


7-2009

## As artes do espetáculo no Brasil contemporâneo

Armindo Bião

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

### Recommended Citation

Bião, Armindo. (2009) "As artes do espetáculo no Brasil contemporâneo," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 323-345.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## ■ 1. AS MATRIZES DO TEATRO BRASILEIRO

A maioria dos pesquisadores que têm lidado com a história do teatro no Brasil afirma que, aqui, o teatro profissional, como atividade regular, contínua, permanente, com prédios próprios, construídos para sua prática, e organizada como meio de vida para seus praticantes, é um evento da segunda metade do século XVIII (Souza, 1968: 121; Cacciaglia, 1986; Araújo, 1991: 181-182; Cafezeiro, 1996: 113). Também concordam que o teatro brasileiro autêntico, “refletindo nossa realidade política e social, com uma dimensão cultural especificamente nossa, começou com a comédia de costumes de Martins Pena e a interpretação de João Caetano” (Carmo, 1968: 92; Magaldi, 1997: 42), portanto apenas na década de 30 do século XIX. No entanto, para se iniciar uma abordagem, ainda que panorâmica, do teatro brasileiro contemporâneo, mister se faz uma notícia histórica a respeito das artes do espetáculo no Brasil, entre as quais o teatro, buscando-se identificar suas matrizes, bem como uma breve caracterização do contexto em que se encontra o país.

### 1.1. O contexto

Maior nação da América do Sul, com aproximadamente metade (8.514.215,3 km<sup>2</sup>) de sua área e população (estimada em 2007 em 190 milhões de habitantes), o Brasil possui 23.102 km de fronteiras, das quais 7.367 km com o Oceano Atlântico e 15.735 km com 10 países desse continente (todos, exceto o Chile e o Equador)<sup>1</sup>. Um dos maiores países do mundo em área e população, abriga grande variedade de climas: desde o tropical, quente e úmido, da região amazônica (42% do total do país), o tropical, quente e seco do sertão nordestino, o tropical e ameno do litoral atlântico, até o clima temperado das serras do Sudeste, o clima frio do Extremo-Sul e os microclimas frios de altitude, em diversas de suas regiões.

O país é caracterizado, por um lado, por uma população em constante e intensa miscigenação, o que tem sido amplamente considerado como característica positiva. Por outro lado, é também caracterizado por uma das mais excessivas concentrações de renda do planeta e vergonhosos indicadores educacionais. No entanto, o Brasil se encontra em situação política e econômica estável, apresentando bons índices de

---

\* Pesquisador CNPq, Professor Titular de Interpretação Teatral, Participante Especial do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Coordenador do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, da Universidade Federal da Bahia, ator e encenador.

<sup>1</sup> Para esses e outros dados estatísticos, consultar [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br).

crescimento e de melhoria da qualidade de vida, após intenso processo de urbanização, que gerou grandes centros urbanos em todas as suas regiões.

Entre os mais importantes centros urbanos brasileiros se destacam São Paulo e Rio de Janeiro, com populações estimadas, em 2007, em 11 e 7 milhões de habitantes, respectivamente. A seguir, também se destacam, sob o ponto de vista populacional, Salvador, Belo Horizonte, Fortaleza e Brasília, com entre 2 e 3 milhões habitantes, e Curitiba, Recife, Porto Alegre e Belém, contando em torno de 1 milhão e meio de habitantes em 2007 cada uma. É aí onde se concentra boa parte do teatro profissional no Brasil contemporâneo, cujas matrizes estéticas são ameríndias, negro-africanas e lusófonas, com forte predominância cultural da oralidade e importante marca artística do barroco.

## 1.2. A matriz ameríndia

Quando, documentadamente, chegaram os europeus ao Brasil, em 1500, aproximadamente dois milhões e meio de ameríndios, de diversas culturas, aí viviam (Hemmings, 1978). Desse primeiro encontro de dois universos culturais distintos, na Carta de Pero Vaz Caminha, de 1º de maio de 1500, ficou o registro de nativos “...dançando e folgando” e de um português, “homem gracioso e de prazer [...que...] Levou consigo um gaiteiro [...] e meteu-se com eles a dançar...” (Amado, Figueiredo, 2001: 92-97). Vale já aqui assinalar que esse homem “gracioso” seria, segundo Carlos Francisco Moura (2000: 25), um ator profissional.

Sem sombra de risco, pode-se admitir que muito dessas danças e folguedos locais iria informar o teatro jesuítico, dos séculos XVI a XVIII, no Brasil, bem como a futura cultura espetacular e festiva do país. De fato, os ameríndios foram um dos mais importantes públicos alvos desse teatro pedagógico, catequético e religioso católico da contra-reforma, mas também foram atores, músicos e fonte de línguas, personagens e intrigas, usados pelos jesuítas em seu teatro, constituindo-se, sem sombra de dúvida, em uma das matrizes do teatro brasileiro.

Outro registro importante sobre danças, cantos e adereços ameríndios brasileiros, compartilhados (nesse caso de modo compulsório) com estrangeiros - um alemão em busca do caminho das índias através de Lisboa - se encontra no clássico relato de viagem de Hans Staden. Publicado originalmente em 1556, esse importantíssimo documento, particularmente em seu Capítulo 23, “Como as mulheres dançaram comigo diante da cabana em que eles louvavam seus deuses”, dá conta de um dos ritos preparatórios para o banquete antropofágico no qual seria servido seu próprio autor (1998: 66).

### 1.3. A matriz africana

Outra matriz estruturante do teatro brasileiro é constituída pelos importantíssimos aportes à cultura brasileira, trazidos por cerca de quatro milhões de africanos, sobretudo bantos e sudaneses, que vieram para Brasil entres os séculos XVI e XIX, a maioria absoluta dos quais como escravos (Pierson, 1967). Sua contribuição para a cultura brasileira, inclusive para a música e a dança (Tinhorão, 1990: 63-90; Calado, 1990: 231), bem como para o teatro (Mendes, 1982: 2-3, 1993: 11-12; Martins, 1995: 97-102), tem sido cada vez mais estudada e ressaltada, inclusive o persistente preconceito contra os negros, revelado pela dramaturgia brasileira considerada como de melhor nível literário e maior sobrevivência à efemeridade do espetáculo teatral. Os folguedos e festejos desses africanos e de seus descendentes foram fartamente registrados ao longo da história do Brasil, como, por exemplo, em 1760, especificamente no que se refere à atividade teatral, de caráter popular, realizada por negros, na Bahia (Araújo, 1978: 169).

Mas, tão importante quanto esses registros é o fato de, formados por jesuítas, muitos negros e, especialmente, mulatos e outros grupos mestiços, tomarem-se os melhores artesãos, pintores, escultores, músicos e atores no Brasil colonial. A presença de atores negros e mulatos nos primeiros elencos profissionais brasileiros é, de fato, fartamente documentada (Mendes, 1982). Associados ao universo do trabalho - atividade precípua do escravo, esses artistas gozavam de prestígio apenas um pouco superior ao dos demais trabalhadores, efetivamente escravos. Talvez por isso - pelo preconceito contra o trabalho (atividade de escravo) - não se tenha guardado no léxico da língua portuguesa uma expressão equivalente aos lúdicos *to play inglês*, *jouer francês* e *spielen alemão*. Aqui, fala-se de “trabalhar” em teatro. Brincar e folgar, conforme se referem os vocábulos *folguedos*, *brinquedos*, *brincadeiras*, *brincantes* e *brincadores*, no que se refere ao teatro, em português, são palavras restritas ao âmbito do amadorismo.

De todo modo, a matriz negro-africana se inscreveria nos corpos dos primeiros atores profissionais brasileiros e na composição da sociedade brasileira do início da consolidação de nosso teatro profissional<sup>2</sup> (no começo do século XIX, um terço da população eram escravos, majoritariamente, negros). Mas essa matriz também marcaria as artes do espetáculo, enquanto meio de vida e profissão no Brasil, com o sensual e lúbrico lundu, presente durante boa parte do século XIX, nos programas de sucesso

---

<sup>2</sup> Araújo (1978: 184) informa, com riqueza de detalhes a contribuição de muitos desses profissionais para a inserção “do teatro à maneira européia em certas regiões africanas, para onde retornaram já livres”, destacando o caso da atual Nigéria, onde, entre 1880 e 1882, essa contribuição foi fartamente documentada. Também sobre esse tipo de teatro na Nigéria, vale ler o ensaio de Bernard Muller “O teatro tradicional iorubá na Nigéria Contemporânea”. (Bião, 2007: 463-478)

dos teatros comerciais brasileiros, também conforme abundantemente registrado (Ruy, 1959; Tinhorão, 1990).

#### 1.4. A matriz lusófona

A matriz européia no teatro brasileiro se inaugura com o teatro jesuítico português, que combinava a tradição popular ibérica medieval, traços da influência moura, o drama romano, a vocação humanista do Renascimento e a reação barroca às reformas protestantes, para converter e educar. Seu alvo, no Brasil, eram os ameríndios, os colonos (inclusive aventureiros, degredados e desertores, alguns até possuidores de alguma vivência teatral) e os proprietários das novas terras do Brasil.

Entre 1549 (quando chegaram os primeiros) e 1759 (quando foram expulsos do Brasil), os jesuítas produziram peças, das quais são conhecidos cerca de 30 títulos (poucos em sua versão integral), notadamente autos (quase a metade). Escritos em português, tupi, espanhol e provavelmente também em idioma dos negros de Angola, esses autos eram representados, geralmente, ao ar livre, sobre carretas e/ ou plataformas com fundo móvel, constantemente numa das áreas principais das cidades. Outras peças jesuíticas eram escritas em português ou latim, seguindo-se modelos romanos: comédias, tragédias, tragicomédias, dramas, histórias, églogas e diálogos. Essas eram prioritariamente representadas dentro dos colégios jesuítas, para alunos, parentes, agregados e autoridades, principalmente nos atuais estados da Bahia, Pernambuco, Maranhão, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo, mas seus maiores centros de difusão eram Salvador, na Bahia, e Recife e Olinda, em Pernambuco (Souza: 89-156).

Os jesuítas também costumavam produzir presépios, espetáculos musicais tratando dos eventos natalinos, particularmente da visita dos reis magos (gênero ainda hoje muito popular no Nordeste brasileiro) e procissões (matriz barroca sempre tão presente na cultura brasileira), com personagens em ricos trajes, carretas decoradas, comédias, entremezes e danças (Hessel, Readers, 1974: 27; Campos, 2001: 45-50).

#### 1.5. A matriz barroca da oralidade afro-ameríndia e dos entremezes<sup>3</sup> ibéricos

A consolidação de uma idéia de identidade brasileira está relacionada ao barroco

---

<sup>3</sup> Segundo Moura (2000: 73), há divergências sobre a etimologia da palavra *entremez*, usada para designar representações teatrais em Portugal já no século XV: “Alguns dão a palavra como derivada do italiano *intermezzo* [...outros...] do francês *entremets*, prato que se serve entre dois outros [...] um espetáculo que se dava entre os diferentes serviços de um festim”. Assim, a palavra *entremezes* poderia ser usada em português tanto no sentido de entremeios quanto de entremesas... Bastos (1994: 58), em seu dicionário de referência, informa: “**Entremez** – Classificação que n’outro tempo se dava às farças (sic) ou comedias (sic) pequenas e jocosas”.

tardio, cujo apogeu nessa parte do novo mundo data apenas da segunda metade do século XVIII, exatamente o período em que a atividade teatral regular também tem início no país. Esse primeiro movimento artístico globalizado, que já começa a se configurar na Europa na segunda metade do século XVI, remete, efetivamente, à complexidade dos novos mundos então recém descobertos, à descoberta da existência dos antípodas e, até, da atualidade da antropofagia – brasileira.

Mais que um estilo ou gênero, o barroco integra elementos pictóricos que remetem a todo mundo então conhecido e aos misteriosos elos do visível com o invisível, dirigindo-se ao público para maravilhá-lo, seduzi-lo, conquistá-lo (Wölflin, 1988; Hauser, 2000: 442 e s.). A matriz barroca é, de certo modo, e sob múltiplos pontos de vista, a grande referência estética para a construção da nacionalidade brasileira e, também, para a configuração do conjunto de artes do espetáculo identificadas com o país, entre as quais o teatro e o carnaval, por exemplo.

A oralidade ameríndia foi a marca maior da “língua geral”, de base lingüística tupi e protegida pelos jesuítas, falada no Brasil até meados do século XVIII, quando a língua portuguesa passa a ser de fato, a língua dominante, graças, entre outras razões, à necessidade dos africanos e de seus descendentes se comunicarem entre si próprios, em sua nova terra. De fato, só em 1758, a “língua geral” de base ameríndia foi proibida em todo o Brasil e, só ano seguinte, perderia, enfim, seus grandes protetores, com a expulsão dos jesuítas pelo Marquês de Pombal (Teyssier, 1980: 97).

A diversidade lingüística dos grupos africanos trazidos, em sua absoluta maioria, à força para o Brasil, levou seus falantes a, uma vez aprendida língua portuguesa, falarem entre si esse novo idioma, já, inclusive, conhecido de alguns africanos em seu próprio continente. Acrescente-se, então, à oralidade das diversas línguas e culturas ameríndias aquela dos diversos grupos lingüísticos e culturais africanos, entre os quais, mesmo os islamizados, dominavam apenas rudimentos do árabe para gravarem fragmentos do Alcorão.

A língua portuguesa, talvez a mais jovem das línguas neolatinas, conforme nos revela o poeta, só se formaria como escrita por volta de 1350, após pouco mais de um século de seu embrião, o galaico-português (Teyssier, 1980: 43). Assinale-se que, até o século XVIII, sem imprensa e sem universidades, o Brasil conhecia o português predominantemente em sua forma oral, sendo o domínio da leitura e da escrita extremamente restritos.

Assim, o Brasil se forma, sobretudo, enquanto uma cultura da oralidade, que privilegia a multisensorialidade, o mistério e o passado. As culturas da oralidade – e também as culturas das escritas icônicas, são culturas teocêntricas, das festas, dos folguedos e dos rituais, das comunidades de pessoas e não de indivíduos, de sujeitos separados



dos objetos (Berque, 1986: 147-153). Em oposição às culturas da escrita fonética, que são antropocêntricas, privilegiam o futuro e a pedagogia, o teatro e a teoria, seguindo sua matriz grega da Paidéia (Jaeger, 1986), que criou o alfabeto fonético e deu maior prestígio ao sentido da visão, do olhar, realizando uma verdadeira revolução sensorial (Kerckhove, 1983). Teoria é ver, é um sujeito que vê um objeto. Teatro é o espaço – o próprio prédio, por exemplo – e é a ação, organizados para o olhar.

É como se essa revolução sensorial, da Grécia clássica e do renascimento, só começasse a chegar, no Brasil, junto com o teatro, no final do século XVIII. Doravante, iriam conviver ambas as matrizes: a teocêntrica, multisensorial, do mistério, das festas, rituais e folguedos, com a antropocêntrica, do privilégio do sentido da visão, do olhar, da perspectiva (Panofsky, 1975), da razão pedagógica (basta-nos lembrar do principal instrumento da catequese jesuítica), do teatro e da teoria. Assim, estaríamos em boa situação para valorizarmos o presente (Maffesoli, 1979), como o fazem todas as culturas contemporâneas, ecocêntricas, reunindo alfabetos fonéticos, escritas icônicas e redes que balançam e dão vertigem, nas encruzilhadas reais e virtuais dos novos mundos de cada dia.

Aqui, algumas palavras sobre a encruzilhada, imagem e conceito importantes para a compreensão do Brasil e do mundo contemporâneos. Exu, entidade do panteão ioruba, muito popular no Brasil, é “Senhor das encruzilhadas e, principalmente, da encruzilhada dos sentidos e dos discursos, ele é um *trickster*...” (Martins, 1995: 56), confundido, equivocadamente, com o diabo. Trata-se, na verdade, de um mediador, que, como um tradutor, é coisa – gente – delicada, merecedora de atenção, para se evitar confusão (*traduttore traditore*). Para se sair da encruzilhada, há que se escolher um dos caminhos que se cruzam nesse lugar de angústia, como, por exemplo, teorizou o existencialismo de Jean-Paul Sartre em *Les Chemins de la liberté* (nos romances *L'âge de Raison* - 1945, *Le Sursis* - 1947 e *La Mort dans l'Âme* - 1949). Há que se distinguir um caminho possível do outro, também possível enquanto opção potencial. Ora, o que distingue uma coisa da outra é o verbo, é a linguagem. É ela, a linguagem, que, simultaneamente, nos prende e nos liberta. O meio – do caminho – é – o lugar dele, o mensageiro: Exu, ou Hermes (o três vezes grande), que nos ajuda a decifrar os textos, ou Mercúrio (o dos pés – e capacete – alados), que protege o comércio e as artes.

A propósito da linguagem mediadora, como considerar a enorme criatividade brasileira na criação e registro de prenomes inusitados, senão como afirmação libertária, o desejo divino – realizado – de nomear as pessoas – e as coisas? Seriam os brasileiros, como outros povos, também, gente das encruzilhadas. Como os da diáspora, do comércio e das artes, os judeus, os ciganos e os negros africanos, por exemplo. Ou, ainda,

como os lusitanos, os ibéricos e os mediterrâneos navegadores, que cruzaram todas as encruzilhadas líquidas do planeta? Ou, enfim, também como os comerciantes, os artistas, os sacerdotes e os que vendem seu corpo – e sua alma? Roger Bastide já usara como epígrafe, a idéia de que, para se falar da cultura brasileira, no lugar de conceitos rígidos, seria necessário descobrir noções, de alguma forma, líquidas, capazes de descrever fenômenos de fusão, ebulição, interpenetração, moldando-se numa realidade viva, em perpétua transformação, concluindo que o sociólogo que quisesse compreender o Brasil deveria se transformar em poeta (1957).

Moura (2000) tratou exatamente do teatro documentadamente realizado a bordo de naus portuguesas<sup>4</sup> entre os séculos XV e XVIII, na encruzilhada misteriosa dos oceanos. Indicando, para além da armada de Pedro Álvares Cabral, onde veio um “gracioso”, conforme registra a Carta de Caminha, sete naus para o século XVI, duas para o século XVII e mais duas para o XVIII, onde documentos registram a produção de teatro religioso e profano, o pesquisador convence o leitor de que aí há apenas breves indícios, posto que só os relatos de naufrágios se ocupam dessa temática. Assim, parece provável que a produção de jograis, bobos, truões, chocarreiros, bufões graciosos, em momos, diálogos, autos, entremezes e comédias, tenha sido bem maior daquilo que ele nos faz conhecer. Se as naus eram portuguesas, que nelas viajava era das origens as mais diversas. Consta, por exemplo, que foi nessas encruzilhadas líquidas ibero-luso-afro-brasileiras, onde também se teria dançado, cantado e tocado, entre inúmeras formas musicais e coreográficas, aquela que ficaria sendo a marca da própria identidade portuguesa, o fado. (Brito, 1994; Pais, 1997: 33 e s.; Tinhorão, 1990, 1997, 2006)

Moura também anota que para bordo se levaram folhetos de cordel (2000: 91 e s.) contendo textos de peças teatrais, profanas e religiosas, e também de rezas, relatos pios e canções, o mesmo meio que difundiria nos séculos XVIII e XIX, entre outras formas teatrais e musicais, o entremez – teatral, musical e coreográfico, a forma de teatro popular, de grande sucesso, em Portugal e no Brasil, que misturou “diversas heranças ibéricas” (Levin, 2005: 15). Esses entremezes, matrizes da comédia de costumes brasileira, ao lado dos lundus, que apenas compunham o programa de uma sessão completa no teatro, mas que integravam matrizes africanas e ibéricas ficariam como a grande marca das artes profissionais do espetáculo – e da própria identidade cultural – no Brasil,

---

<sup>4</sup> Aliás, conforme sugere uma visita ao Teatro Municipal Garcia de Resende, sede do centro Dramático de Évora - CENDREV, em Portugal, a arquitetura teatral e a arquitetura naval se desenvolveram de modo paralelo e integrado na Europa a partir das conquistas tecnológicas mediterrâneas das grandes navegações.



para o olhar atento de estrangeiros, que passara, por exemplo, na Bahia do século XIX. Huell (2007: 228 e s.) nos legaria uma descrição sensual e apaixonada de seu envolvimento com o lundu, durante os festejos do Bonfim, em Salvador. Já Tollenare (1978: 213-218) anotava em 10.08.1817:

Quem quisesse julgar dos costumes dos povos pelos seus teatros, teria que passar em revista as tragédias políticas dos ingleses, os dramas românticos e exaltados, dos alemães, as comédias maliciosas dos franceses e os entremeses (sic)licenciosos dos brasileiros.

Mas, não nos aventuremos a generalizar juízos sobre os costumes das nações, principalmente depois que elas têm entre si tão freqüentes comunicações.

Lundus e entremezes seriam, também, matrizes de múltiplas formas de espetáculo, existentes no Brasil contemporâneo; e não só o teatro, abrangendo do maxixe e do samba ao axé, ao pagode e ao arrocha, do teatro besteiro ao humorismo cearense. E, numa permanência barroca de grande força, tudo se reuniria nos desfiles das escolas de samba do carnaval do Rio de Janeiro.

### 1.6. Mais matrizes européias

Até o final do século XVIII, a matriz européia incluiria a presença espanhola, que ultrapassou, em mais um século, o período do domínio espanhol da península ibérica (1580-1640), italiana (nos modelos predominantes no século XVIII), francesa (predominante já a partir do final do século XVIII) e holandesa (muito superficial, apesar do domínio holandês no Nordeste de 1630 a 1654). É o que demonstra, por exemplo, o fato do primeiro dramaturgo brasileiro a ser publicado (o baiano Manuel Botelho de Oliveira, 1636-1711) tê-lo feito em espanhol: duas comédias fortemente influenciadas por Rojas Zorrilla. É o que também revela a encenação, no Brasil, de peças de Calderon e de outros dramaturgos espanhóis até a primeira metade do século XVIII, quando o foco de influência passou, inicialmente para a Itália e, depois, para a França. (Souza: 140)

### 1.7. O surgimento do teatro como atividade regular

Com a Idade do Ouro no Brasil, por conta da descoberta das Minas Gerais, a partir de 1690, o país começa a se interiorizar e a avançar mais para o Sul e para o Norte. O teatro – barroco – avança para novos centros produtores, como as ricas cidades das Minas, a então remota Cuiabá, no Mato Grosso e Belém do Pará, na Amazônia. Esse período atinge o apogeu em 1750 e, em 1763, a capital do país se transfere de Salvador para o Rio de Janeiro, embora, em 1724, a Academia Brasileira dos Esquecidos, a primeira nos moldes das academias iluministas européias, tivesse sido fundada na Bahia (Burns, 1966). Esse modelo de ação cultural, reunindo artistas

e cientistas, também se repetiria pelo país, ao longo do século XVIII, que conheceu a produção teatral de Antonio José da Silva, o Judeu (brasileiro educado em Portugal), antes e depois de sua morte pela Inquisição, em 1739.

Pois seria esse dramaturgo luso-brasileiro o herói do primeiro drama histórico romântico brasileiro, “Antonio José ou o Poeta e a Inquisição”, de Gonçalves de Magalhães, produzido no Rio de Janeiro, em 1838, pela Companhia de João Caetano, que também produz as comédias de costumes de Martins Pena e está na origem da busca de um estilo de interpretação mais “moderno”, menos “exagerado” e mais de acordo com a influência predominante em seu tempo no Ocidente, a francesa. (Hessel, *Readers*, 1974: 14; 38-41; 47; 51; 62)

Ao ar livre, ou no interior de templos e conventos, as cerimônias barrocas brasileiras conheceriam uma duração histórica inaudita, alongando-se até o início do século XIX. Nessas ocasiões, freqüentemente motivadas por eventos ligados à família real e à visita de personalidades ilustres, se produzia teatro.

Os primeiros teatros permanentes no Brasil foram construídos, a partir de 1748, no Rio de Janeiro, na Bahia, em São Paulo, Rio Grande do Sul, Pernambuco e Minas Gerais. A adaptação de um salão, com a construção de um palco, com proscênio, e de uma platéia, com três áreas, no Palácio do Governo da capital da Bahia, Salvador, entre 1729 e 1733, teria sido um indicador dessa tendência, dos teatros permanentes, que ainda levaria 20 anos para se efetivar. A partir de então, começam a circular pelo país companhias teatrais regulares, majoritariamente portuguesas (mas também italianas e francesas), em cujos elencos a presença feminina ainda era uma raridade, uma das quais teria retornado a Portugal, rica, em 1794 (Souza, 1968: 121-157). Todas as principais cidades passaram então a contar com sua “casa de ópera”.

Nesse período foram traduzidos autores italianos e franceses, como Metastasio, Maffei, Goldoni, Molière e Voltaire, e alguns dramas gregos (Souza, 1968: 141). A ópera italiana começaria a aparecer e, em seguida, viriam a ópera alemã, a influência romântica e Shakespeare, já na primeira metade do século XIX.

Enfim, as matrizes do teatro brasileiro contemporâneo se haviam consolidado para gerar uma nova tradição teatral, produto do longo processo de transculturação, do qual buscamos aqui, até agora, esboçar o panorama, segundo o horizonte teórico-metodológico da etnocenologia. (Pavis, 1999: 152; Guinsburg, 2006: 139)

### **1.8. O panorama contemporâneo**

Se 1838 é considerado o ano da fundação de um “verdadeiro” teatro nacional no Brasil, é também reconhecido que o “renascimento do teatro nacional só chegaria

aos palcos lisboetas em 1838, com o drama de Garret”.(Levin, 2005: 11)

No entanto, só em 1943, com a produção da peça teatral “Álbum de Família”, de Nelson Rodrigues, os críticos consideram que o teatro brasileiro enfim se modernizou: “A maioria dos críticos e dos intelectuais concorda em datar do aparecimento do grupo *Os Comediantes*, no Rio de Janeiro, o início do bom teatro contemporâneo, no Brasil” (Magaldi, 1997: 207). As sessões de espetáculos teatrais atingirão, provavelmente, nesse período dos anos 1940, seu auge quantitativo, no Brasil, com sessões de terça a domingo e várias sessões nos fins de semana.

Outras datas históricas são 1945, quando é criado, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, 1946, quando surge o Teatro do Estudante de Pernambuco, e 1948 (Araújo, 1991: 354), quando se cria, em São Paulo, o “Teatro Brasileiro de Comédias, cuja história não só domina o panorama nacional dos últimos anos, mas tem sido fonte de outras companhias jovens de mérito” (Magaldi, 1997: 209). A partir dos anos 50, o teatro brasileiro vive a efervescência da nova dramaturgia como, por exemplo, a dos autores nordestinos, Ariano Suassuna (inspirada em boa parte na literatura de cordel) e Nelson Rodrigues (unindo mitologias clássicas e o cotidiano brasileiro da atualidade), bem como a criação dos muito fecundos dos grupos paulistas Arena e Oficina. (Araújo, 1991: 354-357)

Essa efervescência, concentrada, sobretudo, no Rio de Janeiro e São Paulo, ao longo dos anos 60 e 70 se estende para outras capitais do país, que também participam da movimentação teatral contra a ditadura militar e pela regulamentação da profissão dos artistas. Enfim, e assim, a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que regulamentou as Profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões no Brasil, pode ser considerada um marco fundamental para as artes do espetáculo no Brasil contemporâneo. Mais um marco importante será a implantação do primeiro doutorado na área no país, em 1980, em São Paulo.

Finalmente, esse período, que buscamos focar no presente trabalho como sendo contemporâneo, encontrará sua referência maior na criação, em 1998, da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, em Salvador, Bahia. Nesse período, de apenas dez anos, dois conjuntos de atividades profissionais, relativos às artes do espetáculo, se consolidaram plenamente no Brasil: a indústria fonográfica - e dos grandes concertos, shows e festas musicais; e a indústria do áudio-visual vinculada à televisão. O cinema brasileiro retomou, ainda que timidamente, seu rumo e ritmo de produção e sucesso de público e crítica. O circo e a ópera mantiveram seu ritmo lento de manutenção. A indústria do turismo, que mobiliza artistas e técnicos em espetáculos de diversão, revela grande potencial de crescimento.

A dança – emergente como forma autônoma de espetáculo e área de conhecimento

plena e independente - e o teatro se fortalecem nos grandes centros do Sudeste, sobretudo São Paulo e Rio de Janeiro, mas também em Belo Horizonte e, subsidiariamente, em todas as demais regiões. No Sul, o movimento se concentra em capitais como Curitiba, Porto Alegre, Florianópolis, mas também em pólos regionais como Londrina e Blumenau. No Nordeste, a maior movimentação ocorre em Salvador, Fortaleza e Recife. No Norte, Belém é o pólo e, no Centro-Oeste, Brasília.

Festivais, editais, leis de incentivo à cultura mediante renúncia fiscal e outras diversas formas de mecenato, público e privado, se somam a parcerias com outros ramos mais consolidados das artes do espetáculo no país, para seu fortalecimento no Brasil contemporâneo. É nesse panorama que se fortalece, também, a área de conhecimento das artes do espetáculo na universidade brasileira, que celebra, em 2008, apenas 200 anos de existência.

## **2. AS ARTES DO ESPETÁCULO E A PESQUISA NA UNIVERSIDADE**

Comentemos as especificidades da pesquisa em - ou sobre - artes, da pesquisa artística, ou, enfim, da pesquisa (científica) na área de conhecimento das artes, de acordo com a terminologia utilizada, no Brasil, pelo Conselho Nacional de desenvolvimento Científico e Tecnológico, o CNPq<sup>5</sup>. Nosso intuito é o de distinguir e articular o caráter artístico e o caráter científico das pesquisas, na área das artes, mais particularmente na subárea das artes do espetáculo. É claro que não se faz arte sem pesquisa, sobretudo na Universidade. O que é escasso nesse tipo de pesquisa é o processo rotineiro de sistematização, através de projetos e de relatórios específicos, segundo os modelos e rotinas das ciências ditas “duras”, com destaque para a área de ciência e tecnologia.

A pesquisa implica em procedimentos de escritura e editoria relativos às informações reunidas em função de objetivos, sejam eles teóricos, pragmáticos, críticos, tecnológicos ou artísticos, cujo ponto de partida é a elaboração de um projeto, explicitando esses objetivos e descrevendo o processo planejado, suas perspectivas metodológicas, os recursos previstos, o cronograma pretendido, as referências bibliográficas e demais materiais e fontes de consultas previstos. Esses procedimentos se complementam com a elaboração dos respectivos relatórios e prestações de contas, referentes aos recursos utilizados. Ora, projetos e relatórios não são, necessariamente, parte de um processo de criação artística.

---

<sup>5</sup> De acordo com o que hoje é a classificação de referência da agência brasileira de fomento à pesquisa, o CNPq, do Ministério da Ciência e Tecnologia, trata-se da grande área denominada “Linguística, Letras e Artes”, que, obviamente, compreende a área propriamente dita de “Artes”.

Vale ressaltar, mais uma vez, contudo, que o substantivo *pesquisa* sugere frequentemente, no ambiente universitário, o adjetivo *científico*. De fato, já se firma uma tradição de pesquisas científicas sobre as artes, particularmente as musicais e literárias, mas também as plásticas e sua constelação temática, envolvendo desde a história da arte e a computação gráfica à restauração e teoria da arquitetura. Assim, também se identificam pesquisas científicas, cujo caráter histórico, antropológico, sociológico, psicológico ou pedagógico é o que de hábito sobressai. O grande desafio, para quem se interessa pela inclusão da criação artística em seus projetos de pesquisa, é a criação de espaço e tempo – nesses projetos – para a suspensão, temporária, do juízo crítico e o livre exercício da criatividade (sempre necessária em qualquer campo de atividade humana, inclusive a ciência), mas da criatividade tipicamente artística.

### 2.1. O inefável da arte e as dificuldades que daí decorrem

A arte, como fenômeno revelador, constitutivo da vida, da vivência e da convivência humanas, configura um universo de realidade e de sentido, cujas dimensões ultrapassam as de outros universos, paralelos, a saber:

- o da precisão, clareza e univocidade da ciência;
- o do caráter teleológico, didático e ético da educação;
- o da prática e teoria da política;
- o das certezas dogmáticas da religião e da ideologia;
- o da intencionalidade e do acaso dinâmico da mídia;
- o do inefável e do não-racional dos sonhos e delírios;
- e o próprio universo da coerência meridiana do sensato, do razoável e do racional da vida cotidiana.

A arte pode eventualmente submeter-se a um desses universos, que normalmente a constrangem, e aí reduzir, provisoriamente, suas dimensões artísticas a outras dimensões do imaginário e do simbólico, mais específicas, dos discursos e dos fenômenos da ciência, da educação, da política, da religião, da mídia, dos sonhos e do dia-a-dia, sem, contudo, nessas outras dimensões, diluir-se completamente. O resíduo – ou mesmo parte daquilo que é caracteristicamente – artístico poderá sempre persistir, imiscuir-se de maneira pouco perceptível e – até mesmo – ultrapassar os limites dessas outras esferas. E isto se as fronteiras entre umas e outras puderem ser bem definidas, o que se apresenta de modo particularmente mais difícil na contemporaneidade.

Se levarmos em conta que uma das características da arte é a liminalidade (Turner, 1982), a de se encontrar numa encruzilhada misteriosa, para além das linguagens, concluiremos que sua especificidade “artística” é a de situar-se nesse espaço-tempo

de ninguém, entre os diversos mundos, em todas as suas dimensões, sugerindo, de modo quase inapelável, abordagens transdisciplinares, multidisciplinares e/ ou interdisciplinares. É esse seu caráter intermediário e limite, assim como o de outras instituições e fenômenos humanos (mitos e ritos, por exemplo), que lhe permite escapar dos vários universos de coerência com que convive, passando de um nível de significado, de realidade ou de imaginário, a outro nível, colocando-se em contato íntimo com esses espaços intersticiais da realidade e do sentido.

De qualquer modo, afirmamos que a arte pode se servir de todos os paradigmas simbólicos e imaginários, sem se submeter a nenhum deles. O que, por conseguinte, implica que sua prática e aprendizagem não possam, do mesmo modo, se submeter integralmente a instituições que, como a universidade, por exemplo, não têm como objetivo central a produção e a difusão do conhecimento artístico<sup>6</sup>. Mas, por seu próprio caráter universalista e humanista, cabe, perfeitamente, nas universidades, a pesquisa, o ensino e a extensão (as três vertentes da atividade acadêmica segundo a Constituição brasileira de 1988), nas diversas áreas das artes, inclusive as do espetáculo. O desafio é a humildade necessária para se atuar dentro do possível, sem a pretensão da explicação absoluta do fenômeno artístico. Há necessidade de laboratórios (teatros, por exemplo), de salas de aula (para teoria e exercícios práticos), de estudo (equipadas com informática, por exemplo) e de reunião (para administração, colegiados, grupos de trabalho). Que se façam os projetos e relatórios devidos, utilizando-se as formas de discurso cabíveis.

## 2.2. A entrada das artes na universidade

As universidades firmaram sua tradição histórica, utilizando-se do termo *arte* para designar a *gramática*, a *retórica*, as “*belas*” *letras*, o *estilo* e a *lógica*. Nesse sentido, o termo *arte* não cobriria o *direito*, a *medicina*, a *teologia*, nem mesmo compreenderia o que a tradição clássica greco-latina associou à constelação pedagógica *matemática/ geometria/ astronomia/ música*. E *arte* também não seriam as *ciências* da *física*, da *metafísica*, da *filosofia* e da *moral*.

## 2.3. A especificidade da música

A *música* se singularizou por sua familiaridade com a matemática, desenvolvendo uma tradição de “teoria musical” de vasta literatura de notações e partituras. Sua

---

<sup>6</sup> Para uma estimulante reflexão sobre a relação da arte com outros “discursos” e a intertextualidade dos discursos teatrais, míticos, históricos, jornalísticos e “midiáticos”, consultar Palácios, 1993.



vocação para a pesquisa universitária, que gerou, entre outras disciplinas, por exemplo, a *musicologia* e a *etnomusicologia*, atinge os campos da educação, da informática, do canto, da prática de instrumentos, da composição e da regência, e da própria “teoria” específica, afirmando-se, simultaneamente, nos terrenos “científico” e “artístico”.

#### 2.4. O caso das letras

O texto escrito (inicialmente manuscrito depois impresso) sempre interessou à academia. Secundariamente, esta sempre se interessou pela performance oral e corporal do texto escrito, incluindo a *dicção*, a *inflexão*, o *ritmo*, a *postura*, o *gestual* e a *aparência pessoal*. Mas, foi em função do texto escrito, a matéria por excelência das Faculdades de Artes, que se firmou o domínio universitário da arte. As “*belas*” letras, mais que a *música*, participaram da própria fundação de uma tradição universitária. Não é de surpreender que sua vocação para a pesquisa se firmasse de modo irresistível.

#### 2.5. A quase ausência da criação nas letras e sua pequena presença na música

Na universidade, *letras* e *música* se desdobraram em disciplinas específicas e abordagens interdisciplinares. Por outro lado, pode-se constatar que, sobretudo no caso das *letras*, declinou-se, em grande parte, no ambiente universitário, da criação, para investir-se, basicamente, na reflexão, de caráter predominantemente teórico-crítico. A *música* manteria, para além da análise e dos estudos teórico-críticos, um bom espaço para a execução e a prática interpretativa, sem fechar, completamente, às portas, à criação artística, no entanto, majoritariamente, secundária.

#### 2.6. Enfim, as belas artes plásticas e as – simplesmente – artes do espetáculo

As “*belas*” artes, designando especificamente as artes plásticas, só se instituíram como academia no século XIX. Já as *artes cênicas*, ou *do espetáculo*, só no século XX, através das “*belas letras*”, da *educação física* e da *pedagogia*, penetraram os muros universitários (Bayen, 1970; Carvalho, 1989). Talvez a tardia e recente incorporação acadêmica dessas artes da representação pictórica e dramática, para quem a criação parece ser prioritária, seja um indicador da especificidade de suas vocações para a pesquisa.

#### 2.7. Experiências norte-americanas, brasileiras e francesas

No contexto acadêmico norte-americano, no qual obtive o grau de *Master of Fine Arts*, em *Theater arts*, em 1983, na Universidade de Minnesota, em Minneapolis, articula-se, ainda que, do ponto de vista da escrita, apenas com *supporting papers*, performance artística e pesquisa sobre a arte que se pratica. É, provavelmente, também, o que ocorre na área dos *performance studies*, uma criação acadêmica norte-americana,

que articulou antropologia e estudos – e prática de vanguarda - teatrais. Mas, nesse mesmo contexto, uma pesquisa científica, que inclua, em seu processo laboratorial, um resultado artístico e que gere um discurso escrito – não apenas de suporte, mas também de inovação metodológica, como uma tese, dissertação ou ensaio, por exemplo, ainda parece ser uma novidade. É a essa novidade que pretende atender, por exemplo, a etnocenologia, uma perspectiva transdisciplinar, proposta em 1995 com a publicação de um manifesto (Pradier, 1995) e a realização de um colóquio na UNESCO, também em 1995, em Paris <sup>7</sup>.

A Universidade tem objetivos humanísticos ambiciosos nos campos das ciências em geral, e da educação em particular, que podem se interessar pela arte do ponto de vista pedagógico e científico, e até mesmo permitir sua experimentação in vivo e in vitro, destinando eventualmente um espaço no próprio ambiente acadêmico para reflexão/ produção/ difusão da prática artística. Mas, via de regra, essa vocação para o conhecimento artístico é certamente secundário à vocação central da academia para a ciência e a educação, como sugerem os exemplos históricos e contemporâneos, particularmente no Brasil.

No que se refere às artes cênicas, estudos teóricos, históricos, críticos e pedagógicos são, apesar de alguma movimentação objetivando a inserção da prática no ambiente acadêmico nas universidades francesas, ainda, predominantes, nas universidades européias, que convivem, em quase toda parte, com conservatórios profissionalizantes de arte dramática, de caráter não universitário.

Já nos Estados Unidos da América do Norte, prática artística e teoria procuram se equilibrar, tanto nos cursos de graduação quanto de pós-graduação, com as leis do mercado da indústria do show business.

Esses referenciais são apenas subsídios para o debate. A cultura brasileira, em sua modalidade do imaginário comum (ou cotidiano ou popular) consagrou, em ritmo musical, a crença que “samba não se aprende no colégio”, e consolidou esta instituição liminal, que tem interfaces com o artístico, o lúdico, o marginal, o proibido e o político, que é a “escola de samba”.

Admite-se não se pode aprender arte na academia porque, mais freqüentemente, na universidade brasileira, não se investiu em ensiná-la e praticá-la ao mesmo tempo em que sobre ela se teoriza. A arte se aprende a fazer fazendo-a. O fazer e o refletir

---

<sup>7</sup> Desde então, foram realizados mais quatro colóquios internacionais (Cuernavaca, Morelos, México, em 1996; Salvador, Bahia, Brasil, em 1997; Paris, França, em 2005 e Salvador, Bahia, Brasil, em 2007) e publicadas quatro obras coletivas (MCM, 1996; MCM, 2001; GIPE-CIT, 1998; BIÃO, 2007), dedicados à etnocenologia; e encontra-se em preparação um novo colóquio (Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 2009).

não são incompatíveis, apenas não ocorrem simultaneamente, o tempo todo, de modo que uma reflexão crítica e criativa, em forma de pesquisa, deve acontecer como antecedente e consequência da criação artística pesquisada. Criação e crítica, em termos pragmáticos, só coexistem alterando-se no tempo. A arte implica, principalmente, em ação e criação crítica, e a pesquisa implica, sobretudo, em reflexão e criatividade crítica. Acreditamos ser possível articular as perspectivas científicas e artísticas e da pesquisa, constatando a necessidade da pesquisa científica sobre a arte, mas, também, a necessidade de laboratórios de criação artística, nos quais se desenvolva, ao menos em parte, os projetos de pesquisa plenos, científico sim, mas, também, tipicamente da área das artes, no caso as do espetáculo.

Há contemporaneamente uma grande transformação em curso nas universidades européias e brasileiras, decorrentes de um esforço de compatibilização internacional de currículos, otimização de recursos e democratização de acesso, o que está ocorrendo em meio a muita discussão, polêmica e dificuldades de todo tipo. Bom momento, o da crise, para a transformação para o melhor. É para isso que pretendemos contribuir com as reflexões contidas neste trabalho.

### 3. AS ARTES DO ESPETÁCULO NO BRASIL DESDE 1998<sup>8</sup>

Com vistas à celebração dos dez anos de criação de ABRACE, em outubro de 2008, vale refletir sobre o panorama das artes do espetáculo na universidade brasileira, nesse período, em que a Associação realizou quatro congressos e três reuniões científicas (em São Paulo, Salvador, Florianópolis e Rio de Janeiro). Para isso, considere-se, como unidades de referência conceitual, os cursos de pós-graduação (onde se agrupam – e são formados – pesquisadores de todos os níveis) e as bolsas de produtividade de pesquisa – PQ do CNPq (que revelam o reconhecimento institucional – em nível nacional – e o re-conhecimento – conhecimento que renova aquele que conhece durante o processo em que este transforma o desconhecido em conhecido – de seus próprios pares).

---

<sup>8</sup> Boa parte dos dados aqui apresentados foi coletada para a IV Reunião Científica da ABRACE (UFMG, junho de 2007), graças a Fredric M. Litto (USP), Sérgio Farias (UFBA), Maurício Loureiro (UFMG), Sonia Pereira (UFRJ), Marta Isaacson de Souza e Silva (UFRGS), Alberto Ferreira da Rocha Júnior (UFSJ), aos técnicos do CNPq, Vera Fonseca e Luiz Ricardo Costa Ribeiro, e a Marcos Aurélio dos Santos Lopes.

### 3.1. Os cursos de pós-graduação

Os primeiros cursos de pós-graduação<sup>9</sup>, específicos para a área das artes do espetáculo, e com o devido reconhecimento institucional do governo brasileiro, foram criados na Universidade de São Paulo - USP (o mestrado em 1972 e o doutorado, em TEATRO, em 1980). Ainda antes da criação da ABRACE, surgiram mais três mestrados: em 1980, na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (em ARTES, entre as quais as CÊNICAS e as CORPORAIS, ao lado das VISUAIS e da MÚSICA); em 1991, na Universidade do Rio de Janeiro - UNIRIO (em TEATRO); e, em 1997, na Universidade Federal da Bahia - UFBA (em ARTES CÊNICAS, reunindo DANÇA e TEATRO).

Desde então, foram criados mais três doutorados e quatro mestrados: em 1999, na UFBA (doutorado em ARTES CÊNICAS, reunindo DANÇA e TEATRO); em 2000, na UNIRIO (doutorado em TEATRO); em 2002, na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (mestrado em TEATRO); em 2004, na UNICAMP (doutorado em ARTES - CÊNICAS e CORPORAIS); em 2005, na UFBA (mestrado em DANÇA); em 2006, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (mestrado em ARTES CÊNICAS, reunindo DANÇA e TEATRO); e, em 2007, na - Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN (também um mestrado em artes cênicas, reunindo DANÇA e TEATRO). Assim, em 10 anos, houve um crescimento de 75% do número de mestrados e de 200% do número de doutorados em ARTES CÊNICAS no Brasil, o que revela, quantitativamente, o vigor da área de artes do espetáculo<sup>10</sup> no país.

Nesse período de 10 anos de referência houve também uma expressiva ampliação da distribuição regional desses programas, estendendo-se de São Paulo e Campinas, no estado de São Paulo, Rio de Janeiro, no estado homônimo, e Salvador, na Bahia, para Florianópolis, em Santa Catarina, Porto Alegre, no Rio Grande do Sul e Natal, no Rio Grande do Norte. O mesmo se verifica na existência de linhas de pesquisa em ARTES CÊNICAS em programas de pós-graduação de outras “áreas” do conhecimento. Pois, se em 1998, nesse caso, havia apenas o mestrado e doutorado em

---

<sup>9</sup> Apesar de algumas iniciativas isoladas de cursos de formação de atores já aparecerem no Brasil (No Rio de Janeiro e na Bahia, por exemplo) a partir de meados do século XIX, só na primeira metade do século XX, cursos organizados passam a existir, sobretudo no Rio de Janeiro e São Paulo. A partir dos anos 1950, começa a haver algum tipo de iniciativa universitária (na Bahia, por exemplo). Mas os primeiros cursos de graduação só se formalizam entre os anos 1960 e 1970, na Bahia, no Rio de Janeiro e São Paulo, reunindo iniciativas de cursos profissionalizantes já existentes e os primeiros vislumbres de um verdadeiro espírito universitário, aliando ensino a pesquisa e a extensão (Carvalho, 1989).

<sup>10</sup> As expressões *artes do espetáculo* e *artes cênicas* são equivalentes, sendo a segunda mais usual, tanto na denominação dos cursos quanto no próprio intitulado da ABRACE.

COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA, na PUC/ SP, nesses 10 anos surgiram mais três mestrados (em ARTES, na UFMG, na UNESP e na UNB) e um doutorado (em ARTES, na UFMG), com um crescimento, respectivamente, de 300% e 100%. No entanto, percebe-se que, até 2007, não há programas de pós-graduação específicos, nem de outras áreas com linhas de pesquisa específicas, dedicadas às artes do espetáculo, na região Norte do país. Ainda que seja possível que existam, em todas as regiões do país e em outros programas de pós-graduação, das “áreas” de letras e linguística, comunicação, história, antropologia e sociologia, dentre outros, por exemplo, linhas, grupos ou projetos de pesquisa relativos às ARTES CÊNICAS.

Para se poder visualizar o atual panorama dos programas reconhecidos e recomendados pela CAPES, a fundação de capacitação e desenvolvimento do pessoal de ensino superior, do Ministério da Educação, que os avalia, trienalmente, observe-se o atual panorama dos Programas de Pós-Graduação da Área das Artes do Espectáculo no Brasil, em 2007, resultado da avaliação referente aos anos de 2004 a 2006. Aqui estão considerados os programas que possuem, de modo explícito, linhas de pesquisa específica e as denominações Artes, Artes Cênicas, Teatro e Dança:

Região	Estado	Instituição	Programa	Nível <sup>11</sup>	Nota CTC <sup>12</sup>	Status Jurídico
Nordeste	Bahia	UFBA	Artes Cênicas	M/D	6	Federal
Sudeste	Minas Gerais	UFMG	Artes	M/D	5	Federal
Sudeste	Rio de Janeiro	UNIRIO	Teatro	M/D	5	Federal
Sudeste	São Paulo	USP	Artes Cênicas	M/D	5	Estadual
Sudeste	São Paulo	UNESP	Artes	M	4	Estadual
Sudeste	São Paulo	UNICAMP	Artes	M/D	4	Estadual
Sul	Santa Catarina	UDESC	Teatro	M	4	Estadual
Nordeste	Bahia	UFBA	Dança	M	3	Federal
Sul	Rio Grande do Sul	UFRGS	Artes Cênicas	M	3	Federal
Nordeste	Rio Grande do Norte	UFRN	Artes Cênicas	M	3	Federal

A tabela acima revela, entre outras coisas, que todos os programas brasileiros de pós-graduação na área das artes do espetáculo se encontram em universidades públicas e gratuitas, com predomínio das instituições de status jurídico federal (60%). Por outro lado, percebe-se o destaque do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA,

<sup>11</sup> M = Mestrado/ D = Doutorado.

<sup>12</sup> Conselho Técnico Científico, da CAPES, que utiliza uma escala de notas de 1 a 5, atribuídas em função da excelência e produtividade do programa (tempo médio de titulação, produção bibliográfica, técnica e artística); excepcionalmente usando as notas 6 e 7 para programas de expressivas liderança nacional e inserção internacional.



que mereceu conceito 6 e que se encontra na origem da criação da ABRACE, que aí teve sede de 1998 a 2002.

### 3.2. As bolsas de produtividade em pesquisa do CNPq

A tabela de “áreas” de conhecimento do CNPq situa as ARTES CÊNICAS no âmbito da “área” de ARTES, um dos três subgrupos da “grande área de conhecimento”, intitulada LINGÜÍSTICA, LETRAS E ARTES. Mas, no que tange à avaliação, o CNPq inclui a “área” de ARTES numa “grande área de avaliação”, de caráter claramente multidisciplinar, denominada ARTES, COMUNICAÇÃO, CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO, MUSEOLOGIA E TURISMO. A cada “grande área de avaliação” se dedica um Comitê Assessor - CA, formado por pesquisadores das respectivas “áreas” nele reunidas e que, a partir da criação da ABRACE, passou a contar, na categoria de suplente ou convidado, com pesquisadores da “subárea” das ARTES CÊNICAS, posto que anteriormente, só pesquisadores de MÚSICA e de ARTES VISUAIS dele participavam.

Habitualmente, as demandas de bolsas de Produtividade em Pesquisa – PQ são analisadas a partir do pedido do pesquisador, que encaminha seu projeto ao CNPq. Por sua vez, essa agência submete a demanda à avaliação de dois pareceristas ad hoc, selecionados, geralmente, dentro do quadro de pesquisadores já bolsistas PQ. A área técnica do CNPq prepara o material *on line* para o Comitê Assessor, que examina os pareceres ad hoc e o currículo do candidato, disponível na plataforma Lattes<sup>13</sup>, consultando sempre que necessário o projeto apresentado. Com base em análises comparativas dentro da “grande área”, da “área” de ARTES e de cada “subárea”, o CA exara parecer conclusivo “favorável” ou “desfavorável” ao atendimento da demanda, ordenando os pedidos com parecer favorável por ordem de prioridade, ficando a efetiva implementação da bolsa na dependência de recursos por parte da agência.

De maneira sintética, são os seguintes os critérios usados para a identificação da demanda recomendada de pesquisadores para as bolsas PQ CNPq:

- 1- Doutores atuantes na “área” das ARTES CÊNICAS nos últimos cinco anos, para os níveis<sup>14</sup> 1 (A, B, C e D) e nos últimos dois anos, para o nível 2;

<sup>13</sup> Em homenagem ao grande cientista brasileiro César Lattes, o CNPq criou uma base de dados de currículos e instituições das áreas de ciência e tecnologia, que intitulou Plataforma Lattes, acessível através do sítio virtual do CNPq: [www.cnpq.br](http://www.cnpq.br).

<sup>14</sup>Atualmente são seis os níveis de bolsas PQ no CNPq, que são, habitualmente, concedidas por períodos de três anos (níveis 1 e 2) ou de modo vitalício (nível Sênior). À bolsa de nível (ou categoria) 2 corresponde o valor mensal de R\$976,00, Aos quatro níveis 1 (D, C, B e A), correspondem, respectivamente, os valores de R\$1.011,00, R\$1.116,00, R\$1.185,00 e R\$1.254,00, acrescidos sempre de um valor adicional de bancada de 1.000,00, para o nível 1D, de R\$1.100,00 para os níveis 1C e 1B



- 2- Com projetos de pesquisa concluídos e em andamento, relevantes e meritórios;
- 3- Com produção bibliográfica e eventualmente artística, resultante dos projetos de pesquisa concluídos e ou em andamento, diversificada em sua tipologia e expressiva em termos quantitativos e qualitativos;
- 4- Com capacidade comprovada de formar novos pesquisadores, nos mais diversos níveis, principalmente de doutorado, mestrado e iniciação científica;
- 5- Com inserção local, regional, nacional e internacional, em termos de participação em programas institucionais de intercâmbio e atividades de pesquisa, docência e extensão; em bancas de pós-graduação, eventos acadêmicos e comissões de avaliação e consultoria;
- 6- Com compromisso institucional e com capacidade de liderança, devidamente comprovados, em termos de participação em instâncias colegiadas, instituições acadêmicas e entidades científicas da “área” das ARTES CÊNICAS.

As “subáreas” das ARTES VISUAIS e da MÚSICA se encontram, de fato, consolidadas há mais tempo que a “subárea” das ARTES CÊNICAS, o que será ilustrado, a seguir, com dados comparativos sobre os respectivos números de bolsas PQ/CNPq, para os anos de 2005, 2006 e 2007. No entanto, ao se comparar os índices de crescimento da “subárea” das ARTES CÊNICAS com os da “área” de ARTES, nesses três anos, verifica-se o crescimento de nossa “subárea” em taxas superiores a 100% ao crescimento médio da “área”: 9,1% para 4,3%, de 2005 para 2006; e 16,7% para 7,3%, de 2006 para 2007:

Anos	ARTES CÊNICAS	Percentuais de crescimento em AC	ARTES	Percentuais de crescimento em ARTES
2005	11	-	65	-
2006	12	9,1%	68	4,3%
2007	14	16,7%	73	7,3%

Mas, o mais importante, considerando-se o número de bolsas PQ/ CNPq, simultaneamente, como um indicador quantitativo e qualitativo, é sua expressiva ampliação, de três, em 1998, para 14, em 2007, com o percentual extremamente significativo de 466,66%, revelador do importante crescimento da pesquisa em artes do espetáculo no Brasil contemporâneo.

A distribuição das bolsas PQ/CNPq pelas diversas regiões do país, na “subárea”

---

e de R\$1.300,00, para o nível 1A. Já ao sexto nível (criado mais recentemente), o Sênior, considerado vitalício para os pesquisadores que, durante 15 anos, se encontraram entre os níveis 1A e 1B, pode ser concedido apenas o valor adicional de bancada de R\$1.300,00, valendo registrar que não há até o momento pesquisadores da “área” das ARTES nesse nível.

das ARTES CÊNICAS, em 2007, é coerente com as circunstâncias históricas e geográficas do desenvolvimento da “subárea” (que revela, ainda, expressiva concentração nas regiões Sudeste - 8 bolsas, 57,1% - e Nordeste - 5 bolsas, 35,7%):

Região	Estado	Quantidade	Instituições
SUDESTE	São Paulo	6	3-UNICAMP 2-USP 1-UNESP
SUDESTE	Rio de Janeiro	2	1-UNIRIO 1-UERJ
NORDESTE	Bahia	5	5-UFBA
SUL	Santa Catarina	1	1-UDESC

Duas importantes observações no que tange às bolsas PQ/CNPq valem ser registradas. Considerando-se os dados de 2006 (disponíveis no sítio virtual do CNPq, no âmbito das “estatísticas e indicadores do fomento”), verifica-se que a nossa grande “área” das ARTES detém apenas aproximadamente 0,8% do total de 9.073 de bolsas PQ então em curso, cabendo a nossa “subárea” das ARTES CÊNICAS cerca 0,16%, o que é estatisticamente quase desprezível. E, no entanto, os dados aqui reunidos revelam, sem sombra de dúvida, o crescimento de nossa “subárea” ao longo do percurso de quase dez anos de existência da ABRACE.

### 3.4. Os Grupos de Trabalho - GTs da ABRACE

Em 2001, a ABRACE começou a se organizar em GTs, como a maioria de suas congêneres brasileiras, as sociedades científicas devidamente institucionalizadas e organizadas. Em publicação específica (ABRACE, 2001), foram então apresentados seus sete primeiros GTs, cuja simples listagem revela palavras chaves e tendências da pesquisa em artes do espetáculo no Brasil contemporâneo :

1. Dramaturgia, tradição e contemporaneidade;
2. História das artes do espetáculo;
3. Processos da criação e expressão cênicas;
4. Pedagogia do teatro e teatro e educação;
5. Territórios e fronteiras;
6. Pesquisa em dança no Brasil;
7. Teatro brasileiro.

Posteriormente surgiram mais três GTs, que viriam a completar o número de 11 GTs da associação (que atualmente já reúne quase 500 associados), com os seguintes enunciados:

8. Dança e novas tecnologias;
9. Teorias do espetáculo e da recepção;

10. Estudos da performance;
11. Etnocologia.

Percebe-se, nessa enunciação, um paradoxal conjunto de recortes temáticos (dramaturgia, história, pedagogia, educação, dança, teatro), conceituais (processos, fronteiras) e geográficos (Brasil), por exemplo, sugerindo a possibilidade de superposições de problemáticas de pesquisa. Observa-se também uma série de palavras-chaves, que sugerem opções teórico-metodológicas (recepção, performance, etnocologia). De todo modo, trata-se, sem dúvida, de uma imagem fiel das tendências das pesquisas no conjunto das artes do espetáculo no Brasil contemporâneo.

#### 4. CONCLUSÃO

Na Universidade se deve pesquisar, formar novos pesquisadores, através do ensino, e intercambiar conhecimentos, patrimônios e necessidades, com a comunidade, através das atividades de extensão, em todas as áreas do conhecimento. Poderíamos, à guisa de conclusão, arriscar uma afirmação: na área das artes do espetáculo, sem que se realize, plenamente, essa tríplice vocação acadêmica, nada tem valor. Nessa área, tudo é coletivo e busca contínua, o jovem só aprende com o mais velho e, sem o público, nada se cria nem se transforma. O desafio será sempre a duplicidade da vocação do artista do espetáculo e cientista universitário, que, constantemente, ainda é levado a transfigurar-se em gestor, na busca do financiamento para suas pesquisas. Além de fazer, provar o feito, justificá-lo, financiá-lo e prestar contas, de modo permanente. Viver entrando e saindo das encruzilhadas, criar e produzir, esse é o destino. Evoé! Axé! Auê! Salamaleque! Shalom! Salve!

#### Referências bibliográficas

- ABRACE (2001), *Como pesquisamos: os grupos de trabalho da ABRACE – Memória ABRACE 3*, Salvador.
- AMADO, J., FIGUEIREDO, L., Org. (2001), *Brasil 1500: quarenta documentos*, Brasília, São Paulo: EUDNB, IOSP.
- ARAÚJO, N. (1991), *História do teatro*, 2ª. ed., Salvador: EGBA.
- BASTIDE, R. (1957), *Brésil: terre des contrastes*, Paris: Hachette.
- BAYEN, I. (1970), *Histoire des universités*, Paris: PUF.
- BASTOS, S. (1994), *Dicionário de teatro português*, Coimbra: Minerva.
- BERQUE, A. (1986), *Le sauvage et l'artifice: les japonais devant la nature*, Paris: Gallimard.
- BIÃO, A. org. (2007), *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia*, Salvador: P & A.
- BRITO, J. P. de org. (1994), *Fado: vozes e sobras. Catálogo de Exposição*, Lisboa: IPM.
- BURNS, E. B. ed. (1966), *A documentary history of Brazil*, Nova York: Alfred A. Knopf.
- CAFEZEIRO, E. (1996), *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*, Rio de Janeiro: UFRJ, FUNARTE.
- CACCIAGLIA, M. (1986), *Pequena história do teatro brasileiro*, São Paulo: EDUSP.
- CALADO, C. (1990), *O jazz como espetáculo*, São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, J. da S. (2001), *Procissões tradicionais da Bahia*, 2ª. ed., Salvador: CEC.

- CARMO, A. do (1968), «Pesquisa de Opinião», in *Revista Civilização Brasileira – Caderno especial* no. 2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CARVALHO, E. (1989), *História da formação do ator*, São Paulo: Ática.
- GIPE-CIT (1998), GREINER, C., BIÃO, A. org., *Etnocologia: Textos Selecionados*, São Paulo: Annablume.
- GUINSBURG, J. et al org. (2006), *Dicionário de Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*, São Paulo: Perspectiva.
- HAUSER, A., trad. A. Cabral (2000), *História social da arte e da literatura*, São Paulo: Martins Fontes.
- HEMMINGS, J. (1978), *Red gold: the conquest of brazilian Indians*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- HESSEL, L., RAEDERS, G. (1974), *O teatro no Brasil da colônia à regência*, Porto Alegre: UFRGS.
- HUEL, Q. M. R. ver, trad. J. M. van Holthe (2007), *Minha primeira viagem marítima: 1807-1810*, Salvador: EDUFBA.
- JAEGER, W., trad. A. M. Parreira (1986), *Paidéia: a formação do homem grego*, São Paulo: Martins Fontes.
- KERCKHOVE, D. de (1983), «Synthèse sensorielle et tragédie: l'espace dans Lês Perses d'Eschyle», in *Tragique et tragédie dans la tradition occidentale*, Montréal: Détermination.
- LEVIN, O. M. (2005), «A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil», in *ArtCultura* v. 7 no. 11, MG: UFU: Uberlândia, pp. 9-20.
- MAFFESOLI, M. (1979), *La conquête du present*, Paris: PUF.
- MAGALDI, S. (1997), *Panorama do teatro brasileiro*, 3ª. ed., São Paulo: Global.
- MARTINS, L. (1995), *A cena em sombras*, São Paulo: Perspectiva.
- MCM (1995), *Internationale de l'Imaginaire – Nouvelle Série* no. 5, Paris: Babel.
- \_\_\_\_ (2001), *Internationale de l'Imaginaire – Nouvelle Série* no. 15, Paris: Babel.
- MENDES, M. G. (1982), *A personagem negra no teatro brasileiro: entre 1838 e 1888*, São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_ (1993), *O negro e o teatro brasileiro: entre 1889 e 1982*, Brasília: FCP.
- MOURA, C. F. (2000), *O teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII*, Rio de Janeiro: ILBH/LLP.
- PAIS, J. M. (1998), «O enigma do 'fado' e a identidade luso-afro-brasileira», in *Ler História* 34, Lisboa: LH/ISCTE, pp. 33-61.
- PALÁCIOS, M. (1993), «Comunicação e sociabilidade em McLuhan para uso e abuso dos comunicólogos», in *Textos de Cultura e Comunicação* 29, Salvador: UFBA, pp. 88-95.
- PANOFKY, E. (1975), *La perspective comme forme symbolique*, Paris: Minuit.
- PAVIS, P., trad. J. Guinsburg e M. L. Pereira (2003), *Dicionário de Teatro*, São Paulo: Perspectiva.
- PIERSON, D. (1967), *Negroes in Brazil*, Carbondale: Peffer & Simons.
- PRADIER, J.-M. (1995), «Ethnoscénologie», in *Théâtre Public* no. 123, pp. 46-48.
- RUY, A. (1959), *História do teatro na Bahia*, Salvador: Universidade da Bahia.
- SOUZA, J. G. (1968), *O teatro no Brasil*, Rio de Janeiro: Tecnoprint.
- STADEN, H., trad. P. Süsskind (1998), *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens (1548-1555)*, 3ª. ed., Rio de Janeiro: Dantes.
- TEYSSIER, P. (1980), *Histoire de langue portugaise*, Paris: PUF.
- TINHORÃO, J. R. (1990), *História social da música popular brasileira*, Lisboa: Caminho.
- \_\_\_\_ (1997), *Os Negros em Portugal: uma presença silenciosa*, 2ª. ed., Lisboa: Caminho.
- \_\_\_\_ (2006), *O Rasga: uma dança negro-portuguesa*, São Paulo: Ed. 34.
- TOLLENARE, L. F. (1978), *Notas dominicais*, Recife: DC/ SEC/ GEP.
- TURNER, V. (1982), *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, Nova York: PAJ.
- WÖLFLIN, H., trad. G. Ballangé (1988), *Renaissance et baroque*, Paris: Gerard Monfort.