

PARA CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS PROPOSTA PELO SUJEITO ARTISTA: POSSÍVEIS PROCESSOS DE PRODUÇÃO DO FAZER TEATRAL

Heloisa Marina da Silva¹

RESUMO: A relação existente entre processo de criação artística, comercialização, desenvolvimento e distribuição de bens e produtos culturais abre espaço para reflexões que visem delinear possíveis contornos sociais e políticos de manifestações culturais. Nesse trabalho tais aspectos serão discutidos tendo como referência criações teatrais contemporâneas, cujas produções não são reconhecidas como pertencentes à lógica da indústria cultural. O que proponho com esse artigo é lançar um olhar para as políticas culturais a partir da visão de uma atriz, refletindo acerca dos possíveis envolvimento que os artistas teatrais podem ter, no tocante aos meios de financiamento e distribuição e no processo de troca que é gerado quando acontece o encontro entre artista e espectador.

PALAVRAS-CHAVE: Produção Teatral, Artista-Produtor, Público, Políticas Teatrais.

O autor consciente das condições de produção intelectual contemporânea está muito longe de esperar o advento de tais obras [obras primas] ou de desejá-lo. Seu trabalho não visa nunca a fabricação única de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. Em outras palavras, seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter antes de mais nada uma função organizadora. Sua utilidade organizacional não precisa de modo algum limitar-se a propaganda (Benjamin, 1994, p. 129).

A relação existente entre processo de criação artística, comercialização, desenvolvimento e distribuição de bens e produtos culturais abre espaço para reflexões que visem delinear possíveis contornos sociais e políticos de manifestações culturais. Nesse trabalho, tais aspectos serão discutidos tendo como referência criações teatrais contemporâneas, cujas produções não são reconhecidas como pertencentes à lógica da indústria cultural. O que proponho com esse artigo é lançar um olhar para as políticas culturais a partir do ponto de vista de uma atriz, refletindo acerca dos possíveis envolvimento que os artistas teatrais podem ter, no tocante aos meios de produção, financiamento e veiculação e no processo de troca que é gerado quando acontece o encontro entre artista e espectador.

Tenho como hipótese, que a participação da atriz com aspectos que envolvem a produção e gestão de um espetáculo, ou mesmo de um grupo teatral, define a política cultural

¹Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Teatro da UDESC –Universidade do Estado de Santa Catarina, Bolsista CAPES, orientada pelo Prof. Dr. André Luiz Netto Carreira.
heloisa_marina@hotmail.com

inserida na concepção da criação artística em si. A motivação deste trabalho surge, portanto, do desejo de problematizar a aparente separação entre *criação estética, meios de produção e definições de políticas culturais*. Ao tomar essa particularidade do lócus da atriz no projeto de produção, considero que estaríamos deslocando o foco do processo de produção como coisa, para uma compreensão disso como meio cujo eixo volta a ser a atriz. Essa mudança de ponto de vista tem como fim a reorganização do ato da produção.

Ao longo do texto utilizarei a expressão “obter lucro” entendendo esta como sendo diferente da ideia de conseguir “retorno financeiro”. “Obter lucro” se refere, nesse artigo, ao tipo de remuneração que guia a produção de trabalhos teatrais circunscritos em uma lógica mercantil e industrial, na qual a criação tem como principal objetivo o retorno monetário, se configurando mais como meio do que como fim. O “retorno financeiro”, por sua vez, faz referência à remuneração que o artista e a produtora recebem por exercer uma função profissional. Parto do pressuposto que é justo e imprescindível que qualquer produção teatral remunere bem os profissionais que estão envolvidos na sua elaboração, mas percebo que há uma diferenciação na motivação da criação artística (quando parte da perspectiva de *ganhar algo com ela*, ou quando nasce da necessidade de *falar de algo* independentemente do apelo de venda que o tema possa ter). Embora ambas as perspectivas tenham como horizonte final sua veiculação (o encontro com a plateia), o princípio que as norteia faz mudar a relação com o espectador: no primeiro caso este seria mais bem entendido a partir do conceito de cliente ou consumidor, no segundo caso é possível pensar na perspectiva de um público que seja partícipe ativo (co-autor) da encenação. Voltarei a estas questões no decorrer do texto.

Ao observar que diversos núcleos teatrais profissionais existentes no Brasil apresentam em sua estrutura organizacional algum artista cumprindo a função de produtor e gestor, me pareceu pertinente indagar a respeito dos motivos que teriam empurrado o cenário teatral no Brasil para esse caminho e, em especial, refletir acerca das consequências artísticas, políticas, ideológicas e estratégicas desse acúmulo de funções. O fato de artistas teatrais no Brasil estarem se tornando gestores, produtores e técnicos de seus trabalhos, interessa a esta reflexão, na medida em que propõe novas perspectivas e indagações a respeito da distribuição de poder no campo na cultura.

Quando falamos em políticas culturais, se torna bastante comum que as reflexões se voltem aos agentes de financiamento, buscando compreender como esses agentes entendem a cultura, porque a valorizam, que estratégias e objetivos determinam para difundi-la. Porém, tendo em vista que sou atriz, me interessa refletir de que forma pode também o artista se

envolver no desenvolvimento global de seu trabalho, sendo participante ativo na construção política de sua criação artística.

Frequentemente tenho escutado, ao participar de debates em torno do tema *teatro e mercado*, argumentos a respeito das desvantagens artísticas e profissionais desencadeadas quando existe acúmulo de funções (por exemplo, quando a atriz, além de se empenhar na criação artística, se envolve também com questões administrativas, políticas e burocráticas de seu grupo e/ou trabalho). Porém, me parece primordial que, no anseio de discutir as políticas culturais e teatrais, a especialização e compartimentalização de funções sejam problematizadas, principalmente se for levado em conta que a especialização e divisão do trabalho moldaram determinada forma de fabricar (surgida na era moderna), que tem por objetivo alavancar a produção industrial, um tipo de produção muitas vezes interrogado pela arte.

A grande questão, no âmbito das artes cênicas é que, comumente sequer existe a opção de contarmos com uma pessoa especializada em gestão ou administração para assumir determinadas tarefas de um grupo. Assim, o sonho de ser artista, uma forma de vida ideologicamente bastante afastada daquela vivida por profissionais que trabalham em escritórios e repartições, parece não ser totalmente concretizável. As atrizes, atores, diretoras(es), se veem obrigadas a assumir tarefas burocráticas e braçais para tornarem viáveis suas criações.

Esse impasse acerca de quais atividades devem ou não ser exercidas por um artista no desenvolvimento de um espetáculo e na administração de grupo ou companhia teatral, sugere perguntas tais quais: questões administrativas e técnicas deveriam ficar preferencialmente alheias ao artista? Elas de fato não dizem respeito ao desenvolvimento estético e poético de uma criação? Um grupo de teatro é uma empresa? Quais as consequências de pensar a produção teatral como empresa? Tal definição implica necessariamente em pensar a produção teatral voltada a obtenção de lucro? É possível que um núcleo teatral se constitua juridicamente como empresa ainda que seus trabalhos se orientem pela pesquisa de linguagem, propondo estéticas de cunho experimental e não orientadas pela lógica de mercado?

A expressão *teatro e mercado* pode soar controversa, inapropriada, fadada à má interpretação. Isso se deve ao fato de que, não raro, os agentes do fazer teatral não reconhecem em suas criações traços de uma produção comprometida com uma lógica mercadológica (na qual a obtenção de lucro daria a tônica da criação). Por quererem negar tal perspectiva, se mostram refratários à organização sistemática de seu trabalho no tocante à

gestão e produção. Entretanto, ao refletirmos sobre a possibilidade de também os artistas se engajarem no desenvolvimento de políticas culturais, tais aspectos emergem como centrais.

Dessa forma se torna cada vez mais pertinente o questionamento: é possível, nos tempos atuais, produzir *bens culturais* que sejam de fato alheios a toda e qualquer lógica mercantil? Isso foi possível em algum momento da história teatral? Esta é uma importante pergunta, pois aponta para reflexões acerca dos aspectos práticos que tornam viável a criação e produção teatral e que, conseqüentemente, delimitam seus contornos políticos e sociais.

O impasse entre criação artística e desenvolvimento de técnicas de gestão e produção sugere que, para manter-se ativo enquanto atriz, por exemplo, a eficiência organizacional por vezes chega a ser preponderante sobre a eficiência artística. Observação semelhante é feita pelo professor da Escola de Administração pública e de Empresas da Fundação Getúlio Vargas, Hermano Roberto Thiry-Cherques, quando menciona que “as fraturas lógicas, a quase impossibilidade de discernir o que pessoas e instituições pretendem, o desconhecimento das técnicas mais elementares de gestão têm condenado ao esquecimento excelentes ideias, movimentos generosos em favor da cultura”. (2010, p. 14).

Porém, é preciso reconhecer que o desconhecimento apontado por Thiry-Cherques é reflexo da escolha profissional (e porque não dizer ideológica) de quem elege se dedicar a carreira artística: pessoas que não querem, declaradamente, pensar em questões concernentes ao campo mercadológico, estrutural e estratégico do desenvolvimento cultural. A escolha de ser atriz ou ator, como profissão², está longe de partir da premissa de ganhar dinheiro. Antes, muitos dos projetos e processos de trabalho do fazer teatral partem de um sonho, ou mesmo de uma utopia. Às vezes de mudar o mundo através do teatro, às vezes de se opor ao mundo e a sua ordem monetária, às vezes simplesmente do sonho de buscar outras formas de estar ou de ser nesse mundo (pós-moderno, globalizado, voltado quase sempre à obtenção de bens).

Nomear esse sonho artístico como empreendimento, a redução do ideal de *grupo de teatro* ao conceito de empresa, ou do artista solo ao de produtor e gestor, parece diminuir a dimensão utópica desse sonho, enquadrando-o, sem mais, na famigerada lógica de mercado com a qual ele pretende chocar-se ou da qual ele pretende fugir, interrogar, contestar. Mas a falta de conhecimento, interesse e compreensão de fundamentos de gestão, produção e, conseqüentemente, do envolvimento dos artistas em discussões relacionadas a políticas culturais leva, não raro, a uma perda do potencial de realização desses sonhos e utopias, tanto no que se refere ao seu desenvolvimento estético, quanto ao seu alcance social.

²Como mencionado no início desse artigo, estou me reportando especificamente ao contexto de experimentações teatrais inseridas fora dos parâmetros da indústria cultural.

Pode o artista ser gestor de sua própria criação sem deixar-se endurecer, transformando-se em um burocrata da arte? É possível “profissionalizar” a gestão e a produção teatral artesanal sem que esta perca seu horizonte de arte não industrial? Ou a ela é intrínseca essa falta de estruturação burocrática e é precisamente essa falta que lhe concede a áurea de arte pura (não vendável, *marginal*)?

Pensando pragmaticamente acerca das questões materiais que envolvem os meios e formas de realização dos sonhos artísticos, as perguntas acima ganham contornos concretos. Posso citar como exemplo minha própria carreira de atriz, que se chocou violentamente com os aspectos técnicos e burocráticos da produção teatral, me obrigando a suspender pesquisas artísticas para me dedicar a este outro campo. Esse aparente “congelamento” nos processos de pesquisa artística me trouxeram importantes questionamentos relacionados ao sentido do teatro e seu espaço na sociedade atual, em particular no Brasil e em Florianópolis, e ao meu papel não apenas como atriz, mas como criadora de teatro. Pensar a criação teatral nesses termos implica em lançar um olhar amplo ao trabalho artístico, englobando além dos momentos de ensaio, a realização espetacular como um todo, do qual tenho feito parte nas mais variadas funções, seja por desejo ou necessidade.

É também verdade que a questão do artista como produtor não é nova e tem sido objeto de debate, ao longo do século XX pelo menos, tanto de pensadores quanto de artistas. Para Walter Benjamin, por exemplo, é precisamente no tocante a questão ideológica que o problema se coloca. Em seu artigo *O autor como produtor*, ao refletir sobre a questão do escritor como produtor, Benjamin aponta para questões como “a autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser” destacando que “o escritor burguês, que produz obras destinadas à diversão, não reconhece essa alternativa”, e que mesmo aquele que coloca sua escrita a serviço de uma causa (como a luta de classes) apesar de conhecer essa alternativa, perde sua autonomia (1994, p. 20).

A questão da autonomia e do gesto autoral é um aspecto importante àqueles que decidiram circunscrever sua produção fora da perspectiva de obtenção de lucro, propondo assim uma determinada definição política de sua criação artística. Nesse contexto, enquanto artistas, buscamos desenvolver a arte que nos interessa, e não aquela que necessariamente venda com facilidade. Para Benjamin nem o autor burguês nem o artista engajado em determinada causa poderia gozar de autônima. E no caso do teatro brasileiro atual?

A questão da autonomia artística está diretamente relacionada ao controle dos meios de produção cultural. Em Florianópolis, por exemplo, nos últimos anos as políticas que o Governo Federal tem adotado para a cultura se mostram como principal mecanismo de

fomento ao teatro. Sob determinado prisma é possível acreditar que esta forma de viabilização oportuniza a autonomia artística, porém é preciso manter um olhar crítico aos editais, mesmo quando estes se mostram bastante abertos à investigação e à experimentação estética. Para o pesquisador André Carreira é possível pensar que existam certos condicionamentos estabelecidos por órgãos financiadores, uma vez que estes definem exigências, contrapartidas que não necessariamente fazem parte da política cultural do artista ou grupo teatral (CARREIRA, 2008, p. 12). A dependência de órgãos financiadores, nesse caso estatais, pode ferir a autonomia tanto artística, quanto do escritor que coloca sua escrita a serviço de uma causa, como alerta Benjamin.

Como para o filósofo alemão pensar a produção intelectual implica, necessariamente, em definir seu alcance político, o tratamento que ele dá ao tema se desenvolve a partir da perspectiva de que a produção das obras literárias deve ser pensada tendo em vista o contexto social em que se insere. A crítica literária, dessa forma, não pode conceber a obra como objeto isolado, o que implica que sua análise precisa levar em consideração seus meios de produção (p. 122). Nessa perspectiva já tomaríamos como indispensável a participação ativa da atriz ou ator nos processos que conduzem e definem os meios de produção.

As provocações levantadas por Benjamin são bastante relevantes ao artista teatral que se torna (consciente ou inconscientemente) produtor como consequência da escolha de situar seu trabalho fora de um chamado “circuito comercial”. A busca por ocupar tal território seria uma forma de configurar-se como artista ativo, pensante, crítico, ou nos termos de Benjamin, *operante* e não meramente *informativo*.³ Sabemos que sua autonomia artística se esbarra nesse aspecto. Benjamin destaca que, se por um lado o *escritor informativo* (como o romancista burguês, por exemplo) reproduz um tipo de pensamento e ideologia de classe, por outro lado um escritor intelectualmente engajado à luta de classe, se não estiver ao nível de sua produção, fará com que sua obra conflua para perpetuação do sistema que ele enquanto autor, no plano das ideias, combate. Essa ideia de Benjamin é bastante pertinente no que tange a discussão que estou propondo. Se por um lado parecem incompatíveis às funções artísticas com as administrativas, por outro lado, se existe, no impulso de ser atriz, o desejo de encontrar uma forma alternativa de “estar no mundo”, é imprescindível que o artista reflita e se envolva com os meios de fazer viável esta outra forma de “estar no mundo”. Logo, ser

³Benjamin não propõe uma análise pautada na ideia de produção reacionária X revolucionária (a primeira sendo a que reproduz inertemente as relações de produção capitalista e a segunda a que propõe sua mudança). Ao invés de colocar a questão em tais termos, o filósofo alemão prefere se perguntar como uma obra literária se situa dentro das relações sociais de produção de sua época (p. 122), levando-o a diferenciar o escritor operativo do informativo: “o primeiro não quer relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo” (p. 123).

partícipe da esfera administrativa do trabalho se torna primordial na concretização dessa utopia.

Mais uma vez essa é uma posição que coincide com as ideias de Benjamin quando defende que o discurso não é suficiente para fabricação de uma arte autônoma e alternativa à lógica industrial: “[...] o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que os controlam” (p.128).

O autor alemão alerta que, ainda com uma pretensa ideia de engajamento e envolvimento, corre-se o risco de transformar “em consumo a luta contra a miséria, assim como a fotografia transformou em consumo a miséria” (p. 129). O cerne da crítica benjaminiana configura um importante problema à discussão que estou propondo, pois interroga posturas dogmáticas acerca da efetiva realização de práticas teatrais *não mercadológicas*. É dentro dessa perspectiva que me interessa discutir o acúmulo de funções na organização teatral e o papel da atriz como produtora. Pensar o artista como sendo a pessoa que domina e coordena as formas de produção de seu trabalho se fundamenta, portanto, no propósito ideal de pensar o artista como um agente autônomo, *operativo*.

A ideia de artista operativo (aquele que não apenas informa), no contexto das discussões acerca de políticas culturais, é fundamental pois propõe que o artista não se feche em sua própria criação, mas que ambicione, através de seu trabalho, atingir o espectador de forma que ele também opere como produtor. Um trabalho que esfumace a distinção entre autor, leitor e produtor seria, dessa forma, essencial na definição dos contornos ideológicos de uma produção artística: “o direito de exercer a profissão literária não mais se funda em uma formação especializada, e sim numa formação politécnica, e com isso transforma-se em direito de todos” (Benjamin, 1985, p. 125).

Nessa visão a ideia do autor como produtor pressupõe a superação das “esferas compartimentalizadas de competência no processo de produção intelectual, que a concepção burguesa considera tão fundamental” (p. 129). Tal superação abarca, além da função ativa do artista-produtor, a participação ativa do espectador no desenvolvimento cultural.

Uma vez apontadas as provocações acima, me soa bastante curioso o fato de que em uma série de encontros e discussões voltadas à produção teatral das quais tenho participado, a quebra de esferas compartimentalizadas no teatro é muitas vezes contestada. A ideia de especialização das subáreas do fazer artístico é apontada como forma ideal de produção (um “sonho” muitas vezes não concretizável apenas por falta de recursos e não por uma questão de postura e construção política). Discursos que pretendem afastar o artista da esfera da produção

são bastante reforçados, o que é muito lógico e natural em sistemas onde o lucro dá a tônica da criação. O assustador, diria eu, é que tal discurso tem sido cada vez mais presente também em ambientes de reflexão acerca do teatro que se pretende marginal ao sistema da indústria cultural, onde por vezes predomina a ideia de que o artista deve se preocupar somente com a criação artística e o gestor com os meios de produzir essa arte (viabilizá-la). Mas, me pergunto: fazer e produzir não seriam aspectos complementares de uma mesma atividade, a criativa?

Talvez a afirmação da ideia de que ao artista não compete envolver-se na produção e gestão de seu trabalho se deva ao fato de que, no âmbito da produção teatral atual, muito tem se discutido a respeito dos aspectos técnicos que a circunscrevem (encontrar formas de financiamento, escrever projetos, vender trabalhos, dominar o *marketing cultural*), como se tais funções configurassem um tipo de trabalho braçal apenas e nunca intelectual e ideológico. Porém, parto do princípio que é justamente no tocante a questão ideológica que as operações artísticas e de produção se encontram, se retroalimentam definindo estéticas e poéticas. Além disso, na ânsia de que também o artista faça parte no desenvolvimento de políticas culturais, é preciso deixar de entender a produção apenas a partir do objetivo de viabilização financeira e estabelecer metas que visem alcançar, sensibilizar e integrar o público ao processo artístico.

Um alerta parecido é feito pelas pesquisadoras Isaura Botelho e Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, quando mencionam que “outra razão para o não cumprimento dos objetivos das políticas de democratização cultural [...] é o fato de elas levarem em conta o indivíduo apenas como público (consumidor) e não como participante ativo da vida cultural (ator)”. Para estas estudiosas é crucial que se modifique “o padrão de relacionamento com as diversas expressões artísticas, [...] permitindo que se passe de uma fruição apenas de entretenimento para uma prática na qual este se desdobra num processo de desenvolvimento pessoal”. (BOTELHO e OLIVEIRA, 2010, p. 14).

Pensar assim implica em entender que à atriz, abster da participação, ainda que reflexiva, acerca da produção teatral, seria contentar-se em ser o que Benjamin descreve como *artista rotineiro*. Ou seja, ainda que determinado trabalho artístico tenha ideais ou sonhos voltados à construção de uma sociedade mais justa, se seus criadores não se comprometerem com os meios de produção, não buscarem fazer do receptor também um agente ativo, seus sonhos e perspectivas facilmente se frustrarão, pois:

O caráter modelar da produção é decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar a disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto

melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores e espectadores (Benjamin, 1994, p. 132).

Nessa perspectiva proposta pelo pensador alemão, caberia aos artistas envolvidos com a criação teatral que tenham interesse em fazer com que suas criações contribuam na consolidação de políticas culturais, buscar meios de aproximar o desenvolvimento espetacular do público, transformando-os em co-autor da obra. O que se torna iminente ao confrontar a produção teatral com as ideias de Benjamin, é que não adianta se colocar discursivamente como *teatro alternativo a produção hegemônica da esfera cultural*, por um lado e, por outro lado, querer se abster de pensar e refletir sobre os meios e as relações de produção. Esse ponto de vista sugere que produtor seja também o criador.

A reflexão que estou propondo, portando, se sustenta na premissa de que o artista de teatro, ao se colocar em cena em um projeto que se pretende alternativo ao sistema do entretenimento, estaria buscando desenvolver políticas para a própria cultura. Assim, refletir sobre o tema da produção teatral implica em dirigir atenção e preocupação ao desdobramento que o trabalho atinge junto ao público, acarretando no envolvimento dos artistas com aspectos que extrapolam a esfera estética.

Usei anteriormente o termo *teatro e mercado* como provocação não casual: reforça minha inclinação por apreender a trajetória teatral contemporânea na perspectiva cultural sugerida por pensadores como Frederic Jameson, que em seu livro “Pós-Modernismo ou a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio” defende que a cultura pós-moderna não se define por traços estilísticos, mas sim como dominante cultural inscrita em determinada ordem econômica (Jameson, 1984, p. 29). Para Jameson “a inter-relação do cultural com o econômico não é uma rua de mão única, mas uma contínua interação recíproca, um circuito de realimentação” (p. 18).

Se formos minimamente simpáticos à visão do pensador americano, ainda que esta nos pareça desoladora, o termo *teatro e mercado* deixa de soar antagônico e passa a ser coerente propor que (também) o artista reflita sobre o tema: “o sentido de “cultura” [...] está tão colado ao econômico que é difícil destacá-lo ou examiná-lo em separado [...]” (1984, p. 19). A ideia defendida por Jameson sugere que na ordem econômica do capitalismo tardio a cultura é incorporada pela lógica mercantil sendo basilar em sua constituição, frustrando as mais diversas tentativas de contestação artística dessa ordem:

[...] na cultura pós-moderna, a própria "cultura" se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se auto transcender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo (Jameson, 1984, p. 14).

A abordagem crítica proposta por Jameson dá a tônica de uma das perguntas que sugeri na primeira página desse trabalho: é possível, nos tempos atuais, produzir *bens culturais* que sejam de fato alheios ou contestatórios a lógica mercantil? Acredito que pensar a *produção teatral marginal*, diante de tais termos, implica em tomar consciência que no contexto econômico atual as armadilhas são imensas e o sonho seja de um teatro crítico, não hegemônico, *marginal* ou engajado, se é que é possível, não pode ser alheio às questões que envolvem uma inter-relação necessária entre as esferas de produção, gestão e pesquisa artística.

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Obras Escolhidas**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1994, p. 122 – 136.

BOTELHO, Isaura e OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. Centros Culturais e a Formação de Novos Públicos. In: **Percepções – Cinco questões sobre políticas culturais**. São Paulo: Itaú Cultural. 2010, p. 10-19.

CARREIRA, André. Teatro de grupo: a busca de identidades. In: **Subtexto. Revista de teatro do Galpão Cine Horto**. Ano V, n. 05. Belo Horizonte: Argvmentvm Editora. 2008, p. 11-20.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: editora Atica. 1984.

THIRY-CHERQUES, Hermano R. **Projetos Culturais: Técnicas de Modelagem**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.