

As Noites de Parangolé e seus processos de gestão coletiva

Parangolé Nights and their collective management processes

Flávia Berton da Silva¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro/RJ - Brasil

E-mail: flaberton@gmail.com

Resumo

A partir do espetáculo-cabaré Noites de Parangolé, realizado pelo Teatro de Anônimo, de 2008 até 2021, esse texto propõe-se a fazer uma reflexão sobre os modos de produção e gestão em conversa com a pesquisa artística do grupo, ao longo desses 13 anos. Do projeto executado através de edital de patrocínio cultural, até sua realização online durante a pandemia da COVID-19, suas transformações na gestão foram se dando ao longo dessa história, pouco a pouco, no contínuo exercício do que venho me arriscando a denominar de Gestão de Terreiro, uma maneira coletivizante e decolonial de exercer a gestão de projetos culturais desenvolvidos por coletivos artísticos.

Abstract

Based on the show-cabaret Noites de Parangolé, performed by Teatro de Anônimo, from 2008 to 2021, this text proposes a reflection on artistic research, mode of production and management over these 13 years. From the project carried out through a cultural sponsorship notice, to its realization online during the COVID-19 pandemic, its transformations in management have been taking place throughout this history, little by little, in the continuous exercise of what I have been risking to call Management de Terreiro, a collectivizing and decolonizing way of managing cultural projects.

Palavras-chave

Teatro de Anônimo. Noites de Parangolé. Gestão e produção cultural.

Keywords

Anonymous Theatre. Parangolé Nights. Cultural management and production.

¹ Doutoranda em Artes da Cena do curso de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Produtora cultural e gestora dos grupos e coletivos: Teatro de Anônimo, Centro Cultural de Tradições Egi Omim e Muda Outras Economias.

Início e meio: breve contexto

Este texto é parte da construção de minha tese de doutorado, onde meu principal objetivo é criar e/ou descobrir, a partir de minhas vivências no campo da gestão cultural e das vivências no candomblé, ferramentas que possam servir de apoio à prática de “gestão artística coletiva”, entendendo que a gestão e a criação são complementares e geradoras de uma estética, além de uma ética. Escolhi recortar textos, imagens e contar histórias para ilustrar o que eram/são as Noites de Parangolé na vida de uma família expandida, que acompanha a trajetória do Teatro de Anônimo, que hoje comemora 37 anos de estrada. Os textos poéticos foram criados por Fábio Freitas, integrante do grupo, e foram criados para a abertura de algumas Noites de Parangolé. Parto da Oralitura de Leda Maria Martins, da Confluência de Antonio Bispo dos Santos, das Escrevivências de Conceição Evaristo e peço licença para contar essa história.

Meu primeiro contato com a arte foi no Colégio, no ensino médio, em uma escola pública estadual². Lá me juntei a um coletivo de jovens que faziam arte e movimento estudantil, e a partir dali, muitos desdobramentos e conexões vindas principalmente de movimentos sociais, políticos e culturais, se misturaram, me fazendo chegar na Cooperativa Abayomi³ e no Teatro de Anônimo⁴, matriz do entendimento e percepção de cena popular, festa, roda, escuta ativa, ancestralidade, família tecendo redes de infinitas conexões: Rede Anjos do Picadeiro, Cooperativa de Artistas Autônomos⁵,

2 Colégio Estadual Visconde de Cairu, situado no Méier, Zona Norte do Rio de Janeiro, eu morava em Padre Miguel, na Zona Oeste, 13 estações de trem de distância entre uma e outra.

3 Trabalho iniciado pela artesã maranhense Lena Martins.

4 Grupo formado atualmente por Fabio Freitas, Maria Angélica Gomes, Regina Oliveira, Shirley Britto e eu (www.teatrodeanonimo.com.br).

5 Coletivo que durante 10 anos reuniu cerca de 10 grupos/coletivos e artistas de teatro, música e cultura po-

Centro de Tradições Ylê Asè Egi Omim⁶, Cordão do Boitatá⁷, Rede de Jongo e Caxambu do Rio de Janeiro⁸, Muda Outras Economias⁹.

Destaco o trabalho iniciado em 1988 com a Cooperativa Abayomi – grupo de mulheres que confeccionavam bonecas negras sem cola ou costura utilizando apenas sobras de tecido, escola para inúmeros aprendizados: feminismo, combate ao racismo estrutural e sustentabilidade ambiental. O circo, através do Teatro de Anônimo e suas realizações: Anjos do Picadeiro – encontro internacional de palhaços e Noites de Parangolé – cabaré-revista contemporânea, abriu as portas para o entendimento da cena popular e ativista, da cena sensível e de coração aberto, com olho no olho do espectador, colocando a estética a serviço da ética e da técnica e para a necessidade da coletividade como grande mola propulsora de educação, economia e ativismo político. E também, a Cooperativa de Artistas Autônomos e suas aventuras artísticas e sociopolíticas, que ampliou minha reflexão sobre a importância do trabalhador das artes em pensar a cidade e seus territórios físicos e repletos de pertencimento cultural, cuja fertilidade da cena está muitas vezes na capacidade de transformar o duro cotidiano em poesia, riso e lágrimas.

Há 25 anos sou Equede¹⁰ do Candomblé,

pular do Rio de Janeiro: Grupo Cultural Cordão do Boitatá, Grupo Pedras, As 3 Marias, Cia do Público, Teatro de Anônimo, Teatro Diadokai, Sidnei Cruz, Caco Chagas, Edmundo Pereira e Gustavo Pacheco, entre outros grupos e artistas parceiros e colaboradores da Cooperativa.

6 Braço cultural do terreiro de candomblé que faço parte.

7 Bloco de Carnaval de Rua.

8 Rede composta de 13 cidades do estado do Rio de Janeiro que tem o Jongo e o Caxambu como manifestações culturais.

9 Rede de trocas de serviços e produtos através de uma moeda complementar, a MUDA.

10 Equede é o nome dado a um cargo feminino no candomblé da Nação Ketu. Não entram em transe e são consideradas as “mães” dos Orixás. O texto possui várias palavras em Yorubá, língua que tem uma grafia muito dis-

cultura que perpassa todas as dimensões desses fazeres, de características matriarcais, ensina o respeito à ancestralidade que nos dá a noção individual-coletiva, no sentido de que, para o indivíduo se desenvolver ele tem que estar em sintonia e reconhecimento da força de sua família ancestral física e mítica, fazendo com que o pertencimento e a identidade cultural transcendam, em muito, as noções de democracia do patriarcado colonialista, além da percepção de que os elementos fundantes desta cultura, tem fundamentos epistemológicos distintos dos impostos pela colonialidade (Quijano, 2000). Neste lugar, ocupo o papel de muitas vezes ser produtora-equede ou equede-produtora¹¹.

O circo e a cultura popular, por sua estrutura familiar e tradicional, foram as principais fontes para meu aprendizado prático na área da produção e gestão cultural. A vivência do Candomblé e as tradições de matriz africana e pindorâmicas, também apontaram caminhos de organização, pertencimento, articulação de pensamento e movimento, necessários para cunhar o entendimento de que a circularidade da cultura, encontrada no circo e nas numerosas rodas da cultura popular (de samba, de jongo, de ciranda, do xirê), pode ser a base para um trabalho coletivo, voltado para a autonomia, a democracia e a sustentabilidade.

Neste percurso, a compreensão de que a ética e a técnica são fundantes de estética (Trotta, 1995), ou seja, os modos de fazer e a escolha das obras, estão intimamente relacionados aos valores do coletivo. Essas experiências fundaram em mim a percepção de que, precisamos encontrar uma maneira de romper com uma ordem e com os meios organizadores de uma cadeia de valores vigentes é

tinta da nossa e com acentuações diversas. Levando em consideração que estamos no Brasil e tratando de muitas palavras que, na diáspora, têm sentido, mas, fora dela, sentido algum – por conta principalmente da transmissão oral dos saberes – optei por escrever as palavras em Yorubá como sempre escrevi ou escreveria em português, por exemplo: Equede (ekedy ou ekedji) ou Yaô (Iyaô, Iyawô).

11 noção que estou trabalhando em minha tese de doutorado.

premente em todas as áreas de atuação e de que é preciso encontrar outras economias para lidar com o autoritarismo da sociedade patriarcal, capitalista, racista e eurocêntrica e buscar meios de fazer conexões com base na abundância de valores e práticas coletivas.

O Teatro de Anônimo como corpo político

Do Visconde de Cairu, saiu o Teatro de Anônimo, grupo que me formou como produtora e gestora cultural e que desde sua constituição partiu do princípio de criar formas coletivas e colaborativas de trabalho para a formação e geração de renda para o maior número de pessoas. Passamos por uma série de experiências, das quais destaco: a criação do Anjos do Picadeiro - Encontro internacional de palhaços (1996), evento criado para comemorar os 10 anos de Teatro de Anônimo e que acabou se tornando um encontro bienal (com 14 edições realizadas), baseado na formação e na criação de redes de cooperação na área, fomentando essa arte para uma série de outros coletivos e servindo como referência para inúmeros outros festivais; formação da Cooperativa de Artistas Autônomos (2000), com a ideia de estabelecer não só a cooperação entre esses coletivos, mas de fomentar políticas públicas de incentivo à cultura; Ponto de Cultura Teatro de Anônimo¹² (2010-2016) e Polo de Circo Casa Escola Benjamim¹³ (2016), sedimentando a proposta de uma escola autônoma, atuando na formação de mais

12 Ponto de Cultura é um dos projetos do Programa Cultura Viva, criado por Célio Turino na gestão do Governo Lula. O Ponto de Cultura Teatro de Anônimo era voltado para a formação de alunes (cerca de 200 jovens artistas passaram pelo ponto) de circo e teatro, além de compra de equipamentos e estruturação de um acervo de vídeos e imagens de palhaços e coletivos circenses.

13 O Polo de Circo constituiu numa espécie de extensão formativa do Ponto de Cultura, com a montagem e apresentação de espetáculos resultado desses coletivos e artistas formados pelo grupo. Nesse momento, o Grupo tinha como sede a Casa Escola Benjamim, casarão situado na Rua Benjamin Constant (bairro da Glória, Rio de Janeiro) e o Pavilhão Teatro de Anônimo, galpão multifacetado sede do Grupo desde 2001, situado na Fundação Progresso (bairro da Lapa, Centro do Rio de Janeiro).

de 300 jovens artistas; e, por último, o espetáculo-cabaré-revista *Noites de Parangolé*¹⁴, traçando uma política efetiva de ação artística e colaborativa, uma noite temática com artistas convidados.

Quando me envolvi com o Teatro de Anônimo, o grupo trabalhava poesia de rua e fazia mais de 200 apresentações por ano, 90% sempre gratuitas e para movimentos sociais e políticos, principalmente associações de moradores, instituições educativas e culturais. Comecei a trabalhar como contrarregra, e como já estava saindo do Cairu e ingressando na universidade¹⁵ e gostava de escrever, comecei a escrever os projetos e propostas do grupo, a organizar os papéis e os registros fotográficos, iniciando minha formação como produtora cultural. Não posso deixar de falar do João Carlos Artigos, meu parceiro de vida e trabalho que na época trabalhava no Centro de Produção Cultural (CPC) da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro e foi meu mestre em produção cultural.

O Teatro de Anônimo em sua prática artística sempre buscou a brasilidade como ponto de apoio para expressão, treinamento e escolha de pesquisa, as culturas populares, a música, a dança, a capoeira, envolviam os treinamentos de ator e faziam com que o teatro antropológico brasileiro se baseasse nos ritmos populares e não nos ritmos indianos.

Estamos falando do final dos anos 80. Final da ditadura militar, início dos movimentos sócio-culturais dos anos 90, escolas de artes, animação cultural, Cieps, leis de incentivo, caldeirão preparatório dos globalizados anos 2000, com desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura, batalhado por uma geração de fazedores de cultura de todo o país. Para nós, estava entendido que trabalhar em rede seria o que nos daria os direitos de ser artista nesse País.

Nesse percurso de trinta anos na área de

14 Espectáculo criado em 2009 inicialmente com o patrocínio da Petrobras, reunindo 15 artistas (circenses e músicos).

15 Ingressei no curso de psicologia da UFRJ em 1988 e saí mestre em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social em 1997.

produção cultural, o que sempre me instigou foram as maneiras e as ferramentas por meio das quais os grupos e coletivos pelos quais passei forjavam para se organizar e assim superar sua instabilidade financeira.

Quando encontrei a noção de Teatro Menor¹⁶ da atriz e produtora Heloisa Marina (2017), que se refere a coletivos que produzem seus resultados artísticos sem se alicerçar nas bases de produção da indústria do entretenimento, identifiquei muitas de minhas inquietações, e neste caso, gostaria de expandir essa ideia para abarcar outras artes como o circo, a dança, a música, a literatura, e todas as formas artísticas de expressão praticadas por grupos e coletivos.

Entre “os menores”, podemos dizer que há um certo acúmulo de tarefas entre os componentes das produções, cabendo aos artistas muitas vezes flertar com a produção cultural, a técnica dos espetáculos, e muitas outras tarefas relacionadas à gestão dos projetos e dos coletivos que fazem parte. Essa formação de artistas-produtores é inerente aos cursos de artes espalhados pelo país, não havendo na maioria deles, disciplinas relacionadas à produção, gestão cultural ou até voltadas para a discussão de políticas culturais.

Ao meu ver, não há como ser gestora cultural de grupos “menores” e não pensar em políticas para cultura, em economia, em crise ambiental e de valores, em colonialidade, em capitalismo e em ações que apontem para saídas no cuidado e na reparação de estruturas que limitam a democracia e a criatividade.

Para dar conta desta inquietação, busquei me instrumentalizar na área de gestão com um foco específico em grupos e companhias, acreditando que a organização levaria a uma profissionalização. A busca por especialização era encarada como uma forma de conceituar as atividades que eu já exercia

16 Termo cunhado por Heloisa Marina na tese de doutorado intitulada: *Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano: crises e potências na intersecção dos processos de produção, gestão e criação* (Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2017).

e também adquirir mais ferramentas para trabalhar, apesar da maior parte dos aprendizados terem sido adquiridos na prática.

Parte das ações desenvolvidas no campo da gestão e da produção cultural ainda carecem de estudo e validação, reduzindo-se a uma prática cotidiana desvinculada da metodologia e do campo da educação. A gestão cultural no Brasil, começou a ser pensada e estudada nos últimos 25 anos em universidades e grande parte de seu estudo reduz-se na maior parte das vezes, a estudos sobre modos de fazer voltados para eventos de grande porte, apoiando-se no marketing e na gestão empresarial, com muito pouca reflexão sobre ações artísticas e culturais populares, realizadas por coletivos, famílias, “menores”.

O jornalista e pesquisador de cultura, Albino Rubim (2014) destaca que é importante lembrar que a cultura não é apenas uma ferramenta para gerar emprego e renda. Pensar dessa forma reduz a cultura a uma visão economicista de desenvolvimento. Hoje, sabemos que o desenvolvimento deve ser compreendido de maneira mais complexa e integrada, incluindo dimensões econômicas, sociais, políticas, ambientais e culturais. A noção contemporânea de desenvolvimento nos obriga a entender a cultura de forma mais ampla, reconhecendo que ela contribui para o desenvolvimento fortalecendo o pertencimento e a identidade cultural, atuando no processo de construção dos saberes e no desenvolvimento das subjetividades, aqui a cultura é encarada como a mola mestra para o desenvolvimento de uma sociedade mais democrática e diversa.

O autor lança a noção de eventos-programa, que seriam aqueles eventos que levam em consideração o processo de construção das ações culturais, para Rubim, existem duas maneiras de se produzir “eventos-programas”: a partir de programas preexistentes, ganhando sentido ao serem partes visíveis de uma ação cultural maior, e aqueles que, embora inicialmente solitários, têm a capacidade de criar conexões e significados, desencadeando um conjunto articulado de ações culturais e colaborando

para a construção de políticas públicas.

Meus caminhos me levaram para a coordenação de inúmeros projetos, num misto de produtora, gestora, mediadora de conflitos, administradora financeira, enfim... Várias pontas que uma gestora cultural assume e sem saber bem qual seu papel real na dinâmica desta profissão. Para o engenheiro e pesquisador de modelos de gestão empresarial, Henry Mintzberg (2010, p. 56), “a gestão não é apenas uma dessas coisas, mas todas elas: é o controle, a ação, os negócios, o pensamento, a liderança, a decisão e muito mais, não somados, mas misturados.”

Para Rômulo Avelar (2010, p.52) o Gestor Cultural é o “profissional que administra grupos e instituições culturais, intermediando as relações dos artistas e demais profissionais da área com o Poder Público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura; ou que desenvolve e administra atividades voltadas para a cultura em empresas privadas, órgãos públicos, organizações não-governamentais e espaços culturais.”

Essas considerações demonstram que no processo de formação, um bom gestor deverá ter condições de planejar e determinar prioridades; conhecer as diferentes áreas culturais e artísticas, onde suas ações serão desenvolvidas diretamente e estar atento para as novas tendências; acompanhar de forma ativa as políticas culturais vigentes em todos os níveis governamentais; dominar temas específicos de economia da cultura e dos princípios jurídicos, técnicas de planejamento e gerenciamento da área cultural e métodos de avaliação, ter conhecimentos das áreas de comunicação e de marketing.

Mintzberg (2010) afirma que, ao utilizar elementos a partir da experiência, produzindo visão e compreensão baseados na intuição, um gestor mobiliza a arte em sua atuação. Para o autor, a gestão ocorre em um triângulo onde a arte (por meio da criatividade), a habilidade prática (com conexões alicerçadas na experiência prática) e a

ciência (análises sistemáticas do conhecimento) se encontram.

O Teatro de Anônimo como rede confluyente

Segundo Recuero (2009), as redes sociais se confundem com a própria existência humana nos primórdios da vida em sociedade. Para ele, o princípio chave da rede social se dá a partir de um vínculo social, com ele cria-se um objetivo comum de associação. As redes dependem de uma “ordem local”, baseada no cotidiano, no bem comum, na intimidade, cooperação, o que dá a garantia de comunicação entre os pares. Para Manuel Castells (1999), vivemos numa sociedade em rede, colaborativa e que se retroalimenta, modificando-se socialmente, como um sistema de nós interligados.

Trazendo para a experiência da gestão cultural, escolhi a conexão entre a prática do Teatro de Anônimo na organização, articulação e desenvolvimento de uma rede de atores baseados na coletividade, no teatro popular, na arte da palhaçaria e do circo.

Esta rede estabeleceu-se principalmente pela criação do Anjos do Picadeiro – Encontro Internacional de Palhaços, produzido pelo Teatro de Anônimo, em iniciativa independente para comemorar seus dez anos de atividade. Nasceu da necessidade de aprofundar a investigação sobre a arte de fazer rir, em especial a arte do palhaço, e de criar uma rede de intercâmbio e troca entre os sujeitos protagonistas do fazer circense, independente de escola ou tradição, transformando-se, ao longo dos anos, em um espaço de intercâmbio, reciclagem e qualificação profissional.

A adesão total de artistas circenses de diferentes localidades e, principalmente, de diferentes características estéticas e pesquisa de linguagem, garantiu a consolidação do Anjos do Picadeiro como um dos mais importantes encontros do mundo e o maior na América Latina de artistas dedicados ao riso. Comediantes, velhos palhaços de circo de lona, bufões, pesquisadoras, cômicas e charlatões, bonequeiras e mímicos, criaram um

espaço para a expansão e para o fortalecimento da discussão em torno da figura da palhaçaria e da comicidade.

A cada ano, mais artistas e estudantes acompanham o encontro como forma de especialização em seus fazeres. O Anjos do Picadeiro em suas 14 edições, simbolizou uma grande rede de intercâmbio, ultrapassando os dias do encontro. Gerou desdobramentos no decorrer do ano, encontros entre mestres e jovens artistas, parcerias, oportunidades de trabalho; fóruns de discussões; publicações e por aí em diante. Foi criado um espaço democrático para a troca de ideias e construção coletiva, informações, reflexões e confrontações, além de representar também um lugar de formação e qualificação profissional.

O Teatro de Anônimo ao longo de sua trajetória, lançou mão de investigações em diferentes gêneros da comicidade: em 1994, investigou a fundo o universo lúdico e cômico do circo e montou o espetáculo *Roda Saia Gira Vida*; em 1998, mergulhou no universo da palhaçaria clássica, o que resultou na montagem do espetáculo *In Concerto*, que aprofunda o jogo clássico dos velhos palhaços e busca o riso pelos moldes da tradição cômica; em 2001 investiu na pesquisa do gênero circo-teatro, o que possibilitou a montagem do espetáculo *Tomara que não chova*, que recria a arquitetura cênica dos circos de pano de roda e, numa estrutura modular, divide-se em duas partes, somando números de variedades circenses e encenações de melodrama de picadeiro.

Em 2003, impregnados pela história do território onde está localizado o Pavilhão Teatro de Anônimo (sede do grupo), a Lapa, o grupo investigou a fundo os antigos e lendários Chopes Berrantes, que no início do século XX, se espalhavam pelo centro do Rio de Janeiro, “barulhentas” casas noturnas que ofereciam diversão e cenas de variedades acompanhadas de bebida e comida. O espetáculo *Almas Berrantes* nasceu do desejo de revisitar o ambiente formador de um tipo de dramaturgia da boemia carioca, circunscrevendo a ação teatral por

uma extensão geográfica denominada miticamente como Lapa. O desafio era fazer um embrião do teatro com raízes populares, promovendo uma reorganização espetacular a partir de elementos da história cultural do Rio.

Logo após a estreia de *Almas Berrantes*, apoiados no conceito de construção de comunidades-rede, dois pontos centrais moveram e nortearam a realização e construção das *Noites de Parangolé*: o primeiro apoiou-se no propósito estético e de continuidade da pesquisa embasada nas diferentes vertentes cômicas; e o segundo na criação de um espaço permanente para apresentação, visando, sobretudo, a sua continuidade após os 6 meses de desenvolvimento do projeto. A ideia foi criar uma incubadora de pesquisa e experimentação artística que tivesse como foco principal os diferentes gêneros populares que juntos constituem importante referência histórica do teatro brasileiro: circo-teatro, teatro de revista, chanchadas, os lendários chopes berrantes, cabarés, palhaçaria, entre outros.

Foram 48 apresentações, durante 1 ano de atividades, com uma rotina semanal de realização dos espetáculos, e de estruturação de um programa de capacitação de jovens artistas circenses. Foram apresentados 104 novos números de circo e música, com cerca de 39 artistas e grupos convidados ao longo do ano. Durante esta primeira temporada, o Pavilhão Teatro de Anônimo¹⁷ contou com uma circulação média de 70 pessoas por noite, com um público de trabalhadores do centro da cidade, jovens artistas, moradores da Lapa e adjacências e turistas.

Sua criação foi inspirada nos penetráveis e parangolés de Hélio Oiticica, e na possibilidade de reunião, entre ambiente e interação com o público,

¹⁷ O Pavilhão Teatro de Anônimo é a sede do grupo, galpão multiuso localizado na Fundação Progresso localizada na Lapa, Centro do Rio de Janeiro, bairro historicamente conhecido como bairro boêmio da cidade. A Fundação é um Centro Cultural autônomo, que abriga uma série de grupos artísticos como Intrépida Trupe, Armazém Teatro, Orquestra Sinfônica da Petrobrás, entre outros, além de ser palco para grandes shows e eventos musicais.

o espetáculo foi criado com uma estrutura fixa de elenco, em um espaço ambientado como um cabaré com passarelas, mesas e bar, convidando algumas atrações especiais, permaneceu em cartaz durante um ano, todas as quintas feiras.

Após esse primeiro ano, entendendo não ser suficiente proporcionar apenas a intervenção público-ambiente e, adotando mais um conceito de Oiticica ao formular a releitura do espetáculo, as noites passaram a ser temáticas, o tema utilizado apenas como fio condutor, aqui a política, os direitos humanos, as subjetividades e contestações intensificaram-se e o público passou a atuar com maior grau de interação e “construção coletiva”, ao descrever o conceito de Antiarte, Oiticica (1968), onde o artista é um motivador para a participação.

As Noites de Parangolé passaram a reunir sempre muitos convidados para compor espetáculos com performances de teatro, dança e circo. Passaram pelas noites mais de 250 artistas, entre músicos, DJs, artistas circenses, performers, estudantes de circo, artistas independentes, artistas estrangeiros ou de outros estados passando pela cidade, já foram realizadas mais de 150 noites, com um público de cerca de 20 mil pessoas, ao longo de 13 anos de espetáculo. Ao longo deste período, mais uma rede se formava, a dos artistas e do público que buscava nas noites não só o encontro, mas a fruição de arte e política.

De 2013 até 2020, o público era convidado a exercitar a contribuição consciente e espontânea, em um exercício de propor outras economias para os fazeres artísticos, mais uma vez a gestão estava a serviço da obra artística e vice-versa. Além disso, a ideia de assumir uma postura política contestadora nas temáticas atuais do espetáculo, trouxe para si, cada vez mais a característica dos teatros de revista, um tanto desconsiderado nos tempos modernistas, como obra artística, por sua característica “popular e cômica”. Aqui a reflexão sobre as tensões entre arte e vida, a biopolítica e a necessidade de decolonizar e dessubalternizar as ações já estão apontadas em todas as edições do espetáculo.

Retornando às divagações sobre a estrutura de gestão, como colocado por Basbaum (2017), pois, se nos anos 60/70, as relações entre arte e vida ativaram suas regiões de contato, após os anos 80, esse processo intensificou-se e tomou escalas bem maiores, uma vez que as formas de vida tornaram-se mais importantes para as estruturas macroeconômicas e para as estruturas de poder, uma mercantilização da arte e uma midiaticização da mesma, como estamos assistindo atualmente. Neste momento, verifica-se a ampliação das áreas de negociação e enfrentamento político, tornando-se um campo de atuação mais cuidadoso e sutil.

Nas Noites de Parangolé, identifico um grande exercício coletivo de gestão e criação artística, criado a partir de um espetáculo, tornando-se um evento-intercâmbio-manifesto-festa-revista, um verdadeiro caldeirão de fazedores de arte nos moldes do terreiro, da cooperação, da economia multimoedas, onde o campo das trocas toma corpo e se constroi. As apresentações se configuraram como um laboratório de saber, aprendizado e investigação continuada que, concomitantemente, propõe a prática, o fazer, através de apresentações permanentes ao público como parte integrante e complementar ao processo criativo vivenciado durante os encontros mensais. De forma cíclica, os resultados gerados através do contato com o público-interlocutor são devolvidos na incubadora, dando continuidade ao processo de trabalho em uma relação de retroalimentação.

Esse trabalho cíclico e em rede, gerou uma família forte, consistente e solidária, agindo em cooperação artística e sócio-cultural, expandindo os limites econômicos de cada componente e gerando muito compartilhamento de saberes.

Sobre a organização das Noites de Parangolé

O pesquisador Mintzberg (2010, p. 23), afirma que “está na hora de reconhecer que a gestão não é uma ciência, nem uma profissão: é uma prática, aprendida principalmente com a experiência enraizada no contexto.” Para ele, os gestores

utilizam todo o conhecimento que adquirem, e fazem análises baseadas na comprovação de fatos de acordo com os acontecimentos que vivenciam, está orientada para a ação e para a oralidade. Nas minhas experiências de gestão junto às Noites de Parangolé, isso é fato comprovado, a vivência e a experimentação diária determinam os modos de produção da noite.

Administrativamente falando, iniciamos a noite em 2008 com o patrocínio da Petrobrás¹⁸ e após a conclusão daquele ano de patrocínio, o espetáculo passou a viver de bilheteria. Após um tempo de bilheteria e não muito público, abrimos as portas para o público e passávamos o chapéu, nos intervalos, seguimos assim por 5 anos, após esse tempo, resolvemos fazer uma bilheteria mista: as pessoas pagam para entrar um ingresso módico e completa a colaboração com o chapéu. Com esse formato, passamos a pagar todos os gastos da noite: artistas, técnicos, fundição, bar, locações. Com a verba da bilheteria, pagávamos todo mundo, o que sobrava dos gastos fixos, dividimos entre os artistas que participavam da noite. Após essa mudança de forma de arrecadação, o público aumentou de 70 para cerca de 300 pessoas por noite.

Geralmente, marcávamos a festa para a primeira ou segunda quinta feira do mês, sempre depois do dia 5, pois verificamos que é a data em que os eventos ficam mais cheios e as pessoas consomem mais. Marcamos a data com toda a equipe técnica e artística da Noite.

Depois disso, agendamos uma reunião que chamamos de Reunião Criativa, geralmente vamos pra ela com um tema apontado, e nessa reunião ocorre uma chuva de ideias sobre desdobramentos do tema, notícias e pesquisas que possam acrescentar a temática do evento. O diretor musical e o diretor artístico se colocam para dirigir o próximo evento, e apesar de ser criação coletiva, eles passam a ser as referências para a organização

¹⁸ O espetáculo Noites de Parangolé fazia parte do Projeto Incubadora de Gêneros Populares, contemplado pela Petrobras no Edital de Cultura - Categoria Circo (2007/2008) no valor de R\$200.000,00.

da ordem da noite, e ponte entre todas as pontas artísticas do espetáculo: banda, luz e projeção.

Após o encontro criativo, decidia-se quem seria o artista convidado da noite, e cada artista integrante do Teatro de Anônimo saía com pistas para fazer seu número do mês. A produção e a criação de cada número é feita por conta do artista. A produção da noite é feita por mim. Começo pela equipe, fecho a data com todes, não é difícil, temos um time que trabalha há anos no espetáculo, são 2 seguranças da própria fundição, uma pessoa na portaria/bilheteria, uma caixa, uma faxineira, uma cozinheira, 2 garçons no balcão e 1 pessoa fazendo drink. A equipe técnica é formada de técnico de som, de luz, contra regra e técnico de projeções.

O Maurício¹⁹ é um personagem muito importante nessa produção, ele foi a pessoa que cuidou do Pavilhão Teatro de Anônimo de 2008 até a pandemia, começou trabalhando conosco em 2001, era nosso boy, fazia pagamentos, entregas, atendia telefonemas, tirava xerox, certidões, enfim, tudo relacionado à nossa rotina de escritório. Com o passar do tempo, ele foi também começando a cuidar do Pavilhão, limpava, organizava as montagens, cuidava das manutenções dos equipamentos, Mauricio fez cursos de som e luz na área técnica da Funarte, e também se especializou na montagem de aparelhos aéreos, sabia onde qualquer objeto estava guardado, passou a ser nosso cenotécnico, capataz do circo, diretor de montagens e técnico da casa, para eventos de fora.

Aos poucos, com a tecnologia e a digitalização dos documentos, seu trabalho no escritório foi diminuindo e seu trabalho técnico foi ficando mais especializado. Em sua rotina, a montagem da Noite começava no início da semana, e consistia em montagem de aparelhos aéreos, testagem de equipamentos de som, montagem de luz, retirada do piso de linóleo que usamos para as aulas que acontecem no Pavilhão e organização das bebidas no bar.

Infelizmente, na pandemia, não tivemos

como sustentar o vínculo de trabalho com Maurício, que hoje presta serviços pontuais pro grupo e atualmente trabalha como motorista de aplicativos. Neste tempo, realizamos 5 edições das Noites de Parangolé no formato online, ao retornarmos da pandemia, o Pavilhão havia sofrido uma degradação no espaço, por ter ficado muito tempo fechado e sofrido as ações do tempo e de enchentes, o que nos impossibilitou de retomar as atividades no espaço.

Seguindo a pesquisa artística, estreamos em 2023 o espetáculo Kabaret Karioka no SESC Copacabana²⁰, uma espécie de Noites de Parangolé com outra roupagem, a previsão é retornar ao Pavilhão Teatro de Anônimo em algum momento. Finalizo minha reflexão-relato aqui, com muitas incertezas e muitas certezas também. Vamos adiante, sem pressa e mas sem pausa, na certeza de que o compartilhamento é a mola mestra do bem viver.

Divagações sobre a Gestão de Terreiro

Penso que, como uma profissional da cultura que tenta pensar no mundo da gestão sob o viés dos “menores”, volto ao pensamento norteador de minha tese em construção, de que o papel do gestor está intimamente ligado à economia no sentido ontológico da palavra, ou seja, “cuidar da casa”, envolvendo então, eixos principais: *a oralidade e a centralidade do corpo e a estruturação de redes confluentes*.

A oralidade e a centralidade do corpo

Os processos de aprendizagem, cuja centralidade está no corpo, acompanharam todo meu processo de formação como produtora e gestora cultural e também como equede, uma vez que estão muito relacionados à experiência vivida, corporificada, experimentada e repetida. Assim como produtores, desde que entramos

19 Mauricio Jorge Alves Peixoto

20 Contemplado pelo edital SESC Pulsar de 2022.

no terreiro, somos estimuladas a escrever em cadernos e registrar nossas impressões (como as inúmeras listas de afazeres, os famosos checklists da produção cultural). No candomblé, ao invés de anotarmos antes de cantar, dançar ou fazer algum rito, nós vivenciamos os ritos e depois anotamos nossas impressões: uma receita, uma cantiga, uma lista de ingredientes, uma poesia ou uma crônica do que foi vivido.

A poetisa e pesquisadora Leda Maria Martins (2003), discute as relações entre corporeidade e oralidade e a grafia dos saberes. A autora cunhou o termo *Oralitura* para designar a capacidade de como os povos afro-ameríndios, através de performances rituais, desenvolvem uma escrita a partir de experiências corporais presentes no canto, na dança e na poesia. Em suas palavras,

Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal, esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas o institui, interpreta e revisa o ato reencenado (Martins, 2003, p. 78).

Nas culturas tradicionais, o saber está grafado pela ancestralidade, reproduzido no corpo e transmitido para os mais novos, a memória e a oralidade caminham lado a lado sem a necessidade extrema de traduzir os saberes para a linguagem escrita. Minha experiência como produtora de circo me faz lembrar das inúmeras técnicas que aprendemos de dar nós, cuidar dos aparelhos de trabalho, desenhar as posições no trapézio e da relação familiar e oral que se estabelece com o trabalho. E dos inúmeros testes que fazemos para acertar a melhor equipe, a melhor forma de arrecadar recursos, a melhor logística a se estabelecer.

As redes confluentes

Sou adepta do trabalho coletivo, colaborativo e em rede, ao olhar para si, para o outro, e para

todos os lados nos conectamos a um ambiente coletivizante, a construção de redes dá a ideia da estruturação de um fazer social economicamente viável, entendendo economia não apenas no sentido monetário, mas como um complexo sistema de intercâmbios que partem do princípio do “administrar/cuidar da casa/planeta”.

Nesse processo, descobri que colaborar, compartilhar, não é a mesma coisa de trabalhar em equipe. Até porque, muitas vezes, o “trabalho em equipe” acaba sendo dividir o trabalho entre as pessoas do grupo, sem existir colaboração de fato. Colaboração é uma forma de trabalhar na qual as pessoas se unem para gerar novas ideias, encontrar soluções e resolver problemas, cooperando para atingir um objetivo mútuo e encontrando soluções mais eficazes do que as que somos capazes de criar sozinhos.

As redes, no terreiro, são criadas com a força da confluência. O saudoso pensador quilombola Nego Bispo (2023), sugere a substituição de alguns termos e palavras, por termos e palavras contracolonialistas e então introduz o termo confluência para falar da energia que move para o compartilhamento, para o reconhecimento e para o respeito. É uma tecnologia sutil e é uma habilidade muito importante dos seres humanos. A confluência para acontecer de fato, precisa de um ambiente propício, um espaço de confiança no qual as pessoas se sintam pertencentes e realmente à vontade para pensarem, criarem, executarem juntas.

Quando acontece de maneira coordenada e continuada, fortalece vínculos por trabalhar por objetivos comuns; diminui hierarquias, na medida em que as hierarquias são construídas em fluxo constante e de acordo com a *expertise* de cada um; diminui custos de operação na medida em que todos podem colaborar e ofertar seu lado abundante para o trabalho; reforça a identidade do grupo; e aproveita a diversidade de ações, o que traz resultados mais consistentes ao longo do tempo. Entretanto, a colaboração exige rituais, ferramentas e também mudanças de comportamento, para romper

algumas barreiras colonialistas. É preciso pensar no coletivo, no todo, nas partes e nas partes das partes. Quanto mais rizomático seja o pensamento, mais confluência vai se estabelecer.

Segundo as ambientalistas Joanna Macy e Chris Johnstone (2012), a integração social através da colaboração cria abundância compartilhada em diversas instâncias, servindo como base para o desenvolvimento do indivíduo e do coletivo. Segundo eles, as vantagens são: descentralização do poder; oportunidade de criar abundância dentro dos limites planetários através do compartilhamento de reservas; aumento da capacidade de resiliência coletiva, menos energia e menos recursos são desperdiçados do que em formas competitivas de organização; oportunidade de criar redes de apoio mútuo.

Penso que o trabalho compartilhado e em rede, colaboram na ressignificação da compreensão do fazer em cultura, para além dos produtos/mercadorias e que conforme o mestre Rubim afirma, “parte relevante da cultura não se manifesta desta maneira, mas em procedimentos, que exigem tempo de amadurecimento, construção e formação. Nesta perspectiva, ela requer uma temporalidade mais longa, mas muitas vezes quase invisível” (Rubim, 2019, p.14).

Com vistas na palavra cultura que, no latim, significa a “ação de tratar”, “cultivar” ou “cultivar a mente e os conhecimentos”, penso que esse “Gestor de Terreiro”, teria seus esforços voltados para o cultivo de ecossistemas culturais que se identificam com essa multiplicidade de influências. E que deve, portanto, cultivar em sua prática a atenção aos espaços de pertencimento, de acolhimento, de colaboração, de coletividade, de confiança e de memória, de modo a colaborar não só com a formação de gestores, produtores, mas também com a articulação e posicionamento frente às políticas de cultura.

Para fazer um x-todes completo
especial é preciso muita gente.
Muita gente querida. Muita gente

potente. Muita gente criativa. Muita gente com energia. Muita gente generosa. Muita gente boa. Feliz, muita gente colorida. Muita gente leve. Livre. Forte, muita gente foda. Para fazer um x-todes completo especial é preciso se desapegar. É preciso ouvir o outro. É preciso se ouvir. É preciso amar o outro. É preciso se amar. Para um x-todes especial é preciso ter fome. É preciso ter sede. É preciso arriscar. É preciso romper. Saltar. É preciso movimentar... É preciso fortalecer... É preciso ter tempo e é preciso trabalho. Cozinhar é um ato de amor. Se alimentar e alimentar o outro. Para se fazer um x-todes completo, especial, é preciso se fazer de alimento. É preciso ser a carne, a proteína, o carboidrato, o egg o cheese, a salada, o ketchup, a mostarda, o molho barbecue. Para fazer um x-todes especial é preciso muita gente. Muita gente louca. Muita gente sinistra, muita gente grande... Muita gente gostosa, jovem, madura, apetitosa.... Daquelas que nos encham de água a boca. Gente é pra brilhar e não pra morrer de fome. Para se fazer uma Noite de Parangolé completa especial é preciso muito investimento, de muita gente delícia. É preciso paixão, tesão, humor e paciência... Essa é uma Noite de Parangolé, completa e especial. Desfrutem dessa refeição calórica, mas lembrem-se nesse x-todes suculento e crocante você desfrutará, mas também será desfrutado(a). A gente não quer só comida A gente quer comida Diversão e arte A gente não quer só comida A gente quer saída Para qualquer parte Bebida é água Comida é pasto Você tem sede de quê? Você tem fome de quê? (Freitas, 2019)²¹

21 Fábio Freitas, Teatro de Anônimo, texto criado para o Noites de Parangolé X-Todes (2019).



Foto: Micael Bergamaschi, 2017.

Referências bibliográficas

AVELAR, R. *O Averso da Cena*. Notas sobre produção e gestão cultural. 2ª edição. Belo Horizonte: Duo editorial, 2010.

BASBAUM, Ricardo. Artes/Vidas. *Revista Poiésis*, Niterói, v.18, n. 29, p. 235-246, jan-jun, 2017.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

EVARISTO, Conceição. Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. *Revista Releitura*, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, novembro, n. 23, 2008.

FREITAS, F.S. *Texto criado para as Noites de Parangolé X-todes*. 2019.

MACY, Joanna; JOHNSTONE, Chris. In: WAHL, Daniel Christian. *Design de Culturas Regenerativas*. Rio de Janeiro: Bambual Editora, 2019, p. 309-313.

MARINA, Heloisa. *Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano: crises e potências na intersecção dos processos de gestão produção e criação*. Tese de Doutorado. UDESC. 2017.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Revista Língua e Literatura*, UFSM, n.26, p. 63-81, 2003.

MINTZBERG, Henry. *Managing*. Desvendando o dia a dia da gestão. Porto Alegre: Bookman, 2010.

OITICICA, Hélio. *Tropicália*. 1968.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. IN: SANTOS, Boaventura de Sousa & MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009, p. 72-117.

RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Gestão cultural*. EDUFBA, 2019.

_____. *Políticas culturais na Bahia contemporânea*. EDUFBA, 2014.

SANTOS, Antonio B. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: UBU editora, 2023.

TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. 1995. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, Rio de Janeiro, 1995.

Recebido: 27/08/2023

Aceito: 08/06/2024

Aprovado para publicação: 24/06/2024

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>