o conhecimento entre as pessoas que pensam a cena curta no Brasil, a formação de capacidades no teatro e a dramaturgia contemporânea, sem padronizações ou exigências. É indispensável citar que o número de festivais que acontecem no Brasil com este mesmo formato não se resume aos trinta e oito citados neste trabalho. Entretanto, opto por restringir a esta amostra na pesquisa apresentada em razão da impossibilidade de mapear em sua totalidade os festivais de cenas curtas que acontecem no território nacional e por julgar que este grupo específico representa um conjunto coeso, em que há ligação entre as partes, que abrange todas as regiões do país, que realizam com regularidade as suas edições em intervalos de, pelo menos, um ano e que, mesmo que informalmente, todos eles

---

<sup>5</sup> Endereço eletrônico do Galpão Cine Horto: <http://galpaocinehorto.com.br/>

se identificam como sendo partes de uma rede que compartilha interesses comuns e que com muita frequência promovem o intercâmbio entre as partes envolvidas.

Deste total de trinta e oito festivais, 68% deles, vinte e seis, acontecem na região sudeste do país, sendo a maioria, doze, no estado do Rio de Janeiro. São Paulo é o segundo estado da região no *ranking* com sete festivais, seguido por Minas Gerais, com seis e o Espírito Santo, com um festival. São eles, respectivamente: Festival Niterói em Cena (RJ), Festival Cena *Play* Teatro Sem Fronteira (Rio de Janeiro/RJ), *Home Theatre* (Rio de Janeiro/RJ), Festival de Cenas Curtas JF FESQ Cabo Frio (RJ), Festival de Esquetes de Petrópolis (FEESPE - RJ), Festival de Esquetes de Santa Teresa por Nozes (F.E.S.T.A. – Rio de Janeiro/RJ), Festival de Esquetes da ETET Martins Pena (Rio de Janeiro/RJ), Esquetes Festival de Esquetes do RJ (FESGA), Festival Cenas Curtas de Teatro Art Mix Rio (RJ), Festival de Cenas Curtas do Zimba (Rio de Janeiro/RJ), Festival de Esquetes Nova Escola de Teatro (Rio de Janeiro/RJ), FETAERJ (Federação de Teatro Associativo do Estado do Rio de Janeiro) em Cena (RJ), Festival de Cenas Curtas de Teatro (FCCT – São Paulo/SP), Projeto Terça em Cenas (São Paulo/SP), Festival Teatral de Cenas Curtas da Escola de Atores Wolf Maya (São Paulo/SP), Festival de Peças Curtas de Sumaré (SP), Festival de Cenas Curtas em Ribeirão Pires (SP), Festival de Cenas Curtas de Araçatuba (CENATA - SP), I Festival de Monólogos e Cenas Curtas da Cidade de Várzea Paulista/SP, Festival de Cenas Curtas Galpão Cine Horto (Belo Horizonte/MG), Mostra.LABI - Laboratório de Cenas Curtas de Belo Horizonte (MG), BH in Solos – Mostra de Espetáculos Cênicos Individuais (Belo Horizonte/MG), Festival de Cenas Curtas de Uberlândia (MG), Festival de Cenas Curtas, por Tiradentes em Cena (Tiradentes/MG), Curta Teatro – Festiva.br (Juiz de Fora/MG) e Festival de Esquetes do Espírito Santo (Vila Velha/ES).

A segunda região brasileira com mais festivais desse tipo é a centro-oeste, com quatro: ¼ de Cena Festival de Cenas Curtas (Brasília/DF), Festival Dulcina de Cenas Curtas (Brasília/DF), Festival de Cenas Curtas da Feteg (Federação Goiana de Teatro – Goiânia/GO) e Festival de Cenas Curtas da Casa de Cultura Nildes Tristão Prieto Godôvirá – Festival de Cenas Curtas (Campo Grande/MS). Na região sul acontecem três festivais, a Mostra Cena Breve Curitiba (PR), Festival Regional de Esquetes (FREE – Taió/SC) e o Festival de Esquetes Teatrais de Novo Hamburgo Curta Cena na Rua (RS), assim como no norte do Brasil, onde acontecem o Festival Breves Cenas de Teatro (Manaus/AM), a Mostra Tapiri Breves

Cenas e Monólogos (Porto Velho/RO) e o Festival de Esquetes Jiquitaia (Palmas/TO). No nordeste acontecem o Festival de Esquetes da Companhia de Iniciação Teatral Acontece (FECTA – Fortaleza/CE) e Festival de Esquetes de Fortaleza (FESFORT - CE), totalizando dois festivais.

A tabela abaixo ilustra os dados apresentados:

Tabela 1: Trinta e oito Festivais de Cenas Curtas acontecem atualmente no Brasil, sendo:

26 no SUDESTE		4 no CENTRO-		3 no SUL		3 no NORTE		2 no NORDESTE	
68%		11%		8%		8%		5%	
ES	1	DF	2	PR	1	AM	1	CE	2
MG	6	GO	1	RS	1	RO	1	/	
RJ	12	MS	1	SC	1	TO	1		
SP	7	/		/		/			

Fonte: Lorena Ferraz Cordeiro Gonçalves<sup>6</sup>. Mapeamento dos Festivais Nacionais de Cenas Curtas<sup>7</sup>.

O ¼ de Cena Festival de Cenas Curtas foi o último deles a estrear, no SESC Garagem em Brasília, e aconteceu entre os dias 10 e 13 de agosto de 2017, idealizado e coordenado por Janaína Mello<sup>8</sup>. Como uma estratégia para projetar o festival e possibilitar um diálogo com outros festivais semelhantes, estimulando, assim, a interação e fortalecendo as produções de cenas curtas em rede, a primeira edição do festival lançou um mapeamento dos festivais nacionais dedicados, exclusivamente, às cenas curtas. O trabalho foi realizado por Lorena Ferraz Cordeiro Gonçalves e está disponível para consulta na internet.

Na região Norte do país, mais especificamente na cidade de Manaus, Amazonas, quase uma década depois da primeira edição acontecida no Brasil é que um festival com esse formato aconteceu seguindo os mesmos moldes do realizado

<sup>6</sup> Mestre em Sociologia Econômica pela Universidade de Brasília (UnB), pesquisadora, consultora e produtora cultural.

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://www.umquartodecena.com.br/mapeamento-de-festivais/>>. Acesso em: 5 ago. 2017.

<sup>8</sup> Mestre em Arte pela Universidade de Brasília (UnB). Graduada em Produção Audiovisual e Cinema pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Atriz, produtora e gestora cultural.

em BH, o Festival Breves Cenas de Teatro (FBCT). O que inicialmente era só uma ideia que parecia interessante alcançou o *status* de projeto em 2008 graças ao lançamento do Edital de Patrocínio à Festivais da Caixa Econômica Federal (CEF), um programa da CEF que tem como objetivo o patrocínio de festivais de teatro, dança e multilinguagem que sejam realizados em todo Brasil, contemplados através de seleção pública realizada anualmente. Neste ano, como a Companhia Cacos de Teatro ainda não era uma empresa legalmente constituída, o projeto foi inscrito em nome da Associação Cultural ArtBrasil, da atriz e diretora Ana Cláudia Motta, que foi realizadora do festival junto com a Cacos. No ano seguinte, a Cacos criou a H Produções e Artes Cênicas, empresa legalmente constituída pelos integrantes da companhia e que passou a ser a produtora e realizadora do evento a partir de então.

Entrei em contato com a Caixa para questioná-los quanto aos valores investidos na realização do FBCT em cada uma das suas edições, para saber quantos e quais são os festivais apoiados por estes editais originários exclusivamente da região Norte do Brasil, a metodologia aplicada para selecionar projetos quando lançam seus editais, saber se a Caixa acompanha e avalia os investimentos feitos, em especial no Breves Cenas, se há acompanhamento quanto aos resultados alcançados e os critérios para avaliá-los, suas impressões sobre o festival, enfim, questões pertinentes ao retorno institucional de um apoio financeiro a projeto cultural. Em São Paulo, a Sra. Monice Fernandes<sup>9</sup> do setor de Comunicação da Caixa Cultural encaminhou a minha demanda para o Sr. Luis Afonso<sup>10</sup>, também do setor de Comunicação em Manaus, que encaminhou para o Sr. Alessandro Amorim<sup>11</sup> da Superintendência de *Marketing* em Brasília. Passados mais de três meses, após reiteradas tentativas, nunca recebi resposta.

O projeto foi elaborado com um formato idêntico ao de BH e, submetido à seleção do edital, foi aprovado. Este patrocínio correspondeu à 100% da verba disponível para a realização da primeira Edição do FBCT, que em 2009 foi de R\$ 50.000,00. De acordo com Dyego Monnzaho, a maior parte da verba foi investida na campanha publicitária para a divulgação do evento e no pagamento de cachês. A verba exígua foi uma das razões pelas quais apenas companhias, grupos e artistas de Manaus puderam se inscrever na primeira edição do festival: como o festival não

---

<sup>9</sup> Contato feito pelos telefones (11) 3321-4400 e (11) 3549-6000 e pelo e-mail cultura.sp@caixa.gov.br.

<sup>10</sup> Contato feito pelos telefones (92) 3133-4092, (92) 3133-4900 e (92) 3133-4906.

<sup>11</sup> Contato feito pelo telefone (61) 3206-9448 e pelo e-mail caixaculturalbrasil@caixa.gov.br.

podia arcar com o pagamento de passagens aéreas e hospedagem, por exemplo, e o cachê pago não era suficiente para cobrir despesas desta natureza, o limite orçamentário impossibilitou a participação de grupos de outros estados.

Ariane Feitoza lembra bem desta época. Taciano Soares ligou para ela falando sobre o festival que eles iam fazer em Manaus e, conhecendo o seu trabalho como atriz, em especial da sua personagem mais famosa, o *clown* Cafuxa, perguntou se ela não poderia criar uma cena curta especialmente para participar do festival.

Lembro que quando se falou que aconteceria o festival de cenas curtas em Manaus não deram muita credibilidade ao evento porque Taciano era recém saído do Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro, o Dyego era um integrante do grupo da Selma Bustamante e ninguém conhecia muito bem o Madson, que tinha acabado de chegar na cidade, então muitas pessoas sequer conheciam eles, acho que até por isso eles fizeram convites para que as pessoas da cidade inscrevessem as suas cenas para participar do festival. Lembro também que a estrutura oferecida para as cenas participantes era mínima, mesmo tecnicamente falando, no próprio teatro, mas a gente já percebia que havia muito capricho e atenção por parte dos meninos para fazer tudo do melhor jeito que era possível. Vi o Teatro Américo Alvarez lotado todas as noites do festival, e eu estive lá tanto no dia que apresentei a minha cena convidada quanto fui nas outras noites prestigiar o trabalho dos colegas, e havia por lá um público bem diversificado, de todas as idades, incluindo até as pessoas que sabidamente torciam para que o festival não desse certo (informação verbal<sup>12</sup>).

Ariane Feitoza é formada em Ciências Sociais pela Universidade do Amazonas (UFAM), além de ter concluído no Liceu de Artes e Ofícios (LAOCS) o curso profissionalizante de atriz e de contadora de história. Na primeira edição do FBCT a sua cena, *Boxe com Palhaçada*, foi eleita pelos jurados a Melhor Cena Curta, que dá nome ao prêmio que receberam naquele ano. Ela nos conta como surgiu a sua personagem e a sua cena:

Quando era aluna do LAOCS, a Secretaria de Estado de Cultura tinha um projeto chamado *Verão na Praça*<sup>13</sup> e alguns alunos eram indicados pelos professores para

---

<sup>12</sup> Entrevista concedida por GONZAGA, Ariane F. [mar, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

<sup>13</sup> Trata-se de um projeto realizado pelo Governo do Estado do Amazonas, por meio da Secretaria de Estado de Cultura (SEC), que leva atrações artísticas musicais, de artes visuais, literatura, arte circense, teatro, dança e brincadeiras, em especial para as crianças em seu período de férias escolares.

fazer monitoria no Largo São Sebastião, que era onde o projeto acontecia. Nesta época, a Trupe da Alegria, que era um grupo que se apresentava com muita frequência no projeto, me convidou para fazer um workshop com eles e em seguida me convidaram para fazer parte da Trupe, mesma época em que criei o meu *clown*, a Cafuxa. Boxe com Palhaçada foi criada neste mesmo período, mas era um espetáculo com uma hora de duração. Quando fomos convidados para participar do festival, esta foi a primeira vez que participamos de um festival de cenas curtas e foi também a primeira vez que tivemos que alterar completamente o formato do espetáculo. Até hoje eu gosto muito de trabalhar com o improviso, por isso nunca escrevemos em detalhes, com diálogos, a cena que apresentamos. Fizemos um roteiro que serve como base e estamos atento a tudo que acontece até mesmo durante a apresentação para que ela seja sempre muito dinâmica e conte sempre com o envolvimento do público. Parece que deu certo porque até hoje<sup>14</sup>, quase dez anos depois, ainda somos convidados a apresentar Boxe com Palhaçada (informação verbal<sup>15</sup>).

Taciano Soares confirma que na primeira edição as cenas participantes foram convidadas, já que o festival não era conhecido no cenário local. A partir da segunda edição a participação das cenas selecionadas se deu através de inscrição em edital lançado pelo festival que regulava a participação das cenas e estabelecia os critérios para isso.

Após ganhar o prêmio de Melhor Cena Curta do FBCT, a cena de Ariane Feitoza foi convidada para participar do Festival de Cenas Curtas de Belo Horizonte, com o objetivo de promover o intercâmbio entre artistas e cenas. Depois disso, Ariane já participou de outras edições do FBCT como: 1. atriz, na cena “Lei é Lei e está acabado”, da ArtCena Produções; 2. Cafuxa já fez trabalho de animação junto ao público do festival, mais precisamente na fila que começa a se formar 3 horas antes da abertura das portas do teatro; 3. Cafuxa já foi garota-propaganda do FBCT em uma campanha publicitária; 4. Boxe com Palhaçada participou como cena convidada representante da primeira edição do festival em 2013, ano em que a quinta edição convidou cenas ganhadoras do prêmio de Melhor Cena Curta da primeira, segunda, terceira e quarta edições; e 4. como público.

---

<sup>14</sup> O espetáculo Boxe com Palhaçada fez parte da programação do SESC Circo do Amazonas em 4 de abril de 2018.

<sup>15</sup> Entrevista concedida por GONZAGA, Ariane F. [mar, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

A primeira edição do FBCT aconteceu no Teatro Américo Alvarez, administrado pela Secretaria de Estado de Cultura (SEC), que foi apoiadora do evento. O teatro foi inaugurado com o nome de “Teatro dos Artistas e dos Estudantes” em novembro de 1986 e até o ano de 1990 funcionou como um centro de estudos e pesquisas em artes cênicas. Em 1992, após uma reforma, passou a chamar-se Teatro Américo Alvarez em homenagem ao ator, autor e diretor de teatro, mas apenas cinco anos depois o teatro foi fechado por não mais ter condições de uso. Em 2001 foi reinaugurado e dez anos depois voltou às suas origens de lugar de experimentações quando passou a ser parcialmente utilizado como um espaço de aplicação pedagógica e de prática do primeiro curso de teatro em nível superior da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), que foi criado em 2010.

Para dar uma ideia de como foi a recepção do público à primeira edição do FBCT, me utilizarei dos números que indicam o público frequentador do Teatro Américo Alvarez um ano antes, um ano depois e no ano de estreia do festival. A capacidade do Teatro Américo Alvarez é de cento e vinte e três lugares. A primeira edição do festival aconteceu entre os dias 10 e 15 de março de 2009 e a média de público nos seis dias foi de duzentas e dezesseis pessoas<sup>16</sup>, quase o dobro da capacidade que o espaço comporta. Outros números também ilustram o sucesso da sua primeira edição: em 2008, um ano antes da realização do festival, o teatro recebeu um total de mil e trinta e sete pessoas para apresentações que lá aconteceram, e no ano seguinte à sua realização, em 2010, a casa recebeu um público total de mil e vinte e oito pessoas. O FBCT em seis dias recebeu mil e trezentas pessoas, ou seja, em apenas seis dias o evento levou para o espaço mais público do que o total do ano que o antecedeu e o sucedeu.

Tabela 2: Público do Teatro Américo Alvarez:

	<b>2008</b>	<b>2009</b>	<b>2010</b>
<b>DIAS</b>	365	6	365
<b>PÚBLICO TOTAL</b>	1.037	1.300	1.028

Fonte: Ofício Nº 588.17/GS/SEC de 31 de julho de 2017 da Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Estado do Amazonas.

<sup>16</sup> Informações concedidas pela Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Estado do Amazonas através do Ofício Nº 588.17/GS/SEC de 31 de julho de 2017.

O FBCT foi sucesso de público e de crítica desde a sua primeira edição. Na sua segunda edição a imprensa local já o tratava como um dos três maiores festivais de cenas curtas do país<sup>17</sup>. Desde então mantém em todas as suas edições linguagens teatrais diversificadas que englobam tragédia<sup>18</sup>, comédia<sup>19</sup>, *performance*<sup>20</sup>, *clown*<sup>21</sup>, dança e mímica<sup>22</sup>, e que a partir de sua segunda edição passou também a reunir artistas de outras regiões do país.

No ano seguinte, em 2010, conhecedores do sucesso da edição do festival e da quantidade de público em número superior à capacidade do teatro cedido para a sua realização, a SEC disponibilizou o Teatro Amazonas, um ícone da cultura amazonense e um símbolo do Amazonas em todo o mundo. Inicialmente, a ideia da H Produções era solicitar a cessão do Teatro da Instalação para realizar a segunda edição do festival, passando dos cento e vinte e três lugares do Américo Alvarez para duzentos e dezessete lugares, o que significaria um aumento na capacidade de atendimento do público em 76%. No Teatro Amazonas, com setecentos e um lugares, esse aumento foi de 569%. Se por um lado havia o receio dos realizadores de não atender às expectativas de um apoiador importante como a SEC quanto a lotação de um espaço tão grandioso como é o Teatro Amazonas, por outro lado havia interesse em mostrar para o patrocinador, a CEF, a potência do projeto apoiado e a grande visibilidade da marca para um público que parecia interessado no novo “produto cultural” da cidade.

Como pesquisadora e entrevistadora atenta das personagens que escrevem junto comigo esta história, acho pertinente registrar a minha opinião de que a SEC,

---

<sup>17</sup> Disponível em: <http://www.procasa.com.br/noticias/festival-%C2%91breves-cenas-de-teatro%C2%92-come%C3%A7a-amanh%C3%A3>. Acesso em 14 abr 2018.

Disponível em: <<http://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/cenas-curtas-de-todo-o-brasil-no-breves-cenas-de-teatro>>. Acesso em: 1 nov.2017.

Disponível em: <<http://amazonasatual.com.br/festival-breves-cenas-de-teatro-tera-11-apresentacoes-em-manaus/>>. 1 nov.2017.

<sup>18</sup> Peça que representa uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte. (PAVIS, p. 415)

<sup>19</sup> Tradicionalmente define-se a comédia por três critérios opostos à tragédia: personagens de condições modestas, desenlace feliz e tem a finalidade de fazer o público rir. Dedicar-se à realidade cotidiana de pessoas comuns (PAVIS, 1999).

<sup>20</sup> Associa, sem preconceber idéias, as artes visuais, o teatro, a dança, a música, o vídeo, a poesia e o cinema. Surgiu nos anos sessenta influenciada pelas obras do compositor John Cage, do coreógrafo Merce Cunningham, do *videomaker* Name June Park e do escultor Allan Kaprow, mas apenas nos anos oitenta chega à maturidade (PAVIS, 1999).

<sup>21</sup> Traduzido para o português como palhaço, em sua aplicação geral é um ser cômico que se apresenta e se comporta de maneira estúpida ou excêntrica; em particular, alguém que se especializa em comédia física (WUO, 2013).

<sup>22</sup> Encenação de rosto e corpo inteiro cuja codificação precisa ser imediatamente compreendida pelo espectador (PAVIS, 1999).



ao ceder o Teatro Amazonas e seus setecentos e um lugares ao invés do Teatro da Instalação, lançou um desafio que ela não acreditava ser possível de cumprir. Creio que também a SEC subestimou a capacidade do festival e dos seus organizadores, desconhecendo o fato de que, empiricamente, eles já se utilizavam de ferramentas potentes do *marketing* para ajudá-los na empreitada, conforme discorrerei mais adiante.

A segunda edição do FBCT continuou contando com o patrocínio da CEF, porém com o mesmo valor do ano anterior, R\$ 50.000,00, o que fez com que os seus idealizadores mudassem a estratégia. De acordo com Dyego Monnzaho, ao invés de realizar o festival com seis dias de duração, neste ano eles fizeram uma edição com três dias para que fosse possível arcar com despesas que viabilizavam a participação de grupos e artistas de fora do estado, aumentando a diversidade das cenas apresentadas, favorecendo o intercâmbio e a troca de experiências e ideias entre diferentes realidades e diferentes objetos de pesquisas cênicas.

Nos anos seguintes o valor correspondente ao patrocínio da CEF aumentou para R\$ 70.000,00 em 2011, R\$ 80.000,00 em 2012, R\$ 100.000,00 em 2013, R\$ 130.000,00 em 2014 e 2015 e R\$ 180.000,00 na última edição realizada em 2017, conforme a tabela abaixo:



Tabela 3: Evolução dos investimentos da CEF no FBCT nas 8 edições realizadas:

	<b>MÊS</b>	<b>ANO</b>	<b>DIAS</b>	<b>INVESTIMENTO DA CEF</b>
1ª Edição	Março	2009	6 dias - De 10 à 15	R\$ 50.000,00
2ª Edição	Março	2010	3 dias - De 13 à 15	R\$ 50.000,00
3ª Edição	Março	2011	4 dias - De 17 à 20	R\$ 70.000,00
4ª Edição	Março	2012	4 dias - De 22 à 25	R\$ 80.000,00
5ª Edição	Março	2013	5 dias - De 20 à 24	R\$ 100.000,00
6ª Edição	Novembro <sup>23</sup>	2014	4 dias - De 14 à 17	R\$ 130.000,00
7ª Edição	Novembro	2015	4 dias - De 26 à 29	R\$ 130.000,00
8ª Edição	Junho <sup>24</sup>	2017	4 dias - De 8 à 11	R\$ 180.000,00

Fonte: Dyego Monnzaho, Diretor Geral do FBCT.

Normalmente um festival é um evento que envolve muitos profissionais e possui um custo elevado. Se considerarmos os recursos humanos necessários a realização do FBCT, por exemplo, teremos envolvidos profissionais da fotografia e audiovisual que registram todo o evento, designer e técnico em informática que criam e mantêm o site do evento, profissional da comunicação que abastece esse canal com conteúdos e que envia à imprensa material de divulgação, assistentes de palco, técnicos de montagem, de iluminação e de som, coordenador de produção, produtor executivo, o apresentador do evento, *staffs*<sup>25</sup> que desempenham as mais variadas funções como organização de fila, acompanhamento do público até a sala de espetáculo, recepção dos artistas no aeroporto, no hotel, nos restaurantes credenciados, ações de panfletagem, etc. Some-se a isso os custos com hospedagem dos grupos e artistas de fora do estado, com alimentação de artistas e todas as equipes técnicas (das cenas, do teatro e do próprio festival), traslados,

<sup>23</sup> Neste ano, por falta de pauta no Teatro Amazonas em razão da Copa do Mundo Fifa 2014™ o evento foi adiado por oito meses.

<sup>24</sup> De acordo com Dyego Monnzaho a edição de 2016 não foi cancelada, foi adiada por motivos de agenda e pauta no teatro, bem como a atual situação econômica do país neste período. Disponível em: <<http://diariodoamazonas.com.br/plus/festival-breves-cenas-de-teatro-anuncia-data/>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

<sup>25</sup> Conjunto de pessoas que compõem o quadro de uma empresa; pessoal.

cachês artísticos e da equipe de trabalho, passagens aéreas, criação e impressão de material impresso, produção de vídeo de divulgação e *spot*<sup>26</sup>, compra de material para produção local (que pode ir de balões de gás hélio à louça sanitária) e etc.

Se compararmos os custos do FBCT com outro festival que utilize a mesma linguagem, a do teatro, na mesma cidade, ou seja, com os mesmos custos operacionais, poderemos constatar a eficiência na utilização dos recursos por parte dos seus realizadores. Para isso, tomaremos como exemplo os valores investidos pela SEC no Festival de Teatro da Amazônia (FTA), realizado em parceria com a Federação de Teatro do Amazonas (FETAM), especialmente por ser um evento contemporâneo, que em 2018 realizará a sua 14ª edição. Entretanto, para fins de comparação, consideraremos os anos de 2009, 2010, 2011, 2012, 2013 e 2014, anos em que ambos –FBCT e FTA- aconteceram. O FTA custou à SEC, respectivamente, R\$ 612.462,77, R\$ 554.780,00, R\$ 625.694,92, R\$ 429.020,00, R\$ 1.408.013,63 e R\$ 489.485,19. Ou seja, em seis anos o FBCT custou um total de R\$ 480.000,00 enquanto o FTA custou um total de R\$ 4.119.456,51, conforme demonstrado no quadro abaixo:

Tabela 4: Comparativo de valores investidos no FBCT e FTA:

<b>ANO</b>	<b>FBCT*</b>	<b>FTA**</b>
2009	R\$ 50.000,00	R\$ 612.462,77
2010	R\$ 50.000,00	R\$ 554.780,00
2011	R\$ 70.000,00	R\$ 625.694,92
2012	R\$ 80.000,00	R\$ 429.020,00
2013	R\$ 100.000,00	R\$ 1.408.013,63
2014	R\$ 130.000,00	R\$ 489.485,19
<b>TOTAL</b>	<b>R\$ 480.000,00</b>	<b>R\$ 4.119.456,51</b>

\* Fonte: Dyego Monnzaho, Diretor Geral do FBCT.

\*\* Fonte: Ofício Nº 588.17/GS/SEC de 31 de julho de 2017 da Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Estado do Amazonas.

<sup>26</sup> Texto comercial para transmissão de rádio.

É importante esclarecer que o FTA, apesar de também ser um festival de teatro que acontece no Teatro Amazonas, possui um formato completamente diferente do FBCT, a começar pela quantidade de dias de programação, que geralmente é de uma semana. Diariamente acontecem dois espetáculos, um no período da manhã para o público infantil e um no período da noite, para o público adulto, ambos com uma média de trinta e cinco minutos de duração, cada, e participam apenas grupos e artistas da Amazônia. Os cachês pagos pelos espetáculos participantes é substancialmente maior, mas cabe ressaltar que todos os custos de produção desses espetáculos são de responsabilidade dos grupos, o que nem sempre acontece no FBCT, que arca com custos de produção de cenas de fora do estado quando estes podem comprometer a participação da cena selecionada. Ou seja, mesmo considerando as características diferentes dos dois exemplos aqui citados, a discrepância nos valores investidos nos dois festivais, comparadas, é importante.

Também é importante salientar que o registro acima tem a finalidade de comparar os custos efetivos totais de dois festivais semelhantes, porém com suas particularidades, sem adentrar no mérito das capacidades de gerenciamento e utilização dos recursos na execução de um projeto. Trata-se, tão somente, de um viés que se apresenta na condução desta pesquisa, os custos para a realização do FBCT e as conexões que se estabelecem na condução do trabalho.

Para situar o leitor no universo do qual esta dissertação é parte, evitando até mesmo que as informações fornecidas sejam analisadas fora do seu contexto, principalmente, por considerar de extrema importância a sua análise aprofundada dentro da conjuntura à qual estão contidas, pesquisa e pesquisadora, discorrerei um pouco sobre o processo de feitura deste trabalho e das mudanças que foram consideradas durante a pesquisa, até para que sirva como um guia na apresentação dos fatos que me conduziram durante todo o processo de escrita.

Após as leituras propostas pelo PPGICH da UEA, do qual esta dissertação faz parte, a integração e as discussões em sala de aula, a convivência com pessoas de diferentes formações acadêmicas<sup>27</sup> e interesses diversos me levaram a refletir e a considerar outros aspectos para inserir na minha pesquisa que até o momento não

---

<sup>27</sup> São alunos do PPGICH graduados em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, Direito, Dança, Teatro, Letras, Ciências Sociais, Filosofia, Psicologia, Pedagogia, História da Arte, Artes Visuais, Geografia, etc.

me pareciam promissoras. Quando me propus a analisar e compreender um evento contemporâneo, o FBCT, os aspectos que considerava mais relevantes para a pesquisa estavam concentrados nas características estéticas, artísticas e culturais no festival. Obviamente que, neste sentido, há várias outras vertentes que seriam consideradas como, por exemplo, a recepção do público e as pesquisas envolvidas nas construções das cenas, mas todas as vertentes eram limitadas às três características citadas, que eram as que considerava mais legítimas e pertinentes à temática. Com diferentes olhares e discussões constantes na busca por melhorias no projeto de pesquisa apresentada ao programa, atentei para a necessidade de buscar muitos outros aspectos para analisar e investigar para elaborar uma pesquisa de qualidade, com tópicos que ainda não estavam inseridos no meu objeto de estudo com o destaque e a importância que mereciam: os custos, por exemplo.

Dito isso, há alguns anos, sabidamente desde 2014 sob a justificativa do que é considerado por muitos como sendo a pior crise da história do Brasil, quando o Produto Interno Bruto (PIB) teve retração nos dois anos seguintes, 2015 e 2016, é sabido que os investimentos em cultura em todas as esferas estão diminuindo, em Manaus especialmente nas esferas federal e estadual. Foi notícia nos jornais locais que a SEC estava realizando pagamento de editais de mais de três anos atrás. O Programa de Apoio às Artes (PROARTE) não teve edições em 2015 e 2016, além de outros exemplos. O município, por sua vez, apesar de não ter diminuído os valores investidos em seus editais de cultura desde então, foi destaque pela inabilitação de mais de 50% dos projetos de cultura inscritos nos editais 2015 da Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos (MANAUSCULT<sup>28</sup>), o Concurso-Prêmio Manaus de Conexões Culturais, ainda na fase de habilitação técnica. Acontecimentos como esses nos fazem questionar não apenas quanto aos valores investidos em cultura como também sobre qual é o verdadeiro papel do poder público no fomento à cultura, já que quando as verbas são escassas é que esta necessidade se evidencia: a da promoção da cultura.

---

<sup>28</sup> A gênese da MANAUSCULT foi em 1983 durante a gestão do Prefeito de Manaus, Amazonino Mendes, com a criação da Secretaria Municipal de Cultura, Desporto e Lazer (SEMCLA). Em 1989, o Prefeito Arthur Virgílio decreta a extinção da SEMCLA e cria a Fundação Villa Lobos (FVL). Serafim Correia, Prefeito eleito em 2005 extingue a FVL e cria a Secretaria Municipal de Cultura (SEMC). Em 2009, ao assumir novamente a Prefeitura de Manaus, Amazonino Mendes funde a SEMC à Fundação Municipal de Turismo (MANAUSTUR), nascendo assim a MANAUSCULT, conforme Lei Nº 1.321, de 16 de abril de 2009.

Discutir esse assunto abre um leque infindável de interrogações: qual é o papel dos governos e quais são as políticas públicas adotadas para a cultura? As suas ações têm sido suficiente para a adoção de políticas continuadas? Quem decide como e no que aplicar os recursos públicos? Até que ponto essas políticas públicas influenciam na recepção do público de um festival privado? De modo geral, no Brasil, os governos se utilizam da institucionalização como um mecanismo para assegurar o direito à cultura? Isso tem funcionado? É um anseio social que se desinstitucionalize a cultura? Isso é necessário? Como e porquê?

Aqui, para que não haja dúvidas quanto à terminologia utilizada neste trabalho, esclareço que o conceito de políticas públicas não é o sinônimo de políticas de Estado, e quem melhor explica a diferença entre elas, políticas públicas e políticas de estado, é Teixeira Coelho<sup>29</sup>, tomando como modelo o Itaú Cultural, o SESC e tantas outras entidades que têm políticas públicas voltadas para o público mais amplo, inclusive sem a cobrança de ingressos. O Estado, além de não poder, não deve ter o monopólio das políticas culturais. Um teatro municipal (sem fins de lucro) ou privado (com fins de lucro) elabora políticas públicas, com ou sem cobrança de ingresso. Uma empresa privada pode ter uma política cultural para seus funcionários e nesse caso essa política cultural será privada (sem fins de lucro) ou reservada. Desdobrando o conceito, o espaço de um teatro municipal (do poder público municipal) não é um espaço público, é um espaço semipúblico: não é qualquer pessoa que a qualquer hora poderá utilizá-lo como bem quiser. Mas isso não o impede de desenvolver sua política pública. Nem mesmo a rua é pública, ao contrário do que habitualmente se diz, embora seja mais público que o Teatro Municipal: há normas e regras para utilizá-la, a ninguém é concedido o uso irrestrito da rua.

Coelho (1997) define as políticas culturais como sendo um programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob esse entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de

---

<sup>29</sup> Graduado em Direito pela Universidade de Guarulhos. Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP. Pós-Doutor pela *University of Maryland*, EUA. É especialista em Política Cultural e colaborador da Cátedra Unesco de Política Cultural da *Universidad de Girona*, Espanha, e coordenador do curso de especialização em Gestão e Política Cultural do Observatório Itaú Cultural.

iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável.

No curso de pós-graduação em Gestão e Políticas Culturais do Itaú Cultural em parceria com a Universidade de Girona, na Espanha, do qual fui aluna, o corpo docente é claro ao afirmar que a cidade tem que ser o *locus*<sup>30</sup> da política cultural e que os gestores precisam, necessariamente, estar relacionados às políticas públicas.

Isso posto, mais questionamentos surgem: nós, a sociedade, temos esse perfil de profissional tomando decisões? Não seria, a longo prazo, mais consistente investir em ações que capacitem as pessoas a serem os seus próprios gestores em cultura? É possível imaginar este cenário ou é utopia? No quê é preciso investir para que cheguemos a este cenário?

Como podemos constatar, discutir e contextualizar o cenário cultural de um local é ter sempre muito mais perguntas a fazer do que respostas para dar...

Em uma de suas aulas, o Professor Alfons Martinell<sup>31</sup> fez uma afirmação que me inquietou: “a provocação é uma oferta para a qual não há demanda, a demanda pede sempre do mesmo”. O que me faz questionar quem é que, efetivamente, expressa o que demanda uma sociedade? Aos poderes cabe o discurso de *atender aos anseios do povo* mas, na prática, isso não significa nada além de fazer o que se julga um pedido popular quando esconde a realidade cruel de sermos representados por quem desconhece nossas necessidades culturais. Na prática, união, município e estado facilitam o acesso às atividades que eles próprios definem como necessárias, o que não deixa de ser uma de suas funções. O problema é quando isso, facilitar o acesso, é o que resume as suas ações.

Insta citar aqui algumas das ações que estão tornando-se rotineiras na condução dos editais de cultura do município, por meio da MANAUSCULT, e que merecem destaque pelo ineditismo e pela estabilidade do seu *modus operandi*<sup>32</sup>. Desde 2013 a fundação tem estreitado a sua relação com a sociedade civil e

---

<sup>30</sup> Palavra do latim que significa lugar, posição ou local.

<sup>31</sup> Possui formação em educação e nas humanidades. Em 1980 assumiu a gestão cultural no nível municipal, em Girona, Espanha e foi responsável pela direção geral de relações culturais e científicas do ministério dos negócios estrangeiros e cooperação. Atualmente é diretor honorário da Cátedra Unesco "Políticas Culturais e Cooperação" da Universidade de Girona e é membro do corpo docente da Pós-Graduação em Gestão e Políticas Culturais do Itaú Cultural.

<sup>32</sup> Do latim, modo de operação. Modo pelo qual um indivíduo ou instituição desenvolve suas atividades ou opera.

entidades representativas da classe artística da cidade no que diz respeito ao planejamento, elaboração e até mesmo na execução dos seus editais. Desde a sua criação, a política de incentivo e de valorização ao cenário artístico-cultural local é uma de suas funções. Fazê-lo de forma transparente e democrática é uma exigência, entre outros instrumentos regulatórios, da Lei de Acesso à Informação (LAI), que entrou em vigor em 16 de maio de 2012 com o propósito de regulamentar o direito constitucional de acesso dos cidadãos às informações públicas no país. Garantir o direito de acesso a informações traz vantagens para a sociedade e para a Administração Pública e é um requisito importante para a luta contra a corrupção, no aperfeiçoamento da gestão pública e na participação popular, além de possibilitar uma participação ativa da sociedade nas ações governamentais. E é neste último quesito que a MANAUSCULT tem investido nos últimos anos como forma de garantir a representatividade da sociedade.

Opto por não registrar aqui o aumento nos valores investidos pela fundação em seus editais justamente no período em que união e estado utilizam da crise como justificativa para diminuir e até cessar por um período os seus investimentos em cultura, por entender que o valor investido, independentemente de ser alto ou baixo, não significa por si só um avanço ou um retrocesso nas políticas públicas, como bem sabemos.

O que merece destaque, nesse caso, são as mudanças estruturais que estão mantendo-se ano após ano na fundação: os editais que contemplavam expressões artísticas como teatro, dança, música, artes e audiovisual passaram a considerar também o hip hop, a pesquisa acadêmica, a formação, a ocupação de espaços públicos e comunitários, a produção e a difusão artística, iniciativas que até então não estavam previstas em edital como passíveis de receber o apoio do órgão. Outra mudança significativa foi a criação de módulos financeiros distintos, advindos da compreensão de que atividades artísticas semelhantes possuem custos discrepantes, o que exige, conseqüentemente, valores diferentes de investimentos.

Qualquer profissional que trabalhe com produção cultural sabe que pode haver diferenças abissais entre uma produção e outra, mesmo que se trate do mesmo objeto. Um filme de dez minutos pode custar R\$ 5.000,00 e um filme de dez minutos também pode passar de R\$ 100.000,00 dependendo da temática que aborde, da qualidade dos profissionais e da tecnologia envolvida na sua realização,



locação e uma lista infindável de variáveis. Compreender e elaborar editais que atenda à estas diferentes demandas foi um marco para a cidade.

Virou regra que os editais sejam discutidos junto a sociedade antes de sua publicação, em reuniões abertas e amplamente divulgadas nos canais oficiais da fundação. Além disso, por um período de tempo, este mesmo edital é disponibilizado na internet para que as pessoas tenham acesso ao seu conteúdo e possam sugerir alterações, em consulta pública.

O município também inovou ao garantir a participação efetiva da sociedade civil e das entidades representativas de classe na indicação direta de membros para a Comissão de Seleção dos projetos inscritos em seus editais. Na prática, o órgão representativo da classe envolvida é procurado pela fundação para indicar nomes de pessoas consideradas por eles com notório conhecimento e imparcialidade para composição da comissão. O mesmo acontece com a sociedade civil, que é convidada a indicar nomes para comporem esta mesma comissão, em que o mais votado é indicado, num processo público e pela internet. Os editais, por sua vez, garantem que um número determinado de membros da comissão que avalia os projetos sejam indicado pela sociedade, o que além de lisura garante a participação efetiva dos cidadãos nos processos licitatórios.

A meu ver, atualmente, a MANAUSCULT se destaca no cenário manauara dentre as três esferas do poder público pelas políticas públicas que vêm desenvolvendo ao longo dos anos, mais especificamente a partir do ano de 2014, considerado por todo país como sendo um ano de retração econômica e de grave crise política, que serviu para justificar cortes orçamentários significativos.

Embora muito sutil e com consequências que só poderão ser mensurados a médio e longo prazo, caso tornem-se permanentes, vejo estas iniciativas como ferramentas importantes de conscientização das pessoas ante seu papel na sociedade. Ao agir assim, democraticamente, o município colabora no fomento à criação e à valorização das iniciativas de produção dos cidadãos que, mesmo que minimamente, percorrem

os sentidos habituais que se atribui à palavra *cultura* para destacar aqueles que são relevantes para o estudo da cultura hoje em sua condição de instrumento de desenvolvimento humano (o que é outro modo de dizer que o ponto de vista aqui adotado é o da política cultural, que busca com a cultura modificar o mundo, e não o dos estudos distantes da cultura,

como é comum na antropologia e na sociologia, interessados apenas em entender a cultura) (COELHO, 2008, p. 12-13).

Dito isto, dado o devido crédito à iniciativa do poder público municipal, de consultar as classes artísticas e a sociedade civil ao propor a abertura de um novo edital de fomento no que diz respeito às regras para utilização e destino dos recursos, sugestões para a melhoria e aprimoramento de ideias, maior valorização da proposta artística em comparação à técnica, etc, questiono: quando se dá a consulta à população da cidade para saber no quê, exatamente, ela quer ver investido os recursos em cultura? De quem é a responsabilidade por fazer representar as necessidades das pessoas a quem são ofertados os produtos culturais?

Lembram-se da afirmação do Professor Martinell de que “a provocação é uma oferta para a qual não há demanda”? Neste ponto volto ao meu objeto de estudo para afirmar que o FBCT configura-se como um exemplo claro de provocação e como uma prova contundente de que a cidade de Manaus está aberta ao novo. Quem acompanha o festival ao longo dos anos já percebeu que as cenas apresentadas são diversificadas e não são selecionadas de modo a oferecer sempre do mesmo, muito pelo contrário. A programação conta com muitas cenas performáticas, inclusive de caráter experimental que se contrapõem às comédias, que são as cenas mais “palatáveis” para o grande público, e Dyego Monnzaho explica que

O festival tem, é claro, a intenção de sempre contemplar cenas de natureza experimental na sua programação, e não é uma vontade pura e simples, um desejo ou um capricho. O festival tem interesse por ter esse tipo de cena porque acreditamos que quanto mais diversificadas forem as experiências vividas pelo público mais ele exercita ou desenvolve a sua capacidade de ampliar o seu olhar. A gente não pode afirmar que as pessoas não queiram esse tipo de cena, mas se partirmos desse pressuposto, a partir do momento que é possível que elas acessem, mesmo que involuntariamente, já foi aberto um canal de observação que, talvez, por iniciativa própria, elas não abrissem. A partir daí esse público tem autonomia e liberdade para gostar e para não gostar do que vê no festival, isso já não é mais do nosso interesse porque não temos o objetivo de fazer com que o público goste das cenas. Entretanto nós vemos como uma obrigação do festival promover o acesso à diversidade

que pode estar presente em uma cena de teatro ou num experimento de teatro (informação verbal<sup>33</sup>).

Ano após ano, o FBCT tem, intencional e sistematicamente, criado o que Dyego Monnzaho chama de núcleo experimental, que ele mesmo explica qual a intenção ao fazer isso e do quê exatamente se trata:

A gente tem muito interesse que o festival tenha todos os anos um núcleo com as cenas de cunho experimental pois estas cenas ou estão em num lugar que rompem com a linguagem (podem ser experimentos de linguagem que estão buscando outros efeitos de cena), ou são experimentos performativos que colocam a cena em transgressão, ou são cenas de experimentos estéticos, e todas elas, indiscriminadamente, têm o seu valor. Este núcleo é muito ousado, sempre está na busca por reconfigurar um produto de cena, tentando novas maneiras de se organizar cenicamente ou esteticamente. Não definiria um objetivo claro para este núcleo pois também não é importante pra nós buscar determinar ou decidir sobre um propósito ou um alvo que pretendemos atingir, mas certamente que para nós é importante proporcionar ao público amplas experiências estéticas pra que esse público possa ver e reconhecer diversas linguagens teatrais, diversas formas de fazer teatro. E essa, sim, é uma função do breves, a de formar plateia (informação verbal).

Curiosamente, o FBCT é o único<sup>34</sup> festival de teatro que é de iniciativa de uma produtora privada, embora realizado com verba de edital público. Logo, não tem as mesmas limitações ou imposições de conteúdo.

Diante disso, é natural que questionemos, então, o que é que falta para que se estimule a diversidade da oferta? Se a demanda pede sempre por mais do mesmo, a quem interessa oferecer sempre do mesmo? Se é que isso interessa para alguém...

É um fato importante no cenário político amazonense e que merece destaque por refletir-se também no cenário cultural do estado que por um período considerável de tempo, a SEC, o órgão do governo responsável pelo planejamento, elaboração, execução e acompanhamento das políticas culturais e artísticas em todo estado amazonense, responsável também pelas ações de defesa e de preservação

---

<sup>33</sup> Entrevista concedida por SILVA, José Diego da. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

<sup>34</sup> Somente após o início deste trabalho de pesquisa estreou em Manaus o Festival 5 Minutos em Cena: Circo, Dança, Teatro e *Performance*, que também é realizado por uma produtora privada.

do patrimônio cultural do Amazonas<sup>35</sup>, foi por mais de duas décadas comandada pela mesma pessoa que durante esse tempo foi quem formatou e difundiu as manifestações culturais e artísticas do estado, um fato inédito em todo país, um secretário de estado que tenha permanecido por tanto tempo ocupando a mesma pasta.

Robério dos Santos Pereira Braga assumiu o seu primeiro cargo público de importância em 1975, com apenas vinte e três anos de idade, como chefe de gabinete do Prefeito de Manaus Rui Adriano. Foram mais de quatro décadas trabalhando em cargos de alto escalão. Por vinte anos e nove meses, exatamente, ele foi o titular da pasta de Secretário de Estado de Cultura. Robério Braga foi nomeado por quatro governadores eleitos: Amazonino Armando Mendes, do Partido Democrático Trabalhista (PDT), Carlos Eduardo de Souza Braga, do Movimento Democrático Brasileiro (MDB, antigo PMDB), Omar José Abdel Aziz, do Partido Social Democrático (PSD) e José Melo de Oliveira, do Partido Republicano da Ordem Social (PROS), além de um governador interino, David Antônio Abisai Pereira de Almeida, do Partido Socialista Brasileiro (PSB). Um feito impressionante apontado por muitos membros da classe artística como um dano difícil de o estado recuperar-se.

Jorge Bandeira do Amaral, que graduado e pós graduado em História pela UFAM, também é escritor, dramaturgo, músico, tradutor, poeta, ator e diretor de teatro, *performer*, já fez parte do Conselho Municipal de Cultural (CONCULTURA), é ex-presidente da FETAM e é professor do curso de teatro da Escola Superior de Artes e Turismo da UEA cedido pela Secretaria de Estado de educação e Qualidade do Ensino (SEDUC), o que o credencia a dar uma opinião qualificada sobre esse assunto.

Bandeira acredita que as artes, a cultura de modo geral, devem prezar por um processo mais democrático de alternância no poder.

Infelizmente no estado do Amazonas nós tivemos essa grande continuidade, talvez por uma política do que chamamos de populismo, dos coronéis de barranco que está muito enraizada ainda dentro desse imaginário nortista e nordestino. Talvez isso tenha sido a causa de uma parada, de uma certeza letargia em relação a uma atualização desta possibilidade amazônica com uma visão mais holística, mais panteísta e muito mais

---

<sup>35</sup> Missão da Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas, disponível em <http://www.amazonas.am.gov.br/entidade/sec/>. Acesso em: 20 jun. 2018.

democrática sobre as questões das artes, das variedades das artes, que de certa maneira foram enraizadas nessas décadas. E o que é pior, ao meu ver, é que isso causou um certo comodismo aos artistas que ficaram reféns dessa política paternalista do estado, que é muito prejudicial, como se não houvesse outras alternativas, criando um comodismo em relação às migalhas do poder e os artistas ficaram presos nesta malha do poder, não avançaram em outras possibilidades de mecenato. E o que é mais grave ainda no meu entendimento é a personalização de um plano de governo, de continuísmo, que permanece até hoje, em 2018. O atual secretário vive muito do plano que foi feito anteriormente, são poucas as inovações em relação à política anterior. Continuamos no mecenato estatal e a curto prazo eu não vejo saída, até porque o atual governador do estado<sup>36</sup> faz parte desta linhagem desde o comecinho dos anos 1980, a sua trajetória política é definida pelos seus antecessores (informação verbal<sup>37</sup>).

A realidade é mesmo esta em Manaus, a de uma enorme relação de dependência da classe artística (atores, diretores, produtores, grupos, companhias, etc.) em relação ao poder público de todas as esferas. Normalmente é impossível de realizar um planejamento estratégico, mesmo se considerarmos que esta etapa deva ser feita somente após que se tenha um espetáculo totalmente pronto: ensaiado e pronto para estrear. Comumente os espetáculos só saem do papel depois de já terem sido contemplados com os recursos públicos advindos dos editais de fomento, as suas apresentações ocorrem sem nenhum tipo de planejamento ou estratégia de divulgação realizadas anteriormente e acabam acontecendo para públicos localizados e que nem sempre estão interessados naquilo ou para um grupo restrito que já é ligado àquela atividade artística, que acompanharia as apresentações incondicionalmente.

Não terei suporte de teóricos ou de profissionais de notório conhecimento para embasar a afirmação que segue, mas todas as condições citadas acima só fazem com que algumas das produções artísticas da cidade como objetivo, quase que exclusivamente, o de angariar fundos que sustentarão os envolvidos no projeto por um curto período de tempo até que eles sejam capazes de elaborar outros

---

<sup>36</sup> Amazonino Armando Mendes, do Partido Democrático Trabalhista (PDT), venceu as eleições suplementares em 2017 após a cassação de José Melo de Oliveira. Já assumiu a Prefeitura de Manaus 3 vezes, de 1983 à 1986, de 1993 à 1994 e de 2009 à 2013. Este também é o terceiro mandato de Governador do Estado do Amazonas, o primeiro foi de 1987 à 1990, o segundo, de 1995 à 2003, e assumiu pela terceira vez o cargo em 4 de outubro de 2017.

<sup>37</sup> Entrevista concedida por AMARAL, Jorge Bandeira do. [abr, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

projetos que participem e sejam contemplados em outros editais, e assim sucessivamente. Reitero: isto não é um problema. O problema reside em isto ser o único objetivo, de fato, do projeto.

Carlos Freire<sup>38</sup>, professor universitário e consultor de *marketing*, ao falar sobre *marketing* em uma entrevista realizada em 29 de abril de 2018, sugere um caminho que já é proposto por alguns editais de fomento, que é

a exigência de um planejamento de *marketing* efetivo e criterioso como um dos itens do projeto inscrito, que especifique que será feito, como o trabalho será divulgado, para qual público é dirigido, durante quanto tempo será realizado o projeto e estabelecendo metas de apresentações e público. Acredito que esta exigência contribuiria para a difusão eficiente da atividade artística e, conseqüentemente, a formação de público interessado e cativo. Da mesma forma, a adoção desse tipo de planejamento, a princípio de forma compulsória, levaria à uma cultura de *marketing*, o que a médio e longo prazo promoveria a emancipação dos profissionais das artes em relação ao poder público. O que se deve ter em mente é que o *marketing* não deve ser utilizado de forma aleatória, sem o conhecimento da necessidade de planejamento, intrínseca à atividade, e que normalmente resulta em resultados aquém do esperado. Deve-se ter a consciência de que o *marketing* consiste em uma área de conhecimento específico capaz de potencializar os resultados (informação verbal<sup>39</sup>).

Tendo em vista que a falta de recursos financeiros, que pode ser a maior dificuldade para a execução de um projeto, é uma etapa que pode ser superada no atual cenário local<sup>40</sup>, a quem cabe a iniciativa de “provocar” o público, no sentido utilizado por Martinell? Quem é o responsável por provocar? Como vimos, não é uma responsabilidade que pode ser atribuída ao poder público.

---

<sup>38</sup> Graduado em *Marketing* pela Escola Superior de Propaganda e *Marketing* de São Paulo (ESPM-SP), especialista em *Marketing* pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), Inteligência Competitiva pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Educação Ambiental pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), MBA no Programa de Gestão Avançada (APG) em Gestão e Inovação pelo Amana Key de São Paulo, Mestre em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade da Amazônia da UFAM.

<sup>39</sup> Entrevista concedida por SILVA, Carlos N. F. [abr, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

<sup>40</sup> Em 2017 o Edital N° 05/2017 – Concurso-Prêmio Manaus de Conexões Culturais da MANAUSCULT dispunha de um total de R\$ 2.000.000,00 em recursos para premiar até 75 projetos voltados às artes e cultura. Destes, 67 foram contemplados e R\$ 80.000,00 retornou aos cofres públicos por faltas de projetos que atendessem aos critérios mínimos de pontuação do edital. Fonte: Diário Oficial do Município (DOM), Ano XVIII, Edição 4207.

Márcio Souza, manauara, escritor, dramaturgo e diretor de teatro reconhecido internacionalmente, desde 1977 em uma obra que faz duras críticas à relação entre a sociedade amazonense e as suas expressões culturais e artísticas, afirma que

Pensar criticamente o Amazonas, o processo político e cultural desta terra padece de uma completa ausência de investigação científica e está assolada pelo recenseamento ou pelo beletrismo, (...) com uma bibliografia parca e documentação rara (SOUZA, 1977, p. 17).

Em busca da resposta para algumas destas perguntas, partiremos para a análise da formação profissional e acadêmica dos trabalhadores em geral da cultura no estado, suas dificuldades e vitórias alcançadas até aqui, panorama atual, desdobramentos e expectativas a longo prazo.



#### 4. FORMAÇÃO ACADÊMICA E FORMAÇÃO PROFISSIONAL.

Durante o período de formação acadêmica em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas, de março de 2010 a dezembro de 2013, pude acompanhar o crescente interesse local pelo FBCT e pelo seu formato, na mesma medida em que aumentava também o interesse científico por criações artísticas que, com um formato particular, contradiziam autores como Péter Szondi (2011), que na década de 50 escreveu sobre a incapacidade dos diálogos teatrais em expressar novas contradições da realidade por, entre outros motivos, não considerarem a criatividade dos atores ou mesmo imprevistos, e por serem um elemento teatral rígido, sem aberturas, e Arthur Miller (2010), dramaturgo norte-americano que chegou a afirmar que “o nosso teatro, medido pelos padrões vigentes, alcançou aparentemente um insolúvel fundo de poço” (*Idem, Op. Cit.*, p. 521). “Não me lembro de nenhum momento em que não se disse que o teatro estava em crise ou morrendo”, disse Bárbara Heliodora<sup>41</sup> (2014, p. 13)

Szondi elaborou um método para as fundamentações críticas sobre a evolução do teatro moderno e os seus desdobramentos que são utilizados até hoje. Estes privilegiavam a proximidade da leitura aos objetos analisados, argumento reforçado por Duranti:

Se um documento é produzido num momento muito próximo da transação sobre o qual ele fala, há uma garantia de que a coleta de detalhes por seu autor seja bastante precisa, considerando-se que sua memória não teria sido afetada por outros fatos, por interpretações do acontecimento original, ou pelo esquecimento (DURANTI, 1994, p. 53-54).

Iago Lunière<sup>42</sup>, na introdução do livro “Cabeças Decaptadas: ensaios e críticas teatrais e cênicas”, de Jorge Bandeira do Amaral<sup>43</sup> (2015), reforça de maneira indireta a importância do registro próximo ao acontecimento que se está

---

<sup>41</sup> Professora, ensaísta, tradutora e crítica de teatro brasileira, além de ser reconhecidamente uma autoridade na obra de William Shakespeare.

<sup>42</sup> Acadêmico do curso de Licenciatura em Teatro da UEA e Pesquisador-bolsista na Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM). Iago, falecido em 2017, foi dos poucos alunos do curso de Teatro da UEA que, sabidamente, registrava em um blog pessoal intitulado Gramado de Ideias, textos críticos sobre política, cultura, educação, teatro e arte amazonense, tanto que foi convidado por Jorge Bandeira para escrever a introdução do seu livro que tratava justamente deste assunto: ensaios críticos.

<sup>43</sup> Graduado e Pós-graduado em História pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), ele próprio se define como um escritor, dramaturgo, músico, tradutor, poeta, ator, diretor de teatro, crítico de arte, *performer*, bibliófilo e cinéfilo. Atuou como professor do curso de Teatro da UEA.



registrando e, de modo direto, a fala de Márcio Souza no que se refere a ausência de documentação quando diz que

A história teatral de nossa cidade veio sendo escrita por poucos, geralmente por pessoas de áreas que não o teatro, ou que em algum nível ou envolvimento, tinham interesse com esta arte da cena. Outras bibliografias foram traduzidas para tratar das produções de grupos específicos, como é o caso do *Teatro Experimental do SESC*, dirigido por Márcio Souza, que em seus livros, para falar de si, nos informa e contextualiza sobre nossa história. Essa história escrita, até pouco tempo, estava pulverizada aqui e ali, e quando nos detemos em escrevê-la, surge a impressão de que esperamos muito tempo para fazer esse ato formal do registro. Mas a história está acontecendo o tempo todo, e será que percebemos isto? (BANDEIRA, 2015, p. 8-9).

Várias foram as razões que me conduziram a querer pesquisar e a ter o FBCT como objeto de pesquisa do meu projeto de mestrado. A que considero mais relevante é a escassez de documentos ou qualquer outro tipo de material que registre os acontecimentos ocorridos no cenário teatral da cidade nas últimas décadas, o que é ainda mais grave quando estas atividades realizadas refletem a pesquisa e a investigação teatral como critério básico para os trabalhos apresentados e estes, conseqüentemente, refletem a importância de se compreender a influência para o cenário artístico-cultural local de um festival dessa natureza, razão pela qual propus com esta pesquisa realizar um registro documental através de minucioso trabalho de investigação dos oito anos de existência do Festival Breves Cenas de Teatro. No caso do FBCT, os registros documentais de suas edições resumem-se ao material gráfico produzido pela organização do evento para a sua divulgação e distribuição no teatro para o público presente, e as matérias jornalísticas feitas pela imprensa.

Como bacharel em Teatro, um curso em nível superior da UEA com apenas oito anos de existência, a obra que serve até hoje como referência bibliográfica para o estudo da história do teatro de Manaus é “Cenário de Memórias – Movimento Teatral em Manaus (1944-1968)” (2001), de Selda Vale e Ediney Azancoth, que apresenta a atividade teatral como um expressivo movimento de debate sobre a identidade amazonense, mesmo ressaltando que o registro desse movimento tem sido descuidado pelos pesquisadores da cultura local. Esta obra, inclusive, também

é citada por Lunière ao questionar a nossa capacidade de produzir pistas sobre as nossas práticas cênicas, incluindo o trecho que segue abaixo, o de que

Os depoimentos registrados de vários atores remanescentes do Teatro Escola e de outros grupos teatrais desse período, além de consulta a periódicos e obras de memorialistas locais, revelam facetas que constituem brilhantes luzes que podem contribuir para iluminar a permanente construção de nossa identidade e permitir reconstruir a fragmentada história regional (COSTA, 2001, p. 21).

Como vemos, continua válida a afirmação de mais de quatro décadas de Márcio Souza, a de que o processo político e cultural de Manaus padece de uma parca bibliografia e de rara documentação.

No estado do Amazonas, em Manaus, no ano de 2010 foi implementado e começou a funcionar o primeiro curso de formação acadêmica em Teatro com bacharelado e licenciatura, uma demanda da classe artística na busca pela formação acadêmica. Em sua primeira turma, onze alunos de um total de cinquenta e quatro aprovados concluíram com êxito a sua formação no ano de 2013, sendo dois deles em licenciatura e nove em bacharelado. Desde a sua implantação, oitenta e quatro alunos formaram-se em Teatro pela UEA, sendo quarenta e sete na modalidade bacharelado e trinta e sete em licenciatura. Quais são os impactos que um curso em nível superior podem causar no cenário artístico local? Qual a qualidade da formação desses alunos, formados para serem “fazedores de teatro”, em um curso com o corpo docente inicial sem experiências ou práticas de teatro? É possível fazer teatro sem frequentar teatro? Como aproximar as práticas universitárias da sociedade? Qual profissional está sendo formado na universidade? Em sala de aula, como esse professor licenciado poderá contribuir na formação de plateia? Até que ponto a educação precária e de má qualidade afeta as tomadas de decisão de um povo ou de uma sociedade? Estes são questionamentos que o estado faz ao formar estes profissionais? É uma preocupação do corpo docente? É uma demanda da sociedade? É um desejo dos alunos? Alguém busca estas respostas? Elas importam? Até quando repetiremos a fala de Márcio Souza, de que o processo político e cultural do Amazonas ainda padece com a ausência de investigação científica?

João Fernandes, que é professor da UEA e Coordenador Pedagógico do Curso de Pós-graduação *Lato Sensu* em Gestão e Produção Cultural, que fez parte

da implantação do curso de Teatro na universidade, entende que um lugar de formação em artes é subjetivo e não acredita que seja negativo que onze alunos tenham concluído o curso de um total de cinquenta que foram aprovados no processo seletivo. “Nesta primeira turma muitos alunos já eram profissionais e isso potencializou o curso”.

Ele diz que passados oito anos, o curso tem outra matriz curricular e outro quadro docente, com muitos professores de fora do estado, com outras realidades, mas que ainda não contempla a formação como um espaço de teatro prático, que a universidade ainda não conseguiu refletir na sociedade a teoria e a prática, e entende as dificuldades em achar esse equilíbrio.

Oito anos depois, em 2018, Fábio Moura nos dá uma amostra de como é a formação oferecida pelo curso na atualidade. Aluno do curso de teatro na modalidade de licenciatura, ele realizou em 2017 a primeira edição do Festival 5 Minutos em Cena: Circo, Dança, Teatro e *Performance*, projeto realizado pela Panorando Produções Artísticas, em 15 de julho de 2017, de sua autoria, e que foi contemplado no Edital Cultural 2016 do Banco da Amazônia (BASA). Quando questionado de onde vieram os conhecimentos necessários para identificar todas as etapas necessárias para a realização de um festival dessa natureza, desde a sua elaboração do projeto até a todas as etapas de pré, pós e produção, ele responde que a formação em teatro na modalidade de Licenciatura não oferece o contato com a disciplina de Gestão Cultural, exclusiva para o bacharelado. Ele esclarece que os conhecimentos sobre escrita de projeto cultural vieram do seu exercício de tentar. Em 2014 ele participou do primeiro edital, que foi o de residência do MinC, e mesmo sem prática obteve uma das maiores notas da região Norte, o que o motivou e o fez perceber que não era impossível como parecia até então. Fábio reforça a impressão de haver alguma deficiência endêmica na elaboração de projetos na região e que foi pessoal a decisão de começar a praticar, a concorrer, a perder, a ganhar, mas a começar a disputar nos editais. Ele mesmo confirma que

a execução do Festival 5 Minutos em Cena foi muito experimental, a equipe de produção foi composta por pessoas com pouca ou quase nenhuma experiência, mas que tinham minha confiança e se saíram muito bem. Eu liderei todas as questões de pré-produção e escalei os

produtores de acordo com as habilidades que percebia entre eles (informação verbal<sup>44</sup>).

Em maio de 2015, o curso de Teatro da UEA promoveu o 1º Simpósio Diálogos e Reflexões sobre Arte e seu ensino no Amazonas, organizado pela Professora Doutora Eneila Almeida dos Santos<sup>45</sup>, orientadora deste trabalho de pesquisa. O objetivo do simpósio era debater junto à comunidade as questões acerca do ensino das artes no estado, as políticas públicas para a educação, o papel da Federação dos Arte-Educadores do Brasil (Faeb) e a formação dos professores em artes. De acordo com matérias jornalísticas da época<sup>46</sup>, a iniciativa de discutir estes assuntos surgiu “a partir dos questionamentos do próprio corpo docente dessa graduação, mediante as carências de debate sobre o assunto”, que julgaram necessária a discussão para levar reflexões mais amadurecidas para o I Seminário da Região Norte: Educação, Arte e Intercultura, promovido pela Universidade Federal de Roraima (UFRR), que aconteceu neste mesmo ano, em Roraima, três meses depois.

Iago Lunière (BANDEIRA, 2015, p. 10-11) participou do simpósio e registrou que os professores Maria do Céu de Souza Sampaio<sup>47</sup> (Lia Sampaio), Valdemir de Oliveira<sup>48</sup>, Getúlio Henrique Lima Rocha<sup>49</sup> e Eneila Almeida dos Santos, que debateram a temática em Manaus, chegaram a conclusão que os temas debatidos a época em torno do ensino da arte é exatamente a mesma que se discute no Amazonas há trinta anos, bem como é semelhante a conclusão do seminário em Roraima. Iago destaca que

não registramos isso, se não fossem estas pessoas que participaram destes debates, não chegaríamos a esta conclusão (...) semelhante: quão pouco temos registrado

---

<sup>44</sup> Entrevista concedida por MOURA, F. da S. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

<sup>45</sup> Graduada em Pedagogia pela Universidade do Grande ABC e em Educação Artística: Artes Cênicas pela Faculdade Marcelo Tupinambá. Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e Doutora em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É Conselheira Fiscal da Federação dos Arte-Educadores do Brasil (Faeb – 2017-2018) e Coordenadora de Qualidade da Escola Superior de Artes e Turismo da UEA (2018-2019).

<sup>46</sup> D24am, publicado em 28 de maio de 2015. Disponível em <<http://d24am.com/plus/ensino-das-artes-sera-tema-de-debate-na-uea-em-manau>>. Acesso em: 22 abr. 2018.

<sup>47</sup> Graduada em Licenciatura e Bacharelado em Dança e Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Diretora e Coreógrafa do Núcleo Universitário de Dança da UFAM.

<sup>48</sup> Bacharel em Desenho e Plástica e Mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria. É Professor titular da UEA.

<sup>49</sup> Possui graduação em licenciatura plena em Educação física pela UFAM. É Mestre em Letras e Artes, Professor efetivo do curso de Dança da UEA e Diretor Artístico do Corpo de Dança do Amazonas (CDA).

nossas práticas e, por isto, somos facilmente assediados com as políticas públicas desenhadas em outras regiões do país. Estas mesmas políticas públicas, ao serem aplicadas aqui, pouco efeito surtem em nossas dinâmicas de produzir e ensinar arte. Mas como contestá-las? Como reconhecer outras formas de pensar tais políticas de acordo com a realidade da nossa região amazônica? Não seria interessante se nos conhecêssemos mais? (BANDEIRA, 2015, p. 11).

No Seminário Cultura e Educação, realizado em setembro de 2009 no Observatório Itaú Cultural, especialistas de diferentes países parecem concordar que a tarefa de unir, educação e cultura, é difícil de preparar e ainda mais difícil de executar. Pesquisas recentes<sup>50</sup> dão força à necessidade de conhecer as regiões brasileiras, reconhecendo e agindo em consonância com a realidade de cada uma delas, e confirmam que tentar reduzir a educação a um só caminho para todos não é apenas perigoso como também é perverso.

Também é perverso comparar os modelos de políticas educacionais adotados por países desenvolvidos como a Alemanha, a Espanha e a França em relação ao Brasil, e nós sabemos disso. Mas ao fazê-lo de posse de dados e números oficiais<sup>51</sup> percebemos que não é possível imputar à falta de investimento financeiro ou intelectual a culpa pelo nosso desempenho ruim, mas à falta de eficiência na aplicação e uso destes investimentos e à falta uma certa dose de boa vontade e estímulo.

Sabemos da diversidade de questões e contextos que influenciam nas políticas educacionais e culturais do Brasil e o quanto estes impactam nas abordagens e nos resultados obtidos, mas já temos exemplos de municípios, governos, escolas e até de professores que, individualmente, ampliaram suas ações no sentido de criar, desenvolver e aplicar novos modelos e novos formatos de educação que priorizam o raciocínio crítico, histórico e científico, sem castrar as

---

<sup>50</sup> O Censo da Educação 2015 apresentado pelo Ministério da Educação indica que 3 milhões de crianças entre 4 e 17 anos não têm acesso à escola; 200 mil de mais de 518 mil professores da rede pública dão aulas em área diferente da sua formação; as taxas de analfabetismo são mais altas do que a recomendação da Organização das Nações Unidas (ONU): 8,3% da população brasileira não sabe ler ou escrever e estima-se que 27% não compreende textos simples; a desigualdade do país se reflete nos dados apresentados: a região nordeste e os negros lideram os piores desempenhos.

<sup>51</sup> O mesmo Censo aponta que o Brasil aumenta a cada ano os seus gastos com educação mas não há eficiência nos gastos. 5,6% do Produto Interno Bruto (PIB) é destinado à educação, percentual superior à média dos países avaliados pela Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE), mas o gasto anual com o aluno é três vezes inferior à média dos países avaliados pela entidade. Com reprovações, distorções idade-série e baixos desempenhos, aumentam os gastos corretivos nos anos posteriores.

possibilidades que surgem ao longo do processo de aprendizagem tanto do aluno em relação ao conhecimento quanto dos professores em relação à metodologia utilizada. Hoje, o fato é que a nossa realidade é velha e os nossos modelos são envelhecidos e ultrapassados, mesmo quando trata-se de modelos copiados de outros países. Não há como falar de melhoria na qualidade da educação básica brasileira sem tratar da carreira do professor, em modelos de cooperação e no interesse da sociedade pela educação como sendo o seu principal meio de redução de desigualdades históricas.

Um sistema educacional contemporâneo só pode funcionar de maneira efetiva e eficiente se contar com a atitude do gestor, a iniciativa dos políticos e a participação dos indivíduos, e todos devem buscar agir no sentido de modificar e introduzir políticas menos autoritárias e mais participativas para que este ambiente fomente o surgimento de alternativas, crie possibilidades de rede e conexão com outros protagonistas e ações e, principalmente, traga autonomia para os atores.

É possível que um modelo de educação eficiente possa contribuir no fortalecimento de políticas públicas em cultura? De que maneira? E como isso pode ajudar na formação de público de produtos culturais?

Não é novidade para ninguém que no Brasil a educação e a cultura não andam juntas, e tanto faz se o entendimento de cultura é o da prática cotidiana ou o do conhecimento de clássicos/arte. Em nenhum dos casos há conexão consistente, comprometida com uma formação de qualidade.

Fazer estas reflexões também me ajudam a compreender os desafios da cultura no ambiente do qual sou parte, mas fica a sensação de nunca ter respostas e de ver as perguntas multiplicarem-se. Grande parte dos pesquisadores da área da cultura, aliás, parecem padecer deste mesmo mal, inclusive o de sempre começar os seus questionamentos por discussões norteadas muito mais pela educação e pelo sistema nacional de ensino do país do que, necessariamente, pela cultura em si.

De posse de todas estas informações que citamos acima, também é possível afirmar que Manaus padece de um outro problema que impacta diretamente no cenário cultural da cidade: a falta de formação dos seus agentes culturais. E neste caso, é impossível falar do conceito de agente cultural sem compreender que as transformações políticas, econômicas e sociais, muito além da cultural, são as responsáveis por emergir esta nova profissão, e estas mesmas transformações,

dinâmicas como a própria profissão, fazem com que o agente cultural abarque com o passar dos anos novas funções e diferentes contornos.

A década de 1980 no Brasil trouxe mudanças de cunho cultural e político que, de alguma maneira, traçou o caminho que seguiria a política cultural pública até hoje, e as mudanças sociais, econômicas, políticas, culturais e tecnológicas globais tornaram ainda mais complexas as relações de trabalho do setor cultural.

É comum trazeremos exemplos europeus, em especial da França, quando queremos apresentar os pontos positivos da institucionalização da cultura. Neste caso, aponta-se sempre para o caminho de estabelecer públicos de cooperação cultural, ajudando, canalizando e orientando os atores envolvidos no processo. Há que se considerar que falamos do país que foi e ainda hoje serve como referência cultural da Europa e do mundo, na literatura, nas artes, cinema, música, moda, etc., com forte influência artística e com um legado reverenciado. No Brasil, além de ser abissalmente diferente os processos de evolução social e intelectual, Maria Helena Cunha (2007) afirma que

A institucionalização pública da cultura foi inicialmente formalizada sem um processo intenso de mobilização por parte da classe-artístico-cultural. (...) Esse posicionamento faz da experiência brasileira, advinda do início da década de 80, um sistema público de cultura excessivamente frágil, descontínuo e dependente das flutuações políticas governamentais, (CUNHA, 2007, p. 57)

o que nos dá a nítida impressão de que utilizamos a palavra “institucionalização” com sentidos diametralmente opostos ao franco. Na França o significado da palavra necessariamente agrega o Estado, a coletividade local e pessoas qualificadas, no Brasil essa tríade nem sempre existe.

Este processo brasileiro, frágil e descontínuo ainda hoje, provoca mudanças sucessivas e em sequência, tanto da demanda do mercado cultural quanto no perfil e nas formas de atuação dos agentes. Estes, além de enfrentarem a dificuldade do processo de construção contínua de sua atividade/categoria profissional, veem-se simultaneamente envolvidos na criação, no estabelecimento, na formação e na organização do próprio campo de trabalho. Some-se a isso o conjunto variado e complexo de agentes que compõem a relação e o campo cultural, as circunstâncias sociais, históricas e políticas de cada um deles e o local que ocupam nesta

complicada estrutura. Não é outra coisa que não a luta o princípio gerador e unificador desse 'sistema' (BOURDIEU, 1996).

Acredito que o perfil do agente cultural ainda está sendo traçado: seja na sua capacidade de reconhecer os limites, fortalecer e potencializar as habilidades, de impor-se diante de forças ou na busca constante de compreender as relações que envolvem o campo profissional em que atuam, afinal

O campo das relações profissionais sempre foi, e torna-se cada vez mais um terreno híbrido em que zonas plásticas de consenso e dissenso juntam e opõem grupos sociais eles mesmo vagos nas suas relações de poder, que se complicam sem deixar de continuar assimétricas (SCHWARTZ, 1998, p. 126).

Ao quebrar paradigmas e incitar rupturas, os agentes findam por fortalecer a categoria profissional e o processo de gestão como um todo, tendo em vista que já compreendemos que é o conjunto de práticas que constitui os saberes dos agentes, que reconhece e que compõem o campo da gestão cultural.

Um dos maiores desafios à profissão está no seu próprio estudo. Inicialmente marcado pelo autodidatismo, o mercado e a sua complexidade exigiram formação e profissionalização, mas ainda são poucas as ações de ampliação e qualificação do trabalho cultural como um todo, tornando-nos refém de políticas públicas pouco integradoras e com fortes dependências de leis de incentivo e financiamento. Acredito que as pesquisas e a qualificação contribuirão para diminuir os impactos da institucionalização da cultura no sentido 'brasileiro' da palavra, ou seja, que não necessariamente agrega o Estado, a coletividade e as pessoas qualificadas. Gradativamente, isto também contribuirá para que cheguemos ao sentido 'francês' da palavra, unindo Estado, coletividade e qualificação.

Maria Helena Cunha (2007) traçou um perfil diferenciado para os profissionais da área cultural de acordo com a década em que atuaram. Segundo ela, na década de 1980, considerada como sendo a primeira geração de profissionais pesquisada, vivenciou-se as mudanças ocorridas ao longo de duas décadas, viram nascer as instituições públicas em todos os âmbitos nacionais e participaram das discussões iniciais sobre a lei de incentivo a cultura, afinal, eles fizeram parte do processo de retomada da democracia brasileira e da globalização. A segunda geração, de 1990, viu amadurecer o mercado de trabalho através da promulgação de leis de incentivo. A partir de 1999 a autora considera que houve de fato a profissionalização do gestor



cultural, como consequência da dependência das leis de incentivo por parte das ações culturais, o que exigiu do mercado de trabalho uma maior qualificação profissional. Felipe Scovino (REZENDE, 2013) é mais enfático ao afirmar que há uma promiscuidade quando o assunto em pauta é a especialização dos ofícios nos mundos da cultura e da arte: “aqui é tudo muito precário, o curador é crítico, e escreve no jornal, na revista e no catálogo; e ao mesmo tempo ele é pesquisador e professor” (p. 17), e complementa dizendo que

Ainda é bastante perceptível como os mecanismos de profissionalização no Brasil permitem uma frequente e frequentemente afortunada “promiscuidade” entre o papel de crítico, curador, professor, artista, ou seja, diferente e simultâneas articulações de pontas do circuito, rara em outros contextos (REZENDE, 2013, p. 9-10).

Mas, afinal, quem é e o que faz um gestor cultural? Gosto da definição de Cunha (2007) de que o gestor cultural é o profissional responsável por articular e compatibilizar instrumentos gerenciais, recursos técnicos especializados, programas, ações, projetos e atividades, com o objetivo de alcançar a eficiência nas relações entre instituições, investimentos, eventos e consumidores de bens culturais. Este profissional atua na área da gestão cultural e deve, entre outras coisas,

estabelecer uma relação entre as questões artísticas e culturais associadas aos conhecimentos sociológicos, antropológicos e políticos, bem como aos conhecimentos técnicos da comunicação, economia, administração e direito, aplicados à esfera cultural (CUNHA, 2007, p. 125).

Liliana Segnini (2012), no artigo intitulado Música, dança e artes visuais: aspectos do trabalho artístico em discussão, fala sobre o papel do estado na formação do artista em cursos superiores e de legitimador das certificações profissionais através dos sindicatos e ordens profissionais, e enfatiza a relevância do mestre, do artista formador, e do desafio da formação permanente. O curso superior também é o que possibilita o acesso à docência em instituições de ensino, uma das atividades que podem ser realizadas pelos artistas e uma estratégia para estabilizar a condição financeira.

O artista, como trabalhador, se insere também na lógica da produção para mercado e, nesse sentido, nos seus constrangimentos, tais como o apelo à adequação dos custos aos planejamentos financeiros (frequentemente realizados em nome da excelência profissional e da qualidade dos espetáculos), a dependência de

financiamentos de curto prazo, como editais e cachês. Essa constatação informa, possivelmente, o principal sentido das ações políticas e sociais em relação ao trabalho artístico (SEGNINI, 2012, p. 102).

Canclini (2000) arremata, incluindo o público de cultura também na discussão:

São escassos os estudos empíricos na América Latina destinados a conhecer como os artistas procuram seus receptores e clientes, como operam os intermediários e como respondem os públicos. Também porque os discursos com que uns e outros julgam as transformações da modernidade nem sempre coincidem com as adaptações ou resistências perceptíveis em suas práticas (CANCLINI, 2000, p. 99).

Em 2017, a UEA passou a oferecer o curso de especialização em Gestão e Produção Cultural, com dezoito meses de duração. Sessenta alunos ingressaram e em maio de 2018 são quarenta e cinco que continuam matriculados e devem atender ao mercado de trabalho local.

João Fernandes, coordenador da pós-graduação, esclarece que hoje além do FBCT há alguns festivais na cidade que fazem com que o mercado cresça, mas ainda temos ausência de profissionais, razão pela qual ele diz que muito frequentemente estes festivais mantêm as mesmas equipes, não só por uma questão de afinidades mas por ainda não se encontrar no mercado novos profissionais ou novas plataformas de trabalho.

A pós-graduação surge com esse intuito, o de preencher lacunas, de criar outras possibilidades de pensamento, de negócio, de intercâmbio, de criar outro lugar de trabalho que contemple o que a graduação não alcança, a transversalidade entre a teoria e a prática, o mundo artístico e o mundo acadêmico (informação verbal<sup>52</sup>).

Com o curso, a universidade

visa consolidar a tendência contemporânea de implementação de políticas públicas para desenvolvimento de grandes eventos culturais que absorve muitos profissionais sem a formação específica, nesse sentido o curso vem atender às necessidades dos profissionais, cuja formação ocorre, predominantemente, de forma prática<sup>53</sup>,

---

<sup>52</sup> Entrevista concedida por FERNANDES NETO, J. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

<sup>53</sup> Disponível em <<http://cursos3.uea.edu.br/apresentacao.php?cursold=48>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

formando profissionais para atuarem como gestores culturais nas esferas pública, privada e em organizações sociais, com visão crítica, global, estratégica, empreendedora e ética a partir do planejamento. Mas é importante também que se destaque que o gestor cultural além de desenvolver a sua capacidade profissional e técnica de modo que seja capaz de aplicar as políticas culturais que exijam competências estratégicas e executivas, este gestor também deve desenvolver a sua sensibilidade continuamente para compreender a cultura e a arte.

Ainda sobre o perfil profissional dos produtores e gestores culturais, a própria Maria Helena Cunha (2011) voltou a discutir em um artigo<sup>54</sup> a formação no campo da cultura sob o binômio cultura/educação, sempre ele [o binômio], por haver uma compreensão de que ambos são processos continuados que caminham juntos. Onze anos depois do lançamento de seu livro que falava da gestão cultural como uma profissão em formação, o artigo publicado já aponta caminhos como o da aprendizagem virtual como um facilitador do processo formativo, seja no ambiente não formal ou na academia.

A autora aponta o Ensino a Distância (EAD) como uma ferramenta capaz de garantir um processo contínuo de formação e fundador de redes de cooperação, mas destaca principalmente a capacidade de agregar diversos perfis em um mesmo ambiente de trabalho. Isto, segundo Cunha, é o maior desafio e o maior diferencial.

A formação e a capacitação são partes importantes da estruturação deste ambiente cultural complexo e ramificado, e por isto considerei importante registrar neste trabalho a minha experiência como aluna da primeira turma de um curso de teatro em nível superior no estado, a experiência e a opinião de professores que fazem parte do corpo docente da universidade desde a criação do curso e os seus primeiros reflexos no mercado de trabalho para profissionais que buscam especialização na área e de colegas que terminaram recentemente a graduação em teatro, mesmo que essas informações não fomentem discussões aprofundadas em razão do curto período de tempo desde a formação da primeira turma, da qual sou parte, em março de 2014, até o início desta pesquisa, em julho de 2016.

Ainda assim é importante o registro da evolução do curso e das áreas envolvidas da cadeia produtiva, ou seja, dos profissionais da gestão, de produção,

---

<sup>54</sup> Artigo apresentado no VII Seminário do Ensino de Arte do Estado de Goiás: desafios e possibilidades contemporâneas e CONFAEB 20 ANOS, realizado no período de 24 a 27 de novembro de 2010, em Goiânia / Goiás.

da comunicação, do *marketing*, dos técnicos de maneira geral, e um elemento primordial: o público.

Na realização deste trabalho, fizemos uma pesquisa que identificou o perfil do público do FBCT em sua 8ª edição, além de outras informações que muito nos dizem sobre este público e sobre os seus hábitos de consumo de cultura, que apresentamos a seguir.





## 5. PESQUISAS NO SETOR CULTURAL BRASILEIRO. PESQUISA SOBRE O PÚBLICO DO FBCT: TRAÇANDO UM PERFIL.

O Brasil, até o final dos anos 1990, não fazia nenhum tipo de levantamento sistemático do segmento cultural, apenas a partir dos anos 2000 que o IBGE, o Ministério da Cultura (MinC), o Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas (Ipea) e a Fundação Casa de Rui Barbosa juntaram-se e buscaram

Mapear as atividades culturais para, em seguida, organizar as informações estatísticas sobre a produção de bens e serviços culturais, sobre os gastos do governo, a posse de alguns bens duráveis relacionados com a cultura e o perfil socioeconômico da mão de obra ocupada em atividades culturais. Para tanto, foram levados em consideração vários dados, tais como Pesquisa Anual de Comércio (PAC), Estatísticas Econômicas das Administrações Públicas (APU), Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad), Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF) e Cadastro Central de Empresas (Sempre). A solução encontrada, como se nota, foi extrair informações de pesquisas que originalmente tinham outras finalidades, o que, inevitavelmente, suscitou alguns problemas, como a inexistência de categorias e indicadores desenhados exclusivamente para a análise cultural. De todo modo, esse foi um passo importante (Revista Observatório Itaú Cultural, 2012, p. 26-27).

Ano após ano aumentam consideravelmente o número de pesquisas dedicadas a compreender o setor cultural, seus impactos e desdobramentos a fim de produzir indicadores que tornem possíveis, dentro das limitações inerentes à cultura, medir os resultados do desempenho das gestões, acompanhando metas e mensurando perdas e ganhos do setor. A maioria destas pesquisas abarca assuntos específicos como o perfil do trabalhador da cultura em determinado estado ou cidade<sup>55</sup>, os hábitos culturais das pessoas em determinada região<sup>56</sup>, hábitos e

---

<sup>55</sup> FUENZALIDA, Maria Paz. Perfil dos trabalhadores da cultura do DF. Brasília: Athalaia, 2016.

<sup>56</sup> Pesquisa Hábitos Culturais dos Cariocas, realizada em 2013 pelo Datafolha, JLeiva Cultura & Esporte e Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.

práticas culturais em centros urbanos<sup>57</sup>, hábitos de lazer de determinado perfil<sup>58</sup>, a percepção das pessoas sobre o acesso à cultura<sup>59</sup>, etc.

Conforme indicam as próprias pesquisas, a maioria dos levantamentos ainda nos informa acerca das práticas e do consumo cultural, com informações predominantemente quantitativas ou descritiva dos hábitos culturais dos brasileiros, sem análises ou contextos que torne possível compreender os aspectos socioculturais dos entrevistados.

No âmbito nacional, podemos citar duas pesquisas recentes que apresentam indicadores culturais de estados e municípios brasileiros. A mais nova delas foi realizada em 2014 e publicada em 2015, intitulada Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: cultura 2014<sup>60</sup>, feita pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), e que aponta dados das cinco regiões brasileiras como o vínculo empregatício e a escolaridade dos profissionais da cultura, número de municípios com cursos de capacitação para servidores e gestores culturais, cidades que possuem sistemas informatizados para o gerenciamento da política cultural, municípios com planos municipais de cultura, promoção, fomento e apoio financeiro para a produção de obras literárias, turismo cultural, existência de grupos artísticos, legislação municipal de preservação do patrimônio, a existência de Fundos Municipais de Cultura, etc. Em todos estes quesitos da pesquisa acima citados, a região Norte fica em último lugar entre as cinco regiões brasileiras.

O Instituto DataSenado, que acompanha a opinião pública sobre o Senado Federal e a atuação parlamentar em relação aos temas discutidos pelo Congresso Nacional, publicou em 2011 uma pesquisa de opinião Pública sobre Cultura no Brasil<sup>61</sup>, e aponta dicotomias como, por exemplo: apesar de 83% dos entrevistados acharem que o investimento na cultura brasileira pode contribuir para o desenvolvimento econômico do país, 54% não foi ao cinema nos últimos 6 meses, 72% não foi ao teatro, 50% não foi a show ou concerto de música, 66% não foi à exposição de arte. Os principais motivos para isto, segundo os entrevistados, é que

---

<sup>57</sup> Pesquisa Públicos de Cultura, realizada pelo Serviço Social do Comércio (SESC) e a Fundação Perseu Abramo feita com os residentes de áreas urbanas.

<sup>58</sup> Pesquisa Estilos de Vida e Hábitos de Lazer dos Trabalhadores das Indústrias Brasileiras, realizada em 2009 pelo Departamento Nacional do Serviço Social da Indústria (CNI).

<sup>59</sup> Sistema de Indicadores de Percepção Social – Cultura, realizado em 2010 pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA).

<sup>60</sup> Disponível em <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95013.pdf>

<sup>61</sup> Disponível em <https://www12.senado.leg.br/institucional/datasenado/arquivos/para-brasileiros-cultura-recebe-menos-atencao-e-incentivo-do-que-devia>

não tem na sua cidade cinema, teatro, shows e exposições, a falta de tempo e os preços praticados nestas atividades. É interessante destacar que 38% dos entrevistados consideram que o pouco incentivo do governo é o principal problema para o desenvolvimento da área de cultura no nosso país. Mais importante ainda é ressaltar a importância de pesquisas que ao tornar acessíveis dados e informações sobre cultura, ajudam na construção de indicadores, que apontam fragilidades, nos apresentam opiniões sobre frequentadores de atividades culturais, indicam sugestões e orientam possíveis caminhos para a implementação de políticas culturais eficientes e de maior abrangência.

Estas pesquisas reforçam o viés predominantemente econômico dos estudos sobre a cultura no país, quase sempre para reforçar a cultura como um negócio capaz de promover o desenvolvimento das cidades, de uma maneira geral. Pior ainda é

o fato de que muitos estudos não são publicados ou se encontram dispersos nos sites das instituições que coordenaram ou participaram de sua produção. Assim, há o risco de redundância, na medida em que alguns estudos tocam em questões bastante similares, sem, no entanto, dialogar, gerando, eventualmente, desperdício de dinheiro público. No cenário atual, portanto, um dos grandes desafios é fazer com que as informações de que já dispomos e os dados que ainda serão produzidos se tornem acessíveis e possam ser levados em consideração pelos gestores e agentes culturais, seja na análise de ações já finalizadas, seja no planejamento de ações futuras. E que sirvam de referência para outros estudos, a fim de estimular a sinergia e minimizar o retrabalho, permitindo que avancemos em relação ao alcance e à profundidade do conjunto de pesquisas (Revista Observatório Itaú Cultural, 2012, p. 31).

É o que acontece agora, neste ponto da minha dissertação, quando me utilizo de uma pesquisa realizada entre os anos de 2012 e 2013 por Taciano Soares (2014), que nesta época investigou o perfil do público frequentador dos teatros e espaços públicos administrados pela SEC no período que compreende a sua pesquisa. O resultado deste trabalho é uma dissertação intitulada “Consumo Cultural em Teatro: Um estudo sobre o perfil do público dos equipamentos culturais do Estado na cidade de Manaus (2012-2013)”, apresentado em 2014 ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Neste trabalho, Taciano Soares buscou responder à seguinte pergunta: “Como se dá o consumo cultural em teatro nos espaços públicos, administrados pela SEC, em Manaus?”. Foram quatro os teatros em que pesquisas junto ao público foram realizadas, são eles: o Teatro Amazonas, Teatro da Instalação, o Cine-Teatro Padre Vignola e o Cine-Teatro Aldemar Bonates. Seus resultados, tabulados e analisados, permitiram observar uma série de tendências acerca do público frequentador de teatro na cidade: eles são na sua maioria homens (54%), têm idade entre 20 e 39 anos (64%), são igualmente estudantes (50%) ou profissionais (50%), frequentam poucas vezes os espetáculos locais (56%) enquanto a minoria (4%) estava indo pela primeira vez ao teatro. Do público total, 26% souberam do espetáculo por intermédio de amigos (popularmente conhecido como boca-a-boca) e 59,18% dos entrevistados já investiram, no mínimo, R\$ 50,01 em algum produto cultural (ingresso de show, livro, entrada no cinema, em peças de teatro, etc.).

A minha trajetória profissional de produtora cultural começou em 2012, na 4ª edição do FBCT, quando integrei o quadro de profissionais que trabalhou na produção do evento. Neste ano, dentre as atividades que eram minha responsabilidade, uma delas era a realização de uma pesquisa junto ao público do festival para o trabalho intitulado “*Marketing Cultural: a utilização dessa ferramenta no processo de construção da marca. O caso Festival Breves Cenas de Teatro*”, de Taciano Soares (2009), uma monografia apresentada ao Programa de Graduação em Administração da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Este trabalho apresentou discussões acerca das alianças estratégicas de fomento das atividades culturais, utilizando-se da ferramenta do *marketing*.

Em 2017, após iniciado o trabalho de pesquisa aprovado no PPGICH e inspirada pela pesquisa realizada alguns anos antes, resolvi investigar e conhecer o perfil do público do FBCT. Durante a realização da 8ª edição foi feita uma pesquisa cuja amostra coletada nos quatro dias foi considerada como representativa do total de frequentadores do festival, e foram analisadas<sup>62</sup> as diferenças entre grupos de cada variável considerada (listadas a seguir na Tabela 5) em relação às demais, por análise de variância para a comparação entre médias (Anova - SAS INSTITUTE

---

<sup>62</sup> Os dados foram analisados por José Luis Pires, Mestre e Doutor em Genética e Melhoramento pela Universidade Federal de Viçosa e Professor de Estatística e Iniciação à Pesquisa da Universidade de Santa Cruz (Ilhéus – BA).



*INC. SAS/STAT User's Guide*, 1988<sup>63</sup>), na forma exemplo: para analisar as diferenças entre gêneros quanto à idade, frequência de indivíduos que vieram pela primeira vez no festival, ou mais vezes, frequência geral no teatro, como soube do festival, se pagaria, e quanto; considerou-se o gênero como variável independente e as demais como variáveis dependentes; e a mesma forma foi usada para as demais variáveis, tomando uma em questão como independente e as demais como dependentes, para todas as combinações cuja associação pode ter algum sentido. Há casos que a variável dependente não é contínua, tem valor numérico abstrato ou não tem distribuição normal, pré-requisito para a utilização do método de análise de variância para a comparação entre médias, mas a robustez deste método (Krishnaiah, 1980), certamente, propicia suficiente confiabilidade.

As análises objetivam, principalmente, a identificação, para discussão, das relações entre variáveis cuja ocorrência têm probabilidades muito baixas de poderem ter ocorrido ao acaso e não serem associações reais.

Também serão discutidas as frequências das categorias de cada variável estudada, assim como os resultados obtidos nesta pesquisa não apenas nos permitem apresentar o perfil do público do festival, como também viabilizam, a partir deste perfil, o estabelecimento de outras relações e inferências.

Foram aplicados dois tipos distintos de questionários<sup>64</sup>. No primeiro, a pesquisa foi realizada com o público antes da entrada no teatro, ainda na fila, e coletou os seguintes dados:

---

<sup>63</sup> Análise de Variância (ANOVA) é a técnica estatística que permite avaliar afirmações sobre as médias de populações e é utilizada para se decidir se as diferenças amostrais observadas são reais (causadas por diferenças nas populações observadas) ou casuais (decorrentes da mera variabilidade amostral).

<sup>64</sup> A equipe que aplicou os questionários é composta de 4 membros, são eles: Adrian Santos, Karla Karoline Lira Martins, Klindson Maciel Cruz e Mabrini Rocha Muniz.

Tabela 5: Dados coletados (variáveis) na entrada do teatro:

1. Gênero do entrevistado;
2. Idade;
3. Profissão;
4. Se era a primeira vez que ele assistia ao festival;
5. Quantas vezes ele foi ao teatro em 2017;
6. Como ele soube da realização do festival em 2017;
7. Se pagaria para entrar no festival e;
8. Se sim, quanto.

O total de entrevistados em 2017 na entrada do teatro durante os quatro dias de festival foi de quatrocentas e trinta e três pessoas. Este número representa uma média de cento e oito pessoas entrevistadas a cada noite de festival. Considerando a capacidade do Teatro Amazonas de receber setecentas e uma pessoas por apresentação, a média de pessoas entrevistadas por noite é equivalente a 15% do público que assistiu a cada noite de apresentação.

Os resultados obtidos a partir da análise dos dados apontam que deste total, duzentas e seis (47,58%) são homens e duzentas e vinte e sete (52,42%) são mulheres, resultado que diverge dos números da pesquisa apresentada por Taciano Soares do público frequentador dos teatros escolhidos por ele observar as tendências acerca do público frequentador de teatro na cidade de Manaus,

Em relação a idade média do público do FBCT de 2017, por gênero e considerando as quatro faixas etárias abaixo descritas, a sua maioria esmagadora é de pessoas na faixa etária entre os vinte e quarenta anos. São duzentas e setenta e uma pessoas que representam 63,73% do público total entrevistado, conforme tabela abaixo:

Tabela 6: Idade média do público do FBCT em 2017:

	Homens		Mulheres	
	Quant.	%	Quant.	%
<b>Até 20 anos</b>	24	11,65%	42	18,60%
<b>De 21 a 40 anos</b>	137	66,50%	134	59,30%
<b>De 41 a 60 anos</b>	41	19,90%	45	19,90%
<b>Mais de 60 anos</b>	4	1,95%	5	2,20%
<b>TOTAL</b>	<b>206</b>	<b>100%</b>	<b>226<sup>65</sup></b>	<b>100%</b>

Quando questionados se esta era ou não a primeira vez que estavam presentes no FBCT, por gênero, a resposta foi a seguinte:

Tabela 7: Se esta é a 1ª vez que assistem ao FBCT:

	Homens		Mulheres	
	Quant.	%	Quant.	%
<b>Sim, é a 1ª vez</b>	120	58,25%	154	67,84%
<b>Não, não é a 1ª vez</b>	86	41,75%	73	32,16%
<b>TOTAL</b>	<b>206</b>	<b>100%</b>	<b>227</b>	<b>100%</b>

Como vemos, também é majoritário o grupo de pessoas que em 2017 assistiram ao FBCT pela primeira vez. São duzentas e setenta e quatro pessoas, o equivalente a 63,28% dos entrevistados.

Ao serem questionados sobre a quantidade de vezes que já estiveram no teatro no ano de 2017, especificamente, a resposta obtida na pesquisa foi a que segue. Separamos primeiramente os grupos por gênero. Estes, subdividimos em duas categorias distintas: os que ainda não conheciam o FBCT e que, portanto, estão indo ao festival pela primeira vez; e os que já conheciam o FBCT.

No grupo de pessoas que estão indo pela primeira vez ao FBCT, conforme veremos na tabela abaixo, cabe ressaltar que um número expressivo de pessoas estão não apenas ao festival como estão indo ao teatro pela primeira vez no ano. São cento e quarenta e três pessoas (33,02% do público entrevistado).

<sup>65</sup> A soma total de pessoas entrevistadas nesta tabela possui a diferença de uma em relação ao total de entrevistados pois uma pessoa do sexo feminino optou por não informar a sua idade.

Tabela 8: Quantas vezes foram ao teatro em 2017 (até março):

	<b>Homens</b>				<b>Mulheres</b>			
	Que estão indo pela 1ª vez ao FBCT		Que já conhecem o FBCT		Que estão indo pela 1ª vez ao FBCT		Que já conhecem o FBCT	
	Quant.	%	Quant.	%	Quant.	%	Quant.	%
<b>Nunca foram ao teatro antes</b>	56	46,67%	13	15,13%	87	56,49%	29	39,72%
<b>De 1 a 2 vezes</b>	37	30,83%	26	30,23%	20	12,99%	20	27,40%
<b>De 3 a 4 vezes</b>	12	10%	19	22,09%	27	17,53%	9	12,33%
<b>De 5 a 6 vezes</b>	5	4,17%	9	10,46%	12	7,79%	9	12,33%
<b>Mais de 6 vezes</b>	10	8,33%	19	22,09%	8	5,20%	6	8,22%
<b>TOTAL</b>	120	100%	86	100%	154	100%	73	100%

Em resposta a como ficaram sabendo do FBCT no ano de 2017, um número se destaca do resultado, que foi o seguinte:

Tabela 9: Como souberam da realização do festival este ano:

	Homens	Mulheres	Total	
			Quant.	%
<b>Rádio</b>	2	2	4	0,92%
<b>Amigos</b>	77	73	150	34,65%
<b>Panfletos</b>	14	10	24	5,54%
<b>TV</b>	31	44	75	17,32%
<b>Outdoor</b>	21	32	53	12,24%
<b>Jornal</b>	11	5	16	3,70%
<b>Internet</b>	31	36	67	15,47%
<b>Outros</b>	19	25	44	10,16%
<b>TOTAL</b>	206	227	433	100%

Como vemos, apesar de o FBCT investir em ações de divulgação como propagandas em televisão, rádio, outdoors, mídias sociais e panfletagens, é interessante destacar que 34,65% das pessoas ainda ficam sabendo da sua realização por intermédio de amigos. Esta é uma informação relevante que será aprofundada quando discurmirmos sobre as estratégias de *marketing* mais adiante.

É na tabela que demonstra quanto dos entrevistados pagariam para entrar no festival que vemos a maior quantidade de pessoas concentradas em uma mesma linha da tabela. Quase 94% dos entrevistados, um total de quatrocentas e sete pessoas, pagaria para entrar no festival caso ele não fosse gratuito.

Tabela 10: Se pagariam para entrar:

	Homens		Mulheres	
	Quant.	%	Quant.	%
<b>Sim</b>	192	93,20%	215	94,71%
<b>Não</b>	12	5,82%	9	3,97%
<b>Não sabe</b>	2	0,98%	3	1,32%
<b>TOTAL</b>	206	100%	227	100%

Dos que afirmaram que pagariam para entrar, caso o FBCT não fosse gratuito, qual seria o valor que eles aceitariam pagar, também há destaque para os

que representam mais de 40% na mesma faixa de valor que pagariam pelo ingresso do festival o valor de até R\$ 20,00:

Tabela 11: Até qual valor pagariam caso a entrada não fosse gratuita:

	Homens		Mulheres	
	Quant.	%	Quant.	%
<b>Não sabe</b>	8	4,17%	13	6,05%
<b>Até R\$ 10</b>	28	14,58%	28	13,02%
<b>Até R\$ 20</b>	83	43,23%	98	45,58%
<b>Até R\$ 30</b>	43	22,40%	30	13,95%
<b>Até R\$ 40</b>	8	4,17%	11	5,12%
<b>Até R\$ 50</b>	12	6,25%	22	10,23%
<b>Mais de R\$ 50</b>	10	5,20%	13	6,05%
<b>TOTAL</b>	192	100%	215	100%

Já o segundo questionário da pesquisa foi aplicado junto ao público após a apresentação das cenas do dia, na saída do teatro, e coletou os seguintes dados:

Tabela 12: Dados coletados na saída do teatro:

1. Gênero do entrevistado;
2. Se era a primeira vez que ele assistia ao festival;
3. Idade;
4. Se o festival atendeu às suas expectativas e porquê;
5. Se ele voltaria a assistir o festival e porquê;
6. Que nota ele daria para o festival (0-10).

O total de entrevistados em 2017 na saída do teatro durante os quatro dias de festival foi de quatrocentas e trinta e cinco pessoas, um número semelhante aos entrevistados na entrada e com mesmo percentual médio por dia de festival. Os resultados obtidos a partir da análise dos dados apontam que deste total, cento e oitenta e dois (41,84%) são homens e duzentos e cinquenta e três (58,16%) são mulheres. Destes:

Tabela 13: Se esta é a 1ª vez que assistem ao FBCT:

	Homens		Mulheres	
	Quant.	%	Quant.	%
<b>Sim, é a 1ª vez</b>	120	65,93%	175	69,17%
<b>Não, não é a 1ª vez</b>	62	34,07%	78	30,83%
<b>TOTAL</b>	182	100%	253	100%

Esta pergunta também foi feita aos entrevistados na saída do teatro para que pudessemos comparar se o perfil dos que responderam na entrada se repetia na saída do teatro, o que efetivamente ocorreu, tendo em vista que os números são muito aproximados nos dois momentos da entrevista.

Tabela 14: Se o festival atendeu às expectativas:

	Homens		Mulheres	
	Quant.	%	Quant.	%
<b>Sim, atendeu</b>	164	90,11%	231	91,31%
<b>Não, não atendeu</b>	18	9,89%	19	7,51%
<b>Não opinou</b>	0	0%	3	1,18%
<b>TOTAL</b>	182	100%	253	100%

Também é destaque que mais de 90% dos entrevistados tenha respondido que “sim”, que o festival atendeu às suas expectativas. É um número muito expressivo.

Neste quesito os pesquisadores questionaram aos entrevistados sobre o porquê deles terem gostado ou não do festival. A resposta, entretanto, foi de livre escolha do entrevistado para responder ao questionário, sendo praticamente impossível tabulá-las, especialmente do grupo que representa mais de 90% dos entrevistados, já que o resultado por si só, é bastante significativo.

Entretanto, o que eu gostaria de registrar sobre esse quesito é uma observação sobre o porquê dos que responderam que o festival não atendeu às suas expectativas, por ser um número pequeno, de trinta e sete pessoas ou 8,50% do público total entrevistado, e em razão das semelhanças encontradas nas

respostas dadas por treze pessoas, pouco mais de um terço, do que não tiveram as suas expectativas atendidas pelo festival.

Curiosamente, estas pessoas apontaram como o porquê de o festival não ter atendido às suas expectativas justificativas como “o festival ser inapropriado para crianças”, “eles estarem acompanhados de crianças” e “terem trazido filhos pequenos”, numa clara demonstração de que a justificativa para que eles não tivessem suas expectativas atendidas pelo festival está muito mais voltada para a sua desatenção enquanto frequentador de teatro (perguntar aos funcionários do teatro ou do festival quanto à classificação etária das cenas apresentadas ou mesmo ler o programa para consultar esta informação) do que à qualidade apresentada pelo festival em si. Um destes entrevistados, inclusive, do sexo masculino entrevistado no primeiro dia, diz que não checou a programação. O mesmo se aplica a dois entrevistados que justificaram suas expectativas frustradas com “localização ruim” e “localização do teatro”.

Logo abaixo, apresentamos os números que apontam para o número de pessoas que voltariam a assistir ao festival.

Tabela 15: Se ele voltaria a assistir o festival:

	<b>Homens</b>		<b>Mulheres</b>	
	Quant.	%	Quant.	%
<b>Sim, voltaria</b>	170	93,41%	244	96,44%
<b>Não, não voltaria</b>	12	6,59%	9	3,56%
<b>TOTAL</b>	182	100%	253	100%

Quanto às notas atribuídas pelos entrevistados para o FBCT, o resultado é o que segue abaixo:



Tabela 16: Que nota daria para o FBCT:

	Homens		Mulheres	
	Quant.	%	Quant.	%
<b>0 (zero)</b>	3	1,65%	2	0,79%
<b>De 1,0 até 6,9</b>	12	6,59%	10	3,95%
<b>De 7,0 até 8,9</b>	29	15,84%	40	15,81%
<b>De 9,0 até 9,9</b>	51	28,02%	60	23,72%
<b>10 (dez)</b>	84	41,15%	139	54,94%
<b>Não opinou</b>	3	1,65%	2	0,79%
<b>TOTAL</b>	182	100%	253	100%

Faço uma observação aqui de que dos cinco entrevistados que atribuíram nota zero ao festival, um deles ainda assim voltaria a assistir em outra oportunidade e quatro deles não voltariam. Utilizando os números da Tabela 15, dos vinte e um entrevistados que não voltariam ao festival, três deles não opinaram quanto a nota que dariam para o FBCT, mas somadas as notas atribuídas pelos dezoito entrevistados que não voltariam foi de 69,5, o que dá uma nota média de 3,86, ou seja, mesmo não voltando ao festival, suas notas não necessariamente foram zero.

Também foram analisadas as diferenças entre grupos de cada variável considerada em relação às demais, por análise de variância para a comparação entre médias (Anova - SAS INSTITUTE INC. SAS/STAT User's Guide, 1988), e estas análises objetivam, principalmente, a identificação, para discussão, das relações entre variáveis cuja ocorrência têm probabilidades muito baixas de poderem ter ocorrido ao acaso e não serem associações reais.

Desta forma, os resultados obtidos nesta pesquisa não apenas nos permitiu apresentar o perfil do público do festival, mas que também viabilizou, a partir destes, o estabelecimento de outras relações ou inferências como as que seguem.

A amostra de entrevistados foi considerada como representativa das médias gerais dos frequentadores do festival, e consideradas as variáveis gênero, idade, se é a primeira vez que ele assiste ao festival, quantas vezes ele foi ao teatro em 2017, como ele soube da realização do festival neste ano, se pagaria para entrar no festival e, em caso positivo, quanto pagaria.

Foram definidos os grupos 1 para pessoas do gênero masculino e grupo 2 para o feminino; o número de anos de vida para a idade; grupo 1 para quem vem ao festival pela primeira vez e grupo 2 para quem já tinha assistido ao FBCT; o número de vezes que foi ao teatro em 2017; o grupo 1 para os que souberam do FBCT através do rádio, grupo 2 para os que souberam através de amigos, grupo 3, por panfleto, grupo 4 por intermédio da televisão, grupo 5, por outdoor, grupo 6, por jornal, grupo 7, pela internet e grupo 8 souberam por intermédio de outros canais que não foram listados na pesquisa; grupo 1 para os que pagariam para entrar se o festival não fosse gratuito e grupo 2 o dos que não pagariam, e o valor expresso em reais do grupo que pagaria; grupo 1 para se o festival atendeu às expectativas e grupo 2, se não atendeu; o grupo 1 é dos que voltariam a assistir o FBCT e grupo 2 é o dos que não voltariam; e nota para o Festival, de 0 à 10.

Foram conduzidas as análises das diferenças entre as categorias de cada caráter em relação aos demais, na forma do seguinte exemplo: para analisar as diferenças entre gêneros quanto à idade, frequência de indivíduos que vieram pela primeira vez no festival ou que já o havia frequentado, frequência geral no teatro no ano de 2017, como soube da realização do festival neste ano, se pagaria e quanto, em caso positivo, considerou-se o gênero como variável independente e as demais como variáveis dependentes em análises de variância. A mesma forma foi utilizada para as demais variáveis.

Então, quanto ao gênero, ocorreram diferenças significativas para a frequência de quem vem ao festival pela primeira vez, com médias de 1,42 para o gênero masculino e 1,32 para o gênero feminino, sendo o Desvio Mínimo Significativo (DMS) para o Teste de Tukey<sup>66</sup> a 5% de probabilidade de erro igual a 0,09 e probabilidade de  $F = 0,0421$ , significativo a 5%.

A variável se era a primeira vez que ele assistia ao festival tem valor 1 para primeira vez e 2 para não é a primeira vez, sendo a primeira vez a forma que ocorreu com maior frequência no grupo das mulheres.

Analogamente, houve diferença para a média de vezes que foram ao teatro no ano analisado de 3,76 vezes para o gênero masculino e 2,01 vezes para o gênero feminino, com DMS Tukey 5% = 1,27 e probabilidade de  $F = 0,0073$  (significativo a 1%).

---

<sup>66</sup> Teste de Comparação de Médias ou Teste de Tukey serve como um complemento para o estudo da análise de variância. É um dos testes de comparação de média mais utilizados por ser bastante rigoroso e fácil aplicação.

Não temos explicação clara sobre esta maior frequência dos homens no teatro e no festival, mas ela indica que uma divulgação mais efetiva para o gênero feminino pode ser um dos caminhos para o aumento geral de frequência em exibições de teatro.

Não houve diferenças significativas entre gêneros para as demais variáveis.

Coerentemente, para os dois grupos, 1 para os que frequentavam o festival pela primeira vez e 2 para os que vieram ao festival em edições anteriores, existiam diferenças prévias quanto ao hábito de ir ao teatro, com médias de vezes por ano de 1,95 para o grupo 1 e de 4,37 para o grupo 2, DMS Tukey 5% = 1,31 e probabilidade de  $F = 0,0003$ . Ou seja, o frequentador habitual do festival é um frequentador habitual de teatro.

Estes grupos também diferiram quanto à idade, com média de 32,71 anos para o grupo 1, dos que frequentavam pela primeira vez o FBCT, e de 29,68 para o grupo 2, dos que vieram ao festival em anos anteriores, com DMS Tukey 5% = 2,30 e probabilidade de  $F = 0,0105$ , sendo, então, o hábito de frequentar o festival uma característica de pessoas mais jovens.

Para a variável como ele soube da realização do festival em 2017, foi extraído o grupo 1, rádio, por ter apenas quatro representantes e foram observadas para os sete grupos restantes, diferenças significativas entre médias para a proporção de indivíduos que estavam indo pela primeira vez: grupo 2, amigos, média de 1,29; grupo 3, panfletos, 1,38; grupo 4, TV, 1,25; grupo 5, *outdoor*, 1,57; grupo 6, jornal, 1,31; grupo 7, internet, 1,60; grupo 8, outros, 1,20; com DMS Tukey 5% = 0,31 e probabilidade de  $F < 0,0001$ , de forma que os que foram informados pela televisão e outros veículos não listados formaram as maiores proporções de primeira vez e os informados por internet e *outdoor*, as menores. Neste resultado acima, quanto maior for a média apresentada menor será a proporção de que é a primeira vez que foram ao festival, ou seja, quem foi pela primeira vez ao festival soube dele por intermédio, principalmente, da internet (1,60), *outdoor* (1,57) e panfletos (1,38).

Também ocorreram diferenças significativas para idade, grupo 2, amigos – idade média de 30,05 anos; grupo 3, panfletos – idade média de 31,88 anos; grupo 4, TV – idade média de 33,88 anos; grupo 5, *outdoor* – idade média de 32,06 anos; grupo 6, jornal – idade média de 38,50 anos; grupo 7, internet – idade média de 29,49 anos; grupo 8, outros – idade média de 32,84 anos, com DMS Tukey 5% = 7,90 e probabilidade de  $F = 0,0353$ . Logo, podemos afirmar que o público

frequentador do FBCT com maior média de idade soube proporcionalmente mais através do jornal da sua realização, assim como é possível afirmar que o público frequentador do festival com menor média etária soube da sua realização em 2017 mais por intermédio da internet, e que este, o de menor faixa etária, é um público com o hábito de frequentar o festival e onde há a menor frequência de que é a sua primeira vez no FBCT.

Não houve qualquer outro caso de diferença significativa para as variáveis estudadas.

Para as entrevistas realizadas na saída do teatro, não houve diferenças entre gêneros para as questões se o festival atendeu às suas expectativas, se voltaria a assistir o festival e a nota que atribuiu ao FBCT.

Para os grupos se era a primeira vez que assistia ao festival ou se já havia assistido ao FBCT, não ocorreram diferenças quanto se o festival atendeu às suas expectativas e a nota atribuída ao festival, mas houve para se voltaria a assistir o festival, sendo o grupo 1 dos que vieram pela primeira vez em 2017, de média 1,07, e grupo 2 o dos já frequentaram o festival antes, 1,01, havendo portanto uma pequena superioridade na proporção de pessoas que não voltariam ao festival entre os que estavam indo pela primeira vez na sua oitava edição, com DMS Tukey 5% = 0,04 e probabilidade de  $F = 0,0057$ . Ou seja, o frequentador habitual do festival manteria este hábito com uma frequência ligeiramente maior do que o frequentador não habitual adquiriria o hábito de frequentá-lo.

Para os grupos dos que tiveram suas expectativas atendidas, grupo 1, e o dos que não tiveram, grupo 2, como era de se esperar, ocorreram diferenças significativas para a nota atribuída ao festival: o grupo 1 teve a nota média de 9,41 enquanto no grupo 2 a média foi de 5,11, com DMS Tukey 5% = 0,40 e probabilidade de  $F < 0,0001$ . Já para a proporção de voltaria ou não, o grupo 1, das pessoas que tiveram suas expectativas atendidas, teve média 1,01 e o grupo 2, dos que não tiveram suas expectativas atendidas, a média foi de 1,43, com DMS Tukey 5% = 0,06 e probabilidade de  $F < 0,0001$ . Ou seja, quem teve suas expectativas atendidas, obviamente, deu nota melhor e mais frequentemente pretende voltar.

Por outro lado, não houve diferenças entre as categorias para gênero, idade, e se era primeira vez ou não que assistiam ao festival.

Para as categorias se voltaria a assistir o festival, grupo 1, e os que não voltariam ao festival, grupo 2, também ocorreu a óbvia diferença entre notas: o grupo

1 atribuiu a nota média de 9,28 enquanto no grupo 2 a nota média foi de 3,86, com DMS Tukey 5% = 0,59 e probabilidade de  $F < 0,0001$ . Também não houve diferenças para gênero, idade, e se era primeira vez ou não que assistiam ao festival.

Esta é a primeira pesquisa que coleta, sistematiza, analisa e registra informações sobre o público do FBCT, além de propor responder questões do tipo “como” e “por que”, uma das razões pelas quais trata-se a presente pesquisa de um estudo de caso. Como o público sabe do festival, como o avalia, por que o festival atende ou não à expectativa do público, por que as pessoas voltam e qual é o seu grande atrativo, são exemplos de perguntas que esta pesquisa buscou responder.

Ao apresentar os resultados da análise dos dados coletados por esta pesquisa, disponibilizamos informações relevantes que nos permitiu identificar o perfil do público frequentador do FBCT, bem como tornou possível traçarmos paralelos entre a pesquisa apresentada e a eficiência das estratégias de gestão utilizadas durante o processo de formação de público e de construção do festival como uma marca.



## **6. O *MARKETING* CULTURAL COMO FERRAMENTA: RELAÇÕES DE CONSUMO E POLÍTICAS DE FOMENTO.**

A questão dos valores, valor cultural e estético da cultura, tem sido sistematicamente posta de lado no Brasil desde o final do século 20 e ao longo deste século 21, e Teixeira Coelho discorre sobre o assunto em “A disrupção como método”. O “valor” de uma obra é declarado hoje, acima de tudo, pela bilheteria, pelo lucro, pelos prêmios nacionais e internacionais que ganha. Esses aspectos têm importância, claro, mas o valor de um bem cultural não se esgota neles, ainda mais quando se trata de arte. Se tomarmos como exemplo os filmes brasileiros das décadas de 60 e 70: eles eram excelentes do ponto de vista estético e político ou social mas não tinham público que garantissem tempo prolongado nas salas de cinema. Já os filmes brasileiros do século 21 têm público local, mesmo não havendo nenhum novo Glauber Rocha, um novo Nelson Pereira dos Santos, um novo Joaquim Pedro de Andrade<sup>67</sup>. Isso significa pontos a favor da cultura e da política cultural do século 21, numa possível avaliação de políticas culturais comparadas? Uma cultura e uma política cultural medem-se pela quantidade de público? Como, afinal, avalia-se uma política cultural? Não existe nada mais difícil na atualidade para a cultura do que encontrar um modo eficiente e minimamente confiável de avaliar os seus resultados.

Nos anos de 1980, quando da criação do Ministério da Cultura (MinC), não pode ter sido um erro estratégico insistir na importância econômica da cultura, mesmo que se fazendo ressalvas privadas sobre o assunto? Porque a partir daí, todos, começando pelos governos, com todas as cores ideológicas confundidas, passaram a tratar a cultura como fato econômico segundo as regras do mundo econômico –quanto à fiscalidade, ao retorno de capital, à indústria criativa ou qualquer outro rótulo na moda. A partir daí, a cultura não pode ter perdido um pouco do seu valor cultural e social, do ponto de vista das pessoas em geral e não apenas do público, da iniciativa privada e dos governos?

---

<sup>67</sup> Cineastas do movimento cinematográfico brasileiro conhecido como Cinema Novo, que enfatizava a igualdade social e o intelectualismo, formado em resposta à instabilidade racial e classista no Brasil. Produziram filmes que se opunham ao cinema tradicional brasileiro de até então, que consistia principalmente em musicais, comédias e épicos ao estilo hollywoodiano. Glauber Rocha, inclusive, é ainda hoje considerado o cineasta mais influente do cinema brasileiro.

Carlos Freire é quem nos situa e nos contextualiza no ambiente ao qual o *marketing* pertence, nos falando desde a sua origem, o seu desenvolvimento e migração para outras áreas, desfazendo alguns enganos e falando da sua importância na atualidade.

O *marketing*, surgido nos anos de 1950, resumidamente, como uma estratégia para evitar o encalhe de mercadorias consultando o mercado para saber o que este desejava antes de produzir, se aprimorou, o desenvolvimento científico e tecnológico abriram novas possibilidades e percebeu-se que o conjunto das ferramentas do *marketing* poderia ser utilizado pelas mais diversas áreas de atuação e que, ainda que nascido em berço essencialmente capitalista, o *marketing* poderia ter como objetivos lucros que não fossem financeiros. O resultado da utilização das ferramentas do *marketing* pode vir por intermédio de “lucros” sociais, ambientais ou culturais.

O *marketing*, segundo Kotler (2000), é um conjunto de ferramentas que são utilizadas no sentido de promover trocas e gerar satisfação entre as partes envolvidas. O autor ainda define o *marketing* como

um processo social por meio do qual pessoas e grupos de pessoas obtêm aquilo de que necessitam e que desejam com a criação, oferta e livre negociação de produtos e serviços de valor com outros (KOTLER, 2000, p.30).

Nos tempos atuais, de acordo com Carlos Freire, o *marketing*, prioritariamente, é responsável pelo planejamento e pela gestão de relacionamentos com os públicos com os quais a empresa ou instituição tem que se relacionar. Apesar de cotidianamente se confundir o *marketing* com propaganda, cabe ao *marketing* o planejamento de comunicação e nesse meio encontra-se a propaganda que é uma forma de relacionamento com a sociedade. Da mesma forma confunde-se o *marketing* com vendas, mas cabe ao *marketing* o planejamento das estratégias de vendas, ficando a execução da estratégia a cargo da área de vendas.

Com o surgimento da Internet, há aproximadamente vinte anos, o *marketing*, como todas as demais atividades vem passando por inúmeras e profundas transformações. Se por um lado nós temos uma maior facilidade de comunicação e de acesso às informações, que é matéria prima da atividade do *marketing*, por outro lado nós temos as inúmeras possibilidades de mídia abertas pela internet.

Hoje podemos afirmar com certeza que o *marketing* é feito de informação somado à inteligência, diz Freire. Se antes a busca e a obtenção da informação por poucos criavam os diferenciais, hoje com o acesso maior à informação, ela por si só deixou de ser diferencial e o diferencial vai ser o que se faz com a informação que se tem, e isso depende inteiramente da inteligência de cada um.

O processo de convergência digital que afeta todas as atividades também interfere no *marketing*, e se ainda temos a utilização das mídias tradicionais como televisão, rádio, jornal, *outdoor* e outras, cada dia mais as verbas publicitárias migram com maior velocidade para as mídias digitais como os *websites*<sup>68</sup>, redes sociais, *email marketing*<sup>69</sup>, etc.

Tudo isso, todo esse processo de desenvolvimento da atividade do *marketing* fez com ele passasse a ser imprescindível para qualquer tipo de atividade. Vive-se hoje um nível de complexidade de mercado, de todos os mercados, que exige a execução das ações de *marketing* com extrema competência ou se estará fadado ao fracasso. Incluindo a cultura.

E como se relaciona o *marketing* com a atividade cultural? Carlos Freire responde que a atividade cultural passa pelo mesmo processo. Além do papel de ser e desenvolver a identidade cultural de uma sociedade, a cultura também deve ser entendida com entretenimento.

No momento em que se concebe um espetáculo teatral, uma exposição de artes plásticas ou fotografia, um show musical, juntamente com o aspecto cultural está o quesito de entretenimento que faz com que as pessoas procurem tais atividades. Se considerarmos que a rede de *fast food* mundial Mc Donald's posiciona-se no mercado como sendo uma empresa de entretenimento, podemos ter uma ideia do nível de concorrência e da complexidade que o mercado apresenta e a necessidade do *marketing* passa a ser imediata.

Por outro lado, nós também temos atividades culturais que não tem como objetivo o sucesso de público, que independem da adesão de inúmeras pessoas para viabilizá-la economicamente e, nesses casos, será viabilizada por intermédio de patrocínios de entidades públicas ou privadas, e para obtenção destes recursos

---

<sup>68</sup> Justaposição das palavras inglesas *web* (rede) e *site* (sítio, lugar). No contexto das comunicações eletrônicas, *website* e *site* possuem o mesmo significado e são utilizadas para fazer referência a uma página ou a um agrupamento de páginas relacionadas entre si, acessíveis na internet através de um determinado endereço. O mesmo que sítio da internet ou sítio eletrônico.

<sup>69</sup> Utilização do email em campanhas de *marketing* digital com o objetivo de criar e manter o relacionamento com clientes.



deverá utilizar com excelência os princípios do *marketing* para demonstrar para o patrocinador as vantagens que ela poderá obter ao associar a sua marca à marca da atividade patrocinada. Outras buscam a viabilização financeira por intermédio das bilheterias e nesses casos a necessidade do *marketing* faz-se presente desde a concepção da obra, seja em qual área for, que passará por um processo similar ao desenvolvimento de produtos de consumo, pautado e dirigido pelo pensamento de *marketing*, que é o de ir ao encontro das expectativas do público consumidor. Outras ainda tem um comportamento misto, viabilizando-se por intermédio de patrocínio, complementando com resultados de bilheteria e que necessitarão utilizar as ferramentas do *marketing* nas duas etapas.

O que se tem como certo é que em qualquer dos casos a utilização do ferramental do *marketing* será indispensável. O que acontece é que muitas vezes este ferramental é utilizado de forma aleatória, sem o conhecimento da necessidade de planejamento, intrínseca à atividade, o que normalmente resulta em resultados aquém do esperado. Em outras, a consciência de que o *marketing* consiste em uma área de conhecimento específico, leva à contratação de profissionais da área que, conhecedores dos procedimentos, potencializam sobremaneira os resultados, conclui Freire.

Há que se considerar que o trabalho artístico, por sua vez, também está vinculado na lógica de mercado, embora não exclusivamente, e

Essa vinculação se expressa nas configurações do próprio momento histórico. As tensões entre arte, trabalho e profissão evidenciam que o trabalho que produz arte é submetido a controles criados na esfera da produção de valor, mesmo que o referido controle seja justificado em nome da “qualidade artística”, e não no valor criado, de difícil mensuração —é verdade— (SEGNINI, 2012, p. 94)

evidenciando a necessidade de se reconhecer o processo de criação artística também como uma mercadoria neste contexto mundial em que vivemos, e desempenhando um papel relevante nas grandes corporações.

A arte como mercadoria é parte das relações econômicas e sociais da modernidade capitalista que se constituiu ao individualizar o sujeito produtivo e o sujeito que lucra ao explorar, por sua vez, o sujeito que produz, colocando a produção de mercadorias no centro deste sistema (ALAMBERT IN WILLIAMS, 2007, p. 1).

Reconhecer o público da cultura no país é uma tarefa ainda muito vinculada

ao interesse pessoal do pesquisador já que as pesquisas realizadas são, como já dissemos, dispersas e sem uma aparência definida. Tem se mostrado praticamente impossível o trabalho de elaborar um instrumento de medida e de interpretação que em médio e longo prazo possibilite a fácil identificação deste público. O mais plausível é realizar pesquisas como as apresentadas nesta pesquisa, que vão ao encontro de um público específico na busca para identificá-lo e de compreender o modo pelo qual se dá a sua participação em determinado evento, bem como identificar as suas expectativas e tentar reconhecer as suas necessidades.

Isto posto, porque não nos utilizamos de ferramentas conhecidas já há quase sete décadas como o *marketing*? Apesar de ter surgido como uma estratégia empresarial que ambicionava a otimização de lucros por meio da adequação da produção e oferta de mercadorias ou da adequação dos serviços às necessidades e preferências dos consumidores, o *marketing* desde os seus primórdios se utiliza de pesquisas de mercado, *design*, campanhas publicitárias, atendimentos pós-venda e tudo mais que for necessário para entender e atender às necessidades dos seus clientes. Com o tempo, no *marketing*, o que mudou foi o significado da palavra cliente, que passou a referir-se também a consumidor, comprador ou usuário.

Olivier Donnat (2011) é categórico ao falar que dominar os instrumentos do *marketing* a serviço de uma diversificação do público é totalmente possível, e comumente subestimamos a capacidade desta ferramenta tão potente.

Imaginamos quantos espaços dedicados às artes cênicas e quantos museus carecem de um departamento encarregado dos públicos ou quantos, já o possuindo, consideram sua atividade como um simples braço do departamento de comunicação, confundindo “relações públicas” com “relações com o público”? Qual é a proporção de estabelecimentos culturais dotados de funcionários qualificados capazes não de “fazer *marketing*”, mas de colocar com eficácia os recursos do *marketing* a serviço das missões que são de sua responsabilidade? Por exemplo, para nos limitarmos a considerações muito operacionais, quantos deles aproveitam plenamente as potencialidades oferecidas em matéria de conhecimento dos públicos pelos programas de vendas de ingresso ou de gestão de assinaturas? (DONNAT, 2011, p. 27).

É fato incontestável que o mercado atual atingiu um grau de complexidade sem precedentes na história, e as empresas, neste cenário de competitividade acirrada em que o aperfeiçoamento dos processos e serviços podem garantir lugar de destaque neste mercado, compreenderam a importância do reconhecimento da

sua marca por parte dos consumidores e abriram-se à renovação das suas vantagens competitivas no mercado, principalmente no que diz respeito ao posicionamento, que é a ação de projetar o produto e a imagem das suas organizações com o objetivo de ocupar uma posição diferenciada na escolha do seu público-alvo (KOTLER, 2006). Esta diferenciação implica no desenvolvimento de produtos e serviços com características significativas que distinguem a sua oferta da concorrência.

Kotler nos explica dois conceitos importantes neste cenário que devem ser diferenciados. São eles identidade e imagem, e apesar disso nem sempre acontecer, é primordial que eles caminhem juntos para que se cultive um relacionamento com o cliente de longo prazo.

*Identidade* é o modo como a empresa busca identificar ou posicionar a si mesma ou a seu produto. *Imagem* é o modo como o público vê a empresa ou seus produtos. Uma identidade eficaz precisa exercer três funções: estabelecer a personalidade do produto e a proposta de valor; comunicar essa personalidade de forma diferenciada; transmitir poder emocional além da imagem mental. Para que a identidade funcione, ela deve ser transmitida ao público por meio de todos os tipos de veículos de comunicação e contato com a marca que estiverem disponíveis (KOTLER, 2006, p. 76)

e é a partir deste ponto que podemos discorrer a respeito da junção da cultura com o *marketing*, quando esta

mostra-se uma forma bastante eficaz de estabelecer comunicação direta com os mais diversos públicos-alvos, ao romper as resistências levantadas às formas tradicionais de comunicação, promovendo empatia entre a empresa e seu público. A cultura, desse modo, passa a ser um veículo neutro para transmissão da mensagem da empresa. (...) A cultura, entretanto, apresenta facetas irresistivelmente atraentes aos mais distintos grupos, inclusive aos mais refratários à propaganda, à promoção ou às atividades de *marketing* direto mais ortodoxas. Mais abertos aos projetos culturais, esses mesmos públicos passam a ser cúmplices e participantes das atividades culturais. Vários projetos culturais são dirigidos, exclusiva ou parcialmente, a formadores de opinião: jornalistas, artistas em evidência, personalidades públicas cujo ponto de vista facilmente influencia a opinião de parcelas significativas da população. Exemplo ilustrativo é o dos desfiles de blocos e escolas de samba das cidades onde o carnaval é mais visado, como Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Olinda. Os camarotes desses eventos costumam ser adquiridos por empresas e oferecidos a públicos de seu interesse, incluindo os

principais clientes, clientes potenciais, fornecedores, colunistas sociais, políticos, jornalistas e formadores de opinião em geral. (...) O *marketing* cultural dirigido a públicos específicos também vem sendo reforçado pelo fato de as empresas virem se mostrando cada vez mais abertas a segmentação psicográfica de seus consumidores e usuários, empenhando esforços na compreensão de seu estilo de vida, personalidade, valores, atitudes, comportamento (REIS, 2006, p. 92-93).

Conforme aumenta os patrocínios e os financiamentos culturais no Brasil, aumenta também a necessidade de se aprofundar nas relações existentes entre as esferas públicas e privadas na concessão destes apoios. Embora haja interesse mútuo no processo de financiamento cultural, os resultados positivos podem não ter o mesmo significado para as partes interessadas. Isto por si só é razão mais do que suficiente para que as políticas culturais sejam claras, o que só é possível quando ocorre também o desenvolvimento do mercado cultural. É um círculo virtuoso.

Reis (2006) ilustra na tabela abaixo as principais diferenças em se tratando de investimento em cultura quando a fonte é pública ou privada:

Tabela 17: Investimentos em cultura no Setor Público x Setor Privado

	<b>SETOR PÚBLICO</b>	<b>SETOR PRIVADO</b>
<b>MOTIVAÇÃO</b>	Social	Social ou pessoal (mecenato) ou comercial (patrocínio)
<b>PÚBLICO-ALVO</b>	População	Consumidores/clientes atuais ou potenciais, fornecedores, funcionários, governo, formadores de opinião, jornalistas, comunidade, etc.
<b>OBJETIVO</b>	Os estabelecidos na política cultural: democratização, diversidade, promoção da identidade nacional	Pessoais ou sociais (mecenato) ou estabelecidos na estratégia de comunicação: divulgação da marca, aprimoramento da imagem, <i>endomarketing</i> <sup>70</sup> , promoção junto a segmentos, etc. (patrocínio)
<b>FORMAS DE MENSURAÇÃO</b>	Eliminação das desigualdades de acesso à cultura, distribuição descentralizada dos projetos e instituições culturais, estudos de imagem do país, aquecimento da economia local, etc.	Cobertura de mídia, levantamentos de conhecimentos da marca, estudos de imagem, predisposição à compra, aprovação de projetos, etc.
<b>ARTICULAÇÃO</b>	Setores econômico, social, educacional, tecnológico, de relações exteriores, etc.	Com a comunidade (mecenato) ou com a estratégia de comunicação da empresa (patrocínio)

Fonte: REIS, 2006, p. 182.

O *marketing* cultural fixa a marca da empresa, o seu produto, serviço ou imagem, por meio de ações culturais, ou seja, é uma forma diferenciada desta empresa comunicar-se com o seu consumidor, partindo sempre do pressuposto do entendimento da cultura como um veículo de comunicação.

O *marketing* cultural ainda é uma experiência recente não só no Brasil como no mercado internacional de patrocínio, constituindo-se num tipo de estratégia sofisticado, voltado para a consolidação da imagem da empresa, com retorno obtido em médio ou em longo prazo. As empresas pouco a pouco começam a perceber os seus benefícios, embora um contingente importante, ou por desconhecimento em relação a suas técnicas e potencialidades, ou por desconfiança em estabelecer uma ligação mais estreita com alguma área artística, ou por preferirem outra linha de *marketing* (social, esportivo, etc.) ainda continue resistente a esse instrumento

<sup>70</sup> *Marketing* institucional voltado para o seu público interno, como empregados, revendedores, acionistas, etc.

(FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO *apud* AVELAR, 2008).

Rômulo Avelar<sup>71</sup> (2008) também define com mais precisão alguns princípios do *marketing* cultural na atualidade, que são:

1) Relação de troca: patrocínio não é filantropia. Clareza quanto as moedas que trocam a empresa e o empreendedor cultural é essencial;

2) Convergência de públicos: o público do projeto deve coincidir com o do patrocinador;

3) Exclusividade por nicho de mercado: firmar parceria com uma determinada empresa exclui a parceria com seus concorrentes no mesmo projeto. Exceções são raras e pressupõem a concordância das partes;

4) Limite de parceiros: a fim de evitar a perda de impacto junto ao público e a poluição visual das peças gráficas;

5) Hierarquização dos créditos: deve ser clara e espelhar com precisão os níveis de envolvimento e de recursos aportados;

6) Determinação dos prazos: os prazos de validade dos créditos devem ser claros ao associar uma marca ao projeto;

7) Transparência: discutir aberta e honestamente os assuntos do patrocínio de modo a construir parcerias duradouras;

8) Flexibilidade: compreender mutuamente as necessidades e tentar supri-las sempre que possível;

9) Sutileza: as ações do *marketing* devem ser pautadas pela sutileza de modo a não soar como uma agressão ao público em nenhuma circunstância; e

10) Respeito ao artista e à sua obra: a relação deve ser de parceria, nunca de submissão, e as empresas patrocinadoras nunca podem avançar sobre o terreno da criação, sejam elas conceituais ou ideológicas.

Para continuar discorrendo sobre o potencial do mercado de patrocínio cultural e o processo de consolidação do *marketing* cultural inserindo o FBCT, utilizaremos como referência a monografia de Taciano Soares (2009) intitulado “*Marketing Cultural: a utilização dessa ferramenta no processo de construção da marca. O Caso Festival Breves Cenas de Teatro*”, tendo em vista que nele há exemplos claros do uso das ferramentas do *marketing* no ano da primeira edição do

---

<sup>71</sup> Administrador, produtor e gestor cultural, desde 1998 ministra cursos nas áreas de produção, planejamento e gestão cultural em várias cidades brasileiras. Atualmente é Presidente da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte (MG).

festival, além dele ter traçado, nessa época, perspectivas para as edições futuras que podem ser verificadas e comparadas agora, quase dez anos após a realização da primeira edição do festival e da apresentação do trabalho monográfico de Taciano.

Ao traçar um panorama daquele período, Taciano relata que o ano era de multiplicação em todo o Brasil de festivais com o formato do Breves Cenas mas registra o isolamento da região Norte que, segundo o autor, coincide com uma utilização do *marketing* cultural numa proporção que ele considera aquém do desejado, o que pode explicar uma forte movimentação no MinC de grupos de discussões e estudos com câmaras setoriais e fóruns permanentes de debate que tenta examinar detalhadamente as relações de patrocínio do norte brasileiro identificada por ele. Taciano fala sobre as fragilidades enfrentadas nas relações empresa-cultura-empresa no mercado local e uma força inesgotável de agentes culturais que buscam mais conhecimentos e menos empirismo no desempenho das suas funções, e cita o surgimento da H Produções como um exemplo da busca por essa profissionalização. A sua expectativa era de que o FBCT expandisse o pensamento de política e produção cultural e tornar Manaus um pólo de produção cultural e não apenas de produção artística.

Em 2018, em entrevista<sup>72</sup>, Taciano reconhece que algumas destas expectativas, hoje, soam presunçosas, e explica que o que ele quis dizer à época foi que estava ganhando consciência a partir da faculdade de administração e das leituras que já fazia sobre gestão teatral que era importante entender que o artista do Norte deve ser, também, um empreendedor, que lê e que entende todos os dispositivos de um edital público de fomento e que é capaz de, ele próprio, escrever seu projeto e ser o produtor do seu próprio trabalho. Estimular era a palavra, o que eles queriam era estimular a produção cultural para que outros artistas fossem como eles estavam sendo naquele momento, produtores de si mesmo. “O Breves Cenas foi o primeiro edital de fomento que nós escrevemos na vida”, diz.

Passados nove anos, podemos afirmar que, de fato, a expectativa de transformar a cidade em um pólo de produção não se confirmou, mesmo que esta fosse a real intenção dos coordenadores. Mas certamente que o festival teve seus impactos no cenário local, em proporções menores às idealizadas, e eu sou um

---

<sup>72</sup> Entrevista feita em 26 de Abril de 2018.

exemplo. Em 2012, ao entrar para a equipe de produção do evento, não tinha no currículo nada que me capacitasse para o trabalho, a não ser uma enorme vontade de fazer parte de um festival que eu havia gostado de assistir no ano anterior e a curiosidade de participar de eventos culturais que contribuíssem com a minha formação em teatro. Foi o festival que me transformou em produtora, foi por seu intermédio que eu tive acesso aos bastidores de espetáculos teatrais, conhecimentos técnicos que não eram sequer citados nos livros que líamos na universidade, noções de produção, trato com o público e experiência profissional como produtora. Ano após ano aprendia uma coisa nova, desempenhava uma nova atividade, e a partir daí fui me credenciando para atuar em outros projetos e, conseqüentemente, aprendendo novas abordagens da profissão, exatamente como acontece com grande parte das pessoas que atuam na área, na base do empirismo.

Dois anos depois, em 2014, todas estas experiências somadas me incentivaram a escrever um primeiro projeto de circulação: “Um Completo Absurdo”, idealizado e produzido por mim. Recém-saída do curso de teatro e com dois espetáculos de teatro produzidos e estreados em Manaus, “Fando y Lis”, do espanhol Fernando Arrabal e “O Último Godot”, do romeno Matéi Visniec, fiz um projeto de circulação para levá-los aos estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte. Submetido ao edital da FUNARTE, o projeto foi contemplado com o Prêmio Myriam Muniz de Teatro 2014.

Foi assim para mim, para o Fábio Moura e certamente que para outros colegas que trabalharam comigo na produção de eventos em Manaus também, assim como foi para os meninos que colocaram em prática a realização de um festival em Manaus. Trata-se de uma corrida, pessoal e individualizada, em buscas de conhecimentos práticos e teóricos para alavancar a formação, que paulatinamente vem sendo construída ao longo desses anos: eu, atualmente, sou Gerente de Projetos Especiais da MANAUSCULT e as minhas atividades principais estão voltadas para todas as etapas relacionadas aos editais públicos de fomento à cultura. Dyego Monzzaho é Diretor de Eventos também na MANAUSCULT, após um período no cargo de Diretor de Cultura, e continua atuando como ator/intérprete na Companhia Cacos de Teatro. Francis Madson é Gerente de Eventos e Taciano Soares é Diretor de Espaços Culturais, ambos da SEC. Simultaneamente, Madson é diretor e produtor da sua própria companhia de teatro, a *Soufflé de Bodó Company*, e Taciano é diretor, ator e produtor do Ateliê 23, que dá nome tanto a um espaço



cultural no centro da cidade de Manaus dedicado à apresentações artísticas quanto à uma companhia de teatro e dança.

Sobre as discussões promovidas entre os fóruns de debate e as câmaras setoriais quanto às relações de patrocínio na região Norte, não posso afirmar que isto seja um resultado efetivo proveniente das questões abordadas neste meio, mas o fato é que o MinC já lançou edital<sup>73</sup> em que os projetos que fossem realizados em Manaus bem como projetos de proponentes da região Norte eram bonificados em um ponto no cômputo geral da nota.

Taciano também diz em sua monografia que na realização da 1ª edição do FBCT o evento foi organizado por seis pessoas ao todo, sendo três coordenadores, ele, Dyego Monnzaho e Francis Madson, e três *staffs*, Juliana Lasmar, Damares Darc e Cindy Lopes, uma equipe impossível de realizar o festival nos anos que se seguiram. Para termos uma ideia, a última edição do festival contou com uma equipe de vinte e quatro pessoas.

Ainda de acordo com Taciano, na primeira edição os resultados obtidos com o festival foram:

Expectativas superadas, objetivos atingidos, clientes conquistados (a partir daí, inicia-se um processo para retê-los para as próximas edições e outros eventos da produtora) e, principalmente: patrocinador feliz. A CAIXA se sentiu honrada com a forma como ela foi apresentada no evento e isso rendeu, além de uma relação de confiança e troca iniciada, a aprovação em 1º lugar do edital para Festival de Teatro em 2010, com a segunda edição do evento (SOARES, 2009, p. 103),

e depois disso, na terceira, na quarta, na quinta, na sexta, na sétima e na oitava edição. O FBCT foi patrocinado pela CEF todos os anos, desde o seu surgimento. E ainda que tenha dado destaque para o êxito da primeira investida da produtora recém-criada, ele não se eximiu de registrar na sua dissertação e no relatório enviado ao patrocinador após o evento das dificuldades e percalços encontrados durante a sua realização:

Naturalmente, nem tudo são flores, como se diz. Tivemos certa dificuldade no momento da pré-produção, em agregar apoiadores ao evento por conta da data e, talvez, por ser uma primeira iniciativa nesse contexto. Mas, tudo foi feito com consciência e soubemos aproveitar o que tínhamos de concreto para estruturarmos e adequarmos o evento às condições em que estávamos. Mudanças

---

<sup>73</sup> Edital Circuito Funarte Cena Pública.

tiveram que ser feitas, o Teatro, por exemplo, foi um problema. O órgão que gerencia os espaços de teatro em Manaus, tem dificuldade em ceder qualquer palco, fora do edital de pautas. No entanto, até o presente momento não foi aberto o edital de pautas. Após muita insistência conseguimos um teatro e para ironia nossa, foi o último lugar que escolheríamos se tivéssemos essa possibilidade. Mas as coisas nem sempre são tão ruins quanto parecem ser em primeiro momento. O BREVES CENAS, entre outras coisas, resgatou o público para o Teatro Américo Alvarez. Um teatro não muito bem localizado, com cento e trinta lugares, mas que durante o Festival chegou a receber duzentas e vinte pessoas, quase o dobro da sua capacidade. Isso foi extremamente empolgantes. E é aqui que queremos ressaltar a importância do patrocínio da CAIXA, pois esse evento foi de uma importância maior que o escrito no projeto inicial, ele funcionou como uma tomada de fôlego para o fazer teatral no Amazonas, e reinstalou a força necessária para que os artistas continuem lutando para terem seus espaços adequados, divulgação para seu trabalho e, claro, público, casa cheia. Além de organizadores do evento, somos artistas e, sobretudo, sabemos como é gratificante ter o nosso trabalho reconhecido pela plateia, chegando uma hora, uma hora e meia antes para nos assistir. Ter fornecido essa força a Manaus é, sem dúvida, um mérito da CAIXA, das Cias. Cacos de Teatro e ArtBrasil e dos artistas que compraram e fizeram parte desta festa dionisíaca (SOARES, 2009, p. 105-106).

Fábio Moura relatou a mesma dificuldade de conseguir pauta no Teatro Amazonas em 2017 para a realização Festival 5 Minutos em Cena, na verdade ele disse ter sido esta a maior dificuldade após a aprovação do projeto no edital do BASA, ele acredita que, principalmente, “por sermos um grupo recente, composto por jovens, essa relação com a Secretaria de Cultura nos exigiu muita energia”.

Na época da primeira edição do Breves, Taciano era formando do curso de bacharelado em administração da UFAM e já tinha conhecimento das possibilidades que as ferramentas do marketing poderiam proporcionar ao festival, e a mais importante delas que merece destaque é o planejamento estratégico tanto na primeira quanto nas edições que se seguiram.

Segundo Oscar Motomura (1999), fazer planejamento estratégico é ocupar pontos vazios no futuro. Na prática o que isso vem a significar? Vive-se uma realidade de constantes e profundas mudanças em todos os níveis e em todas as atividades. No processo de planejamento estratégico tem-se como base a resposta de 4 perguntas, pelas empresas, entidades, instituições ou até mesmo indivíduos

que estejam realizando o plano. São elas: quem eu sou? Onde estou? Quem quero ser? Onde quero chegar? Essa é a base do Planejamento Estratégico. A partir daí se desenvolvem as ações que levarão o sujeito do planejamento ao ponto em que deseja chegar.

A grande discussão atual no meio empresarial diz respeito à sobreposição da importância do “propósito” empresarial ao lucro. O lucro antes visto como objetivo principal, vem a cada dia se tornando resultado da obtenção com sucesso do “propósito” empresarial. E o que é o propósito? É a razão de existir da organização, é o aonde pretende chegar e é o como está inserida e interage no contexto social em que atua.

O teatro, entre outras coisas e sem adentrar no mérito de cada uma das funções do teatro, também se propõe a entreter as pessoas. Todo e qualquer tipo de espetáculo teatral perpassa pelo entretenimento, por isso é necessário que abramos um parêntesis para avaliar a questão da internet e as inúmeras mudanças que esta vem provocando em todas as áreas. Nada pode ser avaliado ou planejado na atualidade sem uma séria consideração do impacto da internet.

A presença da internet na questão do entretenimento é clara e direta. A *web* amplificou significativamente as possibilidades de entretenimento para todos aqueles que a ela tem acesso. No caso do teatro, especificamente, quais são as implicações da chegada da internet?

Michael Porter (2004), autor de diversos livros sobre estratégia da competitividade, definiu cinco forças que atuam no mercado e que são definidoras da maior ou menor competitividade das atividades, são elas as entrantes, concorrentes, substitutos, força dos clientes e força dos fornecedores.

Nesta dissertação vamos nos ater a duas delas, sendo a primeira, entrantes, que diz respeito a novas empresas, instituições ou, no caso digital, novas iniciativas que venham a disputar o mesmo mercado que a empresa, instituição ou atividade que já se encontra instalada, provocando o desequilíbrio do mesmo e a necessidade de rearranjo. Sem dúvida, as inúmeras oportunidades de entretenimento oferecidas via *web* interferem e muito na indústria do teatro. Consideremos apenas a Netflix e sua oferta de lazer e diversão. A empresa contabilizava em 2017 algo como cento e dez milhões de assinantes pagantes ao redor do mundo, contra cinquenta milhões em 2014. Um crescimento significativo para o período. O Youtube tem hoje mais de um bilhão de usuários e são carregados cerca de trezentas horas de vídeo por

minuto segundo dados da própria empresa. São concorrentes de peso, e acrescenta-se a isso as coisas do cotidiano como a violência nas grandes cidades que fazem as pessoas preferirem ficar em casa, a dificuldade crônica de estacionamento nas grandes cidades brasileiras e os altos custos das atividades de lazer, que nem sempre são acessíveis a todos.

A segunda força refere-se à chegada de produtos ou atividades substitutas, ou seja, aquelas que tirariam do mercado a atividade do teatro. Algo como as máquinas digitais e os filmes fotográficos. A classe artística, claro, não imagina que isso venha a acontecer dada a necessidade de se assistir o teatro ao vivo, seja pela magia do espetáculo, pela energia do instante, pela contundência emocional de um espetáculo teatral, etc, mas é fato que isto pode ser mais um entrave no caminho. E é!

Isso posto, planejar estrategicamente a atividade cultural representa definir o “propósito” de cada iniciativa cultural, que é a razão de existir da iniciativa, é o aonde pretende chegar e é o como está inserida e como interage no contexto social em que atua. É encontrar os “espaços vazios” em que poderá, por intermédio de linguagens diversas, levar mensagens, propostas, questionamentos e simultaneamente entretenimento à sociedade, motivando os indivíduos a participarem não só do espetáculo mas do processo de discussão como um todo, engajando-os e tornando-os parte do processo. Um processo longo e demorado, que contrasta, e muito, com a relação que o mundo globalizado tem mantido com o tempo, conforme veremos a seguir.



## 7. A INSTANTANEIDADE DO TEMPO, DA CENA E DO TEMPO DA CENA.

Como sabemos, a pesquisa é um trabalho que exige dedicação e leitura, e se Gondim (2010) reconhece as dificuldades para a elaboração de textos de qualidade, Santos (2008) é categórico ao afirmar que “em termos científicos vivemos ainda no século XIX e que o século XX ainda nem começou, nem talvez comece antes de terminar” (p. 14). Segundo o autor, as nossas perguntas continuam a ser as mesmas feitas há mais de 200 anos por Jean-Jacques Rousseau quando deveríamos nos

perguntar pelo papel de todo conhecimento científico acumulado no enriquecimento ou no empobrecimento prático das nossas vidas, ou seja, pelo contributo positivo ou negativo da ciência para a nossa felicidade (SANTOS, 2008, p. 18-19).

É a crise do paradigma dominante descrito por Santos (2008), que nada mais é do que o resultado interativo de condições plurais, uma das características predominantes da sociedade atual e globalizada, líquida conforme Zygmunt Bauman (1999) descreve, a globalização como sendo “esta nova e desconfortável percepção das coisas fugindo ao controle” e a liquidez como algo pouco durável ou superficial.

Esta pesquisa, conforme citei anteriormente, não dispõe de vasto material bibliográfico para servir de aporte teórico. É parca a bibliografia existente sobre festivais desta natureza assim como também são poucas as obras que registram ao longo do tempo as transformações culturais pelas quais a cidade passou. Embora haja o registro de todas as edições realizadas do FBCT até hoje, oito no total, para que fosse possível dar sentido ao material coletado, foi necessária uma análise criteriosa desse material, fotos, vídeos, matérias jornalísticas, material gráfico e de divulgação, entrevistas com os realizadores do evento, patrocinador, artistas, etc. Mas antes de citar os autores que me forneceram subsídios para a minha pesquisa, tornaram-me apta para responder algumas perguntas e me indicaram um caminho para seguir, permitam-me que eu faça uma breve introdução sobre a maneira como se deu os estudos no programa de pós-graduação e o início da pesquisa para que este trabalho fosse possível.

Os títulos pelos quais iniciamos os estudos no PPGICH são contemporâneos e abordam, como tal, uma temática comum à contemporaneidade: as novas configurações (sociais, institucionais, políticas, etc) de um novo tempo. Giddens (1991) aponta para as consequências da modernidade na atualidade e Bauman (1999) para as mudanças modernas de conceitos e ideias tradicionais.

Esse tempo novo intitulado modernidade, inicialmente foi definido como sendo um estilo, costume de vida ou organização social que tornou-se mundial ao emergir na Europa por volta do século XVII, mas tal definição não abarcou a pluralidade e a heterogeneidade de todas as mudanças causadas às sociedades modernas, cujo histórico não tem precedentes em nenhum outro período. Além disso, se antes o nosso passado tornava-se definitivo e predizia o nosso futuro, Giddens (1991) desenvolve concepções que interpretam o desenvolvimento social moderno como descontínuista, o que confere uma forma diferente de todos os tipos de ordem tradicional e que não aceita a história como uma unidade (o que ele denomina como desconstrução do evolucionismo social).

As concepções que devo desenvolver têm seu ponto de origem no que chamei em outro lugar de uma interpretação “descontínuista” do desenvolvimento social moderno. Com isto quero dizer que as instituições sociais modernas são, sob alguns aspectos, únicas – diferentes em forma de todos os tipos de ordem tradicional (GIDDENS, 1991, p. 9).

O ritmo, o escopo das mudanças e a natureza intrínseca das instituições modernas são as principais características que diferem as instituições sociais modernas das ordens sociais tradicionais, que dissolvem o enredo ou as narrativas da história e que retira da ciência o lugar privilegiado de detentora do conhecimento. Nada mais natural, portanto, que a sensação de não compreender os eventos e o conhecimento sistemático sobre as organizações sociais da modernidade.

A reflexividade da vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alteando assim constitutivamente seu caráter (GIDDENS, 1991, p. 39).

No prefácio à edição brasileira de “Saturação”, Michel Maffesoli (2010) propõe a reflexão sobre o que vivemos atualmente: o conformismo que, por medo, nos faz cultivar valores universais (europeus, quase sempre). O conceito de *conformismo lógico*, do sociólogo francês Émile Durkheim, que faz com que prefiramos os dogmas à amplidão dos pensamentos e, como consequência, tendemos a preferir uma opinião publicada (que ambiciona ser uma ciência, um saber, repetida à exaustão) à pública (que tem consciência da sua humanidade e fragilidades). Maffesoli explica que quando não se sabe mais o que mantém uma sociedade unida, sente-se a necessidade de retornar à sua origem pela falta de confiança nos valores que garantiam o vínculo social até ali. Para ele, a partir deste momento a

“época fica à espera do seu próprio *apocalipse*” (p.22) pela sua incapacidade de adaptar-se. Por apocalipse o autor entende “revelação”, “aquilo que apela à revelação das coisas” (p. 22).

Ainda segundo Maffesoli, o *presenteísmo* (como ele se refere à capacidade de compreender o predomínio do instante) é o que nos faz prestar atenção à beleza e à estética, e a orgia (definida como “uma energia inegável [que] percorre o corpo social”) é o cimento da sociedade, “uma vitalidade irreprimível que as elites, curiosamente, dedicam-se a negar” (p. 28).

Em “As Consequências da Modernidade”, Anthony Giddens (1991) afirma que nos últimos quatro séculos (pequeno tempo histórico) os impactos das mudanças ocorridas foram tão profundas e tão dramáticas que o nosso conhecimento de períodos anteriores para interpretá-los é limitado, ao que sugere Maffesoli: “a grande ordem dos séculos nasce sobre novas bases” (p. 20).

Mais do que a desconstrução do evolucionismo social, ou seja, o reconhecimento de que a história não reflete princípios unificadores, as características que separam as instituições sociais modernas das tradicionais nunca foram tão profundas, desde à sua natureza que é inexistentes em períodos anteriores, até o ritmo extremo em que ocorrem em condições modernas.

Marx, Durkheim e Webber, fundadores clássicos da sociologia, previram alguns lados nefastos da modernidade embora nenhum deles acreditasse que o uso arbitrário do poder político ou mesmo a industrialização da guerra pertenceriam à esta época. O mais pessimista deles, Max Weber, tinha uma visão de que o mundo moderno que previa o progresso material, necessariamente, implicava também em uma expansão burocrática que esmagaria tanto a criatividade quanto a autonomia dos indivíduos, que foi o que o fez desencantar-se com o mundo. Weber inspirou Maffesoli, que fala de reencantar-se, de jogar, do lúdico, do dionisíaco. É claro que

A modernidade revela-se enigmática em seu cerne e parece não haver maneira deste enigma poder ser “superado”. Fomos deixados com perguntas que uma vez pareceram ser respostas, e devo argumentar ulteriormente que não apenas os filósofos que se dão conta disto. Uma consciência geral deste fenômeno se filtra em ansiedades cuja pressão todos sentem” (GIDDENS, 1991, p. 48).

Anthony Giddens (1991, p. 10) é categórico ao afirmar que “os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de

ordem social, de uma maneira que não tem precedentes”, e cita Max Weber e a sua visão pessimista de que a modernidade do mundo é paradoxal, em que a criatividade e a autonomia dos indivíduos é esmagada pela expansão burocrática que garante o progresso material.

Zygmunt Bauman lembra o *fenômeno burocrático*, estudo pioneiro de Michel Cozier, que diz que

toda dominação consiste na busca de uma estratégia essencialmente semelhante — deixar a máxima liberdade de manobra ao dominante e impor ao mesmo tempo as restrições mais estritas possíveis à liberdade de decisão do dominado (BAUMAN, 1999, p. 65).

Se considerarmos os estudiosos contemporâneos como Homi Bhabha (2013) e o *entre-lugares*, que renova o passado e reconfigura o trabalho fronteiriço da cultura, marcando a nossa existência por “uma tenebrosa sensação de sobrevivência” (p. 19); Stuart Hall (2014) e a crise de identidade da modernidade tardia da segunda metade do século XX e o seu processo homogeneizador global, que mostra-se variada e contraditória, além de tornar-se parte de um lento, desigual e continuado descentramento; Edward Said (2011) e a sua crítica à legitimação histórica do poder através das tradição e da longevidade; Gayatri Spivak (2010) e a violência epistêmica ao “outro”, ao sujeito efeito do discurso dominante; veremos que os desafios da cultura e da política cultural não apenas são complexos como estão conectados à aspectos novos e com os quais ainda não estamos -ainda- familiarizados. Isso quando conseguimos reconhecê-los (aos obstáculos impostos por estas transformações). Compreendê-los exige esforço, mas antes disso nos é exigido sobrepô-los. Como isso pode ser possível?

Para chegarmos aqui (na transposição dos obstáculos) é necessário que tenhamos a exata dimensão dos problemas e de todos os aspectos interdisciplinares que estão envolvidos e a maioria de nós não tem uma visão holística. Empreendemos esforço na resolução de um ou outro aspecto mas diante do macro tudo finda tornando-se incipiente ou pontual.

Acredito que o primeiro desafio aponta também para a primeira ação às políticas culturais, que é a compreensão, o aprofundamento de questões historicistas que nos trouxeram até o lugar em que estamos hoje para vislumbrar as perspectivas que essa mesma história nos aponta.



A cultura, como nós, especializou-se em excesso e refletiu, também como nós, a fragmentação da vida moderna. Uma crise? Eagleton (2005, p. 56) já perguntava: “Quando é que não esteve?” Dessa vez, neste tempo, acredito sermos nós o problema mais grave diante de todo o contexto que nos cerca, na nossa capacidade ou -na falta- de compreender e reagir com eficiência às mudanças que acontecem sem esperar que aprendamos a reagir. A atitude mais assertiva é buscar essa compreensão estabelecendo uma conjugação com o nosso papel de gestor cultural diante desta nova realidade, destas “novas pessoas” nas quais nos transformamos e que aponte um caminho para a realidade que pretendemos construir através das nossas ações em cultura, sem a utopia de uma sociedade imaginária na qual não somos.

Sem ter a pretensão de apontar soluções ou mesmo responder grande parte das perguntas que eu mesma me faço na feitura desta pesquisa, a intenção deste trabalho é analisar, compreender, descrever, narrar e registrar um evento teatral contemporâneo que há 8 anos atrai um número cada vez maior de pessoas, para que lacunas possam ser preenchidas durante os processos contínuos de investigação do movimento cultural da cidade de Manaus. E nada melhor do que recorrer à ajuda da crítica especializada para tentar estabelecer as conexões existentes, não apenas entre a instantaneidade das cenas como à efemeridade dos espetáculos teatrais de maneira geral, com a percepção do público.



## 8. A FUNÇÃO E A IMPORTÂNCIA DA CRÍTICA EM CULTURA.

O público de teatro é um público variado, e variado também pode ser o seu contato com o teatro, com a cena, com os artistas. Os debates feitos antes, durante e depois das apresentações, sejam elas de cenas breves ou de espetáculos, via de regra, colaboram muito para mudanças eventuais nas cenas, no todo ou em partes, na abordagem dramaturgica, na concepção cênica, etc, seja por conhecimento de causa de quem fala, mudanças de perspectiva ou de abordagem, etc. Neste momento da pesquisa vamos considerar as pessoas que falam com conhecimento de causa apenas, que é o crítico.

Bárbara Heliodora (2014), professora, ensaísta, tradutora e considerada uma das maiores críticas de teatro brasileira, dizia que a razão da existência da crítica está na necessidade do artista de ter a sua obra analisada. O crítico, por sua vez, para que fizesse jus ao título de crítico, necessariamente deveria ser alguém que tivesse estudado muito para estar sempre informado da sua área de atuação. Já a crítica também deve servir para explicar, mas não se deve confundir o seu sentido com o de instruir. Quando a autora fala em explicar, quer dizer que o leitor da crítica deve fazer um debate pessoal com o que leu, saber que não existe a obrigatoriedade de concordar ou mesmo de discordar com o que foi dito, para ser capaz de esclarecer a ele próprio as razões de ele ter gostado ou não ter gostado do que assistiu, já que estamos falando aqui apenas de teatro. Neste sentido, a crítica é o que serve de ponte entre o público e o novo.

Já é sabido que o espaço destinado à crítica de arte nos jornais impressos e revistas no Brasil é cada vez mais restrito, geralmente são resumidos a textos de um pouco mais de 3.000 caracteres ou mesmo têm o texto substituído frases curtas que “resumem” as impressões de alguém, nem sempre crítico, sobre uma peça.

Quando lemos as críticas de Yan Michalski<sup>74</sup>, Décio de Almeida Prado<sup>75</sup>, Henrique Oscar<sup>76</sup> e Eric Bentley<sup>77</sup>, entre outros tantos críticos que ainda são referência até hoje, e confrontamos as suas impressões com as de artistas e grupos

---

<sup>74</sup> Teatrólogo, critic teatral e ensaísta polaco-brasileiro.

<sup>75</sup> Ensaísta de interpretação da história do teatro brasileiro, foi um dos mais importantes críticos de teatro do Brasil.

<sup>76</sup> Crítico e professor, participou ativamente do movimento de renovação da crítica teatral carioca, impulsionado pela criação, em 1958, do Círculo Independente de Críticos Teatrais, que contribuiu de forma efetiva na consolidação do processo de legitimação do teatro brasileiro moderno.

<sup>77</sup> Crítico, dramaturgo, cantor, editor e tradutor britânico.

que tiveram seus trabalhos analisados por eles, percebemos claramente a importância do crítico para o aprimoramento do fazer teatral e para a emergência da linguagem atribuída além da indicação de caminhos a serem trilhados pelos grupos/artistas no que tange o aperfeiçoamento do próprio trabalho.

Os jornais abriam, à época, significativos espaços para tais análises onde o público recorria às críticas como um método indicativo e de orientação sobre o quê assistir e por quê assistir, além de haver comprometimento do crítico com o trabalho da crítica. Em Manaus, nós podemos citar nomes como o de Leyla Leong<sup>78</sup> e Mário Freire<sup>79</sup> como sendo pessoas que exerceram importantes papéis como críticos teatrais numa época em que os cadernos de cultura dos jornais eram mais comprometidos com o público e com a diversidade artística, e até mesmo com a produção local, fosse orientando, observando ou divulgando os respectivos trabalhos.

Não se trata de uma divagação nostálgica dos tempos em que havia nos meios de comunicação uma linha editorial muito mais envolvida e comprometida com a criatividade e a cultura e menos envolvida com o modo de produção capitalista, embora tenhamos total consciência de que um jornal, uma TV ou um rádio são empresas com patrões e empregados antes de serem constituído como um veículo de comunicação, mas, sim, talvez, sugerimos com isso aos empresários do ramo, bem como aos editores dos cadernos e chefes de redação, que observem e ponham como ponto de pauta a importância de atividades como estas, que quando são exercidas de forma constante e comprometida, contribuem não só para o engrandecimento do trabalho dos artistas mas principalmente para o olhar do público. Este condicionamento do olhar não se impõe sobre o público leitor de forma passiva e mecânica, mas sim procurando elos dialógicos entre a famosa tríade composta pelo autor/artista, a obra e o público de forma a reconhecer as forças possíveis que regem a ligação entre eles.

Os atributos que devem ter um crítico de arte já foram motivos de artigos e textos de diversos críticos. Em suas premissas básicas são, primeiramente, um profundo amor pelo objeto e gênero a que vai analisar. Um segundo dado é possuir um profundo conhecimento da história das artes, suas evoluções e imbricações sociais. E um terceiro, mas não definitivo, é o olhar tensionado sobre a obra de

---

<sup>78</sup> Jornalista, escritora e pesquisadora teatral.

<sup>79</sup> Jornalista de cadernos de cultura.

modo dialético e não descritivo, procurando os enredos que a juntam, além das relações formais e sociais que a estruturam.

No mais das vezes, no entanto, ter informações sobre a obra que se vê, o autor e sua época, são dados muito positivos, pois cada autor, em última análise, tem de ser visto dentro dos parâmetros de sua época, e o crítico, ao escrever, pode prestar um bom serviço a um público amplo que, tendo suas atividades em outra área, não tem a obrigação (que tem o crítico) de saber a que época pertence o autor, ou as circunstâncias nas quais ele então criava a sua obra. O novo, aliás, pode criar tantas barreiras quanto o velho – e na falta de informações mais básicas, o crítico tem de mergulhar de cabeça, orientado apenas pelo que conhece até então a respeito do teatro e suas linguagens, tanto a verbal quanto as não verbais (HELIODORA, 2014, p. 20-21).

Na 3ª edição do FBCT foi criado o Núcleo Ensaio Quadriláteros, um espaço para discussão crítica da programação do festival através de textos produzidos durante a realização do evento, que consistia num núcleo de críticas onde um grupo de críticos convidados do festival observava as cenas e, a partir daí, produziam críticas ou estudos podendo ser sobre um espetáculo, temas recorrentes, linguagens, etc.

O núcleo produziu por dois anos, no entanto nada foi tornado público. A ideia da organização do FBCT era publicar o material produzido por meio de um livro, revista ou outro tipo de publicação como *site* ou *blog*. “A única crítica publicada, ainda que parcialmente, foi a minha, onde fui autorizado a lançá-la na minha coluna no jornal Amazonas Em Tempo”, disse Márcio Braz, que coordenou a segunda e última edição do núcleo que aconteceu em 2012, na 4ª edição do Breves Cenas.

Márcio Braz<sup>80</sup> relata que o núcleo abordou temas ligados a políticas culturais, teatro e dança, e as críticas feitas buscavam agir justamente sobre o diálogo entre o autor/artista, a obra/objeto e o público e/ou, também, sobre os possíveis vazios em que, muitas vezes, se encontram estes fatores. Braz considera que o fator fulcral no trabalho da crítica é o de olhar o objeto artístico tensionando a cena sobre uma conjuntura estética e social para descobrir até que ponto os meios sociais condicionam a sua feitura e quando as referências surgidas dentro do próprio campo

---

<sup>80</sup> Márcio Braz dos Santos Santana é Bacharel em Ciências Sociais pela UFAM, Especialista em Gestão e Políticas Culturais pela Universidade de Girona (Espanha) em cooperação com o Instituto Itaú Cultural (SP) e Mestrando do PPGICH. É Diretor de Cultura da MANAUSCULT e tem uma coluna semanal sobre cultura no Jornal Em Tempo. Entrevista concedida por SANTANA, Márcio B. dos S. [abr, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

de produção simbólica são responsáveis diretos pela sua feitura. Ele sabe que dizer isso parece academicista, mas diz que “é justamente aí que o exercício crítico poderá encontrar paralelos possíveis de análise de modo equânime ao objeto artístico”.

A partir de agora detalharei cada uma das edições do FBCT estabelecendo relações com os temas abordados neste capítulo, quando pertinente, e na última edição também será analisado o público do festival, perfil e expectativas, para que seja possível compartilhar o conhecimento e a experiência resultantes desta pesquisa acadêmica.



## **9. FESTIVAL BREVES CENAS DE TEATRO: OITO EDIÇÕES DA VERSÃO MANAUARA.**

O FBCT, através da H Produções, lança a cada edição um regulamento que estabelece todos os critérios para a inscrição da cena e a participação no festival. Este regulamento é composto de capítulos que tratam do período e dos objetivos do festival, do período e das condições para as inscrições, do processo seletivo, cachês e divulgação dos resultados, da Comissão Julgadora, dos prêmios, das apresentações, da programação acadêmica e da hospedagem, alimentação e responsabilidades na produção das cenas.

O FBCT é realizado em Manaus e os seus objetivos são: a valorização e a difusão do panorama das produções teatrais no Brasil, que desenvolvam temáticas contemporâneas, instigando o processo criativo no molde de cenas de curta duração; a realização de intercâmbio cultural entre os estados brasileiros, através da exibição de cenas ou performances representativas das manifestações originárias; a mobilização de artistas do país para participação no festival; a realização de atividades pedagógicas, exposições, oficinas e debates; a popularização do teatro; e a valorização da cultura nacional.

Estão aptos a inscreverem-se no FBCT artistas independentes, grupos ou companhias de teatro de todo o país, com cenas de tenham entre 4:59 até 15:01 de duração. A inscrição se dá por meio do envio de material audiovisual da cena como fotos da cena ou do seu ensaio, gravação de uma apresentação da cena, do seu ensaio ou do seu processo de construção do trabalho que se pretende apresentar, sinopse, ficha técnica, proposta de encenação e currículo do proponente da cena. Também devem ser apresentados no ato da inscrição a ficha de inscrição impressa e assinada.

Este material é avaliado pela curadoria do festival, que tem autonomia para indeferir as inscrições que não cumpram as formalidades documentais previstas no regulamento, ou ainda que utilizem animais, objetos ou quaisquer recursos que possam colocar em risco a segurança do público e das dependências dos locais de suas apresentações.

Após serem aprovados e comunicados do resultado oficial, as cenas selecionadas devem encaminhar no prazo de dez dias corridos a autorização dos órgãos responsáveis por direitos autorais ou do autor, com assinatura reconhecida

em cartório; mapa de luz, mapa de palco e necessidades gerais para realização da cena, contendo as recomendações sobre montagem (espaço físico) da obra; comprovante de recolhimento de taxas ou de liberação junto aos órgãos vinculados a questão do direito autoral, tais como, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) ou outros, e/ou Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) ou liberação assinada e reconhecida em cartório do criador da trilha; liberação assinada da cessão das imagens das cenas à coordenação do FBCT e aos patrocinadores para a divulgação e exibição nos programas de publicidade que lhes couber.

Estes documentos são solicitados após a divulgação do resultado final com as cenas selecionadas pois implicam custos para os artistas ou grupos participantes. As cenas devem ser inéditas no festival, sendo vetada a participação de cenas integrantes das edições anteriores.

As inscrições para grupos de fora da cidade de Manaus são feitas exclusivamente através de SEDEX, um serviço dos Correios que garante a entrega do objeto postado em até três dias úteis. Para os artistas que residem em Manaus, as inscrições podem ser feitas mediante a postagem do material exigido na unidade dos Correios da Rua Monsenhor Coutinho, no centro.

A Comissão de Seleção é composta por até três membros, sendo um membro da coordenação do festival e dois profissionais de notório saber, mas a Comissão Organizadora do festival se reserva o direito de convidar cenas ou espetáculos nacionais, regionais e/ou internacionais para apresentações especiais, independente de inscrição e seleção, considerando a relevância da contribuição ao processo criativo e cultural. Os critérios de avaliação são a qualidade técnica e artística, a criatividade, contemporaneidade e a originalidade das cenas inscritas. São selecionadas até dezesseis cenas para compor a programação do festival. O valor do cachê é informado e no ato de confirmação de participação cada artista ou grupo assina com a H Produções um Contrato de Prestação de Serviços Artísticos. Após a confirmação, caso haja desistência ou cancelamento da participação de algum grupo, a companhia ou o artista independente selecionado será automaticamente impedido de inscrever-se no festival por um período de dois anos.

A Comissão Julgadora é composta por três membros de notório conhecimento nas artes cênicas. A comissão pode destacar no máximo três concorrentes em cada categoria e indicar os vencedores em até cinco categorias, que serão nomeadas de acordo com o parecer da própria comissão, cuja decisão da

premiação é irrecorrível. Estas categorias são de escolha da própria comissão, que tem autonomia para decidir quanto aos itens que merecem destaque em cada edição do festival. Há ainda uma sexta categoria, definida pela coordenação do festival como a Melhor Breve Cena – Júri Popular, cujo vencedor é eleito através de júri popular, em votação realizada a cada dia de evento. Todos os vencedores de cada categoria receberão o troféu Américo Alvarez e serão conhecidos e premiados na cerimônia de encerramento. A premiação poderá ser cumulativa, ou seja, um grupo ou artista independente pode vencer em mais de uma categoria, mas uma vez que não seja atingido o limite mínimo de 4:59 ou ultrapassado o limite máximo de 15:01 do tempo estabelecido, a cena será desclassificada e automaticamente, excluída da concorrência à premiação. Para que não reste dúvidas, eu afirmo: o tempo é uma das personagens principais do festival e toda a construção da cena se dá em razão do seu tempo de duração.

Cada cena selecionada faz uma única apresentação dentro da programação do FBCT e é obrigatória a permanência de, pelo menos, um representante de cada grupo ou companhia durante todo o período do festival.

Todos os membros da comissão julgadora participam ativamente dos debates promovidos para compor a programação acadêmica do festival, como colaboradores. A programação formativa é aberta para todos os artistas participantes, para a classe artística local e a comunidade em geral e gratuita.

As despesas de transportes aéreos, fluviais e terrestres de pessoas e cargas das cenas selecionadas oriundas de outras localidades que não a capital amazonense, serão de inteira responsabilidade dos artistas ou grupos, mas sua alimentação e hospedagem serão de responsabilidade do festival durante todo o período do Festival, abrangendo o período de até um dia antes do início do festival e encerrando um dia após o encerramento do evento. Os serviços de hospedagem e de alimentação serão oferecidos em hotéis e restaurantes escolhidos e contratados pela comissão organizadora, e caso o participante opte por hospedar-se em outro hotel ou realizar suas refeições em outro restaurante, deverá arcar com estas despesas.

O festival também é responsável por conceder transporte terrestre dos grupos e das companhias com seus respectivos equipamentos e materiais cenotécnicos, na chegada e na partida da cidade de Manaus, da rodoviária, porto ou aeroporto até o hotel e o local de sua apresentação.



O quadro abaixo resume alguns números de todas as edições do FBCT:

Tabela 18: Resumo das edições do FBCT.

<b>EDIÇÃO</b>	<b>DIAS</b>	<b>Nº DE CENAS</b>	<b>REGIÕES REPRESENTADAS</b>	<b>ESTADOS PARTICIPANTES</b>	<b>PRÊMIOS CONCEDIDOS</b>
1ª	6	10	Norte	AM	4
2ª	3	16	Norte, Nordeste, Sul e Sudeste	8 - AM, PA, CE, BA, MG, RJ, SP e PR	5
3ª	4	16	Norte, Nordeste, Sul e Sudeste	7 – AM, RR, BA, MG, RJ, SP e PR	5
4ª	4	17	Norte, Nordeste, Sul, Sudeste e Centro-oeste	10 – AM, CE, PE, MG, RJ, SP, PR, SC, RS e DF	6
5ª	5	20	Norte, Nordeste, Sul, Sudeste e Centro-oeste	9 – AM, RO, PE, MG, RJ, SP, PR, RS e DF	6
6ª	4	11	Norte, Sul e Sudeste	6 – AM, RO, MG, RJ, SP e PR	7
7ª	4	12	Norte, Sul e Sudeste	5 – AM, MG, RJ, SP e PR	5
8ª	4	11	Norte, Nordeste e Sul	5 – AM, CE, MG, RJ e SP	5

Abaixo, detalharemos cada as oito edições do Festival Breves Cenas de Teatro: as cenas, quando elas aconteceram, em qual local, grupos que se apresentaram em cada dia do evento e os estados que representam, os entreatos, os jurados, os colaboradores, os shows, as categorias e os premiados das edições.

## 9. 1. 1ª Edição – De 10 a 15 de Março de 2009.

Local: Teatro Américo Alvarez

- Dia 10 de Março: Cena: O Marinheiro, de Sérgio Lima (AM); e  
Cena: A desgraça faz a fama, do Grupo de Teatro Experimental do SESC (AM).
- Dia 11 de Março: Cena: Pai e filho a respeito da guerra, da Cia. Língua de Trapo (AM); e  
Cena: As virgens de Canta Galo, do Grupo Arte’Nativa (AM).
- Dia 12 de Março: Cena: @.com, da Cia. de Ideias (AM); e  
Cena: O burguês fidalgo, do Grupo Baião de Dois (AM).
- Dia 13 de Março: Cena: Insônia, da Cia. de Ideias (AM); e  
Cena: Boxe com palhaçada, da Artecena Produções (AM).
- Dia 14 de Março: Cena: O avarento, do Grupo Baião de Dois (AM); e  
Cena: A vingança de Judith Makluf, do Grupo de Teatro Experimental do SESC (AM).

Entreatos: Ana Cláudia Motta.

Jurados: Marcélia Cartaxo (PE), Fernando Mencarelli (MG) e Aurora de Moura (RJ).

Prêmios concedidos na 1ª Edição:

1. Primeira Melhor Breve Cena: Boxe com palhaçada, da Artecena Produções (AM);
2. Segunda Melhor Breve Cena: Pai e filho a respeito da guerra, da Cia. Língua de Trapo (AM);
3. Terceira Melhor Breve Cena: As virgens de Canta Galo, do Grupo Arte’Nativa (AM); e
4. Prêmio Pela Pesquisa: @.com, da Cia. de Ideias (AM).

Ana Cláudia Motta<sup>81</sup>, apresentadora de todas as edições do festival até hoje, lembra que os coordenadores do festival na época queriam uma apresentadora que também fosse atriz pois, além de apresentar o festival caracteriza com um

---

<sup>81</sup> Atriz, Diretora de Teatro, Produtora Cultural, Pedagoga e Apresentadora do Festival Breves Cenas de Teatro.

personagem diferente a cada noite, ela deveria ser a atração dos entreatos, que exigiria muita desenvoltura e capacidade de lidar com imprevistos. Antes do Breves, a experiência de Ana Cláudia como apresentadora resumia-se a uma experiência de dois meses substituindo a jornalista e apresentadora, Norma Araújo, do programa que levava o seu nome na TV durante o período em que saiu em campanha para o cargo de vereadora nas eleições municipais. Ela lembra que apesar de todas as dificuldades em razão do espaço diminuto do teatro, havia pessoas de pé nos corredores laterais do Teatro Américo Alvarez todos os dias, muita gente na parte dos fundos do teatro e muita gente voltando pra casa por falta de capacidade do teatro em recebê-los. “A gente não sabia como seria, mas a 1ª edição superou todas as nossas expectativas. Foi um trabalho quase artesanal”.

Ana disse que desde o começo sempre houve abertura por parte dos coordenadores do evento para que a sua apresentação fosse informal, que ela estivesse a vontade no palco, alegre, expansiva, como ela própria se define.

Eu gosto de brincar, de interagir com as pessoas, então a minha relação com a plateia é uma delícia. Eles me recebem bem, gostam do meu trabalho e eu também, então parece uma diversão, e eu acho que é por isso que funciona: eu embarco nas brincadeiras e vou junto com a plateia (informação verbal<sup>82</sup>).

Ela fica feliz que o festival tenha crescido, ganhado mais notoriedade a cada edição que realiza, conquistado o seu público, e diz que o que mais mudou entre uma edição e outra foi que hoje todos sabem como fazer o festival, diferentemente de como foi a 1ª vez. Hoje ela afirma que cada membro da equipe sabe exatamente qual é o seu papel dentro do evento e que as pessoas envolvidas no projeto abraçaram o festival de uma maneira muito séria, sem que ninguém os cobre por isso. Hoje ela credita este feito à grande capacidade de coordenar, ordenar e liderar de Dyego Monnzaho, mas reforça que Francis Madson e Taciano soares possuíam estas mesmas habilidades. “O amadurecimento é a principal diferença entre as edições. Chegamos ao nosso esplendor”.

---

<sup>82</sup> Entrevista concedida por MOTTA, Ana C. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

## 9. 2. 2ª Edição – De 13 a 15 de Março de 2010.

Local: Teatro Amazonas

- Dia 13 de Março: Cena: As garotas de Shakespeare, de Daniely Peinado (AM);  
Cena: I.N. 01 – Ismael em três traços, do Coletivo Parla Palco (PA);  
Cena: Lei é lei e está acabado, da ArtCena Produções (AM); e  
Cena: O que é isso, Maria?, do Grupo IFCE (CE).
- Dia 14 de Março: Cena: Obis/OM, de Gerrah Tenfuss (PR);  
Cena: Delírios do cotidiano, de Denni Sales (AM);  
Cena: O funeral, da Cia. Buffa de Teatro (BA);  
Cena: Recriando mitos Tikunas, da Cia. a Rã Qi Ri (AM);  
Cena: Ossos e ervas, de Silvana Stein (MG); e  
Cena: *Magic show*, de Macloun (SP).
- Dia 15 de Março: Cena: Mais um, de Bruna Campello (RJ);  
Cena: As obscenas, de Denni Sales (AM);  
Cena: Exercício: Gestalt, da Cambada (CE);  
Cena: O quarto, de Viviane Palandi (SP);  
Cena: Consuma-se, d'Os Conectores (MG); e  
Cena: Anônimos, do Grupo Teatro Novo (CE).

Entreatos: No 1º dia, shos da cantora amazonense Márcia Siqueira. No 2º dia, DJ Marcos Tubarão e no 3º dia, show de mágica com William Reiss.

Jurados: Helder Vasconcellos (PB), Leonardo Lessa (MG) e Sandra Corveloni (SP).

Prêmios Américo Alvarez de Melhores Breves Cena concedidos na 2ª Edição:

1. Primeira Melhor Breve Cena: Abis/OM, de Gerrah Tenfuss (PR);
2. Segunda Melhor Breve Cena: O quarto, de Viviane Palandi (SP);
3. Terceira Melhor Breve Cena: O que é isso, Maria?, do Grupo IFCE (CE);
4. Quarta Melhor Breve Cena: Recriando Mitos Tikuna, da Cia. Teatral a Rã Qi Ri (AM); e
5. Melhor Breve Cena – Júri Popular: O funeral, de Joice Aglae (BA).

Viviane Palandi, ganhadora do prêmio de Segunda Melhor Breve Cena desta edição, já havia levado o solo performático “O quarto” para vários festivais nacionais, tendo ela própria participado de, mais ou menos, vinte e cinco festivais de cenas curtas antes de vir à Manaus, ganhando alguns prêmios como os de melhor atriz, direção, figurino e pesquisa de linguagem. Para ela as recordações desde festival ainda são muito vivas, incluindo o cuidado de todos da organização para que ela se sentisse em casa na sua primeira estadia na cidade. “Receberam-me com muito carinho, fui muito bem recebida”, lembra. Na noite em que se apresentou o teatro estava cheio e ela relata ter sentido um “calor contagiante”. Estava diz ter ficado bem feliz por estar no Teatro Amazonas saudando a força Dionisíaca num espaço preenchido de muita história. E no dia seguinte também se lembra da apreciação junto aos debatedores sobre o solo performático, que para ela promoveu uma troca muito produtivo através dos diálogos e das provocações que foram feitas. No último dia, quando recebeu o troféu, “lembro de ter agradecido ao Festival e ao Rio Negro por tanta hospitalidade”. Viviane ressaltou o profissionalismo da equipe de produção e de organização, da sua chegada até a partida de volta para casa.

Intérprete da Breve Cena vencedora no Júri Popular, Joice Aglae<sup>83</sup> voltava ao Brasil depois de um tempo na Itália e esta foi a primeira vez que participou de um festival de cenas curtas de teatro. Ela guarda de lembrança da segunda edição do Breves um certo clima de tensão que havia no lugar, uma expectativa mas que, ao contrário do que possa parecer, era uma coisa positiva pela conquista do novo espaço para o festival. Ela também elogiou a organização de festival, o acolhimento do público e o teatro, “maravilhoso”, que, somadas, fizeram com que esta fosse “uma experiência muito boa”.

---

<sup>83</sup> Pós-Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Pós-Doutora pela *Università di Torino*, na Itália e pelo Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG). Doutora e Mestre pelo PPGAC da UFBA.

### 9. 3. 3ª Edição – De 17 a 20 de Março de 2011.

Local: Teatro Amazonas

- Dia 17 de Março: Cena: Beckett sem palavras, do Grupo Baião de Dois (AM);  
Cena: Distorções, de Isabel Stewart (MG); e  
Cena: E se fosse você...aqui, exatamente agora?, do Grupo Clã de Nós (RJ).
- Dia 18 de Março: Cena: Ensaio para outra história, da Companhia do Chá (MG);  
Cena: Holocausto, da Cia. Um do Outro de Teatro (SP);  
Cena: Sr. e Sra. Online, da Cia. de Ideias (AM); e  
Cena: Flicts, de Mariana Jacques (MG).
- Dia 19 de Março: Cena: Dois lados, de Guta Rodrigues (AM);  
Cena: Movimento mínimo, do Grupo Movimento Mínimo (PR);  
Cena: Poema obsoleto, da Cia. do Pé Torto (RR); e  
Cena: Bilhete da sorte, da Cia. A Cúpula de Teatro (RJ).
- Dia 20 de Março: Cena: Entre aspas, de Rivisson Zurc (BA);  
Cena: O casamento, da Cia. de Teatro Amatores (AM);  
Cena: Mel, de Gerrah Tenfuss (SP); e  
Cena: Ator emparedado, do Grupo Quatro de Teatro (RJ).

Entreatos: Vídeos do Youtube.

1ª Edição do Núcleo Ensaio Quadriláteros, coordenado por Wellington Júnior.

Jurados: Francis Wilker (DF), Luciana Barroni (PR) e Marcos Rêgo (RJ).

Prêmios Américo Alvarez de Melhor Breve Cena concedidos na 3ª Edição:

1. Pesquisa de Linguagem: Distorções, de Isabel Stewart (MG);
2. Pesquisa Gestual: Mel, de Gerrah Tenfuss (SP);
3. Pesquisa de Criação em Dramaturgia: Ensaio para outra história, da Companhia do Chá (MG);
4. Pesquisa Autoral: Ator emparedado, do Grupo Quatro de Teatro (RJ); e

5. Juri Popular: E se fosse você...aqui, exatamente agora? , do Grupo Clã de Nós (RJ).

Este ano foi a primeira vez que Wellington Júnior<sup>84</sup> participou do festival, o que ocorreria novamente em 2015, na 7ª edição. Em sua primeira participação ele coordenou o Núcleo Ensaio Quadriláteros, que foi um espaço de debate sobre a crítica e a relação entre o pensamento e a cena.

Na 2ª edição, participou como membro da comissão julgadora. Wellington se declara admirador da potência estética que a cena manauara tem de produzir estados de alteridade na cena e diz ter uma relação muito intensa com a produção teatral de Manaus, “e vejo que o Breves Cenas está neste contexto – um lugar de pensar a cena através da cena e também de repensar o lugar dos festivais de teatro em seu diálogo com a cidade”.

Ele já participou de diversos festivais de cenas breves, inclusive já organizou um, o ReciFastTeatro, que aconteceu em 2011 influenciado pelo Breves Cenas de Manaus. “O público lotava os espaços e quando realizei em Recife um formato semelhante vi também esse lugar desejoso dos espectadores”. Wellington vê que há uma mudança conceitual trazida pelo Breves que dialoga com um movimento que estava, nesse momento, circulando pelo Brasil e o Mundo. “Saímos da ideia de esquetes para a ideia de uma cena breve”, essas formas breves que dialogavam profundamente com as formas da internet como o *Twitter* ou o *Youtube* ou a cena performativa, o que possibilitou ao festival um amplo diálogo artístico e midiático. Ele afirma ainda ter visto trabalhos que traduziam essa cena performativa – nos mais diversos formatos e destaca as que mais chamaram a sua atenção pela capacidade de criar tensionamentos nos seus modos de pensar o teatro: *Mel*, de Gerrah Tenfuss (SP) e *Sr. e Sra. Online*, da Cia. de Ideias (AM), participantes desta edição do festival, e *O povo, o rei e o bufão do rei*, da Multifoco Companhia de Teatro (RJ) e *Não conte comigo para proliferar mentiras*, de Igor Leal (MG), que participaram da 7ª edição.

Essas quatro cenas mostram como o Breves Cenas conseguiu trazer um recorte potente das possibilidades de travessia da linguagem teatral através da performance (*Mel*), do diálogo tecnológico (*Sr. e Sra. Online*), da

---

<sup>84</sup> Estudante do Bacharelado em Estética e Teoria do Teatro da Unirio. Teórico do Teatro, professor de Teatro, crítico e pesquisador. Organizador do livro *Memórias da Cena Pernambucana* (Vol.1) e Idealizador e organizador do Seminário Internacional de Crítica Teatral.

performatividade de gênero/sexualidades/*queer*/negritude (Não conte comigo para proliferar mentiras) e de considerações entre a dramaturgia cênica, a palavra e a política (O povo, o rei e o bufão do rei). Acredito que o Breves Cenas e outros festivais (Galpão Cine Horto, Festival Dulcina de Cenas Curtas, Festu, Niterói em Cena) realizaram um repensar do lugar dessa linguagem das formas breves. Tem com certeza um diálogo com as noções de performatividade, campo expandido e estudos culturais. Acho que esse novo formato de festival com cenas curtas possibilitou um diálogo mais direto com novas plateias – um público jovem, sedento por formatos breves e continuados de obra de arte (informação verbal<sup>85</sup>).

Sobre as suas impressões a respeito do público manauara, Wellington diz:

Tenho algumas vivências diferentes sobre o público de Manaus. Claro que não estou vivendo diretamente esta realidade, mas acompanhei alguns momentos com minhas diversas idas à cidade em momentos diferentes. Há nos festivais uma vivência, em sua maioria, muito concentrada e de caráter espetacular – na ideia da Sociedade do Espetáculo<sup>86</sup> de Guy Debord. Vemos os teatro cheios, um público desejoso pelo evento, mas ao mesmo tempo durante a temporada normal o que vemos é um lugar de apatia e distância dessa cena teatral. Independente dessa pretensa qualidade dos espetáculos, acredito ser importante que vivenciar uma teatralidade continuada possibilitaria aos espectadores uma compreensão melhor sobre seus lugares no mundo e sobre a importância das artes. Acredito que seria cada vez melhor que se criassem espaços de produção de pensamento nos festivais, se o Breves Cenas pudesse chegar em áreas periféricas e também ganhasse mais um caráter formativo (informação verbal).

Sobre as premiações do FBCT, ele acha que o ideal seria não ter, mas entendo que ainda precisamos desse lugar do “operário padrão”, de um selo de qualidade, mas que o ideal seria sair desse lugar de melhor ou pior e trazer para o festival “um espaço de pulsões de pensamentos ou de produção de pensamentos e espaços formativos”.

---

<sup>85</sup> Entrevista concedida por SILVA JÚNIOR, W. F. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

<sup>86</sup> Trabalho mais famoso do escritor francês que, em linhas gerais, atribui a debilidade espiritual das esferas públicas e privadas, às forças econômicas que dominaram a Europa após a modernização ocorrida no final da II Guerra Mundial, cujo ponto de partida é uma crítica radical a todo e qualquer tipo de imagem que leve o homem à passividade e à aceitação dos valores preestabelecidos pelo capitalismo.



#### **9. 4. 4ª Edição – De 22 a 25 de Março de 2012.**

Local: Teatro Amazonas

- Dia 22 de Março: Cena: As rosas no jardim de Zula, da Zula Cia. de Teatro (MG);  
Cena: De pré a pós, do Grupo Baião de Dois (AM);  
Cena: Os criados, do Grupo Imagens (CE); e  
Cena: O infortúnio de Ferdinando, do Grupo Impulso (RJ).
- Dia 23 de Março: Cena: A mais forte, do Grupo Beija-fulô (AM);  
Cena: Berceuse, da Cia. De Teatro e Dança Pós-contemporânea d'Improvizzo Gang (PE);  
Cena: Trajetória "PL", da Chia, Liiaa! (DF);  
Cena: Ela é eu ou nada que transpareça, do Coletivo de Dois (PR); e  
Cena convidada, vencedora do 2º Festival de Teatro Universitário do Rio de Janeiro (FESTU): Cacilda, de Miguel Colker (RJ).
- Dia 24 de Março: Cena: Linha Temporal de Processo, do Processo Natimorto (AM);  
Cena: Indefinido, da Cia. Auá de Performance Teatral (PR);  
Cena: Meus olhos estão degradingolando, da Súbita Companhia de Teatro (PR); e  
Cena: Amostra grátis, de Ana Fuchs (RS).  
Alternativão, no Teatro Porão: As 22 lâminas, de Jorge Bandeira (AM).
- Dia 25 de Março: Cena: Quintal, da Casca de Nós Companhia de Teatro (MG);  
Cena: Kabukiza, da King Company (SP);  
Cena: Monólogo de Miguel, da Apatotadoteatro (SC); e  
Cena: Acontecia em 1950, da Cia. Duplos (MG).

Entreatos: Rádio Tambaqui, com Ana Cláudia Motta, Arnaldo Barreto e Rosa Malagueta, com Direção de Denni Sales.

Pequeno Show – Caixa de Diversidades, dos Anjos da Noite (SC).

2ª Edição do Núcleo Ensaio Quadriláteros, coordenado por Márcio Braz.

Colaboradores convidados: Leila Leong e Valdemir de Oliveira.

Jurados: Jazmin Garcia Sathicq (Argentina), José Manoel Sobrinho (PE), Lucienne Guedes (SP), Márcio Souza (AM) e Sueli Araújo (PR).

#### Prêmios concedidos na 4ª Edição:

1. Prêmio Pela Performance Cômica para a Atriz Ana Fuchs, da cena Amostra grátis (RS);
2. Prêmio Pelo Domínio Técnico de Linguagem Cômica para o Ator Orlando Caldeira, da cena O infortúnio de Ferdinando, do Grupo Impulso (RJ);
3. Prêmio Pelo Tratamento de Temática Contemporânea para a cena Trajetória “PL”, da Chia, Liiaa! (DF);
4. Prêmio Pela Teatralidade dos Jogos dos Atores da cena Quintal, da Casca de Nós Companhia de Teatro (MG);
5. Prêmio Pelo Tratamento de Temática Documental para a cena As rosas no jardim de Zula, da Zula Cia. de Teatro (MG); e
6. Prêmio Américo Alvarez de Melhor Breve Cena Juri Popular para a cena Acontecia em 1950, da Cia. Duplos (MG).

A jurada argentina Jazmin Garcia Sathicq<sup>87</sup> nunca havia participado como jurada de festival de teatro de cenas curtas, então achou surpreendente ver como em formatos tão pequenos cabiam uma diversidade tão grande de propostas, com clareza na sua abordagem e em sua estrutura dramática. Ela acredita ter visto um bom teatro, com diversidade de propostas estéticas e ricas em identidade cultural. “Consegui ver a riqueza cultural do Brasil”, disse.

Lucienne Guedes<sup>88</sup>, também jurada nesta edição, vê a breve cena de teatro como uma forma de gestar um projeto que está nascendo, como uma possibilidade de experimentar o formato para algo maior, como um espetáculo, desenvolvido a partir da cena curta. “A gente sabe que é difícil que as cenas curtas tenham espaço nos editais, então os festivais se configuram como um espaço onde estas cenas podem existir”.

---

<sup>87</sup> Atriz, diretora e dramaturga, professora de Teatro da Escola de Teatro *La Plata*, em Buenos Aires, Argentina.

<sup>88</sup> Atriz, diretora, dramaturga e professora. Graduada e Mestre em Artes Cênicas pela ECA/USP.

Pedro Silveira<sup>89</sup> estreou a sua primeira cena breve este ano no FBCT, “Trajetória PL”, da Chia, Liiaa. A cena é um desdobramento do espetáculo “Trajetória X”, que contava a história de quatro crianças e adolescentes em situação de exploração sexual na cidade de Brasília (DF). A peça é baseada em fatos reais e a cena apresentada no festival surgiu de um recorte de uma personagem específica, PL. Como ator, ele achou desafiador realizar um trabalho em uma breve cena por sair da zona de conforto, e acha que é isso que o festival propõe, a criação ou adaptação de algo novo ou já existente para um trabalho com quinze minutos de duração, no máximo. Por outro lado, conseguir administrar o tempo e lidar com um limite de tempo ao se apresentar pode ocasionar um pouco de ansiedade, o que pode comprometer o ritmo da cena.

A cena apresentada por Ana Fuchs<sup>90</sup> surgiu como um espetáculo, resultado de uma pesquisa feita no Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (LUME) com o seu orientador Ricardo Puccetti. Para ela, o tempo da breve cena deve ser uma síntese potente e clara de um trabalho desde que os artistas entendam a essência do seu próprio trabalho e não percam as nuances e as delicadezas da cena.

“Amostra Grátis”, cena apresentada na 4ª edição, voltou aos palcos do Teatro Amazonas no ano seguinte na edição que comemorou cinco anos de festival, e Ana se surpreendeu por encontrar pessoas que ainda lembravam da sua personagem. O público, aliás, mais uma vez, recebe destaque dos participantes do evento.

O que mais me impactou foi ver o teatro ocupado pelo povo, coisa que geralmente não vejo já que os eventos em teatro são muito caros, e o festival não restringe o espaço a nenhum grupo ou classe. Esse é um diferencial do Breves, não ser elitista em termos culturais nem financeiros, não perder na qualidade artística dos trabalhos, dos debates e das curadorias. O FBCT tem uma abertura popular e ao mesmo tempo tem debates aprofundados dos trabalhos cênicos (informação verbal<sup>91</sup>).

---

<sup>89</sup> Bacharel em Interpretação Teatral em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília.

<sup>90</sup> Palhaça desde 2000. Professora do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

<sup>91</sup> Entrevista concedida por FUCHS, A. C. M. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

## 9. 5. 5ª Edição – De 20 a 24 de Março de 2013.

Local: Teatro Amazonas

- Dia 20 de Março: Cena: O último doce, do Grupo Alice (MG);  
Cena: Inversão, do Grupo Baião de Dois (AM);  
Cena: Milho aos pombos, do Grupo Três de Paus (RJ); e  
Cena: Sinais, da Estupenda Trupe (DF).
- Dia 21 de Março: Cena: Tempo Real e Virtual, da Contém Dança Cia. (AM);  
Cena: Varadouro, d'O Imaginário (RO);  
Cena: Açougueiro Jack e seus cozidos, de Albert Domingo (DF);  
e  
Cena: Pentes, do Grupo Embaraça (DF).
- Dia 22 de Março: Cena: Fractal, da Ou Cia. (PR);  
Cena: Desde que eu amo você, da Cês em Cena (AM);  
Cena: O homem, de Luciana Arcuri (SP); e  
Cena: Um leão por dia, de Bruna Campello (RJ).
- Dia 23 de Março: Cena: Eu não sou cachorro, da Cicuta Sem Estricnina (PE);  
Cena: Impedimenta Derrotada, da Batalha Histórica de Levante (PR);  
Cena: Cidade solidão, da Multifoco Cia. de Teatro (RJ); e  
Cena: Nem o pipoqueiro, do Coletivo Nu (RJ).
- Dia 24 de Março: Cena: Boxe com Palhaçada (AM), Cena Representante da 1ª Edição;  
Cena: O casamento (AM), Cena Representante da 2ª Edição;  
Cena: E se fosse você... exatamente aqui, agora? (RJ), Cena Representante da 3ª Edição; e  
Cena: Amostra grátis (RS), Cena Representante da 4ª Edição.

Entreatos: Batalha de Danças Urbanas.

Jurados: Alexandre Mate (SP), Fernando Villar (DF) e Jorge Bandeira do Amaral (AM).

### Prêmios concedidos na 5ª Edição:

1. Prêmio Pela Abordagem Temática Através da Cidadania e Identidade na Cena para a cena Pentes, do Grupo Embarça (DF);
2. Prêmio Pela Investigação Compositiva para a Cena da cena Fractal, da Ou Cia. (PR);
3. Prêmio Pelas Características e Formas Ligadas ao Teatro Popular e a Inserção de Mídias para a cena Nem o pipoqueiro, do Coletivo Nu (RJ);
4. Prêmio Pela Composição Poético Imagética da Cena de Cidade solidão, da Multifoco Cia. de Teatro (RJ);
5. Prêmio Américo Alvarez de Melhor Breve Cena Juri Popular para a cena Sinais, da Estupenda Trupe (DF);
6. Menção Honrosa com Relação à Experiência ao Trabalho Interpretativo para Igor Lopes, da cena Eu não sou cachorro, da Cicuta Sem Estricnina (PE); Albert Carneiro, da cena Açougueiro Jack e seus cozidos, de sua autoria; e para Luciana Arcuri, da cena O homem, também de sua autoria (SP).

Alexandre Mate<sup>92</sup>, um dos jurados desta edição, já havia participado de outros eventos semelhantes mas esta foi sua primeira participação no FBCT de Manaus. Ele diz ter achado interessante a representatividade nacional das cenas apresentadas, que foi a segunda maior de todas as edições, com nove estados representados, perdendo apenas para a 4ª edição, que tiveram nove estados brasileiros participando. Ele destacou o Teatro Amazonas, que classificou como deslumbrante e a equipe de criação e gestão do festival. Mate criticou a seleção das músicas estadunienses dos entreatos e pensa que, apesar de estar atualmente na Europa, que é preciso que os promotores da cultura divulguem aquilo que lhes concerne, algo como “canta tua aldeia e cantarás o mundo”. Ele também revela que além de não gostar, não vê nenhum sentido nas premiações, em eleger as “coisas melhores”, que a seu ver é pura decadência.

Por isso que o "império" gosta tanto disso! Prêmio é participar, é poder mostrar o trabalho, é ter acesso à outras formas artísticas e estéticas, é ser bem recebido... Felizmente, pelo menos na área teatral, isso tem mudado

---

<sup>92</sup> Alexandre Mate é professor doutor em História Social pela USP, professor aposentado do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), autor de diversos livros e textos sobre teatro e pesquisador teatral.

e os antigos festivais competitivos têm dado lugar a mostras com discussão e troca de ideias (informação verbal<sup>93</sup>).

Albert Carneiro<sup>94</sup>, que recebeu menção honrosa pela experiência do Trabalho interpretativo na cena “Açougueiro Jack e seus cozidos”, que é de sua autoria, explica que a cena acrobática foi criada originalmente para o espetáculo de diplomação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), entre os anos de 2011 e 2012, cujo processo de construção resultou na pesquisa monográfica intitulada “Construção Dramatúrgica relacionada à Habilidade Circense no espetáculo ‘Não Alimente os Bichos’”. A cena surgiu de acordo com a estética do terror fantástico e da necessidade de criar uma dramaturgia para alguns elementos e técnicas circenses inseridas no contexto teatral. Nessa perspectiva, o aparelho conhecido no circo como corda indiana, que é a sua especialidade circense, se transformou em uma tripa para o personagem Jack, o açougueiro.

Antes do Breves Cenas ele já havia participado de alguns festivais de cenas curtas, mas destaca positivamente a abertura do FBCT às outras linguagens artísticas como, por exemplo, o circo e a dança. “Acredito que é uma possibilidade de tornar o evento ainda mais diversificado”. Para ele, o festival representou uma oportunidade de compartilhar experiências através de alguns trabalhos provenientes de várias regiões do Brasil, num evento que fomentou o diálogo entre artistas com diferentes vertentes de pesquisa, promoveu a reflexão sobre os processos de construção teatral através de encontros entre artistas, público e jurados de renome, como os jurados Fernando Villar, Alexandre Mate e Jorge Bandeira do Amaral, assim como possibilitou aos participantes a possibilidade de vivenciar um pouco da riqueza cultural manauara.

Nesta edição, Albert recorda da temática racial abordada pelo Grupo Embarça e a sua cena “Pentes”, assim como de artistas e grupos que trabalharam no contexto da comédia com grande habilidade, como Léo Castro, Luciana Arcuri, Grupo Três de Paus e Estupenda Trupe. Também lembra da organização, o carinho e o cuidado desde os pequenos detalhes por parte da produção do FBCT, além do

---

<sup>93</sup> Entrevista concedida por MATE, A. L. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

<sup>94</sup> Graduado em Artes Cênicas - Licenciatura e Bacharelado em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (UnB). Ator, professor e *performer* circense que pesquisa o diálogo entre o circo e o teatro. Atualmente trabalha como *performer* circense na maior escola de circo neozelandesa, *The Circus Hub*.

público, “bastante atento, participativo e aberto aos trabalhos apresentados em cada cena”, sem contar “a oportunidade de apresentar no histórico Teatro Amazonas marcou minha trajetória artística. Acredito que o Breves Cenas é um evento de compartilhamento de saberes e estimula os artistas a seguir adiante”.

Chicão Santos<sup>95</sup>, d'O Imaginário, uma referência no teatro nortista, já havia organizado em Porto Velho, Rondônia, a Mostra Tapiri de Breves Cenas, um evento de pequeno porte, com público menor e dentro do espaço do grupo e do Teatro Um do SESC-RO, e considera importante festivais desse tipo pois, pois além de um excelente exercício cênico e uma oportunidade de mostrar ainda mais as capacidades de síntese dos grupos de teatro, também são uma ferramenta para atuar na formação de plateia. Ele acha que esta capacidade de sintetizar e de dizer tudo dramaturgicamente em tão pouco tempo é um desafio para o encenador, mas é ao mesmo tempo muito instigante. Chicão diz que para o ator a cena breve dá a ele a oportunidade de uma reviravolta no modo de atuar, de abstrair os processos cotidianos e partir para um outro lugar, o da velocidade, que pode alterar o resultado das suas ações físicas, psicológica, emocionais e intelectuais. “É um desafio à inteligência”. Já para o encenador, o desafio é o de conseguir sintetizar as ações do ator e resolver em tão pouco tempo a dramaturgia, a cenografia e a comunicabilidade da breve cena com o público.

Da cena “Varadouro”, apresentada pelo seu coletivo neste ano, ele assina a direção, a dramaturgia, o figurino e a concepção cenográfica, e conta que esta foi resultado de uma pesquisa selecionada pelo Itaú Rumos de Teatro 2010-2012. O projeto de pesquisa tinha como foco a oralidade e a *cameloturgia* – do Rio ao Porto. Entre o seu coletivo e um coletivo do Rio de Janeiro, a Cia, Será será o Benedito?, “Varadouro” teve como foco as narrativa dos coronéis de barrancos, as memórias dos trabalhadores da estrada de ferro madeira Mamoré e foi também inspirado na origem dos Mitos. “É uma discussão sobre os bravos que habitaram esse beiradão ao longo do Rio Madeira”.

Sobre as suas impressões pessoais sobre o evento, Chicão diz que trata-se

de um acontecimento bem organizado, bem produzido e com uma grade de programação de excelente qualidade, das apresentações às oficinas e os debates cênicos. A

---

<sup>95</sup> Francisco Santos Lima, Ator, Produtor e Diretor de Teatro. Especialista em Educação e Pós-graduado em Gestão Comunitária. É fundador do O Imaginário, do Espaço Tapiri e da Escola Livre de Teatro TAPIRI, em Porto Velho, Rondônia.

equipe de produção é formada por pessoas qualificadas que deram um contorno de sucesso ao festival, pois todos os dias o Teatro Amazonas estava lotado e com uma boa recepção do público e dos artistas. Valeu muito ter participação do Festival, primeiro pela proximidade dos amigos fazedores da cena da Amazônia e depois pela possibilidade dos encontros com pessoas de diferentes regiões do País. Superou todas as minhas expectativas. O público é dinâmico e bem diversos, seja do ponto de vista da faixa etária, jovens, adultos e pessoas da terceira idade, ou do nível econômico e cultural, misturou tudo e se consolidou num público super interessante. Um público vibrante e sedento por arte. Acho que é um evento de suma importância e que deveria constar na agenda cultural do Amazonas, estar em nossas pautas e nas nossas redes de intercâmbio e de chamamento de uma política pública para as artes na Amazônia, pois o que mais atrapalha nossos eventos é a captação de recursos para realizar suas edições, estamos sempre lutando contra a correnteza. É necessária uma política estratégica para os Festivais e os encontros que agregam além da qualidade cênica, a importante formação de plateia. É um festival que merece destaque não só no Norte, mas também na Amazônia e no Brasil. É um evento insurgente e completamente inovador, em todos os sentidos (informação verbal<sup>96</sup>).

Bruna Campello<sup>97</sup> e Léo Castro, parceiros na vida e nos palcos, há dez anos fundaram o Grupo Clã de Nós. Já dividiram a cena por duas vezes no FBCT. A primeira vez foi na 2ª edição do festival, com a cena “Mais um”, onde ela vivia uma atriz viciada em teste que contava suas agruras em busca do seu lugar ao sol. “Essa cena foi levada para o Festival de Crítica teatral em Recife, por conta da apresentação do Breves”, conta, e surgiu após ela própria fazer vinte e cinco testes e não passar em nenhum. Ela recolheu algumas histórias curiosas e colocaram uma lente de aumento para construir a dramaturgia da personagem Lúcia *Loser*<sup>98</sup>. A direção era de Léo Castro. Na segunda vez, nesta edição, eles atuaram e estrearam a cena em “Um leão por dia”, e só não levaram o prêmio de melhor cena eleitos pelo júri popular pois em vários momentos foram aplaudidos em cena aberta<sup>99</sup>, o que fez com que ultrapassassem o tempo máximo de 15:01 estabelecido pelo regulamento.

---

<sup>96</sup> Entrevista concedida por SANTOS, F. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

<sup>97</sup> Atriz e roteirista. Licenciada em Dança pela UniverCidade – Ipanema (RJ). Pós-graduada em Psicomotricidade pela Universidade Cândido Mendes e na Faculdade Angel Vianna, cursou Preparação Corporal de Atores. Possui oito prêmios de melhor atriz em Festivais Nacionais de Teatro.

<sup>98</sup> Da língua inglesa, perdedor, derrotado, fracassado.

<sup>99</sup> Quando a cena é interrompida pelos aplausos do próprio público.



Achei uma tremenda injustiça, afinal, tempo para comédia é difícil de medir. Naquela noite, levamos a plateia ao delírio, foram catorze aplausos em quinze minutos. Imagina quanto tempo isso excede? No ensaio dava treze minutos e vinte e sete segundos de cena, perdemos por conta do descontrole do público em função das gargalhadas. Não tínhamos como conter a plateia. Lembro que no meio da cena, eu esqueci que era um festival com tempo contado e deixei fluir. Foi incrível! Triunfamos para a plateia. O que é a legitimação e o prestígio senão pelo público? O da crítica? Sim, mas essa nunca nos interessou muito, afinal a comédia não tem valor há séculos (informação verbal<sup>100</sup>).

Eles também participaram na 3ª edição, quando Bruna dirigiu Léo Castro na cena “E se fosse você...aqui, exatamente agora?”, vencedora do Prêmio Melhor Cena, Júri Popular.

Bruna Campello disse que sempre ficou impressionada com a qualidade técnica, o amadurecimento artístico, estético e intelectual de quem produz o Breves Cenas, e entende que isto reflete no resultado final do evento. “Sinto como se tivesse participado de um seminário teatral quando volto pra casa depois das participações, sempre repleta de novas bagagens e inquietações”. Ela se diz completamente fã da equipe Breves Cenas e que nunca, em nenhum dos festivais de cenas curtas que participou, viu uma produção tão eficiente e preocupada, de mãos dadas com os artistas e com o público. “Existe um comprometimento real de difundir e intercambiar cultura”.

Nos anos em que participou do festival, ela afirma sempre ter tido um panorama de linguagens, fontes, sotaques e culturas refletido numa caixa preta histórica. “Diversidade artística e cultural difundida num patrimônio que é o Teatro Amazonas e feito para um público múltiplo, respeitoso e sedento que sempre recebeu nossas cenas muito bem”.

---

<sup>100</sup> Entrevista concedida por CASTRO, B. L. C. W. de. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

## 9. 6. 6ª Edição – De 14 a 17 de Novembro de 2014.

Local: Teatro Amazonas

Dia 14 de Novembro: Cena: Estapafúrdias, da Cia Cirko Volonte (SP);

Cena: Frenesi, de Raquel Schaedler (PR); e

Cena: Morto, logo existo, da Cia. Movimento Mínimo (SP).

Dia 15 de Novembro: Cena: O quadro de uma família, do Pigmalião Escultura que Mexe (MG);

Cena: O defunto, do Grupo Cartolas Produções (AM);

Cena: Faz alguma coisa, Tita, do Alar-me Grupo Teatral (RJ); e

Cena: Pássaro fora do ar, do Núcleo Curare (RO).

Dia 16 de Novembro: Cena: Pintinho 12, do Olha Já (AM);

Cena: Se vivêssemos em um lugar normal, do Grupo Milongas (RJ);

Cena: Saudades-branca, da Multifoco Companhia de Teatro (RJ); e

Cena: Cenas de sangue num bar da avenida São João, da Trupe Andarilhos de Teatro (RJ).

Dia 17 de Novembro: Premiação, final dos entreatos, shows e festa de encerramento.

Entreatos: Concurso de Karaokê.

Jurados: Fabiano de Freitas (RJ), Ronaldo Serruya (SP) e Vanja Poty (SP).

Prêmios concedidos na 6ª Edição:

1. Prêmio Melhor Construção de Movimento para Claudio Zarco, da cena Pássaro fora do ar, do Núcleo Curare (RO);
2. Prêmio de Dramaturgia Para Cena Curta para Erivan Borges, da cena Faz alguma coisa, Tita, do Alar-me Grupo Teatral (RJ);
3. Prêmio de Melhor Argumento para Raquel Schaedler, da cena Frenesi, de sua autoria (PR);
4. Prêmio Especial para o Grupo Pigmalião Escultura que Mexe (MG) pela manipulação dos bonecos na cena O quadro de uma família;

5. Melhor Breve Cena Júri Técnico para a cena O quadro de uma família, do Pigmalião Escultura Que Mexe (MG);
6. Melhor Breves Cena Júri Popular para a cena Faz alguma coisa, Tita, do Alar-me Grupo Teatral (RJ); e
7. Menção Honrosa do Júri para Roberto Rodrigues pela atuação na cena Se vivêssemos em um lugar normal, do Grupo Milongas (RJ) .

Ismael Farias<sup>101</sup>, bacharel em Teatro pela UEA, aluno da segunda turma, que formou-se em 2014, já havia acompanhado o festival na plateia e atuou primeira vez no festival nesta edição. A cena apresentada por ele junto com outros alunos do curso de Teatro, “Pintinho 12”, surgiu no ambiente acadêmico e representou um grande desafio pois eles utilizaram um espetáculo pronto que tiveram que diminuir em razão do formato do festival sem perder a essência da mensagem. “O tempo é um ponto positivo e negativo na cena”, diz, e destaca do festival o caráter inovador para a cena teatral manauara e forma como atingiu a população que sempre superlota o Teatro Amazonas.

Em todas as edições do Breves Cenas que tive a oportunidade de participar tanto como ator quanto como plateia, o público foi fundamental pelos fatores “quantidade” e “participação”, afinal, casa cheia sempre reflete de forma positiva para o artista que se apresenta (informação verbal<sup>102</sup>).

Eduardo Félix<sup>103</sup> diz ter ficado impressionado com a quantidade de pessoas do que ele chama de

público leigo, de pessoas que não trabalham com teatro. Tinha um público enorme e em outros lugares sempre vejo mais gente de teatro do que público “normal”. Em Manaus era um público gigante, com a fila rodeando o teatro, de pessoas da cidade, público espontâneo, e isso me deixou muito positivamente impressionado. Já participamos de outros festivais dentro e fora do país, do Festival de Cenas Curtas de Belo Horizonte, que foi onde fizemos nosso primeiro trabalho como grupo, ao Festival de *Formes Breves Marionnettiques*, em Reims, na França, onde já nos apresentamos 4 vezes. O [festival]

---

<sup>101</sup> Ismael Farias, Bacharel em Teatro pela UEA, atuou em mais de trinta espetáculos teatrais, programas de televisão, telenovelas, curtas e longa metragem, além de uma *web* série.

<sup>102</sup> Entrevista concedida por FARIAS, I. N. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

<sup>103</sup> Diretor da Companhia Pigmalião Escultura que Mexe.

de Manaus me impressionou pela enorme participação popular (informação verbal<sup>104</sup>).

Ele destaca como ponto positivo da cena breve, a chance de poder experimentar com mais liberdade e até mais “irresponsavelmente”, que o ajuda muito como diretor. O espetáculo longo, para ele, tem um peso e demanda mais concentração, então tem a cena curta como parte de um processo, como um laboratório. Negativamente, ele acha difícil o fato de as verbas disponíveis em festivais desta natureza serem pequenas, mas “sempre vale a pena quando se quer experimentar uma linguagem”.

---

<sup>104</sup> Entrevista concedida por FÉLIX, E. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

## 9. 7. 7ª Edição – De 26 a 29 de Novembro de 2015.

Local: Teatro Amazonas

Dia 26 de Novembro: Cena: Estudo para pequenos mistérios, do Em La Barca Jornadas Teatrais (RJ);

Cena: Le solo palhaço, da Cia. de Teatro Língua de Trapo (AM);

Cena: Nós existimos, da Cia. Projétil de Teatro (PR); e

Cena: O pato, do Núcleo Croatã de Teatro (RJ).

Dia 27 de Novembro: Cena: Frágil, de Maru Rivera (MG);

Cena: Mapariapias, da Creche da Coxia (RJ);

Cena: O povo, o rei e o bufão do rei, da Multifoco Companhia de Teatro (RJ); e

Cena: Desgraça alheia, da Companhia Dupla (SP).

Dia 28 de Novembro: Cena: Gavião de duas cabeças, de Andreia Duarte (SP);

Cena: O incrível menino preso na fotografia, de Mataveri Cultural (PR);

Cena: Não conte comigo para proliferar mentiras, de Igor Leal (MG); e

Cena: O coma, do Grupo Teatral Loucadores (RJ).

Dia 29 de Novembro: Premiação, apresentação de convidados, shows, espetáculos e performances.

Entreatos: *Freak Show* – Olimpíadas Bizarras.

Jurados: Edgar Castro (SP), Márcio Braz (AM) e Wellington Júnior (PE).

Prêmios concedidos na 7ª Edição:

1. Prêmio Teatralidades Populares para a cena Le solo palhaço, da Cia. de Teatro Língua de Trapo (AM);
2. Prêmio Pesquisa de Linguagem para a cena Frágil, de Maru Rivera (MG);
3. Prêmio Teatro Como Guerrilha Poética para a cena Não conte comigo para proliferar mentiras, de Igor Leal (MG);
4. Prêmio Dramaturgia da Cena para a cena O povo, o rei e o bufão do rei, da Multifoco Companhia de Teatro (RJ);

## 5. Prêmio Corpo Coletivo para e cena Maparipiaspas, da Creche da Coxia (RJ);

Edgar Castro<sup>105</sup>, jurado nesta edição, nunca havia participado de nenhum festival de breves cenas antes e tinha poucas informações sobre o FBCT mas ficou impressionado com a dimensão do festival, com a qualidade da organização e com a intensidade do diálogo com a população. Chamou a sua atenção a diversidade de linguagem das cenas apresentadas, que demonstrou um painel diversificado em relação as propostas estéticas, políticas e artísticas, e credita este mérito ao trabalho cuidadoso de curadoria.

Castro vê no formato uma vantagem em relação a outros festivais por propiciar que numa mesma noite várias cenas sejam reunidas para apreciação do público, propiciando uma experiência rica ao espectador num mesmo momento de fruição. Para ele, ver o

Teatro Amazonas completamente lotado todas as noites, as pessoas numa atitude de diálogo com as cenas e a relação dinâmica da estrutura operacional do festival foi surpreendente, mas o público foi a cereja do bolo (informação verbal<sup>106</sup>).

Em contraponto a alguns jurados, que não defendem a premiação de cenas em festivais de teatro de maneira geral, Castro acha este um aspecto importante mas lembra de ter sugerido à direção do FBCT que se excluísse a ideia de premiação “do melhor” para buscar identificar a qualidade que tornava um trabalho singular e premiar isso, essa singularidade, excluindo a natureza competitiva das cenas. E foi exatamente isto que aconteceu nesta edição, não havendo premiação dos melhores, mas exaltando características próprias de cada trabalho, reforçando o caráter autônomo do júri do FBCT.

Deu muito certo a substituição de melhor espetáculo para prêmios de teatralidades populares, linguagem, teatro como guerrilha poética, dramaturgia da cena e corpo coletivo, que nomeava o prêmio com a grande qualidade que aquele trabalho demonstrava e o tornava o único sem necessidade de comparação com outros trabalhos. Nestes termos, não vejo nenhum problema em se

---

<sup>105</sup> Ator, Diretor e Formador Teatral. cursou História na Universidade Federal do Pará. Orientou entre 2000 e 2003 a turma de Iniciação da Oficina de Teatro do Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP). Coordenador da área de Teatro do Centro Livre de Artes Cênicas (CLAC) em São Bernardo do Campo, coordenador geral da X Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo. Atual membro do Conselho Administrativo da Cooperativa Paulista de Teatro.

<sup>106</sup> Entrevista concedida por CASTRO, E. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

premiar trabalho (informação verbal).

A pesquisa de linguagem nesta edição foi um prêmio que destacou a cena “Frágil”, de Maru Rivera<sup>107</sup>, e surgiu em 2013 a partir de uma pesquisa técnica no mastro chinês, uma técnica circense que é especialidade de sua intérprete, que foi uma consequência dos diversos retornos da sociedade em geral pela sua decisão pessoal de raspar seu cabelo.

Com esses materiais surgiu a ideia de montar um espetáculo, sendo a sua primeira versão um número de circo de sete minutos. Quando o Igor Godinho entrou no processo, ele propôs como um passo seguinte a criação de uma cena curta, mas não como um fragmento do que seria o espetáculo longo e sim um espetáculo em si mesmo: autossuficiente, com temporalidade e estética própria, com a dramaturgia fechada. Eu gostei muito dessa visão da cena curta e topei de fazer. Foi assim que surgiu. Hoje o “Frágil” é um espetáculo de quarenta e cinco minutos onde pedaços da cena curta foram incorporados em diferentes partes da peça e outros pedaços foram dispensados mas não porque não fossem interessantes senão porque fazem parte da dramaturgia da cena curta e não do espetáculo longo. Desde minha perspectiva, o espetáculo nos dois formatos remete ao mesmo universo, porém cada um deles funciona de forma independente (informação verbal<sup>108</sup>).

Maru acho que esta característica do Breves Cenas, que os prêmios não sejam pré-determinados mas que surjam das propostas das próprias cenas é algo que merece ser destacado como algo que “dá liberdade ao júri e permite identificar e ressaltar as tendências atuais no teatro contemporâneo”.

Igor Godinho<sup>109</sup>, diretor e iluminador da cena de Maru Rivera, já esteve em outros festivais, como o do Galpão Cine Horto em BH. No FBCT, inclusive, já esteve por duas vezes, e se diz sempre muito impressionado com a diversificação do público.

É um dos públicos mais incríveis, com famílias inteiras, muita gente e em horário nobre, com grande alcance e que traz o público da cidade pra dentro do teatro de um

---

<sup>107</sup> Designer formada pela PUC-Chile (2003-2008), com especialização em Artes Gráficas e Figurino. Cursou a escola de artes circenses *El Circo del Mundo* (Chile), se especializando na técnica do mastro chinês. Com residência no Brasil, trabalha como designer, artista circense, professora e produtora, tendo participado em festivais e convenções de circo em vários países da América Latina.

<sup>108</sup> Entrevista concedida por RIVERA, M. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

<sup>109</sup> Marionetista, artista plástico, circense e músico. Trabalha como manipulador de marionetes desde 2003 e desde 2015 trabalha como co-produtor e diretor na pesquisa e desenvolvimento do espetáculo “Frágil”.

jeito que eu nunca vi, e esse é um grande mérito do FBCT de Manaus, bem diferente dos festivais que conheço, que acabam sendo feitos quase que exclusivamente por e para os artistas. A adesão do público é impressionante e eu cito sempre o Breves Cenas quando vou falar de festivais, por estar lotado todos os dias e por promover e fomentar a linguagem de cena curta (informação verbal<sup>110</sup>).

Godinho também salienta a importância dos debates como espaço de troca onde se tem um retorno sincero e direto dos críticos e do público.

Léo Castro<sup>111</sup> guarda as impressões de o FBCT ser um evento mega organizado, com uma produção eficiente que não deixou faltar nada para os participantes. Esta foi a primeira vez que ele participou do FBCT, e a cena apresentada surgiu da vontade de apresentar algo do universo Rodrigueano<sup>112</sup>. A partir daí “fizemos pesquisas, buscamos referências e então chegamos a cena curta “O coma”. Ele cita como um ponto positivo para o trabalho criativo do ator/diretor na breve cena a necessidade de se trabalhar o ritmo cênico, que não pode ser perdido para não ultrapassar o tempo estipulado, e como um ponto negativo, a própria limitação imposta pelo tempo da cena, que obriga muitas vezes a cortar partes da esquete. Castro elogia o nível e os gêneros e estilos variados das cenas que participaram do festival nesta edição e diz que “o público participativo e respeitoso abrilhantou ainda mais o festival”.

---

<sup>110</sup> Entrevista concedida por GODINHO, I. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

<sup>111</sup> Ator e produtor artístico do Grupo Teatral LoucAtores, do Rio de Janeiro, com 12 anos de existência.

<sup>112</sup> Referente ao mais influente dramaturgo do Brasil, Nelson Falcão Rodrigues, que também foi teatrólogo, jornalista, romancista e cronista.



## 9. 8. 8ª Edição – De 8 a 11 de Junho de 2017.

Local: Teatro Amazonas

- Dia 8 de junho:      Cena: Separação de dois esposos, da Cia. Um de Nós (AM);  
Cena: Tchekhov em solo: malefícios do tabaco, da Trupe Andarilhos (RJ); e  
Cena: A excêntrica família de clowns, da Cia. de Teatro Língua de Trapo (AM).
- Dia 9 de junho:      Cena: As lavadeiras, da Cia. 3 Entradas (SP);  
Cena: Recolon, de Leonardo Scantbelruy (AM);  
Cena: Empoeiradas, da Casa 407 Coletivo de Teatro (RJ); e  
Cena: Grande Edgar, do Grupo Zona II (CE).
- Dia 10 de junho:    Cena: *Last dance*, d'Este Coletivo (MG);  
Cena: De encontro, do Grupo Criatê Arte e Produção (AM);  
Cena: Macacos, da Cia. do Sal (SP); e  
Cena: Matadores de santas, da Carranca Coletivo (RJ).
- Dia 11 de junho:    Premiação e show com a personagem Lili (Eraldo Fontiny).

Entreatos: *Reality Show* de Namoro.

Jurados: Francis Madson (AM), Marcelo Bones e Maria Marighella (RJ).

Prêmios concedidos na 8ª Edição:

1. Prêmio Meu Corpo Minhas Regras ou Performance e Identidade para o Ator Juracy de Oliveira, da cena Matadores de santas, da Carranca Coletivo (RJ);
2. Prêmio Ocupa Tudo ou Pesquisa e Investigação Cênica para a cena Recolon, de Leonardo Scantbelruy (AM);
3. Prêmio Machistas Não Passarão ou Transformação dos Processos para a Casa 407 Coletivo de Teatro (RJ);
4. Prêmio Diretas Já ou Narrativas Urgentes para a cena Macacos, da Cia. do Sal (SP);
5. Prêmio Fora Temer ou a Importância da Participação Popular para a Plateia da 8ª Edição do Festival Breves Cenas de Teatro; e

6. Prêmio Américo Alvarez de Melhor Breve Cena Júri Popular para a cena A excêntrica família de clowns, da Cia. de Teatro Língua de Trapo (AM).

O ator Juracy de Oliveira<sup>113</sup>, da Carranca Coletivo do Rio de Janeiro, ganhador do prêmio “Meu Corpo Minhas Regras ou *Performance e Identidade*” já participou de muitos festivais de esquetes e a cena “Matadores de Santas” é um fragmento do primeiro espetáculo do grupo, “Nada Menos que Muito”. Para ele, o tempo da cena breve tem como principais pontos positivos a possibilidade de experimentação e a facilidade de produção, que também destaca a troca intensa que acontece entre os grupos que participam do festival.

O que acontece entre os grupos, todas as conversas que acontecem nos debates, faz com que as relações se estabeleçam a partir dos questionamentos, do aprendizado com a cena do outro, tudo isso faz com que a gente crie laços (informação verbal<sup>114</sup>).

Deborah Ohana<sup>115</sup> além de já ter participado do Breves como atriz, também já participou operando luz e som, e neste ano assinou a direção e a sonoplastia da cena “Separação de dois esposos”, da Cia. Um de Nós. Tratava-se de uma cena que havia surgido dois anos antes como exercício de uma disciplina do curso de Teatro da UEA. Para ela, que já acompanhava o festival, sendo público é possível prestigiar o evento contemplando com mais calma, mas assim só é possível ver um pedaço da festa. Sendo público e artista ao mesmo tempo, a vontade constante é de querer estar lá, no palco, participando, mesmo sem nenhuma calma ou serenidade, mas se sentindo parte de algo realmente profissional e grandioso.

Camila Duarte<sup>116</sup>, egressa do curso de Teatro da UEA, vê o FBCT como um espaço que oportuniza a apresentação dos trabalhos, promove a troca de experiências com quem vem de fora, às críticas e aos críticos e também a atualização. Ela já o considera uma referência nacional e de intensa participação do público da cidade de Manaus.

---

<sup>113</sup> Formado pela Escola de Teatro Martins Pena, é ator, diretor e bailarino.

<sup>114</sup> Entrevista concedida por OLIVEIRA, J. de. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

<sup>115</sup> Bacharel em Teatro pela UEA. Há 2 anos fundou e dirige a Cia. Um de Nós.

<sup>116</sup> Bacharel em Teatro pela UEA, Pós-graduanda em Gestão e Produção Cultural na mesma instituição. Fundadora e Diretora do grupo teatral e produtora artística da Criadê Arte & Produção.

A cena apresentada, “De encontro”, do Grupo Criatê Arte e Produção faz parte de um espetáculo de mesmo nome, e a história foi enviada ao grupo por uma enfermeira que contou como conheceu o seu atual esposo em uma situação inusitada, de um apagão. A história foi incrementada, características da cidade e questões comuns da rotina de estudos, trabalho, transporte foram inseridas e surgiu uma cena cômica através do jogo proposto pela direção e a interação entre os atores, ela e Clayson Charles, também egresso da UEA.

Eu e Clayson sempre tivemos vontade de participar do festival, entramos com um trabalho nosso, autoral, e tivemos um retorno da plateia no Teatro Amazonas de forma tão calorosa que, como atores, nos sentimos desafiados pois o público interagiu durante os quinze minutos da cena. Nos preparamos para não ultrapassar o tempo mas também não ficamos muito encucados pois a interação com o público é muito importante para nós. Fomos cientes que, dependendo da interação com o público, corríamos o risco de ultrapassar o tempo limite, mas deu tudo certo no final (informação verbal<sup>117</sup>).

Antes do Breves, Camila já havia participado do Festival de Teatro da Amazônia e do Seminário Internacional de Crítica do Recife, e achou que o debate promovido este ano negligenciou algumas cenas como a deles, que pouco ouviram a respeito da sua cena. “Não sei se por sermos um grupo local mas esperávamos um pouco mais de atenção com o nosso trabalho”, disse, apesar dela própria ressaltar que a edição deste ano estava diante de um cenário político no país com questões que fervilhavam e que estavam presentes nas outras cenas, “não digo também que a nossa cena de forma sutil e com um toque de humor não traga essas questões mas sentimos esse pequeno desconforto”.

Camila acha que o festival já conquistou o seu público e que a cidade já o espera, criando expectativas quanto aos entreatos, a interação com os apresentadores, as novidades, as cenas. Ela o considera um recorte importante no cenário cultural da cidade Manaus onde “cada etapa gera muita expectativa e vale muito a pena participar, é prazeroso e dá orgulho, pois sinto que meu trabalho é valorizado, independente de resultado de premiação”.

Taciano Soares, um dos realizadores do festival e atual Diretor de Teatros e Centros Culturais da SEC, acredita que um dos principais objetivos foi alcançado, o

---

<sup>117</sup> Entrevista concedida por SOBRINHO, C. M. D. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

do FBCT hoje é um marco no calendário da cidade, mas ele tem uma tendência a ser mais crítico do que elogioso e explica seus motivos. Ele acha que o festival perdeu a oportunidade de fomentar o consumo em cultura. Um defensor da cobrança de ingresso desde a primeira edição, mesmo que fosse um valor simbólico, esse assunto sempre foi motivo de embate entre os três coordenadores. Taciano acredita que se o artista não aprender a vender o seu trabalho ele não será capaz de sobreviver de arte nunca, um passo muito importante, sobretudo numa cidade como Manaus que tem os hábitos provincianos do populismo. “A mudança na gestão da SEC depois de vinte e um anos é muito sintomático, mas a gente consegue praticar a cobrança de ingresso nos espaços da SEC e o público tem começado a responder”. E ele acha que o Breves também tem responsabilidades quando este é o assunto, o do consumo<sup>118</sup>, e que estimular isto é urgente.

Ele também critica a falta de diversidade na programação, que não tem se repetido em todas as edições. Taciano sabe que isto depende diretamente das inscrições, mas atribui ao festival a responsabilidade de alcançar os estados na divulgação do evento, no compartilhamento das informações para que mais estados se inscrevam e sejam representados.

O Breves chegou a ter dez estados numa mesma edição, o que é muito valioso num país como o Brasil que vive fazendo festivais nacionais, mas sem representatividade nenhuma. Aliás, representatividade é um problema que nos temos grave, não somos representados em muitas frentes (informação verbal<sup>119</sup>).

Sobre a função do entreato nas primeiras edições, ele explica que o espaço se destinava a fomentar o trabalho de outros artistas locais para que o público tivesse outras experiências, já que muitas pessoas nunca tinham ido ao Teatro Amazonas antes, não tinham visto um espetáculo de teatro profissional, então este espaço do entreato era considerado uma oportunidade deste público visualizar outras linguagens. “O entreato tinha esse lugar pedagógico sem tirar nada das características do festival. Mas perdemos esse espaço como um espaço de fomento local”.

Comparando o FTA com as suas doze edições e o FBCT com as suas oito edições, Taciano acha que o mais antigo não tem o alcance do Breves e julga que

---

<sup>118</sup> Taciano Soares esclarece que não gosta de usar o termo “formar plateia” pois parece que está formatando a plateia num formato específico.

<sup>119</sup> Entrevista concedida por SOARES, T. A. [mai, 2018]. Entrevistadora: Tiziane Assunção Virgílio. Manaus, 2018.

isto seja o resultado de um trabalho de planejamento estratégico realizado desde a primeira edição.

A gente estudava a partir da administração da cultura, da gestão cultural, sobre como minimizar os problemas identificados (internos e externos) e como desenvolver objetivos e metas para atingir outras potências em outros anos. Nós sempre baseamos o trabalho em planejamento, em estratégia, não foi intuitivo, de gosto pessoal, e isso é um mérito do Breves. Não é a toa que ele conseguiu voos gigantescos e o mérito do festival é de todo mundo da equipe que sempre contribuiu pra isso, uma equipe muito alinhada e atendida com as diretrizes que foram apresentadas (informação verbal).

Francis Madson, que também é um dos idealizadores do projeto Breves Cenas em Manaus, diz que a experiência foi interessante sob vários aspectos. Ele, que nos primeiros anos do evento sempre esteve na coordenação executiva e na gerência do projeto, destacou a sua participação como jurado na última edição.

Ele recorda da intenção da coordenação de chamar pessoas da cidade de Manaus para participarem como jurados do festival. A intenção era de colocar pessoas locais assumindo lugares de destaque e com importância regional e nacional como colaboradores, sem nunca ter imaginado que ele próprio seria uma dessas pessoas durante o percurso.

Distanciado, a sua impressão é de que em alguns aspectos o Breves não avançou enquanto conceito e tem reproduzido a mesma estrutura.

Dyego Monzaho também fez as suas reflexões sobre o festival, e voltando ao começo, assume que eles três não sabiam ao certo o que pretendiam quando decidiram inscrever o projeto no edital da Caixa. Sentiam-se estimulados a fazer um festival para que pudessem motivar a classe artística para um novo espaço de apresentação, de experimentação, de representação e de formação, já que os festivais de teatro da cidade tinham o mesmo formato, o FTA e a Mostra de Teatro da Amazônia, ambos realizados pela FETAM em parceria com o Governo do Estado do Amazonas.

Ele confessa que não imaginaram que ganhariam e o resultado da aprovação foi uma surpresa. Ficaram felizes, claro, mas com uma verba mínima para a realização do evento eles saíram convidando os amigos para produzirem uma cena curta. “Estávamos trabalhando um conceito que a cidade não entendia, nem a estética, por isso tivemos que provocar as pessoas para produzirem nesse formato”.

Por este motivo que, inicialmente, muitas cenas apresentadas no festival eram trechos de um espetáculo, pouquíssimas foram concebidas como uma breve cena de teatro, e levaram “para o Américo Alvarez muitas pessoas que sequer conheciam o teatro na cidade”.

Em sua segunda edição, ao abrirem as inscrições para todo o Brasil, receberam por volta de cinquenta inscrições, um número muito significativo para um festival que ainda não era conhecido, mas julga que hoje em dia o festival tem uma efetividade para a cidade sob vários aspectos, incluindo o político, social e estético, que contribui com o processo de formação e pensamento em arte contemporânea.

Acho que o festival é hoje um dos poucos ou talvez o único canal que esteja atualizado com as tendências do teatro contemporâneo em Manaus. A gente não vê em outros eventos o nível de discussão que vemos no Breves, de produção intelectual, de experimentações estética e de linguagem, até mesmo de determinados recursos técnicos, estéticos e conceituais que são tendências do que se faz no país (informação verbal).

Ele também comenta sobre a performance:

Quando o Brasil começou a absorver a linguagem performática, Manaus tinha poucas referências, acho que só a Cia. Cacos de Teatro trabalhava com ela na cidade e o Breves passou a ser uma referência do teatro performativo, da experimentação do estado performativo, da performance como linguagem dentro dos moldes teatrais. O Breves dá isso para a cidade pois faz com que não apenas o público acesse um tipo de estética diferente mas também faz com que a classe artística que produz tenha contato e acesso a esse tipo de linguagem (informação verbal).

Dyego vê o festival hoje em dia como uma plataforma de circulação para grupos que não conseguiam chegar ao norte do país, como um facilitador de acessos. Esta plataforma, de acordo com ele, vem desenvolvendo um trabalho de construção intelectual, de produção de conhecimento, de geração de acesso, de consolidação e de formação de novas plateias, mas também se consolida como um lugar de experiências e de atualização de conhecimento na produção em artes.

As vezes isto se reflete na cena como um produto para ser contemplado, mas está também nas discussões, nos debates, nos programas que surgem pelo caminho como o Núcleo Ensaio Quadriláteros e nos que podem surgir pelo caminho, mas o principal fator pelo qual não conseguimos dilatar ainda mais o projeto é falta de recurso. O país inteiro sofre com uma crise, a gente também, mas nos projetos de cultura em geral há muito

limitadores financeiros que não permitem que a gente evolua como gostaria e faz com que, as vezes, a gente reproduza uma fórmula limitada por falta de recursos. No caso do Breves, mesmo na reprodução, a gente se esforça para tenta transformar e modificar a ideia (informação verbal).



## 10. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Voltando ao início deste trabalho, na sua metodologia, chego ao seu final com as estruturas definidas desde o seu começo, de analisar as informações coletadas e apresentá-las em uma estrutura linear, confrontando das diferenças entre as edições do festival, analisando as informações coletadas e apresentando evidências que fundamentam todas as informações aqui apresentadas. Se consegui fazê-lo com uma escrita atraente conforme propus, cada leitor responderá, eu só posso afirmar que a tarefa de realizá-lo foi gratificante pelas razões que explicarei mais adiante, embora já tenha deixado pistas durante a escrita.

Também gostaria de registrar a importância e o incentivo da minha orientadora, Professora Doutora Eneila Almeida dos Santos, não apenas nas contribuições que fez para a conclusão deste trabalho quanto no apoio dado para que eu escrevesse em primeira pessoa. Ao final, é possível afirmar que a minha proximidade com o Festival Breves Cenas de Teatro não representou um obstáculo à minha pesquisa, que resulta de um trabalho honesto de investigação e aplicação sistemática de métodos de pesquisa, sem, entretanto, abrir mão de opinar quando julguei pertinente. O rigor desta pesquisa reside, de fato, no desenvolvimento das minhas atividades como pesquisadora, e não no afastamento do objeto pesquisado.

Ao começar este trabalho, acredito que não tenha me dado conta do tamanho da responsabilidade de fazê-lo. Apesar de todo suporte teórico que não deixava dúvidas quanto a escassez de registros de qualquer natureza sobre a evolução, o crescimento, o desenvolvimento do cenário artístico e cultural da cidade de Manaus, escrever sobre o festival só é possível adentrando por caminhos que nem sempre são fáceis de trilhar e nem sempre se faz acompanhado de parceiros. Em 2009, ao escolherem caminhar juntos, Dyego Monnzaho, Francis Madson e Taciano Soares formaram uma parceria na qual eles também desconheciam as proporções da ideia que acabavam de ter. Podiam até ter sonhado com isso, não duvido, mas não esperavam que em tão pouco tempo o FBCT fincaria raízes tão profundas neste terreno tão arenoso e banhado pela acidez das águas do Rio Negro. Tinha tudo pra não brotar... Mas vingou!

Com vinte e três, vinte e dois e dezenove anos, eles amadureceram profissionalmente juntos, embora sendo Cacos de si mesmos. A ideia não era nova, como vimos, mas eles souberam trilhar seu próprio caminho, que seria praticamente



impossível de seguir sem o estabelecimento de parcerias, e foram muitos os parceiros do festival ao longo dos anos: O Governo Federal, a Caixa Econômica Federal, O Governo do Estado do Amazonas, a Secretaria de Estado de Cultura, a MANAUSCULT, o Casarão de Ideias, o Serviço Social do Comércio do Amazonas (SESC-AM), a Rede Amazônica, a Casa dos Sites, o Bar Botequim, a Objeto de Papel, entre tantos outros que fizeram parte desses 8 anos de história. O projeto passou pela fase inicial da desconfiança, do público, da classe artística, dos patrocinadores, dos apoiadores, dos órgãos públicos, e mostrou que tem consistência e conteúdo para se manter no cenário artístico da cidade.

A pesquisa dá ao leitor uma ideia dos custos envolvidos na produção de um festival deste porte e localiza o festival no cenário econômico das esferas municipais, estaduais e federais, bem como aborda as questões que estão de maneira intrínseca envolvidas na discussão das políticas culturais em todos os âmbitos. Falei de diferentes autores com ideias complementares sobre o conceito de política cultural como uma política pública, mas podemos concluir que a nossa realidade, na prática, está longe de chegar neste conceito teórico.

A grosso modo, educação e cultura, que andam juntas, estão sempre em desacordo quando se trata de políticas públicas. E o que é ainda mais grave, as duas, separadamente, são tratadas de um modo muito aquém da importância que tem na formação educacional e social das pessoas. Há mais de um autor que fala desta realidade brasileira, dos modelos falidos de educação e de políticas públicas paternalistas para o incentivo da cultura, tudo isto como reflexo de um modelo de política de estado falido, marcada pela corrupção, pelo nepotismo, pela sucessão de membros de uma mesma família no poder, pela falta de planejamento e de representatividade popular, apesar de serem membros eleitos legitimamente através do voto.

Falamos sobre como o estado do Amazonas passou por um longo período de tempo com um mesmo secretário de cultura e os impactos que são sentidos hoje dessa personificação do poder em uma mesma pessoa por um período tão prolongado, mas foi impossível prever o que ainda está por vir, tanto como consequência ainda deste período que se deu por encerrado há menos de um ano, quanto como o que virá trazido pelo novo.

Não seria leviano afirmar que o estado avançou muito pouco nas políticas públicas de fomento cultural. O Governo Federal, por sua vez, em razão de todas as

mudanças políticas que vêm acontecendo só nos últimos dois anos, como o *impeachment* da Presidente Dilma Rousseff, um golpe contra a democracia brasileira, tendo um congresso ocupado por uma maioria de homens mais velhos e brancos, com pouca representatividade, que num período de três dias extinguiu o MinC, juntou-o ao Ministério da Educação e voltou atrás na decisão após manifestações contrárias em todos os estados, cada vez é menor a verba disponível e o lançamento de editais de fomento à cultura.

Neste cenário, o poder público municipal tem sido destaque, mas que fique claro que as suas ações fazem parte do exercício das suas atribuições. Todas as suas iniciativas de realizar consultas públicas para a formatação dos seus editais e para a indicação de membros da sociedade para a composição da comissão de seleção, por exemplo, além de atuarem no sentido de valorizar o cenário artístico-cultural local é uma das funções da MANAUSCULT, e fazê-lo de forma transparente e democrática é uma exigência, entre outros instrumentos regulatórios, da Lei de Acesso à Informação (LAI), que entrou em vigor em 16 de maio de 2012 com o propósito de regulamentar o direito constitucional de acesso dos cidadãos às informações públicas no país e que representa uma mudança de paradigma em matéria de transparência pública, pois define que o acesso é a regra e o sigilo, a exceção.

A razão do destaque se deve ao fato de garantir esse direito e trazer para a sociedade as vantagens que a aplicação da lei garantem, já que de modo geral, o acesso às informações públicas é um requisito importante para a luta contra a corrupção, o aperfeiçoamento da gestão pública, o controle social e a participação popular, além de possibilitar uma participação ativa da sociedade nas ações governamentais. Minha mãe diria que “não faz mais do que a sua obrigação”, e é verdade.

Também é latente a deficiência na qualidade do ensino brasileiro em todas as fases da vida das pessoas. As questões que norteiam as discussões acerca do ensino fundamental ainda são as mesmas de mais de trinta anos atrás, o mesmo tempo, praticamente, da educação no Brasil ter-se tornado um direito constitucional. Não é de se estranhar que os problemas se acumulem e culminem com a formação também deficitária dos profissionais que saem para o mercado de trabalho.

Como consequência, a maioria esmagadora dos profissionais que trabalham com as artes, de maneira geral, que são a parte que nos interessa neste trabalho,

são formados na prática da atividade que desenvolvem, e estas, muitas vezes, se fundem à tantas outras e acaba formando “especialistas em generalidades”.

No caso de Manaus, não resta dúvidas de que a criação de um curso em nível superior significa grande avanço na formação profissional e artística de professores de teatro, atores e diretores. Falamos das dificuldades que marcaram o início do curso e mesmo dos problemas atuais enfrentados pelos egressos, mas é importante dizer que eu, assim como tantos outros colegas do mesmo período de formação que eu, compreendemos as circunstâncias que fizeram com que o curso funcionasse por tanto tempo com tão poucos professores, que se desdobravam para fazer coisas que estavam, em alguns casos, além das suas competências pedagógicas. Gislaïne Pozzetti e João Fernandes são professores deste período e por um semestre foram os dois professores que se revezaram ministrando as oito disciplinas de um período. Tenho certeza de que foi extenuante para todos nós e que aquilo era o possível a ser fazer naquele momento, mas o tempo está passando e apesar de ter havido muitas mudanças, como o aumento do número dos professores, o curso de teatro ainda sofre sem salas adequadas para o ensino das suas práticas, e sem solução para curto ou médio prazo.

Temos visto, paulatinamente, os alunos do curso de teatro ganhando espaços no próprio FBCT, no Festival de Teatro da Amazônia, ganhando editais públicos de todas as esferas para o apoio de suas pesquisas, projetos de intercâmbio, produção e difusão de espetáculos teatrais, realizando os seus próprios projetos, como é o caso de Fábio Moura e o meu próprio, mas estas iniciativas estão diretamente relacionadas às suas iniciativas pessoais de tentar, de errar, de tentar de novo até conseguir. Não há suporte da academia, por exemplo, na oferta de uma disciplina que o ensine a gerir um projeto cultural. De novo, é tentar, errar, tentar... E é uma coisa básica, imaginar que um artista, diretor ou ator, seja capaz de gerir seus próprios projetos. Ainda não é. A maioria ainda não sabe. A nossa atividade profissional continua trabalhando no processo de construção e de organização do seu próprio campo de trabalho, pelo autodidatismo.

Ferramentas modernas da administração como o *marketing*, imprescindível para o planejamento estratégico de qualquer projeto, incluindo culturais, há muito tempo já mostraram que compreendem a natureza da nossa atividade e são capazes de viabilizar financeiramente os projetos, seja por intermédio de bilheteria, de patrocínios ou os dois juntos. Taciano Soares já estabeleceu as conexões entre o

*marketing* e o FCBT em 2009 e eu achei que seria pertinente aprofundar um pouco mais os conceitos do *marketing* e juntar a lógica do mercado às artes, sem comprometer o processo de criação artística, claro, mas também sem depreciar a arte ao tratá-la como uma mercadoria de interesse do mercado, seja como um produto, seja como um canal de comunicação das empresas com os seus clientes. O fato é que esta relação é capaz de desenvolver o mercado cultural que pode servir para a diversificação do público.

No ambiente macro, o público do festival é uma amostra da nossa sociedade, um público que vive o *presenteísmo*, como descreveu Maffesoli, com capacidade de compreender o predomínio do instante, é o público do *entre-lugares* de Homi Bhabha, que renova o passado e reconfigura o trabalho fronteiriço da cultura, marcando a nossa existência pela sensação de sobrevivência, é o público da crise de identidade da modernidade tardia da segunda metade do século XX e o seu processo homogeneizador global de Stuart Hall, variado, contraditório e descentrado, da Gayatri Spivak e a violência epistêmica ao “outro”, ao sujeito efeito do discurso dominante. A cultura, como nós, especializou-se em excesso e refletiu, também como nós, a fragmentação da vida moderna. Os desafios são tão complexos quanto a nossa sociedade é.

No micro ambiente, quantas surpresas a pesquisa sobre o perfil do festival me revelou. Lembro que uma das frases que havia no meu anteprojeto de pesquisa era a de que o público do festival era um público fiel. A frase foi retirada após descobrir que uma média de 63% do público presente na 8ª edição estava indo pela primeira vez. Foi comprovado que o público do festival é jovem, na sua maioria, 62% do total está na faixa etária dos vinte aos quarenta anos. Uma quantidade expressiva deles sabe da sua realização por intermédio de amigos e mais de 93% pagaria para entrar caso o festival cobrasse ingresso. Mais de 90% do público total afirmou que o festival atendeu às suas expectativas e quase 95% afirmou que voltaria para uma próxima edição. São números muito expressivos que apesar de não me permitirem mais repetir que o público do festival é um público fidelizado, ou pelo não agora, sem realizar pesquisas em edições seguidas, estes números me permitem afirmar que o público presente na 8ª edição gostou do que viu pelos mais variados motivos que não foram possíveis de tabular na pesquisa em razão da subjetividade das respostas e da grande quantidade de pessoas entrevistadas. Muitos destes entrevistados citaram o fato de as cenas serem curtas e ser possível, por este

motivo, assistir à mais de uma numa mesma noite, um fenômeno típico da liquidez dos tempos descrita por Bauman, em que tudo muda rapidamente e nada é feito para durar, típicos da atualidade. Instantânea é a vida, instantânea é a cena.

Se não faço mais afirmações a partir das minhas pesquisas, estas se devem ao fato de eu não querer interferir na interpretação do meu leitor sobre os temas expostos, mas principalmente por não querer incorrer no risco de me precipitar ao dar por certo opiniões e ideias que estão ainda em pleno processo de formação. Não quero consolidar nenhuma manifestação de ideias individuais a respeito do que quer que seja, mesmo que julgue verdadeira. Não é minha intenção deste trabalho, apesar dele expressar muitas das minhas opiniões pessoais, defender nenhum ponto de vista em detrimento de outro, muito pelo contrário. Quero que este trabalho sirva ao seu propósito inicial de servir como uma ferramenta de informação à posteridade através de registros documentais nele feitos, e que a pesquisa sirva como provas para contribuir, criar, eliminar, manter ou modificar suposições relativas ao objeto de estudo, o festival, e muito me alegraria se a partir daqui estes fatos possam ser, futuramente, comparados, analisados e avaliados para que o seu sentido histórico possa ser estabelecido, coisa impossível de se fazer hoje.

E para concluir este trabalho, não por acaso, deixei para o final os detalhes de cada uma das edições do festival, descritos, comentados, avaliados, contando as memórias e as experiências das pessoas que fizeram do festival o que ele é hoje: um evento do calendário local com credibilidade e de sucesso de público. São depoimentos espontâneos que foram colhidos durante a realização deste trabalho e que representam a opinião e expressam as idéias dos seus locutores, exclusivamente, que contribuíram voluntariamente com a pesquisa. São atores, atrizes, diretores, dramaturgos, jurados, críticos, figurinistas, técnicos, etc.

Também não é por acaso que quem finaliza esta escrita não é a pesquisadora, é a jornalista. Ela quem quis muito, e há muito tempo, colocar a história do Breves Cenas no papel pra não correr o risco de deixar o tempo fazer com ele o que já fez com tantas pessoas e grupos de teatro da cidade, deixá-lo cair no esquecimento caso, por qualquer que seja o motivo, não haja uma continuidade na sua realização. Como tal, fiquei muito feliz e, por vezes, comovida com os depoimentos que colhi e que me ajudaram a contar esta história. Espero que ela contribua para o pensamento crítico do Amazonas e que Márcio Souza pare de ter

razão quanto ao processo político e cultural da sua terra ser marcada pela ausência de investigação científica!



## 11. REFERÊNCIAS.

- ALAMBERT, Francisco. Arte como mercadoria. In: WILLIAMS, Raymond. Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AVELAR, Rômulo. O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.
- BANDEIRA, Jorge. Cabeças decaptadas: ensaios e críticas teatrais e cênicas. Amazonas: Thiago Roney Lira Borges-thysanura edições de rua, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. Globalização: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- COSTA, Selda Vale da; e AZANCOTH, Ediney. Cenário de Memórias – Movimento Teatral em Manaus (1944-1968). Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2001.
- CUNHA, Maria Helena Melo da. *Gestão cultural: profissão em formação*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2007.
- CUNHA, Maria Helena. Formação do profissional de cultura: desafios e perspectivas. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/5314/3850>>. Acesso em: 23 abr. 2018.
- DONNAT, Olivier. Democratização da Cultura. *IN* Revista Observatório Itaú Cultural: OIC. – N. 12 (maio/ago. 2011). – São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- DURANTI, Luciana. Registros documentais contemporâneos como provas de ação. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: 1994. Vol. 7, n. 13, p. 49-64.
- EAGLETON, Terry. “Versões de Cultura”. In: A ideia de cultura. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GONDIM, Linda M. P. *A pesquisa como artesanato intelectual: considerações sobre método e bom senso*. São Carlos: EdUFSCar, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HELIODORA, Bárbara. *A função da crítica* / Bárbara Heliodora, Jefferson Del Rios, Sábado Magaldi. – 1. Ed. – São Paulo: Giostri, 2014.

KRISHNAIAH, P. R. *Handbook of Statistics*. Elsevier B.V.: Volume 1, 1980.

KOTLER, Philip. KELLER, Kevin Lane. *Administração de Marketing*. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2006.

MAFFESOLI, Michel. *Saturação*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2010.

MENESES apud Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas / organizadora Zélia Lopes da Silva. – São Paulo: Editora UNESP: FAPESP, 1999. – (Seminários & Debates)

MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. *Verbete progressão continuada*. *Dicionário Interativo da Educação Brasileira - Educabrazil*. São Paulo: Midiamix, 2001. Disponível em: <<http://www.educabrazil.com.br/progressao-continuada/>>. Acesso em: 17 de mai. 2017.

MILLER apud BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PORTER, Michael E. *Estratégia competitiva: técnicas para análise de indústrias e da concorrência*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing Cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. São Paulo: Thomson Learning Edições, 2006.

Revista Observatório Itaú Cultural: OIC. – n. 13 (set. 2012). – São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

REZENDE, Renato; BUENO, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, Lamparina, 2013.



SAID, Edward. “Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas”. In: *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2008.

SCHWARTZ, Yves. *Os ingredientes da competência: um exercício necessário para uma questão insolúvel*. *Educação & Sociedade*, ano XIX, n. 65, dez. 1998.

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. *Música, dança e artes visuais: aspectos do trabalho artístico em discussão*. *IN Revista Observatório Itaú Cultural: OIC*. – n. 13 (set. 2012). – São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

SOARES, Taciano Araripe. *MONOGRAFIA FINAL DE ADMINISTRAÇÃO 2009*.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. 2ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WUO, A.E. *Comicidade no corpar*. *OuvirOuver, Uberlândia*, V. 9, n 1, p 108-116, jan-jun 2013.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. – 3. Ed. – Porto Alegre: Bookman, 2005.