MERCADO TEATRAL

E AS FONTES DE RECEITAS PARA A SUBSISTÊNCIA DOS ESPETÁCULOS DE GRUPOS TEATRAIS

– Porto Alegre (2010 a 2019)

Michele Bicca Rolim

OKOS EDITORA

Michele Rolim é jornalista, crítica teatral, gestora e produtora cultural. Possui Doutorado e Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Autora do livro *O que pensam os curadores de artes cênicas*, publicado pela editora Cobogó. Entre 2009 e 2017, atuou como repórter cultural no Jornal do Comércio. É editora do site AGORA Crítica Teatral (www.agoracriticateatral.com.br). Desde dezembro de 2024, passou a coordenar a área de Teatro da Fundação Nacional de Artes – Funarte, vinculada ao Ministério da Cultura.

Como é possível que uma arte tão artesanal, efêmera e coletiva como o teatro consiga se sustentar ao longo do tempo? Quais são as fontes de financiamento que viabilizam a criação e circulação de espetáculos por diferentes cidades de um país continental como o Brasil? Essas são algumas das perguntas persistentes que inquietam não apenas iniciantes na área, mas também artistas, produtores e pesquisadores experientes do meio teatral. Impulsionada por esses questionamentos, Michele Rolim desenvolve uma pesquisa minuciosa, rigorosa e absolutamente necessária, que culmina neste livro. A obra não apenas preenche uma importante lacuna nos estudos sobre a produção teatral no Brasil como também ilumina os caminhos trilhados por artistas e coletivos de Porto Alegre para viabilizar e movimentar suas obras teatrais, revelando com clareza os mecanismos de financiamento que sustentam a cena local nos tempos atuais. Embora focada em uma realidade regional específica, a pesquisa de Michele levanta considerações que certamente encontram reflexos e semelhanças em outros rincões desse nosso país Brasil. Ao analisar editais, legislações, políticas públicas, documentos institucionais e experiências concretas do fazer teatral, a autora constrói uma cartografia crítica e atualizada dos meios de financiamento da produção cênica teatral. Mais do que uma contribuição teórica, este livro é também uma ferramenta prática e inspiradora para quem deseja compreender – e transformar – as condições de produção do teatro brasileiro.

Heloisa Marina

Mercado teatral e as fontes de receitas para a subsistência dos espetáculos de grupos teatrais

Porto Alegre (2010 a 2019)

Este livro originou-se da tese de doutorado "O mercado teatral de Porto Alegre (2010-2019): a subsistência de grupos de teatro através da análise das fontes de receitas de seus espetáculos", de autoria de Michele Bicca Rolim, sob orientação do professor doutor Clóvis Dias Massa, defendida em 2023 no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) do Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e contemplada com a Menção Honrosa no Prêmio CAPES de Tese 2024 na área de Artes.

A publicação teve financiamento do Programa de Apoio à Pós-graduação (PROAP) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sendo uma realização do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS por meio de sua Comissão Editorial, em ação coordenada pelo professor Clóvis Dias Massa.

Esta obra não pode ser comercializada.

Michele Bicca Rolim

Mercado teatral e as fontes de receitas para a subsistência dos espetáculos de grupos teatrais

Porto Alegre (2010 a 2019)

OIKOS EDITORA
São Leopoldo
2025

© Michele Bicca Rolim – 2025

Editoração: Oikos

Revisão: Rui Bender

Capa: Juliana Nascimento

Arte-final: Jair de Oliveira Carlos

Impressão: Allprint

Conselho Editorial:
Avelino da Rosa Oliveira (UFPEL)
Danilo Streck (Universidade de Caxias do Sul)
Elcio Cecchetti (UNOCHAPECÓ e GPEAD/FURB)
Eunice S. Nodari (UFSC)
Haroldo Reimer (UEG)
Ivoni R. Reimer (PUC Goiás)
João Biehl (Princeton University)
Luiz Inácio Gaiger (Bolsista de Produtividade CNPq)
Marluza Marques Harres (Unisinos)
Martin N. Dreher (IHSL)
Oneide Bobsin (Faculdades EST)
Raúl Fornet-Betancourt (Intern. Schule für Interkult. Philosophie Aachen/Alemanha)
Rosileny A. dos Santos Schwantes (Centro Universitário São Camilo)
Vitor Izecksohn (UFRJ)

Editora Oikos Ltda.
Rua Paraná, 240 – B. Scharlau
93120-020 São Leopoldo/RS
Tel.: (51) 3568.2848
contato@oikoseditora.com.br
www.oikoseditora.com.br

R748m Rolim, Michele Bicca

Mercado teatral e as fontes de receitas para a subsistência dos espetáculos de grupos teatrais – Porto Alegre (2010 a 2019). / Michele Bicca Rolim – São Leopoldo, RS: Oikos, 2025.

206 p.; il.; color.; 16 x 23 cm.

ISBN 978-65-5974-303-2

1. Teatro – Políticas públicas. 2. Teatro – Rio Grande do Sul. 3. Produção teatral. 4. Fomento – Teatro. 5. Mercado teatral. I. Título.

CDU 792:341.945

Catalogação na Publicação:
Bibliotecária Eliete Mari Doncato Brasil – CRB 10/1184

Agradecimentos

Agradeço ao Doutor Clóvis Dias Massa, meu orientador, pela acolhida em momentos difíceis e pela orientação competente e dedicada e também pela amizade.

À banca de avaliação composta por Daniele Canedo, Heloisa Marina, Luciana Paludo e Márcio Pizarro por seus preciosos apontamentos.

Aos professores e funcionários(as) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aos amigos(as) por suas valorosas contribuições, em especial a Consuelo Vallandro, a Daniele Sampaio, a Gabriel Martins, a Izabel Cristina, a Leandro Silva, a Maria Helena Bernardes e a Newton Silva.

Aos colegas do Conselho Estadual de Cultura (CEC), que se tornaram amigos(as) – Alice Urbim, Aline Rosa, Alexandre Brito, Luis Antônio Pereira, Patrícia Mello e Rodrigo Adonis – pela resistência e insubordinação compartilhadas.

Ao teatro e aos artistas, porque sem eles nada disso faria sentido, em especial aos grupos de teatro desta pesquisa: Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, Cia. Teatro di Stravaganza, Grupo Oigalê, Povo da Rua – teatrodegrupo, Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos, Cia. Gente Falante e Cia. Teatro Lumbra.

À minha mãe e ao meu pai, Sibila e Paulo, pelo amor incondicional, por apoiar com entusiasmo as minhas escolhas – e por ser, em qualquer circunstância, o abrigo seguro ao qual sempre poderei retornar.

A meu marido, Vinicius, pelas risadas, pelo amor e pelo cuidado que tornaram menos árdua a caminhada da escrita desta tese.

E também a toda a minha família – em especial a meu querido tio Artigas (*in memoriam*), que, embora não tenha tido tempo de me ver com o título de doutora, já me chamava assim antes mesmo que ele se concretizasse. Seu legado de amor, persistência e apoio permanecerá sempre presente em minha trajetória.

Sumário

Apresentação 11
Clóvis Dias Massa

Introdução 15

1 Subsídio financeiro público para produção e difusão 35
1.1 Pró-Cultura RS – FAC e LIC 35
1.2 Fumproarte de Teatro 43
1.3 Lei Municipal de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas 49

2 Espaços de circulação dos espetáculos: festivais e Sesc 57
2.1 Porto Alegre Em Cena 57
2.2 Porto Verão Alegre 65
2.3 Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre 69
2.4 Palco Giratório Sesc 74

3 Fruição: espaços de exibição e bilheteria 83
3.1 Mais demanda do que espaço 83
3.2 Mais grupos do que sedes 89
3.3 Mais ofertas do que público 93

4 Análise 101
4.1 Edital/lei 102
4.1.1 Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz 103
4.1.2 Povo Da Rua – teatrodegrupo 112
4.1.3 Oigalê 117
4.1.4 Financiamento Público para Arte Pública 123

4.2 Festival 140
4.2.1 Cia. Teatro di Stravaganza 140
4.2.2 C+ia. Teatro Lumbra 146
4.2.3 Repertório mantido por festivais 152
4.3 Sesc 158
4.3.1 Cia. Gente Falante 158
4.3.2 Sesc: fazendo política pública 165
4.4 Bilheteria 169
4.4.1 Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos 169
4.4.2 Muitas vendas, pouca rentabilidade 181
Considerações finais 193
Referências 199

Lista de figuras

Figura 1 – Modelos de Atuação na Economia Criativa 18
Figura 2 – Modelos de Negócio do Setor Teatral 19
Figura 3 – Sistema Teatral 26
Figura 4 – Fatores Determinantes do Sistema de Arte 28
Figura 5 – Etapas do Trabalho de Teatro e as Fontes de Receita 29
Figura 6 – Etapas do Trabalho de Teatro e suas Principais Fontes de Receitas no Teatro 102
Figura 7 – O Amargo Santo da Purificação 107
Figura 8 – Os 10 Mandamentos da Capital 114
Figura 9 – O Negrinho do Pastoreio 119
Figura 10 – Mapa: O Negrinho do Pastoreio 134
Figura 11 – Mapa: O Amargo Santo da Purificação 135
Figura 12 – Mapa: Os Dez Mandamentos da Capital 136
Figura 13 – A Comédia dos Erros 143
Figura 14 – Sacy Pererê – A Lenda da Meia-Noite 148
Figura 15 – Mapa: A Comédia dos Erros 154

Figura 16 – Mapa: Sacy Pererê – A Lenda da Meia-Noite 156
Figura 17 – 4 Contos para Teatro de Bonecos 161
Figura 18 – Mapa: 4 Contos para Teatro de Bonecos 168
Figura 19 – Cuco – A Linguagem dos Bebês no Teatro 172
Figura 20 – Mapa: Cuco – A Linguagem dos Bebês no Teatro 190
Figura 21 – Pirâmide das Fontes de Receita do Setor Teatral..... 197

Lista de gráficos

Gráfico 1 – Público do Porto Alegre em Cena 60
Gráfico 2 – Espetáculos habilitados e contemplados nos Teatros Municipais 87
Gráfico 3 – Público pagante e não pagante do Teatro de Arena 95
Gráfico 4 – Público pagante e não pagante do Teatro Bruno Kiefer 97
Gráfico 5 – Público Teatro Carlos Carvalho 98
Gráfico 6 – O Amargo Santo da Purificação – Ói Nóis Aqui Traveiz 123
Gráfico 7 – Os 10 Mandamentos da Capital – Povo da Rua 124
Gráfico 8 – O Negrinho do Pastoreio – Oigalê..... 124
Gráfico 9 – A Comédia dos Erros 152
Gráfico 10 – Sacy Pererê – A Lenda da Meia-Noite 153
Gráfico 11 – 4 Contos para Teatro de Bonecos 165
Gráfico 12 – Cuco – A Linguagem dos Bebês no Teatro..... 181

Lista de quadros

Quadro 1 – Trajetória O Amargo Santo da Purificação..... 108
Quadro 2 – Trajetória Os 10 Mandamentos da Capital 115
Quadro 3 – Trajetória O Negrinho do Pastoreio 120
Quadro 4 – Características dos Editais e Projetos Contemplados 128
Quadro 5 – Trajetória A Comédia dos Erros 144
Quadro 6 – Trajetória Sacy Pererê – A Lenda da Meia-Noite 149
Quadro 7 – Trajetória 4 Contos para Teatro de Bonecos 162

Quadro 8 – Trajetória Cuco – A Linguagem dos Bebês no Teatro 173
Quadro 9 – Cachês Temporadas – Dia 16 a 31 de Março de 2013 183
Quadro 10 – Cachês Temporadas por Dia – Novembro e Dezembro de 2014 184
Quadro 11 – Borderôs Cuco – 26 de Julho de 2015 às 17h 187
Quadro 12 – Borderôs Cuco – 26 de Julho de 2015 às 15h 188

Lista de tabelas

Tabela 1 – Tabela da LIC – Segmento Teatro – Porto Alegre 2010-2019 . 39
Tabela 2 – Tabela Empresas Patrocinadoras LIC 40
Tabela 3 – Tabela do FAC – Segmento Teatro – Porto Alegre 2012-2019 .. 40
Tabela 4 – Fumproarte 2000-2009 46
Tabela 5 – Fumproarte 47
Tabela 6 – Lei de Fomento de Porto Alegre 53
Tabela 7 – Orçamento Porto Alegre em Cena 62
Tabela 8 – Espetáculos do Porto Alegre em Cena 62
Tabela 9 – Dados de Público dos Festivais de Sala de Porto Alegre 67
Tabela 10 – Participação de Grupos Locais no Festival de Teatro de Rua .. 72
Tabela 11 – Orçamento do Festival de Teatro de Rua 72
Tabela 12 – Programação Festival Palco Giratório Sesc/RS 75
Tabela 13 – Circuito Nacional Sesc 78
Tabela 14 – Funarte 79
Tabela 15 – Ocupação dos Teatros Municipais 86
Tabela 16 – Sessões e Público Teatro de Arena 94
Tabela 17 – Sessões e Público Teatro Bruno Kiefer 96
Tabela 18 – Público Teatro Carlos Carvalho 97

Apresentação

Clóvis Dias Massa[1]

Este livro da pesquisadora Michele Rolim origina-se da tese de doutorado da jornalista e crítica teatral Michele Rolim, contemplada com a Menção Honrosa no Prêmio Capes de Teses – Edição 2024, na área de Artes, intitulada *O Mercado Teatral de Porto Alegre (2010-2019): a subsistência de grupos de teatro através da análise das Fontes de Receitas de seus espetáculos*, defendida em 2023 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

A publicação da versão em livro da tese de Michele realiza-se com recursos do PROAP/CAPES, com o objetivo de difundir e dar visibilidade à produção considerada de excelência, cuja investigação se desenvolveu junto à Linha de Pesquisa Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas do PPGAC/UFRGS e ao Grupo de Pesquisa Teoria Teatral: História, Dramaturgia e Estética do Espetáculo da UFRGS. Esta versão mantém o essencial do trabalho de uma forma mais acessível.

O percurso acadêmico de Michele Rolim sempre foi atravessado por sua atuação profissional na área cultural. Sua pesquisa de mestrado no PPGAC, a qual tive o grande prazer de orientar após a aposentadoria de meu colega docente João Pedro de Alcantara Gil, resultou na dissertação

[1] Professor Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atua nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Teatro do Departamento de Arte Dramática, e docente permanente no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS. Mestre pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Graduado em Artes Cênicas: Hab. em Interpretação Teatral pela UFRGS. Pesquisador acadêmico no campo da dramaturgia e da história do teatro. Integrante do Grupo de Pesquisa Teoria Teatral: História, Dramaturgia e Estética do Espetáculo, vinculado ao Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. Docente orientador contemplado com a Menção Honrosa na área de Artes no Prêmio Capes de Teses – Edição 2024.

Pensamento curatorial em Artes Cênicas: interação entre o modelo artístico e o modelo de gestão em mostras e festivais brasileiros, defendida em 2015. Nela, a pesquisadora fez uso de sua habilidade investigativa para compreender a dinâmica da curadoria em festivais de teatro no país e verificar de que maneira o pensamento curatorial é afetado pelas relações entre o modelo artístico e o modelo de gestão. A metodologia de pesquisa exploratória serviu como base para trabalhar com conceitos oriundos da curadoria contemporânea em Artes Visuais e fazer uso de fontes orais, mediante procedimentos da história oral, o que possibilitou a interlocução com quinze dos principais curadores da área. Essas conversas serviram para a publicação do livro *O que pensam os curadores de artes cênicas* (Editora Cobogó, 2017) sobre a função e a importância da curadoria na construção e no desenvolvimento das artes cênicas no Brasil.

A etapa acadêmica seguinte, em nível de doutorado, manteve estreita ligação com os agentes do campo de estudos que se propôs investigar. Inicialmente disposta a realizar uma comparação entre festivais brasileiros e estrangeiros, o trabalho acabou se centrando no modo de subsistência de espetáculos de grupos de Porto Alegre nos anos de 2010 a 2019, tendo como corpus de análise sete grupos locais, com o objetivo de examinar quais fontes de receitas foram responsáveis pelo fomento e pela difusão de suas produções teatrais. Para tanto, foram analisadas as trajetórias dos espetáculos da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, Cia. Teatro di Stravaganza, Grupo Oigalê, Povo da Rua – teatrodegrupo, Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos, Cia. Gente Falante e Cia. Lumbra.

Tendo tido o prazer de acompanhar de perto as sucessivas etapas da pesquisa de Michele, considero importante chamar a atenção para a relevância da temática e da abordagem metodológica da tese junto ao campo dos Estudos Teatrais, onde se localizam as pesquisas desenvolvidas na UFRGS. O trabalho destaca-se pelo texto bem escrito e pela solidez dos dados coletados. Em um campo em que não há dados consolidados, Michele usa um método que combina análises qualitativa e quantitativa, cruza informações de diferentes fontes e garante a confiabilidade dos resultados. É com esse instrumental que ela consegue compreender melhor a dinâmica complexa do ecossistema das artes, que envolve aspectos subjetivos e objetivos.

A constatação de um déficit crônico, com oferta maior do que demanda, e o papel do poder público no setor cultural fazem parte da problematização acerca das dificuldades em estabelecer um mercado teatral em Porto Alegre e os desafios de sua estruturação diante dos fatores e agentes atuantes. A forma como a autora dá voz aos artistas dos grupos colaboradores por si só é bastante notável, evidenciando a legitimação de suas práticas e vivências e nos fazendo refletir, como leitores, sobre quais valores estão em jogo quando o que é produzido não está diretamente relacionado ao capital econômico.

Introdução

Em muitos estudos sobre o teatro no Brasil, ele é observado de forma independente de seu contexto social e econômico, ou seja, isolando-se os componentes desse sistema teatral do ambiente mais amplo da vida da qual ele participa. São raras as pesquisas que se propõem a investigar o teatro brasileiro inserido no meio social e consequentemente seus modos de produção e difusão teatral.

É justamente nessa interseção que se constitui esta pesquisa, que adota uma abordagem quanti-qualitativa, método pouco utilizado no campo dos estudos teatrais, ainda que também recorra às entrevistas como fonte de pesquisa. Os dados quantitativos estão ligados aos números financeiros dos espetáculos teatrais, documentos que, em boa parte dos casos, não estão disponíveis ou organizados pelos grupos de teatro. Existe uma grande limitação de fontes de dados nessa área, bem como a disponibilização de arquivos públicos e de grupos e instituições sobre suas fontes de receitas.

Esta pesquisa propõe-se a investigar o modo de subsistência dos espetáculos de grupos de Porto Alegre na década de 2010 a 2019, período em que a cena social e política foi marcada por circunstâncias nem sempre favoráveis e, muitas vezes, adversas aos empreendimentos culturais. Procura-se entender quais fontes de receitas são responsáveis em termos financeiros pelo fomento e pela difusão das produções teatrais, e como elas sustentaram a trajetória dos espetáculos de sete grupos locais nessa década. Assim, ao examinar a atuação dessas fontes de receitas, espera-se entender como funcionou a dinâmica do sistema teatral dentro do recorte geográfico e temporal proposto.

Nosso estudo parte de uma observação empírica, propiciada pela atuação da autora no meio teatral, a qual nos traz a percepção de que, no Brasil, ainda que os grupos de teatro façam diversas tentativas, eles dificilmente alcançam a desejada estabilidade financeira.

Pode-se entender que, no tocante à sustentação econômica da produção teatral, entre os maiores investidores do teatro estão os editais públicos via fundos federais, estaduais e municipais, bem como as leis de incentivo fiscal (via renúncia fiscal de empresas). Assim, "[…] a dinâmica da vida teatral contemporânea brasileira está marcada pela produção de espetáculos ou eventos pontuais em detrimento da manutenção e atualização de um repertório teatral coeso e permanente" (Torres Neto, 2016, p. 120). Portanto, parece ocorrer um investimento no "produto" espetáculo e não na manutenção de trajetórias.

Assim como ocorre nos principais polos produtores culturais de nosso país, também no Rio Grande do Sul o campo teatral depende do fomento e da difusão dos espetáculos para manter-se ativo. Para estarem aptos a pleitear esses recursos junto às instâncias próprias, os grupos dependem da construção de uma trajetória profissional que se apoia fortemente em processos solidários de troca e criação entre seus participantes e com seus pares no campo.

Como critério de escolha dos grupos, foram selecionados aqueles que desenvolviam suas atividades de forma ininterrupta durante pelo menos 20 anos e que tinham por objetivo a autogestão, a investigação de linguagem, a manutenção e a estabilidade de núcleo artístico – o que chamamos de Teatro Menor, metáfora utilizada pela pesquisadora Heloísa Marina a partir das reflexões de Deleuze e Guattari (2014) a respeito da literatura menor. Entendemos que seria importante trazer esse conceito à tona porque, segundo a pesquisadora Daniele Canedo, não podemos pensar as relações econômicas do teatro como pensamos a do audiovisual, por exemplo, pois as economias dos setores culturais "precisam ter as suas especificidades e demandas reconhecidas e valorizadas, principalmente no que concerne às políticas públicas" (Canedo, 2022, p. 120).

A autora também explica que, além da classificação por setor, é preciso levar em consideração que existem diferenças nos modelos de negócios e atuação profissional dentro de cada setor. Nesse sentido, Canedo propõe, além da classificação dos setores, que "também se leve em consideração uma classificação mais horizontal que ressalte as diferenças nos modelos de negócios dentro de cada setor criativo" (2022, p. 120).

Ela formula três níveis de classificação. A partir deles vamos pensar quais seriam as classificações que corresponderiam ao setor teatral da cidade de Porto Alegre. São eles:

1) Especializado e Profissionalizado, no qual ela estabelece que estão "as indústrias da cultura, as empresas, os grupos e os artistas que seguem uma orientação para o mercado, em geral, a partir de um modelo capitalista de produção baseado no lazer, no entretenimento e no turismo" (Canedo, 2022, p. 120-121).

2) Autônomo e Comunitário, no qual "estão aqueles profissionais ou grupos com talento e, principalmente, capital social […]. Em geral, os artistas, nesse nível, têm como principal fonte de renda os bens e serviços criativos que produzem" (Canedo, 2022, p. 122). Canedo aponta que os artistas dessa classificação atuam em redes estilo "panelinha": "os elos das cadeias produtivas são formados, em geral, por outros atores criativos com perfil profissional parecido que tendem a colaborar sempre com os mesmos parceiros em redes baseadas na confiança e na dependência mútua" (2022, p. 122).

3) Social e Experimental, que "abarca iniciativas que privilegiam o caráter transformador da cultura, a exemplo de projetos sociais desenvolvidos por organizações da sociedade civil" (Canedo, 2022, p. 122). Canedo acrescenta que, nessa classificação, são privilegiados projetos identitários e relacionados com a salvaguarda de expressões culturais.

Importante mencionar que Canedo escolheu uma pirâmide para representar a classificação dos setores criativos em níveis com a intenção de ressaltar a disparidade entre o quantitativo de profissionais e organizações atuando em cada nível. E cabe também destacar que a capacidade de movimentação econômica é inversamente proporcional ao quantitativo de atores em cada nível. Temos, portanto, a base da pirâmide com renda inferior à de quem está no topo da pirâmide. Ela também reconhece que pode existir circulação de profissionais e organizações com atuação entre os níveis.

Figura 1 – Modelos de atuação na economia criativa

Fonte: Canedo (2022).

Podemos traçar um paralelo com a classificação proposta por Canedo para pensar especificamente o setor do teatro; sendo assim, estabelecemos três níveis que entendemos como correspondentes:

1) Teatro Industrial: O termo é descrito assim pelo pesquisador André Carreira. Ele não adota o termo Teatro Comercial por considerar que toda forma teatral tem suas reverberações comerciais e que seria mais apropriado o termo "industrial", pois corresponde a "um modo de fazer teatral que responde mais aos processos de produção seriada que caracteriza a indústria cultural" (Carreira, 2018, p. 46).

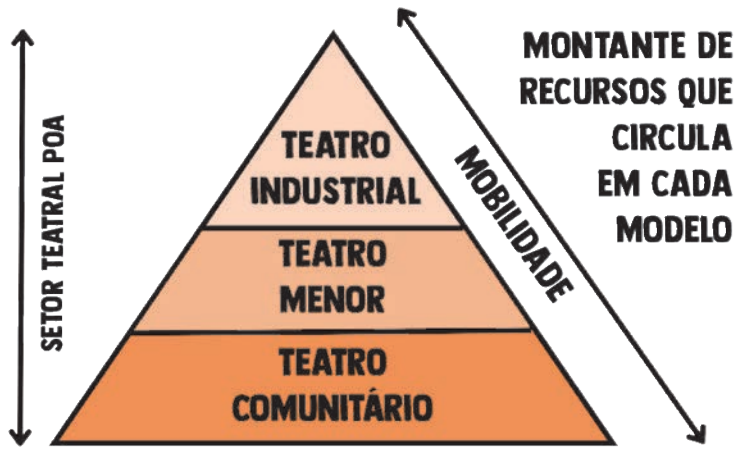
2) Teatro Menor: O termo é definido pela pesquisadora Heloísa Marina, que entende a palavra "menor"[2] a partir das características de dois aspectos constituintes do fazer teatral: 1. proposição estética e 2. meios de produção. Para ela, em relação aos aspectos estéticos, "o teatro menor tem como impulso criador a necessidade de pesquisa de linguagem e artística e […] não é orientado por padrões e formas estabelecidos (como os musicais)" (Marina, 2016, p. 3).

[2] O conceito de "teatro menor" proposto por Marina surge a partir da "literatura menor", termo utilizado por Deleuze e Guattari. Essa discussão está na tese defendida por Heloísa Marina em 2017 na UDESC, *Atriz-Produtora De Um Teatro Menor Latino-Americano – Crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação* (Marina, 2017).

Com relação aos meios de produção, ela afirma que o teatro menor visa à "distribuição horizontal de tarefas e de poderes no seio de sua organização, que coloca em xeque a noção de 'artista-estrela' e não encontra na troca comercial direta […] seu objetivo de existência" (Marina, 2016, p. 4). Para ela, esse teatro menor faz frente aos modelos corporativos tradicionais, sendo comum, por exemplo, que sua estrutura administrativa conte com atrizes e atores cumprindo a função de produtor e gestor. Outra característica importante apontada por Heloisa é que "ao invés de guiar-se por parâmetros como os de eficiência, propaganda (marketing) e lucro, o teatro menor está melhor amparado por posturas ideológicas" (Marina, 2016, p. 4).

3) Teatro Comunitário: O termo é utilizado pela pesquisadora Marcia Pompeo Nogueira (2007, p. 80) e corresponde ao entendimento dessa prática que assinala: "Os processos de criação nesta área envolvem frequentemente a interação de artistas de classe média com pessoas de comunidades periféricas". Pompeo também acrescenta que "a produção de teatro, nessa área, é talhada pela cultura da comunidade. Trata-se de uma estética com padrões particulares que não pode ser julgada segundo parâmetros estranhos a ela" (Nogueira, 2007, p. 80).

Figura 2 – Modelos de negócio do setor teatral



Fonte: Adaptado de Canedo (2022).

Nesta figura, diferente da proposta por Canedo, não conseguimos mensurar o número quantitativo de profissionais que trabalham em cada modelo de negócio do setor teatral; no entanto, podemos dizer que na base da pirâmide estão os trabalhadores que recebem uma renda menor do que os trabalhadores que estão no topo da pirâmide. Lembremos, contudo, que a pirâmide não é estanque, pois existe circulação de profissionais e organizações com atuação entre os níveis. Se formos pensar a partir dessas classificações, os grupos de teatro investigados nesta pesquisa possuem as características do Teatro Menor.

Outra característica dos grupos desta pesquisa diz respeito à classificação proposta por Canedo sobre o aspecto de atuação em redes ao estilo "panelinha". Os grupos possuem uma trajetória profissional que se apoia fortemente em processos solidários de troca e criação entre seus participantes e com seus pares no campo. Embora largos trechos dessa caminhada se desenvolvam à margem de programas ou de apoio institucional, o trabalho dos grupos precisa também de validação simbólica de suas trajetórias e produções para obter visibilidade, respeito e subsídios. Assim, além das fontes de recursos financeiros, há outro elemento envolvido na manutenção dos grupos em atividade, que é o da formação de alianças. As instituições são insuficientes e inconstantes; temos instituições que emergem ou se consolidam em uma fase da vida política do país para serem desmontadas em outra ou, ainda, que não sustentam a própria missão e as regras e que não cumprem o papel estabelecido. Diante disso, os grupos de teatro buscam apoio nas relações pessoais, tanto para sustentar-se internamente quanto para poder projetar o trabalho para outras instâncias almejadas. Para essa pesquisa, no total foram selecionados sete coletivos: Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, Cia. Teatro di Stravaganza, Grupo Oigalê, Povo da Rua – teatrodegrupo, Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos, Cia. Gente Falante e Cia. Teatro Lumbra.

Procurou-se responder às seguintes hipóteses:

a) As políticas públicas culturais são as principais responsáveis pelo fomento e pela difusão das produções teatrais de Porto Alegre. O teatro tem como principal fonte de recurso financeiro dos seus espetáculos o Estado por meio de editais e leis de incentivo fiscal nas três esferas (municipal, estadual e nacional).

b) Os grupos teatrais conseguem sair do estado do RS quando recebem um convite para participar de outros festivais ou através da instituição Sesc (Serviço Social do Comércio) – contratados por unidades de outros estados e principalmente quando integram o Circuito Palco Giratório Nacional.

c) A bilheteria não é um agente de sustentação financeira de espetáculos teatrais de Porto Alegre. Há oferta de espetáculos, porém existe uma baixa procura pelas produções teatrais. Em geral, elas não conseguem atrair um número considerável de público pagante.

Este estudo pretende abordar as fontes de receitas do teatro, oferecendo subsídios para pensarmos como a criação/concepção, realização/exibição e fruição/recepção dos espetáculos teatrais se movimentam através de suas fontes de receitas. Para isso, esse percurso passou por algumas fases.

Em um primeiro momento, buscou-se entender como se chegaria a essas fontes de receitas e concluiu-se que seria através dos espetáculos, tendo em vista que o espetáculo era o produto gerado pelos grupos teatrais. Mas também não interessava à pesquisa qualquer espetáculo. Estávamos interessados na sustentabilidade de grupos teatrais que desenvolveram suas atividades de forma ininterrupta por período igual ou maior do que 20 anos na cidade de Porto Alegre e que tinham como objetivo a autogestão, a investigação de linguagem, a manutenção e a estabilidade de núcleo artístico. Com esse critério foram selecionados sete coletivos mencionados acima sob o guarda-chuva de Teatro Menor.

No segundo momento, buscou-se mapear o repertório apresentado por esses grupos nos anos de 2010 a 2019. Neste mapeamento foi importante listar todos os espetáculos apresentados durante esse recorte temporal com o ano da apresentação e quem pagou para que ele ocorresse. E isso foi feito através dos grupos de teatro que pacientemente atenderam os nossos chamados, completando a tabela com informações, bem como através de documentos públicos. Posteriormente foi preciso olhar para cada um desses mapeamentos e ver qual dos espetáculos dentro de cada grupo teve uma maior continuidade em termos de apresentações no decorrer da última década, elegendo 1 (um) espetáculo representativo de cada grupo.

Depois, em uma terceira fase, foi a vez de seguir os passos de cada espetáculo de forma detalhada. Saber toda a sua trajetória, quantas apresentações realizou, em quais cidades se apresentou e quem pagou por cada apresentação. As fontes de dados para a reconstituição dessa trajetória foram novamente pela memória dos grupos, sendo complementadas com fontes de jornais e arquivos na internet. Boa parte dos grupos não tinha a trajetória de cada espetáculo pronta, e foi preciso buscar informações em seus acervos pessoais, pois nessa fase era importante ter a precisão de todas as apresentações realizadas por cada espetáculo. Feito isso, constatou-se que, entre os sete espetáculos, quatro fontes de receitas prevaleceram: as políticas públicas culturais (leis e editais), os festivais, o Sesc e a bilheteria.

A partir disso decidimos escrever, a respeito de cada fonte de receita, um capítulo ou subcapítulo, focado em sua atuação dentro do Rio Grande do Sul. Também foi fundamental constatar, quanto a cada fonte de receita apresentada, se ela foi importante na trajetória do grupo, independente do espetáculo, mas ainda focando no recorte temporal de 2010 a 2019. Esse quarto momento exigiu uma metodologia para cada fonte de receita descrita nos capítulos e subcapítulos respectivos, que vai desde a consulta com gestores e grupos até o uso da Lei Federal nº 12.527, de 18 de novembro de 2011 (Brasil, 2011), que garante o direito de todo cidadão ao acesso à informação, permitindo que ele acompanhe a administração dos recursos públicos.

E, por fim, no quinto momento, a fim de entender o funcionamento e atuação desses mecanismos na trajetória de cada grupo, foi a vez de realizar entrevistas semiestruturadas com um ou dois integrantes de cada grupo dos sete analisados. As entrevistas foram feitas na maioria de modo presencial com duração de 1 a 2 horas. Foram entrevistados Adriane Mottola, da Cia. Teatro di Stravaganza; Alessandra Carvalho, do Povo da Rua – teatrodegrupo; Alexandre Fávero, da Cia. Teatro Lumbra; Eduardo Custódio e Paulo Fontes, da Cia. Gente Falante; Hamilton Leite, do Grupo Oigalê; Mário de Ballentti, da Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos; e Tânia Farias, da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. As entrevistas serviram para complementar alguns capítulos e entender como as fontes de receitas são vistas pelos grupos.

Durante este percurso foi necessário pensar sobre o que entendemos por mercado teatral. O filósofo e economista escocês Adam Smith (1723-1790), considerado o pai da economia clássica, escreveu em *A Riqueza das Nações* (1776) sobre a Lei da Oferta e Demanda – também chamada de Lei da Oferta e Procura. Essa lei busca explicar como funciona um mercado: o que determina o preço e a quantidade de um produto no mercado (Smith, 1996).

Em síntese, a economia clássica defende que o mercado tem capacidade de se autorregular e tende a um equilíbrio natural e que a intervenção do Estado poderia atrapalhar essas dinâmicas.

É comum escutarmos que o mercado teatral tem muito mais oferta de espetáculos do que uma real demanda. Ainda há diversos estudos que afirmam a impossibilidade de mantermos um mercado teatral autossustentável num contexto de neoliberalismo, sem auxílio estatal.

Por outro lado, conforme constata Thainan Rocha em sua dissertação de mestrado, "embora o teatro não se sustente numa economia de livre mercado, muitas pesquisas comprovam que ele gera um impacto positivo sobre a economia geral" (Rocha, 2022, p. 33). Isto ocorre porque o impacto econômico de um espetáculo não se limita à venda de ingressos, mas se estende a toda uma rede de serviços que a produção teatral também movimenta.

Também é preciso destacar que a cultura não é o único setor que recebe dinheiro do Estado; os setores da indústria automobilística e agrícola, por exemplo, além do investimento direto, também recebem desoneração fiscal e redução de juros.

Por isso, adotar uma visão sistêmica e holística para pensar as fontes de receitas parece mais apropriado, reconhecendo as dinâmicas próprias do setor, suas especificidades e seus processos.

No Brasil, um dos primeiros autores que trouxe em evidência elementos do campo artístico teatral a partir de uma visão sistêmica e holística foi o crítico teatral brasileiro Décio de Almeida Prado (1917-2020), no livro *Teatro Moderno no Brasil* (Prado, 1988).

Conforme Décio de Almeida Prado, a prática teatral brasileira (segundo tradição europeia) começa com a colonização da produção simbólica dos indígenas, mas a formação de um "campo ou sistema teatral" inicia

apenas na terceira década do século XIX. O autor refere-se ao nascimento do teatro como espetáculo e linguagem autônoma, já separado dos rituais de sociabilidade (festas religiosas e rituais cívicos) e adaptado a uma poética especializada e dirigida a um público frequentador das novas casas de espetáculos (Prado, 1988).

O crítico, historiador e professor João Roberto Faria (1998) aponta em seu estudo sobre a gênese da formação do teatro brasileiro que Décio de Almeida Prado procurou fazer com o teatro o mesmo que seus companheiros de geração Antônio Candido e Paulo Emílio Sales Gomes fizeram ao estudar o processo formativo da literatura e do cinema brasileiro. Prado resolveu "[…] investigar o primeiro momento em que houve entre nós as condições intelectuais e materiais que puderam proporcionar uma continuidade fecunda do trabalho cênico" (Faria, 1998, p. 15-16). O sistema artístico da literatura brasileira, por sua vez, conforme Antônio Candido (1975), necessita da existência de autores que escrevem com regularidade, leitores que fruem de suas obras e canais de multiplicação das obras criadas, a dinâmica da tríade autor-obra-público.

Os estudos de Décio de Almeida Prado abrangem praticamente toda a história do teatro brasileiro até o século XX, tendo como principais referências as obras: *João Caetano*, publicada em 1972 pela Editora Perspectiva; *João Caetano e a Arte do Ator*, publicada em 1984 pela Editora Ática; e *Teatro de Anchieta a Alencar*, lançada em 1993 pela Editora Perspectiva. Prado não utilizou o termo "sistema teatral" ou "campo teatral" no conjunto de seus estudos aqui mencionados, mas – ao se propor a narrar criticamente a formação do teatro brasileiro – ele acabou por identificar os primeiros sinais da construção de uma autonomia no teatro brasileiro, um elemento nuclear na formação de um campo artístico, segundo o conceito de Bourdieu.

O crítico de teatro Sábato Magaldi (1927-2016), assim como as historiadoras do teatro Tânia Brandão e Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti) também escreveram sobre o campo teatral no país e acerca do contexto de produção de companhias que, por meio de suas montagens, promoveram a profissionalização e a modernização do teatro brasileiro e contribuíram para a consolidação do campo teatral.

Mais recentemente, com um viés sociológico, o pesquisador Walter Lima Torres Neto (2016) aborda as noções de "cultura teatral", "sistema organizacional teatral" e "mercado teatral". Essas três noções são mediadas por etapas do trabalho teatral, a saber: a) criação/concepção; b) realização/exibição; c) fruição/recepção (Torres Neto, 2022, p. 175).

O autor diferencia os três termos porque, para ele, os conceitos se relacionam, mas não se fundem.

> [...] Cultura teatral poderia englobar um conjunto de condicionamentos e procedimentos, de regras, de técnicas artísticas (trabalho intelectual e esforço criativo) e estratégias comerciais, elementos que estão em permanente atrito com tradições e inovações estéticas e que, juntos, objetivam a concepção, execução e posterior fruição de uma obra cênica, seja ela ficcional, representacional ou não. Um sistema teatral, consequentemente, refletiria as ações e reações relativas aos modos de operar, bem como revelaria as propriedades dessa cultura teatral, de onde emerge a dinâmica necessária que subsidia esse mesmo sistema organizacional. Assim, debruçando-se sobre as particularidades de uma determinada cultura teatral composta por seus agentes, valores, temas, instituições, procedimentos criativos, processos de produção e comercialização do trabalho criativo, seria possível identificar como se configura um determinado sistema teatral (Torres Neto, 2016, p. 28-29).

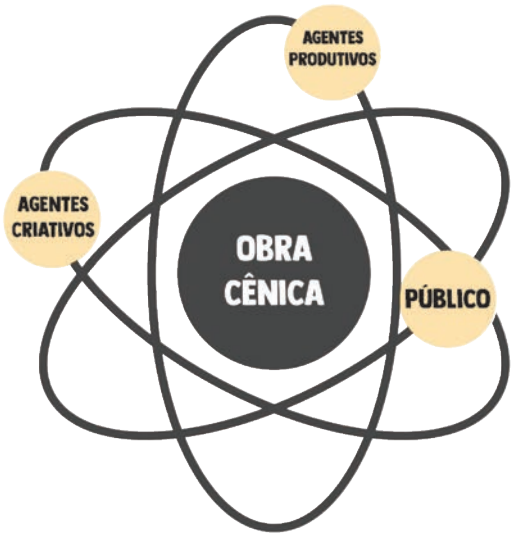
É possível haver cultura teatral sem sistema teatral, mas o contrário parece impossível. A cultura teatral é onde se situam a prática artística e suas heranças teatrais, já o sistema teatral é o mundo operacional, funcional, estratégico e corporativo de agentes e instituições (oficiais e autônomas) que trabalham para a continuidade da prática artística, para sua difusão, profissionalização, ensino, comércio, formação de agentes especializados, visibilidade social e circulação. Portanto, em um determinado território é possível existir uma cultura teatral mais consolidada, verificando-se, porém, nesse mesmo contexto um sistema não solidificado.

A partir da afirmação de Torres Neto, podemos pensar que a prática artística continuada gera a Cultura Teatral. Essa, por sua vez, gera uma sistematização de funcionamento de suas partes em sintonia com o funcionamento social maior. O sistema possibilita certas condições de permanência, sustentação econômica, visibilidade e ampliação da prática artística dentro do campo social maior que responde a seus interesses. Por conseguinte, "é necessário o estabelecimento de uma metodologia específica que associe as relações entre economia, produção teatral e sociedade", explica

Torres Neto, lembrando que se deveria levar em consideração as "complexidades do tempo presente e sem desprezar as influências de nossa herança teatral" (Torres Neto, 2016, p. 22 e 23).

O autor considera o centro desse sistema teatral a obra cênica, que "é o núcleo fundamental, o sol em torno do qual o sistema parece funcionar" (Torres Neto, 2016, p. 25). Essa obra cênica estaria "em relação com os agentes criativos que a engendram, os agentes produtivos que a promovem e o público que dela usufrui durante sua exibição […]" (Torres Neto, 2016, p. 26).

Figura 3 – Sistema teatral



Fonte: Adaptado de Torres Neto (2016).

Torres Neto (2016, p. 54) acrescenta: "A intensidade e a densidade das relações entre agentes e elementos no interior de uma cultura teatral podem acarretar a passagem de um sistema teatral integrado à sua condição mercadológica". Também afirma que é possível existir, em uma determinada localidade, uma cultura teatral cujas iniciativas podem ser compreendidas dentro de um processo sistêmico, apesar de não se constituir um mercado teatral.

Um mercado teatral, para ele, começa a se delinear quando grupos sociais de espectadores começam a consumir as obras, gerando um "espaço de disputa entre agentes criativos pela visibilidade e pelo reconhecimento de suas obras" (Torres Neto, 2022, p. 174), sendo essa uma das diferenças do mercado teatral frente ao sistema organizacional teatral. A legitimação de obras pode ocorrer de diferentes maneiras; segundo Torres Neto, pela crítica, pela curadoria de festivais, pela mídia, pelo sucesso de bilheteria ou ainda pela venda dos espetáculos junto às instituições que consomem uma programação teatral.

O pesquisador Torres Neto dialoga com essas três noções com o conceito de ecossistema proposto pela pesquisadora Bruna Fetter, que busca complexificar o conceito de sistema da arte na contemporaneidade partindo da sistematização proposta por Maria Amélia Bulhões (1995). De fato, Bulhões define o sistema da arte como "conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como artísticos e também pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda uma sociedade ao longo de determinado período" (1995, p. 114). Assim, podemos compreender que Bulhões destaca a tríade produtor-difusor-consumidor. A primeira instância envolve a produção artística; a segunda engloba processos de circulação da arte; e a terceira abrange a recepção e o consumo da arte.

Fetter, por sua vez, defende que, a partir da década de 1960 a 1970, surgiu a necessidade de entender o funcionamento desse sistema através dos fluxos:

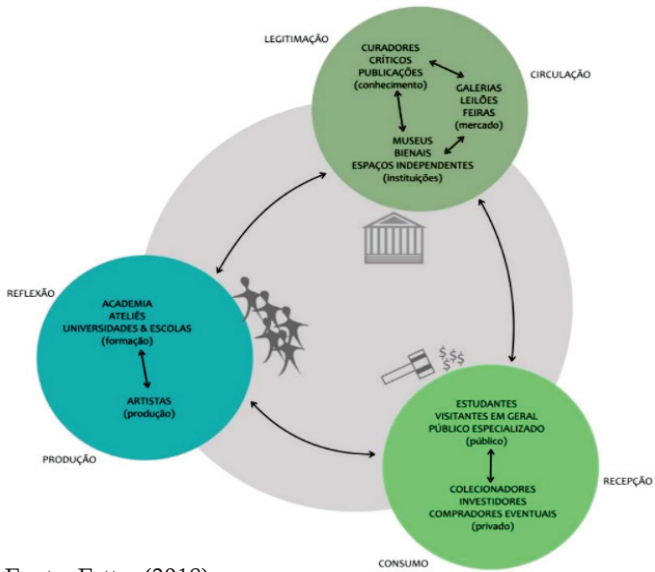
> […] Mais do que entender o papel de cada uma dessas esferas e seus respectivos atores na paisagem contemporânea, são os fluxos entre elas que merecem uma análise aprofundada. Isso significa que, mesmo que separemos essas esferas numa busca por melhor explicá-las, não podemos entendê-las como categorias estanques que funcionam unidirecionalmente, da produção ao consumo, como considerado no sistema moderno. Ou seja, cada uma dessas esferas elementares é composta por atores que não ocupam posições fixas, mas que estão em constante negociação uns com os outros. Os papéis deixaram de ser associados a um indivíduo específico, observa-se o acúmulo de funções (Fetter, 2018, p. 110).

A autora retoma algumas dessas principais características e mecanismos de operação nas últimas décadas. Ela aponta como a noção de rede e a compreensão dos fluxos típicos do cenário globalizado reconfiguram a es-

trutura do sistema e afetam as relações de poder existentes, trazendo a ideia de pluralidade de sistemas da arte, reforçada pela analogia com o conceito de ecossistema para, finalmente, compor uma modelagem conceitual atualizada daquilo que o termo "sistema da arte" engloba hoje.

> O que parece existir é uma série de sistemas da arte conectados, sobrepostos, entrecruzados, interseccionados, que possuem diferentes escalas, localizações geográficas e níveis de poder para interferir no próprio sistema. Assim, ao invés de pensar em um grande sistema da arte, representado por atores do *mainstream* global e afastado das realidades locais, defendo o uso corrente do termo no plural, e sempre localizado, seja geograficamente, seja a partir de um critério que o relacione a outros contextos, como a escala com a qual o identificamos ou o respectivo nível de movimentação financeira, por exemplo (Fetter, 2018, p. 112).

Figura 4 – Fatores determinantes do sistema de arte



Fonte: Fetter (2018).

Ela aproxima-se do campo do conhecimento da Biologia para defender sua teoria, partindo da definição do que é um ecossistema: conjunto formado por todas as comunidades bióticas (populações de animais, plantas e bactérias) e pelos fatores abióticos (a água, o solo, o sol, o vento, entre outros). Fetter relembra que é a combinação de tais fatores em determinado local que define um ecossistema, e a alteração de um único elemento

pode causar modificações em todo o sistema, influenciando o equilíbrio existente.

A ideia de rede trazida por Fetter salienta, justamente, a não hierarquia entre os elementos, pois trata de ambientes vivos em constante transformação e – o mais importante – leva em consideração que elementos geográficos, sazonais e atmosféricos influenciam de forma significativa esses ambientes. Ela aponta que cada ecossistema está localizado geograficamente, e tal localização é essencial para todas as relações que dali partem. Ademais, apesar de todos os ecossistemas estarem integrados na biosfera e cada um deles possuir um papel específico, invariavelmente um influenciará mais do que o outro em determinados aspectos.

Se pensarmos no campo do teatro, um sistema teatral de Porto Alegre é diferente de um sistema em São Paulo, pois são diferentes o recorte geográfico, as fontes de receitas e os agentes individuais e institucionais presentes naquele território. Ainda mais que "o setor das artes cênicas acaba por ter uma divisão de etapas e tarefas menos claramente delimitada em comparação com outros setores" (Cunha, 2020, p. 16). Também é importante ressaltar que cada agente exerce, geralmente, mais de uma função dentro desse sistema em diferentes posições – se formos pensar nas etapas de trabalho do teatro, mencionadas acima por Torres Neto (2022): a) criação/concepção; b) realização/exibição; c) fruição/recepção. Apesar dessa visão holística, há de se reconhecer um elemento fundamental para que o mercado teatral aconteça: a presença das fontes de receitas, sejam elas de instituições públicas ou privadas, como podemos ver na figura abaixo:

Figura 5 – Etapas do trabalho de teatro e as fontes de receita

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste estudo, identificamos, a partir da análise, quatro fontes de receitas que foram preponderantes na sustentabilidade dos espetáculos dos grupos de teatro de Porto Alegre na última década (2010 a 2020). São elas: editais/leis; festivais; Sesc e bilheteria.

Até aproximadamente metade do século XX, a produção teatral teve seu modo de subsistência baseado na bilheteria, conforme demonstra Ana Luisa Lima no texto *Das bilheterias ao mecenato: a produção teatral brasileira nos séculos XX e XXI:* "O modelo de negócio era autossustentável, visto que o empresário teatral muitas vezes investia seu capital em uma montagem ou levantava os recursos a partir de empréstimos bancários" (Lima, 2022, 364). A autora afirma que, frequentemente, pagavam-se os custos da montagem e os empréstimos e ainda se obtinha lucro, que era reinvestido em um novo espetáculo. Existia, portanto, uma relação muito próxima com o público, que pagava pelo serviço.

Lima lembra que, no início do século XX, o teatro era uma das poucas diversões ofertadas ao público com a ampliação de outras formas de diversão, como, por exemplo, no Rio de Janeiro a construção dos cassinos ou ainda, a partir dos anos 60, a ascensão de outras formas de entretenimento, principalmente o cinema e a televisão. Assim, o público passou a frequentar cada vez menos o teatro, precarizando-se, assim, essa atividade.

Foi partir dos anos 80 que a arte brasileira experimentou uma mudança radical na maneira de se financiar.[3] O poder público propôs um modelo de financiamento para a cultura baseado em renúncia fiscal (quando os governos abrem mão de parte dos impostos para que esses valores sejam

[3] Podemos observar a interferência do Estado em termos de uma política pública voltada ao teatro ainda nos anos 1930. Ela começou a ser pensada através de ações coordenadas pelo antigo Serviço Nacional de Teatro (SNT) em pleno Estado Novo. Neste momento, houve a implementação, ainda que breve, de companhias estáveis de repertório como: a Comédia Brasileira (1940-1945), a Companhia Dramática Nacional (1953-1954) e o Teatro Nacional de Comédia (1956-1967), segundo Torres Neto (2016, p. 114-115). "Para a classe teatral, o SNT era o único órgão capaz de reverter, ao menos um pouco, a situação de vazio e penúria em que se encontrava o teatro naquele momento. Apesar da autonomia algumas vezes ameaçada, o SNT, no final de 1977, apresentava editais de vários concursos. Pela primeira vez na história do país, politicas teatrais efetivas expandiram-se para outros estados brasileiros e estabeleciam novas parcerias com setores do governo" (Lima, 2022, p. 382).

investidos em projetos culturais), a Lei de Incentivo à Cultura[4], que no estado do Rio Grande do Sul se abrevia LIC e em âmbito federal é popularmente chamada de Lei Rouanet.

As leis de incentivo deram fôlego inclusive para a abertura e profissionalização de diversos festivais de teatro (outra importante fonte de receita). Essa nova forma de financiamento impulsionou também os festivais na capital gaúcha, como o Porto Alegre Em Cena (LIC e Rouanet) em 1994; o Porto Verão Alegre (LIC e Rouanet) em 2000; o Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre – Fitrupa (Rouanet e apoio de empresa estatal de economia mista) em 2009.

No entanto, como veremos mais adiante, os benefícios das Leis de Incentivo – nos âmbitos federal e estadual – representam uma possibilidade ao alcance dos festivais, que são considerados grandes eventos, contudo a maioria dos grupos de teatro de Porto Alegre, apesar de terem seus projetos aprovados pelas comissões dessas leis, encontra dificuldades na captação dos recursos junto a patrocinadores.

Porém, além desse modelo de financiamento aplicado como política cultural pública, temos um outro modelo de financiamento utilizado por parte do poder público – o edital de fomento direto, que apoia projetos com recursos do orçamento da União, do Estado ou município. Esses editais são mais acessíveis aos grupos de teatro de Porto Alegre, como veremos no capítulo 3. Importante lembrar que alguns editais estão estabelecidos por lei, o que garante sua permanência em alternância de governos ou mudanças das diretrizes da pasta da Cultura.

Também é importante reconhecer outra fonte de receita no teatro – no caso, as entidades paraestatais, como o Sesc, que pertence ao Sistema S; portanto, seus recursos são advindos de uma contribuição compulsória – a partir de alíquotas recolhidas na folha de pagamento. As entidades que pertencem ao Sistema S recebem o título de paraestatais; são aquelas que não fazem parte da administração pública, no entanto colaboram com seus objetivos e recebem contribuições obrigatórias.

---

[4] A Lei Federal de Incentivo à Cultura, mais conhecida como Lei Rouanet, criada em 1991, ampliada posteriormente com a Lei nº 9.323, de 5 de dezembro de 1996, permite a dedução do imposto de renda de pessoas jurídicas e físicas para fins culturais, concedendo ao mercado o poder de regular a produção cultural (Brasil, 1991).

É em 1998 que surge o principal projeto de artes cênicas nacional do Sesc: o Palco Giratório – Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas, reconhecido pela circulação de espetáculos dos mais variados gêneros em todos os estados brasileiros, nas capitais e no interior. Muitos dos espetáculos que participaram das edições do Palco Giratório dificilmente encontrariam sem o apoio do Sesc viabilidade econômica para realizar suas apresentações nas diversas regiões do país.

Nos capítulos a seguir, veremos detalhadas cada uma dessas fontes de receitas e suas aplicações no Rio Grande do Sul. Quanto à organização do texto, optamos por construir o sumário buscando compreender como as fontes de receitas do teatro da cidade de Porto Alegre e do estado do Rio Grande do Sul sustentaram, de modo geral, o repertório e projetos dos sete grupos de teatro locais na década de 2010 a 2019.

No capítulo 1, analisamos os mecanismos de subsídios financeiros para a produção e difusão dos espetáculos de Porto Alegre, destacando leis, editais e programas que foram relevantes para a sustentação dos espetáculos de Porto Alegre no mesmo período. São eles: as leis estaduais PRÓ-CULTURA (Lei de Incentivo à Cultura – LIC e Fundo de Apoio à Cultura – FAC); a lei municipal Fumproarte de Teatro e a Lei de Fomento de Porto Alegre. O objetivo do capítulo é compreender as seguintes questões: como esses instrumentos de subsídios financeiros são relevantes para o campo teatral de Porto Alegre; quais as características dos projetos que foram subsidiados na última década; como são escolhidos e quais os impactos financeiros na produção de teatro.

No capítulo 2, abordamos os festivais e a Instituição Sesc, presentes no sistema teatral de Porto Alegre como importantes fontes de receitas, sobretudo na circulação da obra cênica. Como essas instâncias criam um circuito de circulação de espetáculos pelo Brasil? Quais são os critérios adotados?

No capítulo 3, são abordados os espaços de exibição dos espetáculos de teatro da cidade de Porto Alegre, os quais os grupos de teatro acabam disputando entre si, sendo que poucos possuem edital de ocupação remunerado. É, portanto, uma das fontes de financiamento a venda de ingressos, enfrentando-se outro obstáculo: há mais oferta do que demanda.

E, por fim, no capítulo 4, foi escolhido um (1) espetáculo de cada um dos sete grupos para ser analisado junto à sua relação com as fontes de receitas a níveis municipal, estadual e federal. Buscamos entender quais os caminhos que esses espetáculos percorreram, quais instituições ao longo desse trajeto de 2010 a 2019 contribuíram para a manutenção financeira dos espetáculos.

1 Subsídio financeiro público para produção e difusão

Podemos dizer que, a partir nos anos 1980 e 1990, começam a haver mudanças no Brasil que são fundamentais para as fontes de receita no teatro. No país, temos como um dos marcos a criação do Ministério da Cultura, em 15 de março de 1985, pelo decreto nº 91.144 do presidente José Sarney (Brasil, 1985). Antes, as atribuições dessa pasta eram de autoridade do Ministério da Educação, que de 1953 a 1985 chamava-se Ministério da Educação e Cultura (MEC).

Na década de 1990, novos mecanismos de incentivo contribuíram para o crescimento efetivo da indústria cultural no país. Entre eles citamos a Lei Federal de Incentivo à Cultura nº 8.313 de 1991 (Brasil, 1991), conhecida como Lei Rouanet, além de diversas outras leis estaduais e municipais. Somam-se a isso instituições que foram criadas para fomentar o fazer teatral por meio de editais de ocupação para ensaios e temporadas.

Neste capítulo, analisamos as políticas públicas culturais do Rio Grande do Sul e de sua capital para a produção e difusão dos espetáculos de Porto Alegre, destacando leis, editais e programas que foram relevantes para a sustentação dos espetáculos porto-alegrenses na década de 2010 a 2019. O objetivo do capítulo é compreender como esses instrumentos de subsídios financeiros são relevantes para o campo teatral dessa cidade; quais as caraterísticas dos projetos que foram subsidiados na última década; e como esses mecanismos sustentaram na década de 2010 a 2019 o repertório e os projetos dos sete grupos de teatro locais analisados.

1.1 Pró-Cultura RS – FAC e LIC

No Rio Grande do Sul, é instituída em 1990 a Secretaria da Cultura do Estado, uma ação importante para a profissionalização do setor. Em

1996, é criada a LIC-RS – Lei de Incentivo à Cultura, no governo de Antônio Britto (PMDB). A Lei foi regulamentada pelo Decreto nº 36.960 em 18 de outubro (Rio Grande do Sul, 1996), o que instituiu o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais, promovendo o financiamento de atividades culturais no estado através de renúncia fiscal das empresas. Em 2001[5], surgiu o Fundo de Apoio à Cultura – FAC-RS, no governo de Olívio Dutra (PT), que possibilita o financiamento de projetos artísticos oriundos de pessoas físicas e jurídicas.[6]

Ambos pertencem, atualmente, à Lei nº 13490/10 (Rio Grande do Sul, 2010), elaborada no governo Tarso Genro (PT), que institui o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais – Pró-Cultura RS (em substituição ao Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais, Sistema LIC, que fora aprovado em 1996), atualizada recentemente pela Lei nº 15.449 (Rio Grande do Sul, 2020), de 17 de fevereiro de 2020. O Sistema Pró-Cultura RS é composto, portanto, pela Lei de Incentivo à Cultura (LIC) e pelo Fundo de Apoio à Cultura (FAC).

A Lei de Incentivo à Cultura (LIC) é baseada na renúncia fiscal pelas empresas – no caso, do ICMS. De acordo com a lei, podem beneficiar-se projetos culturais nas áreas de:

I – artes plásticas e grafismo

II – artes cênicas e carnaval de rua,

III – cinema e vídeo,

IV – literatura,

V – música,

VI – artesanato e folclore,

VII – acervo e patrimônio histórico e cultural.

[5] Instituída em 2001, mas só começa a sua execução em 2011.

[6] O FAC é alimentado pela LIC, ou seja, as empresas que financiarem projetos culturais aprovados para captação de recursos ficam condicionadas ao repasse adicional não incentivado ao Fundo de Apoio à Cultura pelo beneficiário, atualmente com aportes de 5% a 10% do valor patrocinado. Além disso, empresas que financiarem valor anual superior a R$ 330.000,00 (trezentos e trinta mil reais) em projetos culturais deverão efetuar, além deste não incentivado, um repasse adicional incentivado de 100% (cem por cento), calculado sobre o valor total aplicado, ao Fundo de Apoio à Cultura.

Os projetos de 2010 a 2019 eram analisados pela equipe técnica do Setor de Avaliação Técnica (SAT) do PRÓ-CULTURA, que averiguava se cada projeto está enquadrado conforme a Instrução Normativa – IN vigente. Em caso positivo, ele é encaminhado ao Conselho Estadual de Cultura (CEC-RS) para avaliação do mérito cultural e do grau de prioridade, realizada por 24 conselheiros (oito indicados pelo governo e 16 eleitos por entidades representativas dos segmentos culturais).[7] Sendo o projeto considerado prioritário pelo CEC-RS, a Secretaria de Estado de Cultura RS (SEDAC-RS) encaminha a publicação da aprovação.[8]

O investimento do poder público também se dá com verbas do próprio orçamento. No caso estadual, temos o Fundo de Apoio à Cultura (FAC), que tem por finalidade o financiamento direto pelo Estado de projetos culturais de iniciativa de pessoas físicas e de pessoas jurídicas. O FAC, conforme a lei, obedece às seguintes diretrizes:

I – apoio a novas iniciativas culturais;

II – estímulo a projetos que, independentemente de apelo comercial, sejam detentores de reconhecido mérito cultural.

O FAC foi uma conquista da classe cultural, que afirmava que era necessário um fundo para realizar projetos sem a necessidade de captação de patrocínio, por conta de: a) dificuldade de captação pelo mecanismo de incentivo fiscal; b) ausência de olhar do mercado para manifestações culturais que tinham alto valor estético e social, mas não comercial; c) excessiva burocracia do mecanismo de incentivo fiscal, etc.

Podemos perceber que, diferente das leis de incentivo, os Fundos, a exemplo do FAC-RS, normalmente são criados por governos antineoliberais e visam não apenas permitir à classe cultural o acesso direto às verbas públicas, mas, especialmente, permitir que os produtores e artistas determinem a pauta cultural pública, uma vez que os projetos culturais são concebidos pelos próprios artistas e produtores culturais. Importante atentarmos

[7] Desde 2023 está valendo o Art. 5º-A: "Os projetos culturais que se credenciarem à obtenção de recursos oriundos do sistema PRÓ-CULTURA serão avaliados por Comissões de Seleção".

[8] Parágrafo único. As Comissões de Seleção serão compostas por técnicos especialistas, na forma prevista em regulamento (incluído pela Lei nº 16.054/23).

que tanto a criação do FAC-RS como a sua execução, que ocorreu somente em 2011, foram realizadas dentro da gestão do PT, o Partido dos Trabalhadores, dito um governo de esquerda.

A importância das políticas culturais para a cultura e, especialmente, para o setor teatral é comprovada na teoria de Baumol e Bowen (1965), que realizaram uma das primeiras análises de economistas das artes cênicas, a obra *Performing Arts: The Economic Dilemma*, de William Baumol e William Bowen (1965), e definiram o modelo "Fatalidade ou Doença de Custos", no qual se avaliam os espetáculos ao vivo como parte de um setor arcaico marcado pela impossibilidade de obtenção de ganhos produtivos devido ao caráter de ser trabalho e produto final em si mesmo, sendo consumido no momento em que é produzido. A publicação traz como exemplo um concerto de Brahms, que leva o mesmo tempo para ser tocado hoje do que levava há 100 anos.

As artes ao vivo não aumentaram sua produtividade/hora ao longo dos anos como outros segmentos. Porém o ganho de produtividade está ligado ao escalonamento, ou seja, à possibilidade de aumentar o lucro sem aumentar na mesma proporção a despesa.

A economista Françoise Benhamou apresenta, em seu livro *Economia da Cultura* (2007), vários estudos realizados e aplicados em diversos países que por vezes expandem e em outros que recusam o modelo de Fatalidade de Custos. É importante dizer que não há um consenso entre os economistas sobre sua verificação empírica.

Contudo, para Benhamou (2007, p. 54), o fato é que existe uma fragilidade econômica no setor dos espetáculos ao vivo, o que justificaria a ampliação das subvenções públicas e o recurso ao mecenato nos países tradicionalmente liberais. Apesar dessas intervenções – a exemplo da França, país de origem da autora, no qual o teatro vive essencialmente das subvenções públicas –, os recursos financeiros ainda são insuficientes "para garantir ao setor um equilíbrio financeiro duradouro".

Nas Tabelas 1, 2 e 3, podemos observar a realidade da cidade de Porto Alegre, com os valores aplicados no campo teatral entre 2010 e 2019, através da LIC e do FAC.

Tabela 1 – Tabela da LIC – Segmento Teatro – Porto Alegre 2010-2019

GOVERNADOR (A)	SECRETÁRIO(A) DE CULTURA	ANO	PROJETOS INSCRITOS	PROJETOS NEGADOS	PROJETOS APROVADOS	PROJETOS EXECUTADOS	VALORES
EDUARDO LEITE (PSDB)	Beatriz Araújo	2019	8	-	8	3	R$ 575.000,00
JOSÉ IVO SARTORI (PMDB)	Victor Hugo	2018	14	2	12	2	R$ 540.011,00
JOSÉ IVO SARTORI (PMDB)	Victor Hugo	2017	20	6	14	9	R$ 1.589.895,00
JOSÉ IVO SARTORI (PMDB)	Victor Hugo	2016	5	1	4	3	R$ 722.460,00
JOSÉ IVO SARTORI (PMDB)	Victor Hugo	2015	4	1	3	2	R$ 448.341,00
TARSO GENRO (PT)	Assis Brasil	2014	8	1	7	4	R$ 2.967.732,00
TARSO GENRO (PT)	Assis Brasil	2013	7	-	7	2	R$ 329.312,00
TARSO GENRO (PT)	Assis Brasil	2012	12	4	8	-	-
TARSO GENRO (PT)	Assis Brasil	2011	5	3	2	-	-
YEDA CRUSIUS (PSDB)	Mônica Leal	2010	-	-	-	-	-
		Total	83	18	65	25	R$ 7.172.751,00

Fonte: Elaborado pela autora.

Tabela 2 – Tabela Empresas Patrocinadoras LIC

	2019	2018	2017	2016	2015	2014	2013	TOTAL
BRASKEM	R$ 240.000	R$ 540.000	R$ 957.109	R$ 600.000	R$ 600.000	R$ 400.000	-	R$ 3.337.109
DIMED	R$ 35.000	-	-	-	R$ 200.000	R$ 200.000	-	R$ 435.000
ZAFFARI	-	-	R$ 261.879	-	-	R$ 300.000	-	R$ 561.879
FITESA	-	-	R$ 119.240	-	-	-	-	R$ 119.240
FRUKI	-	-	R$ 119.948	-	-	-	-	R$ 119.948
CLARO	-	-	R$ 131.775	-	R$ 184.762	R$ 555.052	-	R$ 871.589
NET	-	-	-	-	-	R$ 1.047.050	-	R$ 1.047.050
PETROBRAS	-	-	-	-	R$ 500.000	R$ 500.000	-	1.000.000
NÃO INFORMADO	-	-	-	-	-	-	R$ 329.312,23	R$ 329.312,23
TOTAL	R$ 275.000	R$ 540.000	R$ 1.589.951	R$ 600.000	R$ 1.484.762	R$ 3.002.102	R$ 329.312,23	R$ 7.821.127,23

Fonte: Elaborado pela autora.

Tabela 3 – Tabela do FAC – Segmento Teatro – Porto Alegre 2012-2019

GOVERNADOR (A)	SECRETÁRIO(A) DE CULTURA	ANO	TOTAL PROJETOS	NÃO CONTEMPLADOS	CONTEMPLADOS	VALORES
EDUARDO LEITE (PSDB)	Beatriz Araújo	2019	18	15	3	R$ 300.000
JOSÉ IVO SARTORI (PMDB)	Victor Hugo	2018	68	56	12	R$ 780.000
JOSÉ IVO SARTORI (PMDB)	Victor Hugo	2017	16	10	6	R$ 325.000
JOSÉ IVO SARTORI (PMDB)	Victor Hugo	2016	-	-	-	-
JOSÉ IVO SARTORI (PMDB)	Victor Hugo	2015	49	41	8	R$ 400.000
TARSO GENRO (PT)	Assis Brasil	2014	24	14	10	R$ 1.605.000
TARSO GENRO (PT)	Assis Brasil	2013	-	-	-	-
TARSO GENRO (PT)	Assis Brasil	2012	26	22	4	R$ 200.000
TOTAL	-	-	201	158	43	R$ 3.610.000

Fonte: Elaborado pela autora.

Os dados das tabelas foram levantados a partir de números oficiais do governo do Estado, através da ferramenta de busca no site do governo.[9] O levantamento que revela os valores da LIC e do FAC considerou somente os projetos nos quais o município cadastrado correspondia a Porto Alegre tanto para a pesquisa do FAC quanto para a da LIC.

No caso da LIC, foram considerados como projetos *executado*s todos os que tinham em anexo a *planilha de aplicação*, e assim o valor considerado foi o *valor executado*.

Já os projetos descritos como *negados*, no geral, dividem-se em: *arquivado – não recomendado*, o que aponta que o CEC não aprovou, e *arquivado – indeferido*, aqueles que não foram aprovados pelo SAT. Quanto aos projetos ditos *aprovados*, quando acompanhados de *Arquivado – Término dos prazos*, demonstra-se que o projeto foi arquivado porque o proponente não conseguiu captar o dinheiro. No caso da tabela 3, relativa aos dados do FAC, foram considerados todos os projetos com a situação atual *homologado – concluído*.

Por fim, na tabela 2 de *patrocinadores*, foram considerados os *valores liberados* pela LIC. No total de cada ano foram desconsiderados os centavos, exceto em 2013, ano em que tampouco foi informado o nome dos patrocinadores.

O levantamento de dados revela que, nesta última década, cerca de 68,41% dos valores do segmento teatral na capital provêm da LIC (renúncia fiscal) e apenas 31,58% provêm do FAC, e a empresa que mais aportou dinheiro na LIC através da renúncia fiscal, na categoria teatro, foi a Braskem, com cerca de 42,66%. Depois seguem a NET e a Petrobras, com cerca de 13,38% e 12,78%, respectivamente. No entanto, a Braskem é a única que se manteve aplicando recursos da LIC ao longo dos anos.

Portanto, é depositada no setor privado a prerrogativa de conduzir políticas públicas culturais para o teatro, criando e administrando instituições e eventos culturais segundo um paradigma de gestão privada, como coloca a pesquisadora Iná Camargo Costa (2007, p. 21), que considera que as leis de incentivo fiscal são um processo político no qual "o Estado decla-

[9] Disponível em: http://www.procultura.rs.gov.br/index.php?menu=consultar_projetos.

ra oficialmente que, a partir de agora, o capital passa a definir diretamente que tipo de arte interessa ao país".

Apesar do valor da LIC ser quase duas vezes superior ao do FAC, é ainda um conjunto de grupos de teatro muito restrito que consegue executar seus projetos via LIC. O maior executor dos projetos via essa lei de incentivo é a Prefeitura Municipal de Porto Alegre, que, no total dos recursos da LIC, utilizou R$ 4.631.287 (R$ 3.828.354 para o Porto Alegre Em Cena e R$ 802.933 para o Inclusão Em Cena[10]), ou seja: 64% dos recursos – mais da metade do valor da LIC – foram para a execução de projetos da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

O pesquisador Romulo Avelar cita a captação de recursos como um grande complicador para o financiamento à cultura, gerando entraves a projetos que não se enquadram na lógica do mercado. "As leis de incentivo tendem a beneficiar prioritariamente projetos de eventos e produtos que proporcionem a empresas maior repercussão na mídia" (Avelar, 2010, p. 100). Isso pode ser constatado através da tabela 1, na qual foram aprovados 65 projetos e somente 25 foram executados, excluindo a maioria por falta de captação dos recursos.

Dos sete grupos analisados nesta pesquisa, apenas três (Ói Nóis Aqui Traveiz, Oigalê e Cia. Stravaganza) inscreveram projetos na LIC em dez anos. Desses, somente o Ói Nóis Aqui Traveiz foi contemplado uma única vez ao longo do período de 2010 a 2019, com o projeto *Tribo De Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz – Uma Celebração De 40 Anos De Utopia, Paixão E Resistência – Ed. 2018*, no valor de R$ 119.948,00, com patrocínio das Bebidas Fruki S.A. Esse dado revela que a LIC é um mecanismo utilizado por alguns grupos do recorte da pesquisa, porém não é usado pela totalidade dos setes grupos nem tem alcance significativo em termos de fomento, justamente porque é o departamento de marketing das empresas que escolhe o que deve ou não ser patrocinado, e as peças, em geral, não trazem a divulgação esperada da marca pelo patrocinador.

Já quando se trata do Fundo de Apoio à Cultura, todos os grupos estudados inscreveram-se no edital do FAC ao longo desses dez anos, fato

[10] O projeto, direcionado a crianças e adolescentes de baixa renda e realizado pela prefeitura de Porto Alegre, completou quatro edições em 2019.

que mostra o quanto esse fundo é mais acessível para eles. Dos sete grupos, quatro deles conseguiram ser comtemplados no FAC: Ói Nóis Aqui Traveiz (com quatro projetos, somando o total de R$ 740 mil); Oigalê (com dois projetos, no total de R$ 120mil); Caixa do Elefante (também com dois projetos, no valor total de R$ 110 mil) e Povo da Rua (com um projeto de R$ 75 mil).

Essa transferência, para a iniciativa privada, da decisão sobre a destinação do apoio da política pública de fomento à cultura resulta que as empresas apoiam sobretudo festivais e mostras – eventos que geram maior visibilidade comercial para as corporações; e muito raramente uma companhia pequena, comunitária, ou iniciante consegue captar recursos para seus projetos pela LIC.

Sem acesso ao fomento e sem a possibilidade de manter adequadamente seus espetáculos devido ao retorno insuficiente de bilheterias, os grupos e companhias vivem a dificuldade de profissionalização do setor; a precarização dos profissionais (que muitas vezes pagam para trabalhar); a impossibilidade de investir em formação, inovação e em novos aportes de conhecimentos e tecnologias; a impossibilidade de circular o repertório e participar de mostras e festivais em diversos âmbitos; a dificuldade de fazer a gestão e a produção adequada das produções teatrais, especialmente a implementação de boas estratégias de divulgação, mobilização e fidelização de público. Da soma ou coexistência de vários desses fatores decorre a vida curta de muitos trabalhos e também dos próprios grupos, companhias e coletivos.

Portanto, para a realidade dos grupos desta pesquisa, a LIC não tem atendido satisfatoriamente as demandas de fomento do setor, ao contrário do FAC, que é apoio direto e que revela maior adesão e possibilidades de execução dos projetos.

1.2 Fumproarte de Teatro

Em 1994, surgiu um mecanismo de apoio aos trabalhadores da cultura em nível municipal na capital: o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural (Fumproarte), com dotação orçamentária própria e com

a finalidade de financiar até 80% do valor de projetos selecionados de pesquisa e de produção artístico-cultural no município de Porto Alegre, passando a financiar 100% a partir de 2014.

O Fumproarte foi fruto de debates da comunidade cultural com a Secretaria Municipal de Cultura, criada em 3 de fevereiro de 1988. Os encontros visavam buscar uma forma de apoio à produção cultural local. A ex-secretária municipal de Cultura, Margarete Moraes (Porto Alegre, 2003), lembra que, quando a Frente Popular assumiu a administração de Porto Alegre, havia um único mecanismo para o financiamento da cultura, que era o Fundo Pró-Cultura do Município (Funcultura), o qual se propõe a viabilizar somente projetos de iniciativas do poder público.

Segundo Álvaro Santi (2009), autor do texto *Fumproarte: 15 anos de um modelo brasileiro de fomento à cultura*, estavam em discussão na época dois modelos: um relacionado ao incentivo fiscal baseado na renúncia fiscal, que estava em fase de implantação em alguns municípios e estados brasileiros, mas com pouco tempo de operação, e o outro tratava-se de um fundo de fomento direto, cujos modelos mais conhecidos operavam no exterior e em âmbito nacional, diferente da realidade da capital. Entretanto, a gestão da época, que consistia na primeira experiência do Partido dos Trabalhadores em Porto Alegre, optou pelo fundo.

Conforme a lei, o Fumproarte opera através de concurso público, no qual são escolhidos os projetos que serão financiados com os recursos previstos no orçamento, sendo voltados a qualquer área de artes ou humanidades, exceto construção ou conservação de bens e imóveis e em despesas da capital.

Os projetos inscritos são analisados, em uma primeira etapa, pelo Comitê Assessor, formado por funcionários designados pela Secretaria Municipal da Cultura, que avalia se o projeto está de acordo com os termos do edital, opinando pela classificação ou desclassificação.

Uma vez classificados, os projetos são encaminhados à Comissão de Avaliação e Seleção (CAS), que analisa o mérito segundo critérios de: 1) clareza e coerência, 2) retorno de interesse público, 3) previsão de custos, 4) criatividade e 5) importância para Porto Alegre. A CAS é composta por seis representantes eleitos anualmente pelo setor artístico-cultural do município e mais três representantes indicados pela administração municipal.

No que tange à área de teatro, trazemos alguns dados para refletir sobre a importância do Fumproarte para o campo do teatro ao longo desses anos. Comparamos dados da segunda década (2000-2009) de existência do Fumproarte com dados da década pesquisada (2010-2019). A escolha também pelo recorte com dados da década 2000 a 2009 deve-se ao fato de que nessa década todos os grupos analisados nesta tese já haviam sido criados, e assim é possível avaliar o que eles encontraram no campo do fomento no momento posterior ao de seu nascedouro.

Os dados da segunda década de existência do Fumproarte estavam reunidos no e-book *Fumproarte 15 anos*, publicado pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre em 2009. Na publicação estão o ano do edital e informações gerais sobre os projetos, como área, inscritos, classificados, financiados, recurso, percentagem dos recursos, etc., sendo que, para o ano de 2009, não há registros porque a publicação consultada fez o levantamento somente de 1994 a 2008.

No que concerne aos dados de 2010 a 2019, a prefeitura não lançou editais em 2017, 2018 e 2019. Os dados dos demais anos não estavam reunidos, e para conseguir localizar todos foi necessário a autora solicitá-los, via lei de acesso à informação, ao serviço de informações ao cidadão da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. A pesquisa feita pelo serviço foi realizada no sistema de inscrição de projetos e no Diário Oficial de Porto Alegre. Os nomes e os valores dos projetos contemplados na categoria Teatro foram disponibilizados em planilhas junto a outras áreas também contempladas. No entanto, não foi possível apurar os projetos contemplados no ano de 2010. Segundo a Prefeitura Municipal de Porto Alegre, não há registros no mecanismo de pesquisa de seu Diário Oficial e não existem dados do ano de 2010 no sistema de inscrição de projetos. Também não foram encontrados registros em atas físicas que pudessem gerar as informações. Em relação à quantidade de inscritos na categoria teatro, esse dado não foi informado, pois era necessária uma pesquisa manual no sistema de inscrição de projetos, algo que não pôde ser realizado no momento, segundo a Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

No que diz respeito à classificação dos projetos em áreas, adotamos a mesma metodologia desenvolvida na publicação do *Fumproarte 15 anos*, em

que algumas simplificações foram necessárias. Projetos que abrangem duas áreas tiveram seus resultados (quantidade de projetos e valores aprovados) divididos igualmente entre ambas. Projetos que se inserem em mais de duas áreas foram classificados como "multidisciplinares".

A área do teatro, ao longo da segunda década (2000 a 2009) de existência do Fumproarte, obteve 87,5 projetos financiados, enquanto que, na terceira década, de 2010 a 2019, foram 42,5. Portanto, na segunda década o número de projetos contemplados, assim como o recurso investido equivalem a mais do que o dobro do obtido na terceira década. Os valores de cada uma foram R$2.758.938,56 e R$1.282.208,68, respectivamente.

Tabela 4 – Fumproarte 2000-2009

PREFEITO	SECRETÁRIO (A) DE CULTURA	ANO	INSCRITOS	FINANCIADOS	RECURSOS	% RECURSOS	ORÇAMENTO TOTAL EXECUTADO
JOSÉ FOGAÇA (PMDB)	Sergius Gonzaga	2009	-	-	-	-	-
JOSÉ FOGAÇA (PPS)	Sergius Gonzaga	2008	82,5	8	R$ 340.265,51	20,80%	R$ 1.634.359,11
JOSÉ FOGAÇA (PPS)	Sergius Gonzaga	2007	88	11,5	R$ 403.909,27	21,5%	R$ 879.427,43
JOSÉ FOGAÇA (PPS)	Sergius Gonzaga	2006	93,5	9,5	R$ 284.871,41	23,3%	R$ 1.221.697,00
JOSÉ FOGAÇA (PPS)	Sergius Gonzaga	2005	89,5	11,5	R$ 453.662,31	37,90%	R$ 1.197.616,89
JOÃO VERLE (PT)	Vitor Ortiz	2004	82	11	R$ 357.128,65	27,54%	R$ 1.296.980,84
JOÃO VERLE (PT)	Vitor Ortiz	2003	42	6	R$ 155.417,11	30,30%	R$ 1.206.671,45
JOÃO VERLE (PT)	Margarete Moraes	2002	56	6	R$ 160.643,93	15,90%	R$ 1.009.673,83
RAUL PONT (PT)	Margarete Moraes	2001	58	14	R$ 385.476,60	40,90%	R$ 943.267,24
RAUL PONT (PT)	Margarete Moraes	2000	54	10	R$ 217.563,77	28,90%	R$ 753.233,62
TOTAL	-	-	645,5	87,5	R$ 2.758.938,56	-	-

Fonte: Elaborado pela autora.

Tabela 5 – Fumproarte 2010-2019

PREFEITO	SECRETÁRIO DE CULTURA	ANO	FINANCIADOS	RECURSOS	% RECURSOS	TOTAL ORÇAMENTO
MARCHEZAN JR (PSDB)	Luciano Alabarse	2019	-	-	-	-
MARCHEZAN JR (PSDB)	Luciano Alabarse	2018	-	-	-	-
MARCHEZAN JR (PSDB)	Luciano Alabarse	2017	-	-	-	-
JOSÉ FORTUNATI (PDT)	Roque Jacoby	2016	4	R$ 215.000,00	61.42%	R$ 350.000,00
JOSÉ FORTUNATI (PDT)	Roque Jacoby	2015	6	R$ 316.804,72	24.12%	R$ 1.313.395,50
JOSÉ FORTUNATI (PDT)	Roque Jacoby	2014	7	R$ 260.153,00	14.97%	R$ 1.736.789,79
JOSÉ FORTUNATI (PDT)	Roque Jacoby	2013	7,5	R$ 193.810,00	-	-
JOSÉ FORTUNATI (PDT)	Sergius Gonzaga	2012	9	R$ 233.646,00	-	-
JOSÉ FORTUNATI (PDT)	Sergius Gonzaga	2011	9	R$ 255.601,96	-	-
JOSÉ FORTUNATI (PDT)	Sergius Gonzaga	2010	-	-	-	-
TOTAL	-	-	42,5	R$ 1.282.208,68	-	-

Fonte: Elaborado pela autora.

Na segunda década do Fumproarte, o Brasil experimentava a gestão do ministro Gilberto Gil (2003 a 2008) no governo de Luiz Inácio da Silva (PT). Segundo a pesquisadora e coordenadora do Setor de Estudos de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Lia Calabre, a gestão do MinC de Gilberto Gil "realizou avanços significativos no sentido de colocar a cultura dentro da agenda política do governo, fez com que ela deixasse de ter um papel praticamente decorativo entre as políticas governamentais" (Calabre, 2007, p. 17). Dentro desse contexto, a cultura estava valorizada, e consequentemente isso trouxe uma situação favorável à capital gaúcha.

No entanto, os recursos para o fundo desapareceram no governo do PSDB, acompanhando também o desmonte federal da cultura, processo no qual o Ministério da Cultura foi extinto em 2016, sob o comando de Michel

Temer (PMDB) e retomado por ele mesmo devido a protestos, mas sem investimentos de recursos. Em 2019, na gestão de Jair Bolsonaro, o MinC foi extinto, tornando-se uma pasta especial no governo e sendo restabelecido em 2023 com a posse de Luiz Inácio Lula da Silva (PT).

Por outro lado, apesar da importância do Fumproarte, percebe-se que os editais são insuficientes. É muito raro ver grupos com o mesmo espetáculo durante 15 anos. Eles muitas vezes acabam por criar um espetáculo novo para ganhar o próximo edital. Além de corroborar essa hipótese, é possível perceber, através dos gráficos, que temos na área de teatro um aumento de demanda de projetos inscritos; porém, o número de projetos financiados não aumentou na mesma proporção: durante o período de 2000 a 2009, foram 645,5 projetos inscritos de teatro e apenas 87,5 financiados, ou seja, menos de 15%.

Mesmo assim, os grupos selecionados ao longo desses dez anos conseguiram aprovar 17 projetos. O grupo que mais foi contemplado na década de 2000 a 2009 foi o Oigalê, com cinco projetos: *Negrinho do Pastoreio* (2001), *Oficina de Teatro de Rua* (2003), *Mboitatá Mambembe em Porto Alegre* (2003), *Uma História Farroupilha (2005)* e *Miséria Servidor de Dois Estancieiros* (2007). Em seguida está a Cia. Teatro Lumbra, com três projetos: *Sacy-Pererê, A Lenda da Meia Noite* (2000), *Tribuliço e o guardião da mata* (2002) e *A Salamanca do Jarau* (2004).

Estão na sequência os demais, com dois projetos: a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz com *Kassandra* (2000) e *A missão: lembrança de uma revolução* (2004); a Cia. Gente Falante com *Circo Minimal* (2002) e *Circulação para o Teatro de Sombras de Ofélia* (2005); a Cia. Teatro di Stravaganza com *Sacra Folia: Um Auto de Natal bem Brasileiro* (2002) e *Stravaganza 15 anos* (2003); e, por fim, a Cia. Caixa do Elefante com *Encantações de histórias: contos de Andersen* (2006) e *A Tecelã* (2008). O grupo Povo da Rua foi o único com apenas uma produção contemplada: *Pedro Malazartes – Marcos Leandro Castilhos* (2002).

Esse número de 17 projetos em dez anos coloca-se em contraste com a década de 2010 a 2019, na qual foram contemplados somente quatro projetos. O Grupo Oigalê foi selecionado com *Circo dos Horrores* (2012), a Caixa do Elefante com *Ensaio sobre o tempo* (2012), a Cia. Gente Falante com

Maria Peçonha (2016) e a Cia. Teatro di Stravaganza com *A Extraordinária Aventura Romântica de Miranda e Leo Lorival* (2016).

A defasagem de três anos de não abertura do Fumproarte certamente contribuiu para a redução no número de contemplados de nosso recorte. Também existe a hipótese de ter aumentado a demanda de inscritos, o que não pode ser comprovado porque o Fumproarte não dispõe desses dados para a década em questão, apesar de ser uma informação pública, o que revela o descaso com a memória cultural por parte da Prefeitura Municipal de Porto Alegre na última década, prejudicando também o controle da política pública de cultura pela sociedade.

Os dados levantados neste texto, que cobrem quase a totalidade da trajetória da lei no setor, revelam a importância financeira do fundo para o segmento. De fato, até então, o Fumproarte era uma política continuada para a área do teatro de Porto Alegre, a qual foi bruscamente interrompida.

Segundo Costa e Carvalho (2008), o mercado do teatro sempre dependeu do Estado, tanto no sentido econômico quanto no político, apesar de as políticas de fomento no setor serem sempre escassas e pouco abrangentes, e de não termos uma política de continuidade consistente de apoio cultural ao teatro em termos de fomento. Ou seja, mesmo que os grupos acessem apenas pontualmente ao longo de suas trajetórias essas oportunidades, segue sendo fator fundamental para o campo do teatro elas continuarem existindo. O Fumproarte, mesmo frágil e descontínuo, foi e continua sendo estruturante para a vida dos grupos pesquisados.

1.3 Lei Municipal de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas

Como podemos observar nos subcapítulos anteriores, mecanismos como a Lei Incentivo à Cultura (LIC-RS), o Fundo de Apoio à Cultura (FAC-RS) e também o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre (Fumproarte) são insuficientes para atender a demanda solicitada de apoio financeiro para o campo do teatro na cidade de Porto Alegre, pois o número de inscritos que não recebem verba pública para executar seus projetos é excessivamente alto. Neste subcapítulo, va-

mos abordar a Lei Municipal de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas, que surge como uma tentativa de valorização do trabalho e da continuidade de grupos, companhias e coletivos.

No estudo *Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do "mercado" teatral brasileiro*, o pesquisador Manoel Friques (2016) aponta que o principal mecanismo catalisador da produção teatral brasileira é a atual Lei de Incentivo à Cultura, popularmente chamada de Lei Rouanet. Considerando o período entre 1999 e 2014, Friques ainda apresenta um estudo a partir de um recorte regional no qual aponta que a região do Sudeste concentra 80% dos projetos inscritos na Lei de Incentivo à Cultura federal. Outro dado importante é que menos de 20% dos projetos inscritos – em todas as regiões – receberam verbas públicas.

O mesmo gargalo de produção repete-se em Porto Alegre com a Lei de Incentivo do RS: como visto no subcapítulo anterior, de 2010 a 2019, a LIC obteve, no segmento do teatro na capital gaúcha, 73 projetos inscritos, e somente 15 foram executados, ou seja, assim como a Lei Rouanet, somente cerca de 20% dos projetos inscritos receberam verba pública.

De fato, as leis de incentivo via renúncia fiscal colocam o poder de decisão do que deve ou não ser executado nas mãos dos empresários e dos seus diretores de *marketing*, não favorecendo projetos que não tenham apelo midiático ou que não atendem grandes públicos. Segundo a pesquisadora Iná Camargo Costa (2007), as leis de incentivo via renúncia fiscal transferem para o mercado a responsabilidade até então atribuída ao Estado no que tange às políticas públicas culturais. Em reação a essa "privatização da cultura", surgiu o Movimento Arte Contra a Barbárie. Em seu primeiro manifesto, criado em 1999 por grupos de teatro na cidade de São Paulo, eles alegavam que a política de renúncia fiscal, a Lei Rouanet, não contemplava o tipo de teatro que produziam, já que os profissionais de *marketing* pareciam não se interessar por determinados tipos de teatro que não davam visibilidade e lucro às empresas. O movimento foi se articulando e, em 2002, conquistou a aprovação da Lei de Fomento Municipal de São Paulo.[11] Como

[11] A Lei nº 13.279 – 8 de janeiro de 2002, da cidade de São Paulo, instituiu o Programa Municipal de Fomento Cultural, direcionado ao campo do teatro (Prefeitura de São Paulo, 2002).

descreve o crítico teatral Kil Abreu no livro *Fomento ao Teatro 12 anos*: "Foi preciso dizer que sem estas condições a produção dos grupos […] não teria nenhuma chance de ser livre e de sobreviver – o que seria um prejuízo não só para os coletivos como para a vida da cidade" (Abreu, 2014, p. 21).

Abreu aponta que a Lei Rouanet – e isso vale para outras leis de incentivo que destinam seus impostos (verba pública) a projetos culturais – é voltada para um determinado tipo de produção. Essa constatação pode ser verificada, por exemplo, dentro do recorte desta pesquisa, no qual durante 10 (dez) anos, de 2010 a 2019, somente 1 (um) dos 7 (sete) grupos analisados foi beneficiado com a LIC-RS.

Interagindo com esse contexto de São Paulo, os grupos de artes cênicas de Porto Alegre reivindicaram a criação do Programa Municipal de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas para a Cidade de Porto Alegre[12]. A expectativa por parte dos grupos, companhias e coletivos era atenuar suas dificuldades para a continuidade dos trabalhos de criação entre temporadas. Criado durante a gestão de José Fogaça (PPS), em 2009, o programa visava dar apoio à manutenção e à criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção cênica a dois grupos por ano.

Podemos entender que, em sua base, as leis de fomento – tanto de São Paulo como de Porto Alegre – reconhecem o processo de criação teatral e não apenas o produto, no caso o espetáculo, como argumentam os organizadores do livro *Fomento ao Teatro 12 anos*: "A particularidade da Lei do Fomento ao Teatro está nos critérios que possibilitam aos grupos verticalizarem suas pesquisas, de modo que as montagens não signifiquem um produto final ou se tornem a meta dos projetos" (Gomes; Mello, 2014, p. 102). Eles também ponderam que a quantidade de produções não é parâmetro para medir a qualidade dos trabalhos realizados, apesar de que as pesquisas quase sempre acabam por gerar espetáculos, mesmo que seja após a finalização do projeto.

Exemplo disso é o que ocorreu em projeto proposto pela Cia. Teatro di Stravaganza. Em 2011, o grupo foi contemplado pela Lei de Fo-

[12] O Programa Municipal de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas para a Cidade de Porto Alegre foi instituído pela lei nº 10.742, de 1º de setembro de 2009 (Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2009b).

mento de Porto Alegre com o projeto *Stravaganza 24 anos – Diálogos Contemporâneos II*, no qual o processo de criação do espetáculo *Estremeço*, do autor francês Joel Pommerat, foi o eixo da proposta que comemorou os 24 anos da Stravaganza. Como um todo, o projeto compreendia, além do espetáculo, a realização de ateliês de criação, oficinas, encontros entre artistas, filmes comentados e ensaios abertos. Estiveram com a companhia para *workshops* no Estúdio Stravaganza o ator e diretor Jeremy Jones, ex-integrante do Théâtre du Soleil, e o ator e diretor inglês John Mowat, colaborador assíduo do Teatro do Chapitô de Lisboa, e ainda a Cia. Gente Falante com seu Teatro de Objetos. Da mesma forma, as *Provocações Artísticas e os Diálogos Impertinentes* trouxeram ao processo de criação as contribuições de Didi Pedone, Diego Mac, Carlota Albuquerque, Débora Rodrigues, Gerson Radaelli, John Mowat e Léo Dias, enquanto os *Ensaios Abertos* proporcionaram o debate com a classe artística, os estudantes de artes cênicas e o público em geral, resultando na criação do espetáculo *Estremeço*.

Ficou claro na época que a conquista da verba pública possibilitou que um coletivo de dez artistas tenha vivido seu processo de pesquisa apostando em sua formação continuada e no intercâmbio de ideias e práticas, beneficiando não apenas a classe artística de Porto Alegre, mas toda a comunidade interessada em entrar em contato com o universo artístico e experimental.

Por outro lado, é importante dizer que houve uma associação de editais e, portanto, de verba financeira para a execução desse projeto. Além da Lei de Fomento de Porto Alegre, a companhia ganhou também o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2011 com o projeto *Estremeço – Montagem e Temporada de Je Tremble de Joel Pommerat nos 24 anos da Cia. Stravaganza*, no valor de R$ 100 mil.

Essa necessidade de complementação de verba expõe uma das maiores fragilidades da Lei de Fomento de Porto Alegre: seu orçamento. O valor oferecido ao grupo contemplado não difere do de editais para outros fins, o que faz com que o grupo necessite buscar outros fomentos para sua sustentação durante o ano, como podemos visualizar na tabela 6[13]:

[13] Os dados foram obtidos via Lei de Acesso à Informação em 17 de agosto de 2021.

Tabela 6 – Lei de Fomento de Porto Alegre

ANO	PREFEITO	SECRETÁRIO DE CULTURA	CONTEMPLADOS	GRUPOS	VALOR
2019	Marchezan Jr (PSDB)	Luciano Alabarse	0	x	R$ 0
2018	Marchezan Jr (PSDB)	Luciano Alabarse	0	x	R$ 0
2017	Marchezan Jr (PSDB)	Luciano Alabarse	0	x	R$ 0
2016	José Fortunati (PDT)	Roque Jacoby	2	Povo da Rua/Cuidado Que Mancha	R$ 250.000,00
2015	José Fortunati (PDT)	Roque Jacoby	2	Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz/ Oigalê	R$ 250.000,00
2014	José Fortunati (PDT)	Roque Jacoby	0	x	R$ 0
2013	José Fortunati (PDT)	Roque Jacoby	1	Cia Gente Falante	R$ 100.000,00
2012	José Fortunati (PDT)	Sergius Gonzaga	1	Falos & Stercus	R$ 100.000,00
2011	José Fortunati (PDT)	Sergius Gonzaga	1	Cia Stravaganza	R$ 100.000,00
2010	José Fortunati (PDT)	Sergius Gonzaga	1	Terpsí Teatro de Dança	R$ 100.000,00
TOTAL	-	-	8	-	R$ 900.000,00

Fonte: Elaborado pela autora.

O valor de R$ 100 mil e R$ 125 mil para cada grupo revela-se frágil para a manutenção de um grupo de dez artistas, a exemplo da *Cia. Teatro di Stravaganza*. Portanto, apesar do mesmo propósito, a Lei de Fomento de São Paulo e a de Porto Alegre demonstram diferenças substanciais. Na Lei de Fomento de São Paulo, os grupos devem apresentar um plano de trabalho explicitando seu desenvolvimento e duração, que não pode ser superior a dois anos, com orçamento e cronograma financeiro que não pode ultrapassar um total de R$ 400 mil. Isso permite que, a cada ano, o município de São Paulo atenda até 30 projetos. No caso de Porto Alegre, os grupos também devem apresentar um plano de trabalho, no entanto, com duração máxima de um ano e com o orçamento de no máximo R$

125 mil, sendo atendidos dois grupos por ano no máximo. O que mais difere uma lei da outra, contudo, é o fato de que o orçamento destinado aos grupos de São Paulo tem um valor assegurado por lei, como podemos observar no art. 2º:

> Art. 2º – O Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo terá anualmente item próprio no orçamento da Secretaria Municipal de Cultura com valor nunca inferior a R$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais) (Prefeitura de São Paulo, 2002).

A ausência do valor descrito na lei de Porto Alegre permitiu que os valores destinados aos grupos contemplados fossem decididos por quem está ocupando o governo. Os valores de R$ 100 mil e R$ 125 mil não se efetivam como uma lei de fomento de fato, ao menos não para grupos que têm elencos com dez ou mais integrantes – este foi o caso de alguns dos grupos de Porto Alegre do recorte desta pesquisa que foram contemplados. São eles: *Teatro Stravaganza 25 anos* (2012); *Arte Pública da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* (2015); *Oigalê 16 anos – Arte Pública aos Borbotões* (2015) e *Povo de Rua 19 anos de Teatro de Rua* (2016). A exceção é a Cia. Gente Falante de teatro de animação, que dispõe de um menor número de elenco e venceu com o *Projeto Manutenção de Repertório Cia. Gente Falante – Teatro de Bonecos 23 anos* (2013).

Dos sete grupos pesquisados, cinco deles foram contemplados pela lei de fomento de Porto Alegre, ou seja, a maioria dos grupos estudados nesta tese foi beneficiada com essa lei. Mas isso se deve a qual fator?

Observamos que um eixo comum reside no fato de os sete grupos escolhidos estarem ligados ao chamado "teatro de grupo". Segundo o artista e professor André Carreira, a expressão teatro de grupo começou a circular no campo teatral brasileiro desde os anos 1980, criando um entendimento comum que parece vinculado a um teatro alternativo, "cujo principal valor residiria exatamente no seu sentido de grupalidade e de alternativa a um teatro que se organizaria a partir de premissas mais próximas aos modos empresariais de produção" (Carreira, 2008, p. 1.168).

No entanto, o autor observa que essa premissa na atualidade não corresponde à realidade observada, já que, segundo ele, muitos grupos que se identificam como parte do movimento do teatro de grupo "têm estruturas de trabalho que mais se assemelham a empresas do que ao antigo mode-

lo do grupo amador, ou semiamador, ou de um grupo independente como os dos anos 60" (Carreira, 2008, p. 1.168-1169).

Portanto, os grupos tiveram que se adaptar para conseguir dar continuidade a seus trabalhos, o que envolve construir estratégias de diálogos com empresas e com órgãos de fomento. O entendimento de um teatro de grupo que se sustenta apenas com as bases ideológicas e estéticas não se confirma mais no início dos anos 1990, momento em que já é possível presenciar o início de um novo modelo de trabalho grupal, segundo Carreira (2008). O teatro de grupo atualmente é caracterizado pela busca da autogestão, da investigação de linguagem, da manutenção e estabilidade de núcleo artístico, ressignificando a própria noção de grupalidade. "Isto implica dizer que o grupo, enquanto estrutura organizativa e forma geradora do trabalho criativo, passou a constituir um ponto-chave nesse processo" (Carreira, 2008, p. 1.169).

Assim, nesta pesquisa, essas caraterísticas foram observadas para compor a lista de grupos, companhias e coletivos pesquisados e, além desses atributos, foi adicionado mais um critério: que suas atividades fossem ininterruptas por período igual ou maior a 20 anos.

De maneira semelhante, a Lei de Fomento de Porto Alegre foi desenhada para grupos, coletivos e companhias que possuem as características descritas acima, tanto que o caráter de trabalho continuado de pesquisa e produção cênica é um elemento norteador para a contemplação dos grupos, como descrito nos artigos 1º e 2°:

> Art. 1º Fica instituído o Programa Municipal de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas para a Cidade de Porto Alegre, que visa dar apoio à manutenção e à criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção cênica.
>
> § 1º Para os fins desta Lei, considera-se trabalho continuado aquele realizado por grupamentos de artistas que tenham o propósito de desenvolvimento de linguagem cênica em caráter permanente e ininterrupto.
>
> § 2º O trabalho continuado tem como concepção fundamental o princípio formativo, promotor da acessibilidade da população aos meios culturais.
>
> Art. 2º Poderão participar do Programa Municipal de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas para a Cidade de Porto Alegre especialmente grupos de teatro e de dança que comprovadamente estejam em atividade no Município há, no mínimo, 5 (cinco) anos. (Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2009b).

Ainda que consideremos que essa lei beneficie os grupos do recorte desta pesquisa, seu valor e o número de projetos atendidos são muito baixos frente à demanda, assim como as demais políticas públicas ofertadas pelos poderes municipal e estadual aos grupos de teatro de Porto Alegre.

Ainda, segundo o pesquisador Walter Lima Torres, não podemos pensar o mercado teatral como ambiente da "oferta e procura" de programação teatral e também não podemos abordar a noção de mercado a partir da obtenção de financiamentos públicos por meio de editais ou da ocupação de edifícios teatrais.

> Por mais que a paisagem da produção cultural hoje pareça caótica, transformada num ambiente de oportunidades artísticas e comerciais à caça do próximo edital para se "produzir arte", o trabalho teatral, a meu ver, está condicionado – e consequentemente circunscrito – por um sistema que o auto-organiza e o regula em suas relações. Esse sistema teatral se impõe e se articula – nem sempre silenciosamente – em diversas frentes das esferas sociais específicas, variando de intensidade de acordo com suas configurações espontâneas ou regulatórias condicionadas às esferas local, regional e nacional (Torres Neto, 2016, p. 23).

Dessa forma, o que está em jogo é perceber que esse sistema teatral é complexo e envolve diversos agentes que atuam na cadeia produção-circulação-consumo.

Neste capítulo, observamos o papel das políticas públicas culturais ofertadas no município de Porto Alegre e no estado do Rio Grande do Sul. Mecanismos como a Lei Incentivo à Cultura (LIC-RS), o Fundo de Apoio à Cultura (FAC-RS) e também o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre (Fumproarte) são insuficientes para atender a demanda solicitada de apoio financeiro para o campo do teatro na cidade de Porto Alegre. Em paralelo a isso, a Lei Municipal de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas, que seria o mecanismo ideal para os grupos selecionados nesta pesquisa, tem seu valor muito baixo para a manutenção e não tem continuidade desde 2017.

2 Espaços de circulação dos espetáculos: festivais e Sesc

Os festivais atuam como uma ferramenta de difusão e aproximação de grupos do país de diferentes regiões. Nas artes cênicas no Brasil, os anos 1990 foram marcados por um aumento expressivo do número de festivais profissionais pelo país. Um elemento fundamental para essa ascensão foi, segundo Marcelo Bones, coordenador do Observatório dos Festivais Brasileiros, o desejo provocado pela redemocratização do país de conhecer outros movimentos teatrais tanto nacionais como internacionais, bem como o surgimento dos novos mecanismos de incentivo à cultura – entre eles citamos a Lei Rouanet, implantada em 1992 e baseada na renúncia fiscal (Bones, 2017).

Também é importante dizer que, com essa "era dos editais", os festivais brasileiros tornaram-se uma espécie de temporada concentrada que acontece em diversas cidades, a qual, para alguns grupos, vem se demonstrando uma forma rentável de viabilizar seus trabalhos.

Buscaremos compreender nos capítulos seguintes como os festivais da cidade de Porto Alegre e do Estado do Rio Grande do Sul sustentaram o repertório e projetos dos sete grupos de teatro locais na década de 2010 a 2019.

2.1 Porto Alegre Em Cena

Idealizado em 1994 pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, a partir de uma demanda do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões do Rio Grande do Sul (SATED), o Festival Porto Alegre Em Cena transformou a cidade em ponto de referência cultural e artística internacional.

Desde a sua primeira edição foi realizado pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC) e tornou-se a Lei Nº 7590, de 06 de janeiro de 1995 (Porto Alegre, 1995). Com titularidade pública a prefeitura aporta dinheiro

direto e são acrescidos recursos complementares provenientes de patrocinadores privados que utilizam as Leis Estadual e Federal de Incentivo à Cultura para deduzir do imposto de renda parte do valor investido. Entre as empresas apoiadoras do festival na década estudada estão Braskem, Banco Itaú e Panvel Farmácias.

Na época da criação do festival, o diretor de teatro Luciano Alabarse ocupava a Coordenação de Artes Cênicas da cidade. Ao longo de 18 edições[14] à frente da coordenação e curadoria do festival, Alabarse imprimiu algumas caraterísticas ao evento – a principal delas foi trazer grandes nomes estrangeiros à cidade, colocando Porto Alegre no circuito internacional. Assim, entre os festivais de artes cênicas no Brasil o Porto Alegre em Cena ganhou notoriedade por atrair espetáculos internacionais dos maiores mestres do teatro e da dança contemporâneos.

Ainda nos anos de 1990, o festival recebeu o catalão La Fura dels Baus, com *Manes* (1997); o encenador canadense Robert Lepage, referência do teatro pós-dramático, que trouxe à capital a montagem *Needles and Opium* (1998); e o Volksbühne Theater, de Berlim, com sua montagem experimental: *Murx*, em 1999, voltando mais tarde com *Endstation Amerika* (2005), essa uma versão de *Um Bonde Chamado Desejo* (2005).

Mas foi com o britânico Peter Brook, um dos grandes mestres do teatro moderno, que o Em Cena tornou-se um evento de relevância internacional. Pela primeira vez no Brasil ocorria uma apresentação de uma peça dirigida por ele: *Le Costume* (2000). Porto Alegre foi a única cidade brasileira a receber essa montagem. Brook retornou outras três vezes ao festival: com *Happy Days* (2005), *O Grande Inquisidor* (2008) e *Uma Flauta Mágica* (2011).

Outros nomes conhecidos que estiveram no Em Cena foram a companhia francesa Théâtre du Soleil, dirigida por Ariane Mnouchkine, o italiano Romeo Castellucci, o diretor lituano Eimuntas Nekrosius e Pina Bausch, referência da dança-teatro. Além desses, o diretor Robert Wilson veio ao Em Cena pela primeira vez com *Quartett* (2009), mesmo ano em que esteve na

[14] As edições de 2001 e 2002 foram coordenadas pelo diretor Marcos Barreto; de 2003 e 2004, pelo pesquisador teatral Ramiro Silveira; de 2017 a 2021, pelo produtor Fernando Zugno; e em 2022 adotou-se uma direção artística compartilhada entre Adriane Azevedo, Adriane Mottola, Airton Tomazzoni, Antônio Grassi, Juliano Barros, Renato Mendonça, Ricardo Barberena e Thiago Pirajira.

programação Patrice Chéreau, que dirigiu a atriz Dominique Blanc no monólogo *La Douleur* e fez a leitura dramática de *O Grande Inquisidor* (2009).

Com a descrição acima é possível observar a presença de importantes diretores da cena internacional. Assim, o festival passou a colocar a cidade de Porto Alegre em determinado eixo de circulação de espetáculos, e a escolha da curadoria sinalizou que estava dialogando com o teatro internacional. Essa postura, no entanto, por diversas vezes também foi alvo de críticas pela classe artística, já que com o orçamento de um espetáculo internacional se pode fomentar vários nacionais ou locais, a exemplo do que disse o coordenador-geral e curador do Porto Alegre Em Cena (2016-2020), Fernando Zugno, que equiparou em termos de orçamento financeiro a inclusão de uma companhia internacional como a Tanztheater Wuppertal Pina Bausch a dez espetáculos nacionais na programação (Prikladnicki, 2019).

Em relação à programação nacional, há uma aposta grande em espetáculos que tragam no seu elenco detentores de visibilidade no segmento televisivo comercial do país, como em 2010 o ator Vladimir Brichta em *Hamelin,* ou *Pterodátilos,* dirigida por Felipe Hirsch, com destaque para o nome de Marco Nanini, pela primeira vez participando do Em Cena em 2011.

Outra característica importante do festival é dialogar com o teatro do Mercosul. Embora em quase todas as edições a representação do Mercosul tenha se restringido a dois países – Argentina e Uruguai –, pudemos assistir a espetáculos dos grupos El Galpón e El Periférico de Objetos; às obras de Daniel Veronese; ao trabalho dos atores Eduardo Pavlovsky, Jorge Polani e Walter Reynoda e das atrizes China Zorrilla, Estela Medina, Gabriela Iribarren e Norma Aleandro; além das coreografias de Julio Bocca e das músicas do Cuarteto Cedron, Leo Maslíah e Nacha Guevara.

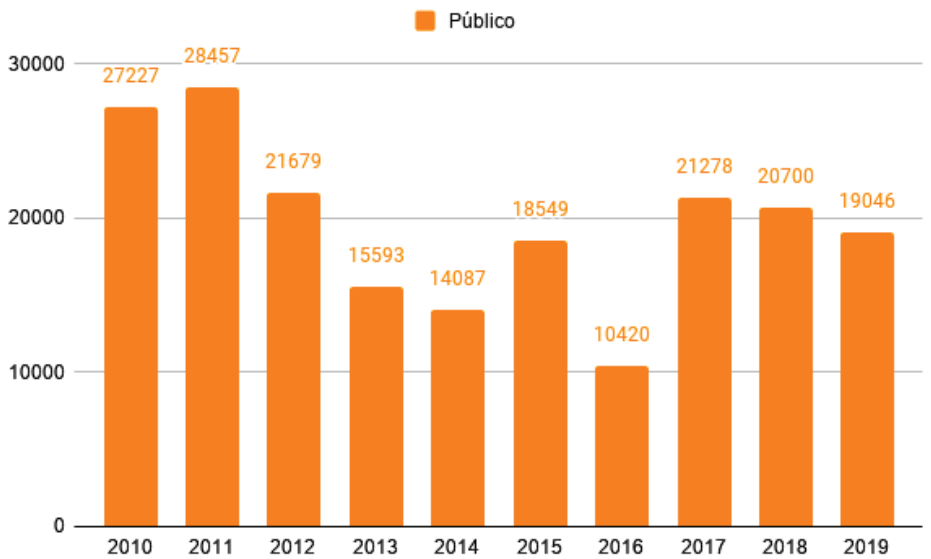
A programação local das edições do Porto Alegre em Cena não é feita exclusivamente pelo coordenador-geral, e sim por uma comissão curadora composta por cerca de cinco pessoas. Desde 2006, essa comissão seleciona dez espetáculos para estar na programação e concorrer ao Prêmio Braskem em Cena. Geralmente são obras de grupos que já consolidaram suas trajetórias na cidade.

Como parecem sugerir os depoimentos de artistas no livro *Porto Alegre em Cena 15 anos*, várias gerações de artistas, técnicos e produtores

vêm tendo a oportunidade de qualificar seus trabalhos, em diversos aspectos, por conta da continuidade do Porto Alegre em Cena na capital, já que o evento mobiliza grande parte dos profissionais não apenas como espectadores, mas também como prestadores de serviços, que atendem a diferentes demandas da produção e execução do programa. Segundo testemunho do diretor teatral Ramiro Silveira, são "duas semanas de setembro por onde já desfilei como bilheteiro, produtor, coordenador, espectador e onde, nos últimos anos, passaram alguns dos meus espetáculos" (Alabarse, 2008, p. 13).

Além dessa possível influência na formação e na qualificação dos artistas, o Em Cena provavelmente foi determinante para a formação de uma plateia e para a formação cultural dos porto-alegrenses em termos de artes cênicas – foram longas as filas que atravessavam a madrugada para o primeiro dia de comercialização das entradas para os espetáculos do festival, com muitas atrações esgotadas no primeiro dia de vendas, substituídas, atualmente, pelas filas digitais no serviço de rede de *e-commerce*, como se pode comprovar no número de público do gráfico 1.

Gráfico 1 – Público do Porto Alegre em Cena



Fonte: Elaborado pela autora.

Em 2016, Luciano Alabarse assumiu a Secretaria de Cultura de Porto Alegre e deixou como seu sucessor Fernando Zugno[15], que segue tendo Alabarse como interlocutor (o festival é vinculado à Secretaria de Cultura); ele assinou a coordenação-geral e a curadoria até a edição de 2021.[16] Mesmo representando a continuidade da gestão anterior, Zugno implementou mudanças. Uma delas foi o estabelecimento de uma linha curatorial mais definida – o que não havia nas edições anteriores –, destacando o protagonismo feminino na sua primeira edição à frente do festival.

Ao visitarmos a programação das edições com curadoria de Luciano Alabarse, observamos que existiu ali a preocupação de oferecer um panorama qualificado da cena teatral atual, mas não se mencionava o objetivo de efetivamente delinear um conceito que norteasse a curadoria de cada edição ou de propor um diálogo entre os espetáculos participantes. Dessa maneira, o fato de a coordenação e a curadoria estarem vinculadas a um único nome há mais de 15 anos confere à programação um caráter mais personalista (Rolim, 2015).

Outra mudança que ocorreu no Porto Alegre em Cena durante a gestão de Zugno foi em relação à ruptura do patrocínio da Petrobras. O festival desde a sua primeira edição contou com esse patrocínio e em 2018 não teve seu contrato renovado. Na realidade, este não foi um caso isolado: treze projetos culturais que sempre obtiveram patrocínio da Petrobras ficaram sem o apoio da estatal a partir daquele ano.[17] Segundo informação do Governo Federal, o fim desses contratos estava ligado à orientação da nova diretoria, que já havia mandado revisar todos os programas de patrocínio, almejando ter maior foco no segmento da ciência, tecnologia e educação.

O último aporte da empresa foi em 2017, no valor de R$ 510 mil (Prikladnicki, 2019). Em 2018, sem a participação da Petrobras, a edição foi mais enxuta, tendo um número reduzido de espetáculos internacionais, que formam o cerne da identidade do festival. Assim, podemos perceber que, ao longo dos anos, o orçamento do Porto Alegre em Cena foi reduzindo.

---

[15] Fernando Zugno trabalhou ao lado do Luciano Alabarse em 12 edições do Porto Alegre em Cena.

[16] As edições de 2022 e 2023 tiveram coordenação geral de Vitor Ortiz, Denise Viana Pereira e Michel Flores. Em 2024, a coordenação geral voltou a ser assinada por Luciano Alabarse.

[17] O Em Cena e o Festival de Curitiba tiveram seu patrocínio encerrado em 2018, e os outros 11 projetos, em 2019.

Tabela 7 – Orçamento Porto Alegre em Cena

ANO	ORÇAMENTO EXECUTADO (EM ORDEM CRESCENTE)
2019	R$ 1.359.000,00
2018	R$ 1.651.000,00
2017	R$ 1.711.000,00
2016	R$ 2.238.080,00
2015	R$ 2.836.320,10
2014	R$ 2.620.400,00
2013	R$ 3.030.100,12
2012	R$ 4.530.000,00
2011	R$ 5.810.000,00
2010	R$ 3.814.000,00
TOTAL	R$ 28.969.900,22

Fonte: Elaborado pela autora.

Contudo, mesmo tendo atravessado condições adversas ao longo do período, é inegável o caráter do festival como uma forma de alcançar visibilidade para a produção teatral.

Tabela 8 – Espetáculos do Porto Alegre em Cena

ANO	ESPETÁCULOS: TOTAL	ESPETÁCULOS DE POA	PORCENTAGEM DE POA
2019	31	16	51,61%
2018	33	17	51,51%
2017	26	11	42,30%
2016	36	12	33,33%
2015	28	15	53,57%
2014	40	14	35%
2013	39	20	51,28%
2012	67	22	32,83%
2011	66	28	42,42%
2010	70	15	21,42%
TOTAL	436	170	38,99%

Fonte: Elaborado pela autora.

Temos em média nessa última década a presença de 38,99% de espetáculos locais dentro da programação. Dos sete grupos teatrais investigados nesta pesquisa quatro integraram a programação do Porto Alegre em Cena durante o intervalo de 2010 a 2019. Por outro lado, a Cia. Teatro Lumbra, o Povo da Rua e a Cia. Gente Falante não foram incluídos na programação do Em Cena no período (2010 a 2019).

A Cia. Teatro di Stravaganza esteve no Em Cena com *Espalhem minhas cinzas na Eurodisney* (2018), *Pequenas violências – silenciosas e cotidianas* (2014), *Estremeço* (2013) e *Nossa vida não vale um Chevrolet* (2012). O espetáculo *Estremeço* foi visto por Paula de Renor – na época curadora do Festival Janeiro de Grandes Espetáculos – Festival Internacional de Artes Cênicas de Pernambuco. Ela convidou a companhia para ir a Recife com *Estremeço* e seu repertório composto pelas peças *Pequenas Violências* e *Príncipes e Princesas, Sapos e Lagartos*.

Esse fato evidencia que o festival contribui de alguma forma para a construção de pontes que viabilizam intercâmbios de programação; uma dessas parcerias foi entre o Porto Alegre em Cena e o Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, intercâmbio que propiciou que treze espetáculos gaúchos[18] fossem apresentados em Recife, enquanto, de seu lado, Porto Alegre recebeu 21 espetáculos pernambucanos. Ao receber o espetáculo vindo de outro estado, o festival anfitrião arca com as despesas de cachê, estadia e logística das apresentações, enquanto que o festival que envia o grupo visitante cobre as despesas de transporte.

É importante salientar que a *Stravaganza* já foi a Recife, de forma independente, inúmeras vezes desde 1995, tendo participado dos festivais do Teatro Nacional e Janeiro dos Grandes Espetáculos, ambos em Recife, com *Decameron*, *Bebê Bum*, *Como Vivem os Mortos*, *Sacra Folia* e *A Comédia dos Erros*. Isso pode ter facilitado a escolha da curadora Paula de Renor pela companhia, que já possuía um renome em Recife.

[18] 2008: *Sobre Anjos e Grilos* e *Pois é Vizinha* – Companhia de Solos & Bem Acompanhados; 2009: *O Gordo e o Magro Vão Pro Céu* – Carlos Ramiro Fensterseifer e Liane Venturella; 2010: *Teresa e o Aquário* – Cia. Espaço em Branco; 2011: *O Animal Agonizante* – Fernando Zugno e Miguel Arcanjo Coronel; 2012: *9 Mentiras Sobre a Verdade* – Cia. Teatro Líquido e As Mônicas – Monica Tomasi e Mônica Feijó (show); 2013: *RE-SINTOS – Muovere Cia. de Dança*; 2014: *Estremeço* e *Príncipes e Princesas* – Cia. Teatro di Stravaganza; 2015: *Maldito coração, me alegra que tu sofras* – Artworks Produções; e 2016: *O Lugar Escuro* – Artworks Produções.

O Ói Nóis Aqui Traveiz participou, entre 2010 a 2019, da programação do Porto Alegre Em Cena com três trabalhos: *Meierhold* (2019), *Medeia Vozes* (2013) e *Viúvas – Performance Sobre a Ausência* (2011).

Em 2014, houve uma ação de intercâmbio do Porto Alegre Em Cena com o Instituto Nacional de Teatro da Argentina. Trata-se de um convênio em que cada realizador colaborou com 16 mil dólares. O Ói Nóis Aqui Traveiz viajou para a Argentina com o espetáculo *Onde? Ação Nº 2* – essa foi a montagem escolhida devido à facilidade do cenário e por ser um espetáculo de rua. Na Argentina, o grupo percorreu as cidades de Posadas, Resistencia, Corrientes, Paraná, Rosario, Santa Rosa de la Pampa, Neuquén, Cipolletti, San Luis, Mendoza, San Juán e Córdoba. Em contrapartida, vieram ao Porto Alegre Em Cena sete espetáculos argentinos.

A Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos também esteve na programação do Porto Alegre em Cena com *A Tecelã* (2010) e o Grupo Oigalê com *O Baile dos Anastácio* (2013) e *O Circo de Horrores e Maravilhas* (2014). No entanto, para a grande maioria dos grupos locais, a chancela do Porto Alegre em Cena não costuma gerar oportunidades fora do estado.

Uma hipótese é que, para existirem mais intercâmbios e itinerância, o festival precisaria investir em convidados diversos e plurais. No Porto Alegre Em Cena, percebe-se uma repetição dos nomes de curadores convidados, o que chama a atenção para uma participação restrita de profissionais que atuam em curadoria a convite do festival. Nas edições em que Luciano Alabarse esteve à frente, repetiram-se os convites para as vindas de dois realizadores culturais: Carlos Villalba, da Argentina, e Jorge Arias, representando o Uruguai, o que, a nosso ver, reduz a possibilidade de uma pluralidade de olhares para a produção local.

Analisando suas programações, demonstra-se que o Em Cena abriu pouco mercado para os grupos locais venderem a outros festivais seus trabalhos, pois esse festival não apresenta este perfil. Isso se reflete na pouca circulação de curadores e críticos no festival, bem como na não adesão do festival às "rodadas de negócios", habituais em diversos festivais, nas quais artistas e grupos da cidade têm a oportunidade de conhecer e apresentar seus materiais a curadores e programadores de festivais.

Não basta ser um festival reconhecido pela mídia e pela comunidade teatral; é preciso estabelecer redes para resultar diretamente na circulação dos espetáculos gaúchos. Assim, não foi possível para a maioria dos grupos aqui estudados circularem somente por conta da visibilidade de estar na programação do Porto Alegre Em Cena. Ainda que o festival tenha servido para fomentar ao longo dos anos as apresentações dos grupos com pagamento de cachês – em 2019 foram R$ 8 mil para duas apresentações[19] –, isso envolve uma ação muito pontual (apenas no mês de setembro) na sustentação de espetáculos dos grupos locais ao longo do ano.

2.2. Porto Verão Alegre

Com a ideia de unir a divulgação e a venda de ingressos das peças de teatro em cartaz nos meses de janeiro a fevereiro em Porto Alegre foi criado o Festival Porto Verão Alegre em 1999, tendo como fundadores os atores e produtores Rogério Beretta e Zé Victor Castiel. Eles perceberam que, no verão, a capital não oferecia muitas atrações culturais e também que, em suas temporadas individuais, os espetáculos não tinham muita força para a mobilização do público. O festival surgiu, então, com o intuito inicial de atuar como uma plataforma que uniria a classe artística de Porto Alegre sob o objetivo principal de fomentar o teatro.

Em sua 1ª edição, havia apenas seis espetáculos; quando completou 20 anos em 2019, foram 107. Tradicionalmente voltado à produção gaúcha, o Porto Verão promove também a estreia de espetáculos, e o evento é uma nova chance para as pessoas que perderam uma estreia importante no ano anterior ou ainda não conseguiram assistir a espetáculos de trajetórias consagradas.

O festival é feito com recursos provenientes de leis de incentivo estadual e federal, mas o projeto geralmente não capta todo o valor autorizado, e assim o dinheiro é insuficiente para pagar cachês a todos os grupos. Conforme afirma Beretta em reportagem ao *Jornal do Comércio*: "Nosso sonho é conseguir pagar cachês a todos os grupos e não ficar mais na dependência

[19] Os valores podem ser encontrados no site http://www.procultura.rs.gov.br/index.php?menu=consultar_projetos.

de bilheteria, mas na prática isso ainda não acontece". O valor de seu orçamento não foi divulgado pelo festival.

A produção oferece a alguns grupos convidados um cachê fixo integral ou parcial para duas apresentações de acordo com a captação. Em regra geral, é preciso investir em grupos que tragam um bom resultado de bilheteria para poder cobrir alguns gastos com essa arrecadação. Os demais espetáculos são remunerados, pagando-se uma percentagem sobre a arrecadação da bilheteria.[20]

De 2010 a 2019, a maioria dos espetáculos era do gênero da comédia, com atrações que estão na programação praticamente desde o início do festival e ainda seguem com público, como é o caso da peça *Pois é, Vizinha* (1993), de Deborah Finocchiaro; o espetáculo *Se Meu Ponto G Falasse* (1997) com as atrizes Patsy Cecato e Heloísa Migliavacca; *Bailei na Curva* (1985), do diretor Julio Conte; *Homens de Perto* (2003) – comédia realizada pelos dois organizadores do festival com o ator Oscar Simch; e *Guri de Uruguaiana* (2001), de Jair Kobe. No decorrer da trajetória do festival, além de espetáculos de teatro, a programação também incluiu atrações de música, dança, circo e *stand up* e atividades paralelas como mostra de filmes, literatura, exibição de vídeos e visitas a exposições na Fundação Iberê Camargo.

Em termos de programação, o festival começou abarcando todos os espetáculos cujos realizadores tivessem interesse em fazer parte da programação. Porém, com o passar do tempo, foi preciso fazer escolhas devido ao grande número de espetáculos atraídos para o festival. A seleção era sempre realizada pelos organizadores do evento, Zé Victor Castiel e Rogério Beretta[21]. A partir disso, começou a se desenhar um pensamento curatorial.

Essa busca por instaurar uma curadoria foi evidente no período entre 2015 e 2018, quando o Porto Verão Alegre se propôs a coproduzir uma montagem com o patrocínio de R$ 45 mil por conta do festival especialmente para estrear no evento. Os organizadores do festival escolhiam a

[20] Todos os espetáculos que estão na programação do PVA seguem a seguinte regra: no caso de apresentação em teatros públicos, ficam 20% para o PVA e 80% para o grupo, e o festival encarrega-se do pagamento do aluguel da sala. Nos teatros privados, ficam 30% para o PVA e 70% para o grupo, e o festival também se encarrega de pagar o aluguel da sala.

[21] Na primeira edição, o ator e locutor gaúcho João França (1961-2020) fez parte da organização, e a partir da segunda edição até a décima o autor e compositor Flávio Bicca Rocha incorporou-se à organização.

produção ou a direção, ou ambas, e de comum acordo o texto a ser montado. A estreia foi com *Romeu e Julieta* (2014), sob a direção de Néstor Monastério[22].

No entanto, o ponto forte desse festival não é a sua curadoria, que ainda se mostra irregular frente aos demais festivais, e sim o seu consumo. O crítico Antônio Hohlfeldt publicou o texto *O sucesso do Porto Verão Alegre* no dia 3 de março de 2017. Nesse artigo, o crítico afirma que a presença expressiva do público é um dos fatores que mais chama a atenção no festival. "Isso significa que temos público, um público que tem futuro (porque é jovem) e um público que, de fato, aproveita a promoção, ou porque tem mais tempo, ou porque o ingresso é mais barato, ou, enfim, porque a programação lhe interessou mais" (Hohlfeldt, 2017).

Tabela 9 – Dados de público dos festivais de sala de Porto Alegre

ANO	PVA	EM CENA	SESC POA/RS
2019	38.787	19.046	34.000
2018	40.000	20.700	35.600
2017	45.000	21.278	41.400
2016	50.024	10.420	42.000
2015	36 256	18.549	42.750
2014	47.274	14.087	30.000
2013	50.320	15.593	37.600
2012	63.720	21.679	29.200
2011	62.420	28.457	36.400
2010	60.380	27.227	22.000
TOTAL	494.181	197.036	350.950

Fonte: Elaborado pela autora.

[22] As demais peças foram: *Dona Flor e seus Dois Maridos* (2016), com direção de Carlota Albuquerque e Zé Adão Barbosa; *Caio do Céu* (2017), com produção de Deborah Finocchiaro; *Pequenos Trabalhos para Velhos Palhaços* (2018), com direção de Adriane Mottola.

De acordo com a dissertação *A divulgação de espetáculos teatrais na pós-modernidade: as estratégias de comunicação na produção cultural das artes cênicas* de Suelen Gotardo (2021), o Porto Verão Alegre (PVA) foi o festival de teatro com o maior número de público entre 2010 e 2019, com 494.181 espectadores, seguido pelo Festival Palco Giratório Sesc Poa/RS, com 350.950 e o Porto Alegre Em Cena, com 197.036. Também observamos que o PVA teve uma diminuição de seu público de 2010 a 2019, como ocorreu com o Em Cena; já o Festival Palco Giratório Sesc Poa/RS teve um aumento de público no decorrer dos anos, mas, apesar disso, o PVA seguiu sendo o de maior afluência de público. Para investigar os fatores que influenciam esse quadro, uma outra pesquisa deveria ser realizada, mas certamente se pode considerar o fato de que o tempo mais longo de duração do festival de verão exerce influência sobre esses dados, bem como o valor dos ingressos a preço popular e a pequena oferta de atividades culturais no período das férias. Deve também contribuir para a grande adesão do público o fato de a programação ser composta, majoritariamente, por espetáculos de "teatro comercial" ou, como o pesquisador e professor André Carreira (2018) nomeia, "teatro industrial".

A maior parte dos grupos de teatro não recebe cachê para estar na programação, e o seu pagamento varia conforme a bilheteria. Isso pode explicar por que apenas dois dos sete grupos analisados nesta pesquisa tiveram seus espetáculos na programação do Festival Porto Verão Alegre ao longo do período de 2010 a 2019: a Cia. Teatro di Stravaganza e a Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos. De fato, Carreira aponta como um aspecto importante para a compreensão do teatro de grupo brasileiro na atualidade "a relação entre criação de espaços de experimentação e as aproximações com modos operacionais do mercado da cultura" (Carreira, 2008, p. 1.169).

Esse mercado da cultura ao qual o autor se refere está relacionado ao uso dos mecanismos tais como leis de incentivo à cultura e editais que "constituem hoje alternativas quase únicas em nosso panorama" (Carreira, 2008, p. 1169). Enfatizo aqui sobretudo o uso dos editais diretos, já que as leis de incentivo fiscal são desfrutadas em sua maioria – como visto no capítulo 2 – por realizadores de grandes eventos ou grupos com forte apelo comercial.

Dos grupos pesquisados, a Cia. Teatro di Stravaganza esteve no festival na última década com *A Comédia dos Erros* (com exceção das edições de

2012 e 2017) e *Pequenas Violências Silenciosas e Cotidianas* em 2016 e 2018. A Caixa do Elefante esteve na programação com um único espetáculo: *Cuco – A Linguagem dos Bebês*, em 2017 e 2018.

Tanto o Povo da Rua como a Oigalê realizam a maioria de seus espetáculos na rua, e o festival é destinado a peças em salas de espetáculos justamente por conta da bilheteria; portanto, os dois grupos acabam ficando sempre de fora da programação. Já a Cia. Teatro Lumbra, a Ói Nóis Aqui Traveiz e a Cia. Gente Falante não entraram com seus trabalhos no Porto Verão Alegre nesses dez anos sob estudo (2010 a 2019), provavelmente porque consideram arriscado trabalhar com bilheteria, uma política de risco do festival que não é interessante para o custo/benefício dos grupos.

De fato, podemos perceber que grupos que têm uma produção artística deslocada do formato de "teatro industrial" muitas vezes não veem vantagem em compor a programação do Porto Verão Alegre, que depende, majoritariamente, de fazer uma boa bilheteria.

O festival acaba por ser uma alternativa de uma curta temporada (de três a quatro apresentações) nos meses de janeiro e fevereiro para os grupos, não impactando consideravelmente em termos financeiros para estes – mesmo no caso da Cia. Teatro di Stravaganza, por exemplo, que desde 2013 a pelo menos 2019 teve o cachê pago pelo festival para *A Comédia dos Erros*. Além disso, essa característica de repetir espetáculos permite que o festival contribua para a manutenção do espetáculo dentro do repertório do grupo, tanto que, durante determinados anos, *A Comédia dos Erros* teve apenas as apresentações dentro do festival, como em 2015, 2017 e 2019.

2.3 Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre

A primeira edição do Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre ocorreu em 2009, realizada pelo grupo teatral Falos & Stercus[23] depois de uma lacuna de quase dez anos sem um festival voltado exclusivamente ao teatro

[23] No começo dos anos 1990 surge o grupo de teatro de rua Falos & Stercus, que fez sua estreia com a peça *Anus Aidéticos* (1992) em praça pública. Seus fundadores, Alexandre Vargas, Fábio Cunha (Fabinho), Fábio Rangel (Sabão) e Marcelo Restori, ficariam conhecidos pelo tratamento visual dado às peças pelas apresentações que aconteciam em espaços inusitados e pela utilização de técnicas de rapel em cena.

de rua. Posteriormente, a partir de 2011, o então ator e produtor do Falos & Stercus, Alexandre Vargas, ao sair do grupo passou a assinar sozinho a coordenação geral do festival.

O festival surge com caráter nacional[24], realizando apresentações descentralizadas com grupos locais e de outros estados, e é composto por atividades formativas e seminário. A sua viabilidade aconteceu através de leis de incentivo (renúncia fiscal) federal e estadual, contando com patrocínio da Caixa Econômica Federal da primeira à sétima edição (2009 a 2015) e da quinta à sétima edição (2013 a 2015) com o apoio da Petrobras. Também é importante enfatizar o apoio cultural da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, da Secretaria Municipal de Cultura e da Coordenação de Artes Cênicas do município.

Desde o início do festival houve uma preocupação em chamar nomes de referência nacional do Teatro de Rua brasileiro para discutir a cena gaúcha, como Amir Haddad, André Carreira, Kil Abreu, Matteo Bonfitto e Rosyane Trotta.

Também desde o começo do festival foram chamados curadores de outras regiões do país.[25] Esse movimento, segundo Alexandre Vargas, resultou em uma Mostra Sesc de Teatro de Rua em São Paulo no mês de setembro de 2013 com diversos trabalhos de rua do Rio Grande do Sul, que se apresentaram anteriormente no Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre, como *Ayê*, do coletivo Ayê; *O baile dos Anastácio*, do grupo Oigalê; *O Teatro de Caixas*, de Rudinei Moralles; *Corsário Inversos – uma Incrível Aventura Pirata*, da Mosaico Cultural, que se apresentaram dentro da programação do festival em abril de 2013 em Porto Alegre; e *O Lançador de Foguetes*, do Grupo de Teatro De Pernas pro Ar, e *O Vendedor de Palavras*, do grupo Mototóti, que se apresentaram no festival em 2010 e 2011, respectivamente.

Mas é na 6ª edição (2014) que o festival amplia a ação de projetar os trabalhos gaúchos para outros lugares, formalizando uma metodologia

[24] O festival internacionaliza-se no ano 2013 trazendo para a programação o grupo francês Compagnie Houdart-Heuclin (França), com "Padox Dans La Cité" e Roger Bernat/FFF (Espanha), com "Domínio Público". Na sexta edição, passou a chamar-se oficialmente Festival Internacional de Teatro de Rua.

[25] Pelo Sesc esteve presente, em 2013, o curador Armando Fernandes Neto.

com a chamada Rodada de Negócios, um evento em que os artistas e grupos da cidade apresentavam seus materiais para curadores e programadores de festivais. Na primeira ação estiveram presentes dez curadores de diferentes festivais de artes cênicas do mundo (Espanha, Colômbia, Chile, Brasília, Bahia, Curitiba, Belo Horizonte, São Paulo e Porto Alegre).[26]

Desde o começo do festival, quando Alexandre Vargas assume sua coordenação, ele também ocupa o lugar de curador, trazendo um conceito a cada edição, exposto nos textos de apresentação da revista da programação. Além disso, como identidade do Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre percebemos três eixos: 1) a intencionalidade de estruturação do setor das artes cênicas gaúchas; 2) a internacionalização dos espetáculos e 3) a abertura para a reflexão e criação de um pensamento crítico. Como revela o curador Marcelo Bones, que acompanha o festival desde o primeiro ano colaborando em várias edições: "Incrível como os gaúchos têm atendido ao chamado contemporâneo de ocupação dos espaços públicos […]. Esta, sem dúvida, é outra importante contribuição do festival […]" (Bones, 2015, p. 10).[27]

[26] Curadores convidados na 6ª edição do Festival Internacional de Teatro de Rua: Pau Llacuna i Ortínez – Coordenador da Feira de Artes Cênicas da Espanha; Octavio Arbeláez Tobón – Diretor do Festival de Teatro de Manizales (Colômbia); Guillermo Heras – Diretor executivo do Programa UBERESCENA; Guilherme Reis – Criador e diretor do Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília; Celso Cury – Curador do Festival de Curitiba (2008 a 2014); Ricardo Libório – criador e coordenador do FIAC Bahia (2008 a 2013); Kevin Morizur – Coordenador do festival Teatro Contêiner de Valparaiso, no Chile; Marcelo Bones – Diretor do FIT BH Festival Internacional de Teatro – Palco e Rua de Belo Horizonte (2004 e 2012); Sérgio Luis Venitt de Oliveira – Sesc São Paulo e Jane Schoninger – Sesc RS.

[27] Catálogo do Festival.

A participação dos grupos locais pode ser verificada na tabela 10:

Tabela 10 – Participação de grupos locais no Festival de Teatro de Rua

ANO	ESPETÁCULOS TOTAL	ESPETÁCULOS POA	PORCENTAGEM POA
2016	18	9	50%
2015	24	15	62,5%
2014	26	15	57,69%
2013	19	9	47,36%
2012	14	7	50%
2011	10	3	30%
2010	9	4	44,4%
TOTAL	120	62	51,66%

Fonte: Elaborado pela autora.

Tabela 11 – Orçamento do Festival de Teatro de Rua

ANO	ORÇAMENTO EXECUTADO
2016	R$ 200.000
2015	R$ 824.000
2014	R$ 720.000
2013	R$ 518.000
2012	R$ 295.000
2011	R$ 256.000
2010	R$ 210.000
TOTAL	R$ 3.023.000

Fonte: Elaborado pela autora.

Os números revelam que, na maioria das edições, a metade, em média, dos espetáculos era de grupos de Porto Alegre. Dentro desse escopo estão os grupos avaliados nesta pesquisa: quatro deles estiveram presentes no festival (Oigalê, Povo da Rua, Cia. Stravaganza, Ói Nóis Aqui Traveiz e Cia. Teatro Lumbra).

O Povo da Rua esteve com *Zona Paraíso* em 2015 e 2014; *Os dez mandamentos da capital* em 2014 e *A Caravana da Ilusão* em 2014 e em 2010. O Grupo Oigalê com *Circo de Horrores e Maravilhas* em 2014; *O baile dos Anastácio* em 2013; *Miséria Servidor de Dois Estancieiros* em 2012 e *O Negrinho do Pastoreio* em 2010.

Tanto a Cia. Teatro Lumbra, a Stravaganza como o Ói Nóis Aqui Traveiz estiveram nos festivais de 2010 a 2019 com um único trabalho cada: *Bolha Luminosa*, em 2015, *Sacra Folia*, em 2011 e *Onde? Ação n°2 – Ói Nóis*, em 2014, respectivamente.

Os dois grupos que mais se apresentaram no festival foram o Povo da Rua e a Oigalê. Contudo, segundo os grupos, não houve circulações dos seus trabalhos por estarem no festival. No caso da Oigalê, por exemplo, a maioria dos curadores dos festivais brasileiros que estiveram no festival já conhecia a sua produção teatral, e o grupo já tinha os contatos do Sesc, pois inclusive a Oigalê já havia circulado pelo Palco Giratório Nacional em 2006.

No entanto, sabemos que estar numa programação de um festival, apesar de não necessariamente gerar uma circulação direta para os grupos estudados, pode proporcionar visibilidade e reconhecimento de um artista e, posteriormente, acabar por gerar convites para apresentações, ainda que isso não possa ser mensurado. De fato, é importante também refletirmos que os festivais podem operar tanto na dimensão econômica quanto na simbólica, da validação ou legitimação artística e profissional.

Segundo a conclusão da pesquisa realizada pelo Núcleo de Estudos em Economia Criativa e da Cultura (NECCULT) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) sobre festivais de teatro no Brasil[28]: as

[28] Para tanto, foram utilizados: a) dados oriundos do Sistema de Indicadores para Festivais Nacionais e Internacionais de Teatro do Brasil (SIFTB), elaborado e aplicado pela Rede Brasileira de Festivais de Teatro (RBFT); b) entrevistas semiestruturadas com atores-chave do segmento; c) revisão bibliográfica; e d) análise documental de leis, planos e demais documentos oficiais dos países estudados.

principais áreas de alocação de recursos financeiros dos festivais são os cachês e as atividades de logística. Os 62 festivais analisados – e entre eles o Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre – no Sistema de Indicadores para Festivais Nacionais e Internacionais de Teatro do Brasil (SIFTB) alocam, em média, 25% de seu orçamento para os cachês e 23% para a logística. A pesquisa ressalta que esses 25% vão para a remuneração dos artistas contratados, ou seja, para o próprio segmento, e os 23% para a economia local, que envolve atividades de hotelaria, alimentação e transportes no território em que se realiza o festival (Lima; Steffen; Ruiz, 2018).

O Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre para os grupos citados é uma forma de viabilizar a apresentação pública do trabalho, ainda mais em se tratando de espetáculos de rua, que não contam com o dinheiro da bilheteria. Ainda que seja um festival que trabalha com pouco mais de 50% de grupos locais com pagamento de cachê, que gira em torno de R$ 3 mil, assim como os demais festivais, ele assume uma dupla função: dar visibilidade aos espetáculos e comprá-los, tornando-se um evento importante para a cidade; no entanto, trata-se de uma ação pontual que ocorreu durante alguns anos e desde 2017 não se realiza mais.

2.4 Palco Giratório Sesc

Neste subcapítulo, vamos abordar duas iniciativas no Sesc: o Festival Palco Giratório Sesc Poa/RS e o Palco Giratório – Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas.

O Festival Palco Giratório Sesc Poa/RS surgiu em 2006 e é uma realização do Sesc, que pertence ao Sistema S[29]. Com duração de 30 dias, ele ocorre geralmente no mês de maio, e sua programação é formada por espetáculos que foram selecionados pela curadoria nacional e fazem parte do

[29] O Sistema S é mantido com recursos de empresas dos setores correspondentes. As contribuições dessas companhias ao sistema incidem sobre a folha de pagamento, são recolhidas pelo governo e repassadas às entidades. A alíquota da contribuição empresarial para os serviços sociais é de 1,5% da folha. Além disso, parcerias com as empresas para ações específicas de consultoria e treinamento, venda de ingressos, cursos pagos e outras medidas também contribuem para a receita dessas organizações. Fonte: https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2020-09/agencia-brasil-explica-o-que-e-o-sistema-s.

projeto Palco Giratório Circuito Nacional, espetáculos convidados e espetáculos locais, ambos escolhidos pela coordenadora de Artes Cênicas Sesc/RS Jane Schoninger. O festival também envolve atividades paralelas, como oficinas a partir de técnicas e processos criativos dos grupos que integram o Palco Giratório; intercâmbio entre um grupo do Palco Giratório e um grupo local para troca de experiências, técnicas, metodologias e processos criativos e momentos de reflexão e discussão.

A característica do festival, segundo Schoninger (2013), é discutir o fazer teatral não apenas focando nas questões estéticas, mas sim a partir da valorização dos processos artísticos e da continuidade de trabalhos de grupos de teatro.

Podemos observar que, ao longo de uma década, 2010 a 2019, os espetáculos locais ocuparam uma média de 31,6% na programação do festival, como demonstra a Tabela 12, feita com dados a partir dos catálogos de programação do Sesc.

Tabela 12 – Programação Festival Palco Giratório Sesc/RS

ANO	ESPETÁCULOS TOTAL	ESPETÁCULOS DE POA	PORCENTAGEM DE POA
2019	45	9	20%
2018	52	23	44,23%
2017	53	17	32,07%
2016	52	19	36,53%
2015	51	17	33,33%
2014	68	26	38,23%
2013	48	14	29,16%
2012	44	12	27,27%
2011	48	15	31,25%
2010	39	6	15,38%
TOTAL	500	158	31,6%

Fonte: Elaborado pela autora.

A Cia. Teatro di Stravaganza apresentou *Espalhem minhas cinzas na Eurodisney* (2018), *Pequenas Violências Silenciosas e Cotidianas* (2016), *Príncipes e Princesas, Sapos e Lagartos* (2016), *Ópera Monstra* (2016 e 2010), *Estremeço* (2016), *Sacra Folia* (2016), *Intervenção Urbana Cia. Stravaganza* (2013) e *Mritak – a comédia da vida* (2011).

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz participou com os espetáculos *Medeia Vozes* (2018 e 2016), *Desmontagem Evocando os Mortos – Poéticas da Experiência* (2018 e 2016), *Caliban – A Tempestade*, de Augusto Boal (2017), e *O Amargo Santo da Purificação* (2016 e 2010).

O Grupo Oigalê integrou a programação com *Circo de Horrores e Maravilhas* (2016), *O Baile dos Anastácio* (2016 e 2013), *Miséria Servidor de Dois Estancieiros* (2016), *O Negrinho do Pastoreio* (2016) e *Deus e o Diabo na Terra de Miséria* (2016).

A Caixa do Elefante mostrou dois trabalhos: *Cuco – A Linguagem dos Bebês* (2018) e *A Tecelã* (2011).

Tanto a Cia. Gente Falante quanto o Povo da Rua participaram ao longo desses dez anos com apenas um espetáculo cada na programação do festival: *Louça Cinderela* (2011) e *Os Dez Mandamentos da Capital* (2016), respectivamente. Já a Cia. de Teatro Lumbra foi a única que não participou do Palco Giratório no período.

Com a participação efetiva de diversos espetáculos do repertório dos grupos selecionados nesta pesquisa, o Festival do Sesc mostra a valorização do teatro de grupo e de processos continuados de pesquisa dentro da programação do festival. Há um olhar mais voltado à trajetória do grupo do que à própria qualificação dos espetáculos, o que favorece os grupos com uma trajetória mais consolidada.

Participar do festival Palco Giratório Sesc RS é oportunidade bastante aguardada pelos artistas e produtores de Porto Alegre. Além do cachê no Palco Giratório para o espetáculo, existe a possibilidade de ele ser visto no festival por curadores do Sesc de outros estados – já que em todas as edições há um grupo de curadores de diferentes unidades que estão presentes para acompanhar o festival – e também por agentes e auxiliares de cultura do Sesc no interior do RS que possam se interessar e depois comprar o espetáculo.

Temos também o projeto Palco Giratório – Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas, que é reconhecido como um importante projeto de circulaçao de artes cênicas para todo o país. Cerca de 20 grupos, companhias e coletivos oriundos das cinco regiões do país circulam pelas cidades dos 26 estados brasileiros e pelo Distrito Federal durante o período de um ano. Cada grupo, companhia e coletivo tem uma rota própria para percorrer, que inclui estar na programação de festivais do Sesc e também nas mostras de arte e cultura do Sesc – as chamadas Aldeias.

Esse projeto tem uma característica bastante específica, chamada por Sidnei Cruz – criador e coordenador do projeto de 1998 a 2007 – de uma "curadoria colaborativa" (Rolim, 2017, p. 146). A ideia surgiu a partir de uma questão bem específica da instituição, a de que o Sesc está espalhado pelo Brasil com representações e departamentos regionais e quadros de cultura em diversas capitais e cidades do interior.

Na prática, funciona da seguinte forma: o curador de cada estado observa a cena local ao longo do ano e indica até cinco espetáculos para serem assistidos e discutidos pelos demais curadores. A rede do Sesc, composta por mais de 30 curadores residentes em todos os estados brasileiros, reúne-se durante o Encontro Nacional de Programação de Artes Cênicas, analisa o conjunto das indicações e define coletivamente a programação. O Rio Grande do Sul tem como representante a curadora Jane Schoninger. Além disso, ao longo do ano, os curadores dividem-se em grupos para acompanhar os principais festivais de artes cênicas do Brasil.

Segundo Cruz (Rolim, 2017), os critérios para as escolhas dos espetáculos são: a) ultrapassar o conceito de que cada curador estaria ali para defender o seu local; b) escolher não necessariamente os melhores, mas pensar que tipo experiência merece oportunidade de circular pelo Brasil; c) impulsionar coletivos, grupos e experiências colaborativas; d) valorizar a representatividade geográfica regional; e) buscar contemplar a diversidade de gêneros e linguagens.

Segundo o idealizador do Observatório dos Festivais, Marcelo Bones (2017), existe uma ausência histórica de políticas públicas para a circulação da produção teatral: "Não encontramos programas consistentes e duradouros que promovam a mobilidade das obras teatrais em nenhuma das três

esferas de governo" (Bones, 2017, p. 25). Segundo Bones, no governo federal basicamente há um único edital voltado exclusivamente para a circulação de obras de teatro, que é o Edital Myriam Muniz – Circulação, da Funarte/MinC[30], que ficou sem abrir inscrições de 2016 a 2022. No Rio Grande Sul e em Porto Alegre, apenas alguns editais abrangem a circulação dos espetáculos, porém não são exclusivos para essa finalidade.

Se comparamos as duas possibilidades de circulação nas Tabelas 13 e 14 entre o Palco Giratório Circuito Nacional e o Edital Myriam Muniz, da Funarte/MinC, podemos visualizar que o projeto do Sesc incentivou mais a circulação dos setes grupos analisados nesta pesquisa do que a política pública do Edital Myriam Muniz.

Tabela 13 – Circuito Nacional Sesc

ANO	SELECIONADOS	SELECIONADOS POA	%
2019	20	3	15,00%
2018	20	2	10,00%
2017	20	2	10,00%
2016	20	1	5,00%
2015	20	1	5,00%
2014	20	1	5,00%
2013	18	1	5,50%
2012	16	1	6,25%
2011	16	2	12,50%
2010	16	1	6,25%
TOTAL	186	15	8,06%

Fonte: Elaborado pela autora.

[30] Também existiu o edital da Funarte – Artes na Rua de 2009 a 2014, que contemplava a circulação de espetáculos de rua, e o Programa Petrobras Distribuidora de Cultura para circulação nacional – uma parceria da Petrobras Distribuidora com o Ministério da Cultura desde 2009, realizando cinco edições, sendo a última em 2017.

Tabela 14 – Edital Myriam Muniz – Circulação

ANO	SELECIONADOS	SELECIONADOS POA	%
2019	-	-	-
2018	-	-	-
2017	-	-	-
2016	-	-	-
2015	26	0	0%
2014	61	5	8,19%
2013	61	3	4,91%
2012	71	3	4,22%
2011	60	4	6,66%
2010	35	2	5,71%
TOTAL	314	17	5,41%

Fonte: Elaborado pela autora.

Com esses números percebemos que, na última década, de 2010 a 2019, o programa do Sesc incentivou mais a circulação do teatro gaúcho, em termos de percentagem do que o governo federal. Provavelmente se o Edital Myriam Muniz tivesse sido lançado de 2016 a 2019, não seria esse o resultado.

Dos sete grupos analisados nesta pesquisa, dentro do recorte de 2010 a 2019, o Edital Myriam Muniz, categoria Circulação, da Funarte/MinC do Governo Federal, contemplou apenas dois: o Caixa do Elefante (2010), com *A Tecelã* e o Oigalê (2011 e 2013), com repertório. Inscreveram-se para concorrer e não foram contemplados a Cia. Stravaganza (2014), com *Folia* e a Ói Nóis Aqui Traveiz (2012), com *Medeia Vozes.*[31] Os valores dos editais correspondiam a até R$ 150mil, com exceção do de 2015, cujo teto era de R$ 100 mil.

[31] De acordo com as listas de projetos habilitados e inabilitados pela Funarte disponíveis de 2012 a 2015.

Quando olhamos para o circuito Palco Giratório dentro do mesmo recorte de tempo e de grupos, temos mais companhias contempladas: a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, com *O Amargo Santo da Purificação* (2010) e *A Tempestade* (2017); a Caixa do Elefante Teatro de Bonecos, com *A Tecelã*, *Os encantadores de história* (2011) e *Cuco – A Linguagem dos bebês* (2018); a Cia. Gente Falante, com *Louça Cinderela* e *Xirê das águas – Orayeyê Oh* (2014); e a Cia. Stravaganza com *Pequenas violências silenciosas e cotidianas* (2016).[32]

Isso reforça a importância do projeto do Sesc para os grupos pesquisados e mostra que há uma valorização na escolha dos grupos que têm uma longa trajetoria, já que todos os listados acima têm mais de 20 anos de existência. Em circulação em 2018 pelo Palco Giratório, Mário de Ballentti, da Caixa do Elefante, afirma no vídeo institucional do Sesc Aldeia Paraty:

> A parceria do Sesc é fundamental. Nós moramos num país continental, é impossível você fazer circulação com espetáculos pelo Brasil; não conhecemos o que está sendo feito em outros estados. O Sesc é a única instituição que hoje nós temos que propicia este intercâmbio entre grupos e linguagens […] hoje ele é um projeto vital para as artes cênicas brasileiras[33] (Sesc Paraty, 2018).

O Palco Giratório contempla, dentro deste recorte, o maior número de grupos do que uma política pública do governo federal devido aos critérios, citados anteriormente, por parte da curadoria. O Prêmio Myriam Muniz está atrelado diretamente e faz parte de uma política cultural pública – e "por política pública cultural estamos considerando um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que permitam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura" (Calabre, 2005, p. 9).

O Prêmio Myriam Muniz não foi realizado pelo governo federal de 2016 a 2022. Isso ocorreu em função de mudanças nas duas últimas gestões da União (Michel Temer e Jair Bolsonaro), que vêm promovendo cortes substanciais nas verbas da cultura, chegando a fechar o Ministério da Cul-

[32] Nos outros anos, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz participou com a *Saga de Canudos* (2002) e *Kassandra in processs, aos que virão depois de nós* (2003); o Grupo Oigalê esteve presente com *O Negrinho do Pastoreio* e *Deus e Diabo na Terra da Miséria* (2006); a Cia. Teatro Lumbra de Animação participou com *Saci Pererê, a lenda da meia noite* e *Bolha Luminosa* (2007) e a Cia. Gente Falante integrou o circuito com *Circo Minimal* (2008).

[33] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ROPSOAX3MTQ.

tura e praticamente a imobilizar a Funarte[34]. São, portanto, quatro anos do nosso recorte em que os editais não foram lançados, impactando nos números apresentados nas tabelas.

Os artistas contemplados pelo Palco Giratório Circuito Nacional recebem de acordo com o número de apresentações. O projeto pode abranger até 50 diferentes cidades e exigir que o grupo permaneça em circulação por três meses ininterruptos. A produção do espetáculo fica sob a responsabilidade do Sesc, que é encarregado da divulgação, contato com os teatros, controle de ingressos, catering, técnicos e demais funções; o grupo convidado realiza somente a apresentação do espetáculo.

Estar em uma programação do Sesc gera uma grande visibilidade para o espetáculo e também a possibilidade de estar em estados distantes do seu de origem, o que dificilmente ocorre com editais ou festivais pelo valor das passagens. Outra diferenciação é que os festivais se caracterizam por uma ação pontual que envolve, em média, no máximo quatro apresentações. Receber o convite para compor a programação desse projeto é garantir a viabilidade de até 50 apresentações e a sustentabilidade do espetáculo no ano inteiro.

Neste capítulo, buscamos compreender como os festivais da cidade de Porto Alegre e do Estado do Rio Grande do Sul sustentaram o repertório e projetos dos sete grupos de teatro locais na década de 2010 a 2019. De maneira geral, os festivais serviram para comprar e dar alguma visibilidade para o espetáculo, mas não chegam a criar um impacto considerável em termos financeiros para os grupos selecionados nesta pesquisa. Até porque é uma ação pontual, diferente do projeto Palco Giratório Circuito Nacional, que dá visibilidade em diferentes cidades e estados e garante grande parte da sustentabilidade do grupo durante o ano.

[34] Criada em 1975, a Fundação Nacional de Artes – Funarte é o órgão do Governo Federal brasileiro cuja missão é promover e incentivar a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das artes no país. É responsável pelas políticas públicas federais de estímulo à atividade produtiva artística brasileira e atua para que a população possa cada vez mais usufruir das artes.

3 Fruição: espaços de exibição e bilheteria

Os locais onde ocorrem as apresentações teatrais são parte fundamental do mercado teatral. Esses edifícios culturais são, geralmente, alugados para a apresentação de espetáculos ou/e disputados via editais pelos grupos de teatro. São poucos os espaços que possuem edital de ocupação remunerado. Portanto, uma das fontes de financiamento dos espetáculos é a venda de ingressos.

No entanto, para conseguir essa fonte de renda, é preciso garantir que seu espetáculo seja exibido em algum local e, além disso, que o maior número de público possível vá assistir ao espetáculo e pague pelo ingresso. Porém, de modo geral, os grupos de teatro de Porto Alegre acabam disputando entre si os poucos espaços de exibição e também os espectadores de teatro.

3.1 Mais demanda do que espaço

Muitos artistas da cena teatral gaúcha reclamam da deficiência de espaços, das curtas temporadas, bem como da precariedade da estrutura de algumas salas[35].

Em termos de espaços públicos, pouca coisa mudou. É possível constatar isso através da relação dos teatros contidos nos Anuários de Artes Cênicas de Porto Alegre[36]. A publicação mais antiga em que consta essa relação é de 1997. Na época, havia 19 teatros listados, sendo 12 deles públicos. O Anuário mais recente publicado é de 2005 – depois deste não houve mais publicações – e aponta a existência de 31 edificações teatrais, sendo 15 públicas. Segundo o

[35] Informação disponível em: https://teatrojornal.com.br/2014/07/artistas-reivindicam-salas-em-porto-alegre/.

[36] Os *Anuários de Artes Cênicas* compreenderam os anos de 1980 a 2005 e foram editados pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre com a pesquisa de Laura Backes e Lurdes Eloy.

projeto Cartografia dos Palcos[37], em 2019, a capital gaúcha possuía 37 espaços ativos, dos quais dez eram públicos. Apenas um espaço público municipal foi agregado aos equipamentos existentes: o Teatro Glênio Peres, inaugurado em 2010, é de propriedade do Município e fica localizado dentro da Câmara de Vereadores de Porto Alegre, sendo ela que administra o espaço de 90 lugares.

De 2010 a 2019, tempo do recorte desta pesquisa, funcionavam na capital gaúcha dois teatros municipais, criados na década de 1970 e administrados pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre: o Teatro Renascença, com 287 lugares e a Sala Álvaro Moreyra, com 90 lugares, ambos localizados no Centro Municipal de Cultura Lupicínio Rodrigues. O Teatro de Câmara Túlio Piva, também pertencente à Prefeitura Municipal de Porto Alegre, foi fechado em 2014 para reformas estruturais e reaberto somente em 2024.

No governo do Estado de 2010 a 2019 temos o Teatro de Arena, criado em 1967, com 110 lugares, e duas salas localizadas na Casa de Cultura Mario Quintana, criadas na década de 1990: o Teatro Carlos Carvalho, com até 90 lugares e o Teatro Bruno Kiefer, com 165 lugares.

Também há teatros de maior capacidade de público na capital. Inaugurado em 1858 e pertencente ao Estado, o Theatro São Pedro dispõe de 800 lugares para público pagante e é o mais antigo em funcionamento na cidade, porém os grupos locais apresentam-se apenas em grandes estreias, pois não conseguem arcar com os custos do espaço para temporadas. Os outros três teatros públicos pertencem à Universidade Federal do Rio Grande do Sul: o Salão de Atos UFRGS, a Sala Qorpo Santo e a Sala Alziro Azevedo[38].

A maioria dos teatros porto-alegrenses é privada; os de grande porte, como o Teatro do SESI (Serviço Social da Indústria), com 1.800 lugares, e o Teatro do Bourbon Country, com 1.144 lugares, acabam sendo, principal-

[37] O projeto *Cartografia dos Palcos* consiste no mapeamento dos espaços de espetáculos (artes cênicas e música) existentes em cidades que contemplam as nove regiões funcionais dos COREDES do RS, além da criação de uma rede de gestores e produtores do interior. O objetivo dessa iniciativa cultural é preencher uma lacuna fundamental para que a circulação de espetáculos no estado aconteça de maneira continuada. As jornalistas Michele Rolim e Silvia Abreu, idealizadoras do projeto, percorreram as cidades com o intuito de coletar informações e imagens sobre os espaços. Essas informações agora estão disponibilizadas para o público por meio da plataforma: https://www.cartografiadospalcos.com.br/.

[38] A lista de espaços completos está no site www.cartografiadospalcos.com.br.

mente, destinados a receber espetáculos que provêm de fora do estado com grande capacidade de bilheteria. O valor das locações é praticamente inacessível para os grupos locais. As companhias daqui então disputam espaços nos teatros públicos municipais e estaduais.

Tanto os teatros públicos municipais quanto estaduais são ocupados por forma de editais públicos, e é nomeado um comitê de seleção composto pela direção do espaço e pela sociedade civil que avalia as propostas.

Segundo levantamento realizado por esta pesquisa em relação à ocupação dos teatros municipais de 2011 a 2019[39], foram habilitadas cerca de 816 propostas de espetáculos para apresentar-se nos espaços públicos municipais de Porto Alegre.[40] No entanto, apenas 325 conseguiram ser contemplados, ou seja, 39,82% – menos da metade da demanda. Abaixo, na tabela 15, é possível visualizar a ocupação por semestre e ano.

[39] Os dados de 2010 não foram localizados no Diário Oficial de Porto Alegre e no site maiscultura.com.br.

[40] Para a ocupação do espaço é cobrado um aluguel diário que, em 2019, era de 4x o valor do maior ingresso ou R$ 90,00 para a Sala Álvaro Moreyra e de R$ 150,00 ou 5x o valor do maior ingresso para o Teatro Renascença.

Tabela 15 – Ocupação dos Teatros Municipais

ANO	HABILITADOS	CONTEMPLADOS	%
2019 2º SEM.	31	20	64,52%
2019 1º SEM.	35	12	34,29%
2018 2º SEM.	43	16	37,21%
2018 1º SEM.	37	15	40,54%
2017 2º SEM.	39	24	61,54%
2017 1º SEM.	50	19	38,00%
2016 2º SEM.	37	19	51,35%
2016 1º SEM.	61	21	34,43%
2015 2º SEM.	45	18	40,00%
2015 1º SEM.	54	20	37,04%
2014 2º SEM.	59	18	30,51%
2014 1º SEM.	43	20	46,51%
2013 2º SEM.	51	19	37,25%
2013 1º SEM.	49	24	48,98%
2012 2º SEM.	54	24	44,44%
2012 1º SEM.	71	21	29,58%
2011 2º SEM.	41	15	36,59%
2011 1º SEM.	47	20	42,55%
TOTAL	847	345	40,73%

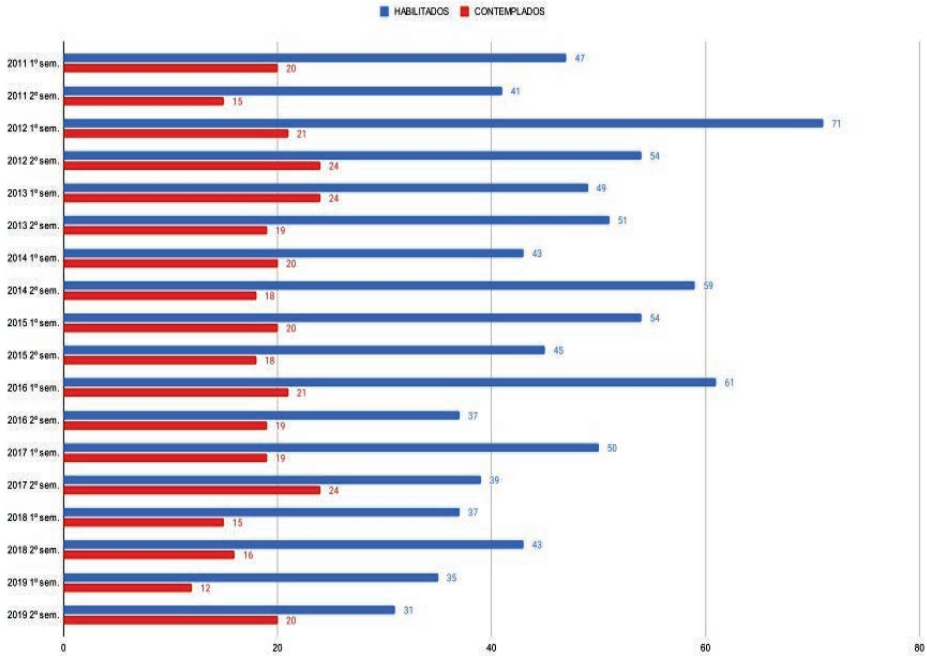
Fonte: Elaborado pela autora.

A pesquisa considerou apenas os espetáculos inscritos na categoria artes cênicas (que envolve teatro e circo), que disputam entre si a ocupação dos teatros municipais. Mas é importante ressaltar que os espaços públicos também são ocupados por mais duas categorias distintas: dança e música.

Podemos observar, olhando para a tabela 15, que o aumento do número de habilitados não é proporcional ao aumento do número de contemplados; o resultado é que, quanto maior o número de habilitados, menor é a percentagem que será contemplada. Exemplificando: se pegarmos o primeiro semestre de 2012 (2012 1° sem.), temos 71 propostas habilitadas e 21 contempladas, ou seja, só foram atendidos 29,57% da demanda.

O fato do baixo atendimento da demanda, no total cerca de 40%, leva-nos a afirmar que, de fato, há mais demanda do que espaços públicos municipais para os grupos se apresentarem. Como podemos visualizar no gráfico 2:

Gráfico 2 – Espetáculos habilitados e contemplados nos teatros municipais



Fonte: Elaborado pela autora.

Se formos pensar em nosso recorte de grupos, por meio desta pesquisa podemos perceber que, dos sete grupos analisados, apenas dois deles ocuparam os teatros municipais de 2011 a 2019: a Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos no primeiro semestre de 2011, com dois espetáculos – *A Tecelã* e *Histórias da Carrocinha* – e a Cia. Teatro di Stravaganza no segundo semestre de 2012 com *Estremeço*; no primeiro semestre de 2013, novamente com *Estremeço* e também com *Príncipes e Princesas, Sapos e Lagartos* e, no segundo semestre de 2014, com *Mostra Stravaganza de Teatro para a infância*.

Importante ressaltar que, no recorte de 2010 a 2019, existia um único edital público de ocupação remunerada. A Câmara Municipal de Porto Alegre criou a *Mostra de Artes Cênicas e Música do Teatro Glênio Peres* em 2013

(Porto Alegre, 2013). A mostra é responsável por ocupar o espaço durante todo o ano, apresentando espetáculos de dança, circo, música e teatro gratuitamente para os públicos adulto e infantil. Durante a mostra cada espetáculo realiza duas sessões gratuitas e abertas ao público, em conformidade com agenda a ser estabelecida anualmente.

Os projetos inscritos são analisados por uma Comissão de Seleção, composta por pessoas com notório conhecimento a respeito das categorias da mostra, preferencialmente vinculadas a entidades representativas das classes artísticas em questão. Os proponentes selecionados receberão, cada um, os valores de R$ 13.500,00 para grupo de artistas e R$ 8.000,00 para artista solo. Dentro do escopo desta pesquisa, que abrange os anos de 2010 a 2019, foram realizadas cinco edições, contemplando 67 espetáculos, sendo 19 espetáculos de teatro. Não foi possível registrar o número de espetáculos de teatro habilitados, pois no Diário Oficial do Legislativo de Porto Alegre foi publicada a lista sem divisão por categoria – com uma única exceção, o ano de 2016, em que se pode visualizar os habilitados por categoria.

Se formos comparar o número de habilitados de 2016 que anseiam ocupar o Teatro Glênio Peres com o número de habilitados também de 2016 que desejam ocupar o Centro Municipal de Cultura Lupicínio Rodrigues (Teatro Renascença e Sala Álvaro Moreyra)[41], temos 101 espetáculos inscritos em artes cênicas (que compreendem 90 espetáculos de teatro e 11 espetáculos de circo). Quase o mesmo número de habilitados no Centro Municipal de Cultura, que corresponde a 98 espetáculos. No entanto, como os grupos são devidamente remunerados no Teatro Glênio Peres, apenas cinco espetáculos foram contemplados em artes cênicas, ou seja, 4,95% da demanda, enquanto que no outro edital foram contemplados 18 espetáculos, 40,81% da demanda.

Também existe a ocupação remunerada de dois espaços privados da cidade: no Instituto Ling e no Instituto Goethe; no entanto, os editais são para criação e posterior apresentação, não são exclusivos de apresentação.

[41] Desde 2016, o Teatro de Câmara Túlio Piva estava fechado. Sua reabertura ocorreu em março de 2024.

Criado em 2018, o Projeto Ponto de Teatro, do Instituto Ling, com curadoria do jornalista Renato Mendonça, seleciona projetos de criação de espetáculos de grupos que recebem apoio financeiro[42], além de serviços de montagem, sonorização e iluminação para a produção do espetáculo. O Instituto Ling também disponibilizou datas em seu auditório para sessões de cada espetáculo. Dos grupos analisados nesta pesquisa apenas dois integraram o Ponto de Teatro: a Cia. Stravaganza com *Espalhem Minhas Cinzas na EuroDisney* em 2016 e a Cia. Teatro Lumbra com *Criaturas da Literatura* em 2019.

Por sua vez, no projeto Transit, criado pelo Instituto Goethe em 2016, nenhum dos grupos desta pesquisa inscreveu-se, provavelmente pelo baixo valor para a montagem – cerca de R$ 12 mil – e também pela falta de interesse em montar o texto selecionado pelo edital. O projeto consistia em financiar a encenação[43] de dois encenadores gaúchos para um mesmo texto, de autoria de um dramaturgo alemão contemporâneo. A estreia do espetáculo ocorria dentro do Festival Palco Giratório Sesc/Porto Alegre.

3.2 Mais grupos do que sedes

Além da busca por espaços para a apresentação dos espetáculos, os grupos enfrentam outros obstáculos: a ausência de espaços para a criação e a guarda de materiais.

No formato de residência artística, no início da década de 2000 durante o governo Olívio Dutra (PT) surgiu a ocupação do Hospital Psiquiátrico São Pedro, instituição de saúde pública estadual. Dois dos antigos pavilhões de internação, de números 5 e 6, já ociosos, começaram a ser utilizados como pontos de apresentações esporádicas e locais permanentes de ensaios, depósito e oficina de materiais e cenários por cinco grupos: Falos & Stercus, Caixa Preta, Neelic, Povo da Rua e Oigalê (os dois últimos

[42] Em 2018, o aporte financeiro foi de R$ 10 mil e em 2019 de até R$ 20 mil.O mais recente edital do Ponto de Teatro foi o de 2020, que selecionou oito espetáculos, entre eles *Quase Corpos*, do Ói Nóis Aqui Traveiz, com aporte financeiro de R$ 45mil.

[43] Os grupos recebem R$ 12.000,00 para a montagem do espetáculo e também o cachê para a apresentação no Festival Palco Giratório Sesc/Porto Alegre.

grupos são analisados nesta pesquisa), sendo criados no espaço espetáculos bastante reconhecidos, como é o caso de *O Negrinho do Pastoreio* (2002) e *Os 10 Mandamentos da Capital* (2013), ambos analisados no capítulo 6.

No entanto, os grupos, que viviam uma constante luta para firmar um convênio que incluísse uma parceria público-privada, em 2016 receberam ordem de despejo no governo José Ivo Sartori (PMDB), pois a Secretaria Estadual da Saúde solicitou reaver os pavilhões 5 e 6.

Outro projeto que ocorria neste mesmo formato era o Usina das Artes, que consistia na reunião de grupos de artes cênicas que realizavam suas atividades artísticas no município de Porto Alegre de forma ininterrupta nos últimos três anos, tendo como propósito o desenvolvimento de linguagem cênica na Usina do Gasômetro.[44]

O projeto, que surgiu em 2005 na gestão de José Fogaça (PPS), promovia residência artística a dez grupos de artes cênicas dentro da Usina do Gasômetro. A Secretaria Municipal da Cultura oferecia oito salas na Usina; cada uma delas poderia ser ocupada por um ou dois grupos. Cada grupo inscrito apresentava um plano de trabalho, discriminando todas as atividades a serem desenvolvidas, bem como seu cronograma, visando ao aproveitamento do espaço durante doze meses, e o processo de desenvolvimento de linguagens artísticas em suas respectivas áreas de atuação, considerando as contrapartidas.

O projeto tornou-se lei municipal nº 10.683 (Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2009a) em 2009. A iniciativa garantiu uma verba que, na época, era de R$ 1,8 mil para cada grupo mensalmente. Mesmo com a verba irrisória para a manutenção da estrutura comprometida, os grupos que integravam o projeto empenhavam-se bastante para mantê-lo na ativa. No entanto, a Usina do Gasômetro foi fechada em 2017 para reformas e

[44] A Secretaria Municipal de Cultura inaugurou em 1991 o Centro Cultural da Usina do Gasômetro – considerado cartão postal da cidade. São 18 mil metros quadrados de área que abrigavam salas multiuso, espaços para exposições, cinema e a promessa de um teatro. No local funcionava uma antiga usina termelétrica do Gasômetro, inaugurada em 1928, projetada para gerar energia à base de carvão mineral. Em 1974, a Usina encerra suas operações como geradora de energia e é desativada. Em 1989, assume o prefeito Olívio Dutra (PT), que organiza uma comissão formada com representantes do governo e de entidades da sociedade civil, que estabelece uso diverso do inicial para o prédio: um espaço cultural com a estrutura original.

desde este ano ainda não foi reaberta. O então edital Usina das Artes foi lançado novamente somente em 2022 com uma ajuda de custo de 2,3 mil, dessa vez anual e não mais mensal, para os grupos artísticos ocuparem o prédio de uma antiga escola pública na rua Santa Terezinha, no bairro Farroupilha, ao lado da Vila Planetário, um local que não tem estrutura para atender o público externo.

Desde seu lançamento em 2005 até 2017, 38 grupos, companhias e coletivos de Porto Alegre já ganharam o edital de ocupação. A Usina do Gasômetro foi fundamental para que os grupos pudessem efetivar uma pesquisa de linguagem que gerou produções premiadas ou ainda apresentar espetáculos a públicos diversos. Destacamos os espetáculos de grupos desta pesquisa que foram relevantes na trajetória do espaço.

O espetáculo *Aos que virão depois de nós – Kassandra in Process*, do Ói Nóis Aqui Traveiz, fez temporada no espaço Elis Regina[45], em 2005 e 2006. A peça é baseada no romance de Christa Wolf, no qual ela relata a estória do declínio de Troia a partir da perspectiva feminina de Kassandra. Ganhou o Prêmio Açorianos de Melhor Espetáculo, Melhor Produção, Melhor Trilha Sonora e Melhor Atriz Coadjuvante e recebeu o Prêmio Shell na Categoria Especial pela Pesquisa e Criação Coletiva e Melhor Trilha Original de Johann Alex de Souza. O Ói Nóis Aqui Traveiz ocupou a Usina do Gasômetro de 2005 a 2007, via projeto Usina das Artes.

De 2005 a 2008, a Cia. Gente Falante fez parte do projeto e estreou o espetáculo *Xirê das Águas* (2011), sobre uma lenda indígena que envolve o amor do guerreiro Abataé por Iara. O espetáculo participou do circuito do Projeto Palco Giratório 2014.

Outro grupo de teatro de animação também no escopo desta pesquisa participou do projeto Usina das Artes. De 2007 a 2009, a Cia. Teatro

[45] O Teatro Elis Regina foi concebido para ser um teatro multiforme, assinado pelos arquitetos Rufino Becker e Sylvia Moreira em 1994. O projeto tratava-se de uma grande caixa plana de 754m² com duas passarelas em desnível e um pé direito de cinco metros aproximadamente. Ele permitia adaptar a sala para shows e diversos formatos de espetáculos cênicos. A relação entre palco e plateia também era diferente, com cadeiras móveis que possibilitariam mudanças na configuração do espaço. No entanto, o mau planejamento financeiro do projeto, aliado aos desentendimentos entre a equipe de projetistas e parte da classe artística sobre o conceito e o projeto para a sala, paralisou a obra do Teatro Elis Regina nesse período.

Lumbra estreou em 2007 *A Salamanca do Jarau* e *Auto Luminoso de Natal*, ambos vencedores do Prêmio Tibicuera de Melhor Iluminação e Trilha Sonora. Na década de 2010, porém, nenhum grupo desta pesquisa fez parte do projeto Usina das Artes.

Para Rosyane Trotta (1995), como o teatro de grupo pressupõe todo o processo de criação que envolve uma dinâmica necessariamente colaborativa e de pesquisa da linguagem do espetáculo, torna-se muito desafiador e precarizado trabalhar deslocando-se para salas de ensaios levando o material e tendo que lidar com a agenda do espaço, por vezes alugado ou emprestado.

Dos setes grupos todos evidenciaram a importância de uma sede para sua trajetória. Como destacou a atuadora Tânia Farias em entrevista à autora:

> […] uma coisa inegável a questão dos espaços. Eu acho que é fundamental o espaço para pesquisa, para um coletivo se firmar, ficar, estar e poder trabalhar a qualquer hora, a qualquer horário, porque aquele espaço está ali para isso. Sem dúvida que ele vai pesquisar mais profundamente. […] quanto mais profundo tu cavas, mais próximo da origem de algo tu chegas. […] Mas é preciso que esse artista precise ter terra para cavar (Rolim, 2023, p. 197).

Contudo, apesar da importância atribuída às sedes para os coletivos, ainda são poucos os grupos que possuem uma sede que recebe público externo para apresentações: os custos para adquirir ou alugar e administrar um espaço são altos. No caso, em Porto Alegre, hoje temos a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz[46] e a Cia. de Teatro di Stravaganza, enquanto que a Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos, a Cia. Teatro Lumbra e a Cia. Gente Falante têm seu espaço em casa ou de forma externa (que é o caso da Cia. Teatro Lumbra), servindo mais como ateliê de trabalho, onde promove para o público externo apenas oficinas e não apresentações.

[46] O espaço é conhecido como a Terreira da Tribo e estava localizado na rua Santos Dumont, 1.186, bairro São Geraldo, até a enchente em 2024.

3.3 Mais ofertas do que público

Não há nenhum estudo efetivo sobre espectadores de teatro na cidade de Porto Alegre; o mais próximo é o estudo *Usos do tempo livre e práticas culturais dos porto-alegrenses*[47], de 2015, que apresenta dados importantes, ainda que não esteja voltado especificamente ao teatro, mas aos diversos setores da cultura.

Essa pesquisa em relação ao teatro revela que 43,2% dos entrevistados pela pesquisa nunca foram ao teatro; os motivos devem-se a: custo de ingresso (31,6%), não ter interesse (24,9%) e não gostar (17,1%).

Os locais a que os porto-alegrenses costumam ir para assistir a uma peça de teatro são, por ordem de preferência, o Theatro São Pedro (9%), o Teatro Renascença (0,9%) e o Teatro de Arena (0,4%).

Segundo informações de Breno Ketzer, o Coordenador de Artes Cênicas (CAC) da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em 2014, a média de ocupação dos teatros municipais em peças era de 40% (Teatro Renascença e Sala Álvaro Moreyra).[48] "O público restrito faz com que os grupos cumpram temporadas de três semanas em média, com sessões limitadas de sexta a domingo" (Rolim, 2014).

Para confirmar se, de fato, essa afirmação se estende a outros teatros que não sejam os municipais, procuramos levantar o número de sessões e de público no Teatro de Arena (um dos três teatros que aparece na preferência dos porto-alegrenses, segundo a pesquisa citada acima)[49] – um dos poucos teatros públicos que disponibilizou as informações completas.

O Teatro de Arena, que atuou como um núcleo de resistência cultural no período da ditadura militar (1964-1985), localiza-se nos Altos do Viaduto Otávio Rocha, na avenida Borges de Medeiros, Centro Histórico de Porto Alegre. Fundado pelo Grupo de Teatro Independente, então composto por Jairo de Andrade, Araci Esteves, Alba Rosa, Câncio Vargas, Ha-

[47] *Usos do Tempo Livre e Práticas Culturais dos Porto-Alegrenses* é uma pesquisa realizada pela Prefeitura de Porto Alegre – Secretaria Municipal da Cultura.

[48] Haveria ainda um terceiro espaço, o Teatro de Câmara Túlio Piva, mas que ficou fechado para reformas estruturais de 2014 a 2024.

[49] Não foi possível encontrar os dados de público do Teatro Renascença e do Theatro São Pedro; a informação era incompleta e/ou não existia.

milton Braga e Edwiga Falej, ele foi inaugurado em 17 de outubro de 1967.[50] Atualmente pertence à Secretaria de Estado da Cultura (Sedac).

Na tabela 16, observamos, por ano, o número de sessões de espetáculos e o número de público geral, e também é possível visualizar quais são os espetadores pagantes e não pagantes.

Tabela 16 – Sessões e Público Teatro de Arena

ANO	SESSÕES	PÚBLICO	GRATUITO	PAGANTE	MÉDIA GERAL	MÉDIA PAG.	% GERAL	% PAG.
2019	181	9.487	1.571	7.916	52,41	43,73	47,65%	39,76%
2018	145	8.275	4.265	4.010	57,07	27,66	51,88%	25,14%
2017	125	4.188	832	3.356	33,50	26,85	20,46%	24,41%
2016	138	6.405	1.823	4.582	46,41	33,20	28,13%	30,18%
2015	55	2.800	904	1.896	50,91	36,11	32,29%	33,20%
2014	144	7.329	1.690	5.639	50,90	39,16	46,27%	55,60%
2013	155	5.320	1.336	3.984	34,32	25,70	31,20%	26,37%
2012	149	6.134	2.259	3.875	41,17	26,01	37,43%	23,64%
2011	100	4.696	2.385	2.311	46,96	23,11	42,69%	21,01%
TOTAL	1.192	54.634	16.975	37.659	45,83	31,59	41,67%	28,72%

Fonte: Elaborado pela autora.

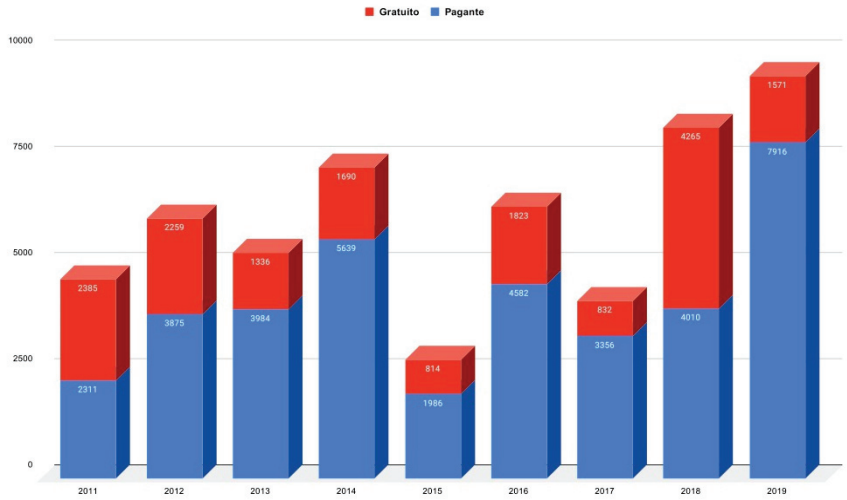
Outra informação é o número de público dividido pelo número de sessões, que resulta numa média geral de 45,83 de espetadores por sessão. Se formos pensar no público pagante, utilizando a mesma lógica, ou seja, o número de público pagante dividido pelo número de sessões, os espectadores reduzem-se a 31,59.

Levando em consideração a capacidade do Teatro de Arena de 110 lugares, podemos dizer que, de 2010 a 2019, 41,66% da sala foram ocupa-

[50] Ele foi inaugurado com a apresentação da peça "O Santo Inquérito", de Dias Gomes.

dos pelo público geral e 28,72% foram ocupados somente pelo público pagante. No gráfico 3, é possível visualizar os dados com mais precisão.

Gráfico 3 – Público pagante e não pagante do Teatro de Arena



Fonte: Elaborado pela autora.

O Teatro de Arena foi utilizado entre 2011 a 2019[51] por apenas dois grupos analisados nesta pesquisa. Em 2013 e 2014, pela Cia. Teatro di Stravaganza, com o espetáculo *Pequenas Violências: Silenciosas e Cotidianas* e, em 2018, pelo Ói Nóis Aqui Traveiz, com *Desmontagem Evocando os Mortos*.

Para exemplificarmos melhor, também trazemos outro exemplo: dois teatros públicos estaduais – o Teatro Bruno Kiefer[52] e o Teatro Carlos Carvalho[53], ambos localizados dentro da Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ)[54], que pertence à Secretaria de Estado da Cultura (Sedac).

[51] O ano de 2010 não está informado, pois obtivemos informações incompletas.
[52] Bruno Kiefer (Baden-Baden/ALE, 1923 – Porto Alegre/BR, 1987) foi compositor, musicólogo e crítico, foi um dos fundadores da OSPA (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre).
[53] Carlos Carvalho (Porto Alegre/BR, 1939 – Porto Alegre/BR, 1985) foi dramaturgo, pianista, escritor, ator e diretor de teatro.
[54] Mário de Miranda Quintana (Alegrete/BR, 1906 – Porto Alegre/BR, 1994) foi poeta, tradutor e jornalista.

Inaugurada em 1990, a CCMQ está sediada no antigo prédio do Hotel Majestic, adquirido pelo governo. Os espaços tradicionais da Casa estão voltados ao cinema, música, artes visuais, dança, teatro, literatura, economia criativa e à realização de oficinas e eventos ligados à cultura. O Teatro Bruno Kiefer tem palco italiano e destina-se, especialmente, às montagens teatrais e shows musicais, dispondo de sistema de luz e som próprios, enquanto a Sala Carlos Carvalho serve para múltiplos usos, pois é possível configurar diferentes disposições de seu espaço cênico, podendo abrigar diferentes propostas de artes cênicas, música e atividades culturais. Os dados fornecidos dos dois teatros abrangem apenas de 2017 a 2019.

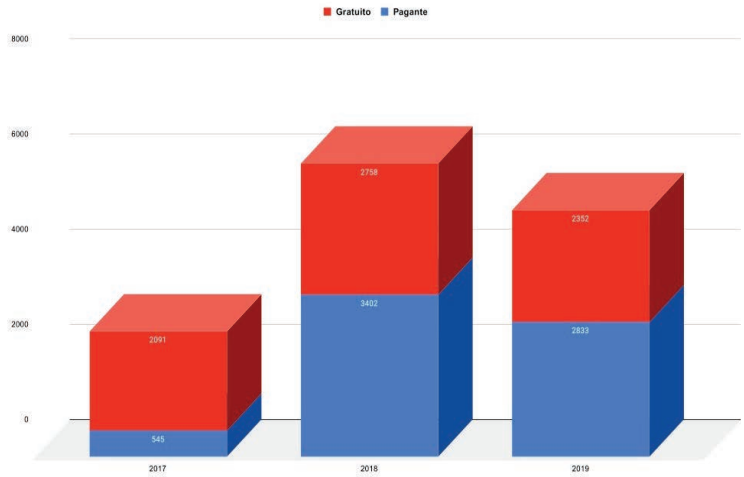
Tabela 17 – Sessões e Público Teatro Bruno Kiefer

ANO	SESSÕES	PÚBLICO	GRATUITO	PAGANTE	MÉDIA GERAL	MÉDIA PAG.	% GERAL	% PAG.
2019	84	5.185	2.352	2.833	61,73	33,73	37,41%	20,44%
2018	100	6.160	2.758	3.402	61,60	34,02	37,33%	20,62%
2017	28	2.636	2.091	545	94,14	19,46	57,06%	11,80%
TOTAL	212	13.981	7.201	6.780	65,95	31,98	39,97%	19,38%

Fonte: Elaborado pela autora.

Se formos avaliar o Teatro Bruno Kiefer, a percentagem de ocupação é baixa: o espaço tem capacidade para 165 pessoas; a soma geral indica que 39,96% é a média de ocupação, e o público pagante é de apenas 19,38%, como podemos visualizar no gráfico 4.

Gráfico 4 – Público pagante e não pagante do Teatro Bruno Kiefer



Fonte: Elaborado pela autora.

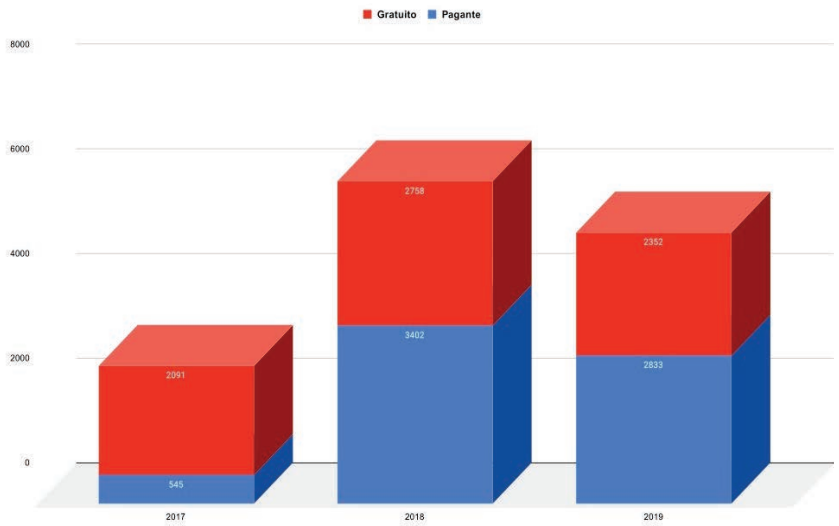
Tabela 18 – Público do Teatro Carlos Carvalho

ANO	SESSÕES	PÚBLICO	GRATUITO	PAGANTE	MÉDIA GERAL	MÉDIA PAG.	% GERAL	% PAG.
2019	84	5.185	2.352	2.833	61,73	33,73	37,41%	20,44%
2018	100	6.160	2.758	3.402	61,60	34,02	37,33%	20,62%
2017	28	2.636	2.091	545	94,14	19,46	57,06%	11,80%
TOTAL	212	13.981	7.201	6.780	65,95	31,98	39,97%	19,38%

Fonte: Elaborado pela autora.

No Teatro Carlos Carvalho, a percentagem de ocupação segue baixa. A capacidade do teatro é de até 90 pessoas. Temos, então, 38,22% da sala ocupada pelo público em geral e 26,40% pelo público pagante. Podemos visualizar no gráfico 5.

Gráfico 5 – Público do Teatro Carlos Carvalho



Fonte: Elaborado pela autora.

Logo, podemos observar que, de fato, no Teatro de Arena, no Teatro Bruno Kiefer e no Teatro Carlos Carvalho há mais oferta do que público pagante.

A baixa ocupação dos teatros durante as temporadas locais é revertida por ocasião dos festivais que ocorrem na cidade de Porto Alegre, quando a maior parte dos espetáculos participantes da programação aproxima-se da lotação máxima ou a alcança nas salas de teatro.

Dos grupos analisados a partir da amostra de três anos, nenhum aparece na listagem. Porém, sabemos que a Caixa do Elefante Teatro de Bonecos ocupou de 2013 a 2019 a CCMQ; contudo, devido à proposta do trabalho, sua atividade foi realizada numa sala alternativa: a Sala Cecy Frank[55]; no entanto, sua ocupação não foi documentada pelo espaço.

Na tentativa de aumentar o público de teatro, a Coordenação de Artes Cênicas lançou, em 2013, a Escola de Espectadores de Porto Alegre

[55] Cecy Frank (Venâncio Aires/BR, 1924 – Porto Alegre/BR, 2000) foi professora, bailarina, coreógrafa e teve papel fundamental no desenvolvimento da dança moderna e contemporânea no Rio Grande do Sul.

(EEPA) com a intenção de aproximar o público em geral dos criadores e das montagens, conciliando aulas sobre fundamentos teóricos de artes cênicas com debates sobre espetáculos em cartaz. Com coordenação do jornalista Renato Mendonça, a EEPA foi baseada no modelo liderado pelo pesquisador argentino Jorge Dubatti, que criou a primeira Escola de Espectadores de Buenos Aires (EEBA) em 2001. Desde o seu surgimento, a EEBA é tomada como modelo para iniciativas semelhantes para a formação de espectadores de teatro, de dança e de cinema em diversas cidades latino-americanas.

Com o objetivo de conhecer o perfil dos participantes da EEPA, a pesquisadora Olívia Camboim Romano, autora da tese *Escola de Espectadores de Buenos Aires: Uma pesquisa participante sobre mediação teatral no cenário portenho*, aplicou 26 questionários, contendo 18 perguntas abertas e fechadas aos participantes da EEPA em 2015. Esses dados são importantes na medida em que temos poucas informações sobre os espectadores de Porto Alegre.

No questionário, os participantes foram interrogados sobre a frequência com que assistem a espetáculos teatrais após ingressar na Escola de Espectadores, com o intuito de verificar a repercussão de sua participação no programa quanto a esse aspecto. Cerca de 40% mantiveram o padrão e 60% aumentaram significativamente a frequência em eventos teatrais desde que ingressaram na EEPA.

Segundo Romano, "reservando sua devida proporção, os dados do questionário expostos confirmam o pressuposto inicial de que a EEPA estimula a frequência em espetáculos teatrais em Porto Alegre" (2018, p. 178). Apesar dos resultados, desde o início de 2017 o vínculo da EEPA com a Coordenação Municipal de Artes Cênicas foi desfeito, mas a escola se manteve de forma independente, coordenada por Renato Mendonça.

Neste capítulo, analisamos a ocupação dos edifícios teatrais públicos e alguns privados da cidade de Porto Alegre. Constatamos que existem poucos espaços para as apresentações dos grupos de teatro, assim como existem poucas sedes próprias dos grupos e, além disso, há mais oferta de espetáculos do que demanda de público. Esses fatores acabam por intervir na cena e, consequentemente, no sistema teatral. Nas análises que seguem,

veremos que apenas um espetáculo realizou mais apresentações por conta de sua bilheteria. Os demais foram a partir de outras fontes de receitas, colaborando com os dados trazidos neste capítulo.

4 Análise

Nos capítulos anteriores, as fontes de receitas do teatro da cidade de Porto Alegre e do estado do Rio Grande do Sul foram apresentadas bem como suas relações com os projetos e o repertório dos setes grupos teatrais escolhidos entre 2010 e 2019. Neste capítulo será escolhido um espetáculo de cada um dos sete grupos para analisar, de forma mais aprofundada, sua relação com as fontes de receitas preponderantes em sua trajetória.

Para escolhermos os espetáculos, primeiramente foram criadas tabelas cruzando dados que mapeiam as trajetórias institucionais dos espetáculos apresentados – e não apenas estreados – entre o período de 2010 a 2019, dos grupos Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, Cia. Teatro di Stravaganza, Grupo Oigalê, Povo da Rua – teatrodegrupo, Caixa do Elefante Teatro de Bonecos, Cia. Gente Falante e Cia. Teatro Lumbra.

Cada espetáculo na descrição da tabela contém estas informações: ano de estreia; leis, editais ou projetos públicos e privados que subsidiaram o espetáculo financeiramente; festivais em que o espetáculo se apresentou e temporadas realizadas da montagem. Através dessas tabelas foi eleito um espetáculo de cada grupo: aquele que obteve uma trajetória mais longa em quantidade de anos dentro do recorte proposto.

A partir disso, mapeia-se o número de apresentações de cada espetáculo e quem proporcionou em termos financeiros as condições para que esse espetáculo pudesse ocorrer. As fontes de receita que estão presentes na maioria das trajetórias dos grupos são analisadas em categorias.

Assim chegamos às categorias que correspondem às fontes de receita: as políticas cultuais através dos Editais/Leis; Festivais; as entidades paraestatais por meio do Sesc, a Bilheteria e Outros (nas cores, azul, vermelho, roxo, verde e laranja, respectivamente), categorias essas que já foram abordadas ao longo de outros capítulos. Uma outra categoria, não menos importante, mas que é difícil de avaliar por meio de instrumentos de mensuração e quantificação e que também não era o foco principal desta pes-

quisa, são as fontes de recursos (materiais, humanos e intelectuais, além dos recursos financeiros), como, por exemplo, as alianças interpessoais que participam e auxiliam na sustentação dos espetáculos.

Figura 6 – Etapas do trabalho de teatro e suas principais fontes de receitas no teatro

Fonte: Elaborado pela autora.

Para entendermos como posicionar cada espetáculo, interrogamos sobre quem proporciona a sustentação financeira da apresentação. A ideia foi podermos avaliar o grau de contribuição de cada uma das fontes de receita para o desenvolvimento da trajetória do espetáculo. Depois foi preciso reunir em grupos os espetáculos, tomando como critério em qual categoria preponderantemente se inscrevem como beneficiários. Os espetáculos que se encontravam em cada grupo foram analisados buscando destacar a fonte de receita que sustentou a trajetória do espetáculo em discussão.

4.1 Edital/lei

Comecemos destacando a categoria Edital/Lei, que compreendeu o maior número de espetáculos – no caso três deles: *O Negrinho do Pastoreio*, da Oigalê, *O Amargo Santo da Purificação*, do Ói Nóis Aqui Traveiz, e *Os 10 Mandamentos da Capital*, do Povo da Rua.

4.1.1 Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

A memória de mais de quatro décadas da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz confunde-se com a dos teatros gaúcho e brasileiro. O grupo surgiu em 1978 a partir da percepção de jovens artistas de uma desconexão do teatro que se fazia na cidade de Porto Alegre e no país com o momento político da ditadura militar.

O Ói Nóis Aqui Traveiz aposta na criação coletiva, no uso do corpo em oposição ao primado da palavra e na aproximação entre atores e espectadores, rompendo com o palco italiano e a plateia fixa. O grupo foi influenciado pelos movimentos de vanguarda e pelo teatro revolucionário que ocorria em diferentes partes do mundo – tendo como referência o Living Theatre, com base nos preceitos de Antonin Artaud, Brecht e Grotowski. O coletivo desenvolveu uma estética própria e o chamado Teatro de Vivência, além de realizar espetáculos na rua. Toda a sua forma de trabalho é baseada no coletivo – tanto na produção das atividades teatrais como na manutenção do espaço.

Em entrevista, Paulo Flores, único fundador que permanece atuante no grupo ainda hoje, afirma:

> O Teatro de Rua e o Teatro de Vivência da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz comungam do mesmo ímpeto de ruptura, invenção e intervenção para a transformação do teatro e da sociedade. A convivência dessas duas vertentes no trabalho do Ói Nóis vai ser fundamental para o desenvolvimento do grupo tanto no nível de fortalecer a sua identidade político-social como para a sua pesquisa de linguagem e trabalho do ator. Estas vertentes estão ligadas uma à outra, e acredito que uma reforça a outra. O Teatro de Rua comunica-se com um grande público, e o Teatro de Vivência com um público restrito, onde se possa realizar uma cena dos sentidos com o envolvimento completo do espectador (Flores, 2016).

A primeira encenação do grupo era formada pela apresentação de duas peças curtas, *A Divina Proporção* e *A Felicidade não Esperneia Patati Patatá*, ambas escritas por Júlio Zanotta[56], integrante do grupo naquela época. A encenação levantou muita polêmica e agradou o crítico Claudio Hee-

[56] Julio Zanotta (Pelotas, 1950) é um dramaturgo, contista e romancista brasileiro. É autor de obras premiadas, como *Milkshakespeare* e *Uma Fada no Freezer*. Como escritor, publicou sete livros de ficção, sendo os mais recentes *O Caralho Voador* e *Pisa Leve*, ambos lançados em novembro de 2021.

mann, que publicou no jornal *Zero Hora* em 24 de abril de 1978: "Há vinte anos, Porto Alegre não produzia um espetáculo com propósitos tão devastadores" (Heemann, 2006, p. 38). Ele também comparou o espetáculo ao nível de grandes cidades internacionais: "O espetáculo tem força e convicção com uma atmosfera densa e coerente, criada com a coragem e a invenção que estamos acostumados a ver nos teatros experimentais de Londres, Greenwich Village ou Paris" (Heemann, 2006, p. 38). Em 1981, o grupo passou também a atuar nas ruas.

Dentro das criações coletivas de montagens do grupo, um projeto que ganha destaque é o *Raízes do Teatro*, que estuda as origens ritualísticas da arte teatral. A principal característica dessa investigação é o tratamento especial dado à mitologia. A releitura de diferentes versões dos mitos é aliada a uma pesquisa cênica para atualizá-los. Assim, inaugura o projeto do espetáculo *Antígona – Ritos de paixão e morte* (1990) e segue com *Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Dr. Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo* (1994); *Aos Que Virão Depois de Nós – Kassandra in Process* (2002) e *Medeia Vozes* (2014).

Uma grande preocupação do Ói Nóis desde a sua criação foi ter um espaço físico para o desenvolvimento de sua pesquisa teatral. O grupo surgiu em um espaço próprio e alternativo, uma garagem que tinha sido boate na rua Ramiro Barcellos (em 1978-1979). Desde então, ao longo de sua trajetória, a Terreira da Tribo já ocupou cinco diferentes espaços físicos em Porto Alegre[57]. Atualmente, o grupo utiliza um prédio alugado no bairro São Geraldo.

Como centro de criação, produção, apresentação, convivência e debates, a sede atual da Terreira da Tribo segue ocupando um lugar de destaque entre os espaços culturais do Estado, sendo inclusive considerada Ponto de Cultura pelo Ministério da Cultura desde 2014. O local funciona como

[57] A Terreira da Tribo ficou durante 15 anos sediada na rua José do Patrocínio, na Cidade Baixa. No final de 1999, foi para a rua João Inácio, no bairro Navegantes. Desde 2009, o Centro Cultural Terreira da Tribo está localizado na rua Santos Dumont, 1.186, no bairro São Geraldo. Em 2022, ganhou um terreno no 4º Distrito. Informações disponíveis em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2022/06/terreira-da-tribo-tera-nova-sede-no-4o.distrito-terreno-na-cidade-baixa-que-seria-do-grupo-teatral-sera-cercado-pela-prefeitura-cl44cch7d0040019izkx55u4k.html.

ponto de fomento da criação artística e também serve para a realização do projeto artístico-pedagógico do grupo, que envolve oficinas teatrais gratuitas e abertas à comunidade.

Desde a constituição do espaço da Terreira da Tribo em 1984, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz oferece atividades que o grupo considera tão importantes quanto o próprio teatro de rua e o teatro de vivência. Trata-se da Escola de Teatro Popular, que envolve a oficina de Teatro de Rua – Arte e Política (1995), a oficina de Teatro Livre (1985) e a oficina para Formação de Atores – essa última começou em 2000, unindo teoria e prática.

Também faz parte do projeto artístico-pedagógico do grupo o projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* (1988), que leva as oficinas até os bairros populares da cidade. Conforme o professor e pesquisador Clóvis Massa, foi esse projeto que estimulou a criação, no início dos anos 1990, do programa de Descentralização da Cultura[58] pela Secretaria Municipal de Cultura, que teve como eixo fundamental as oficinas de teatro – ou seja, as atividades do grupo foram encampadas pela prefeitura: "O início das Oficinas de Teatro confunde-se com a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz" (Massa, 2004, p. 17).

É importante salientar que o coletivo sempre participou e esteve ligado aos movimentos nacionais de teatro que aconteciam no país. Já estava presente no ano de 1991 em Ribeirão Preto, quando ocorreu o 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, o qual, reunindo 15 grupos, procurou detectar denominadores comuns entre os participantes e esclarecer as características dessa modalidade teatral. Esses encontros fomentaram diversos movimentos posteriores.

[58] O projeto é desenvolvido nas regiões periféricas do município, sendo voltado a comunidades consideradas como as mais vulneráveis e atendendo conforme demanda do Orçamento Participativo. Era programado para promover oficinas em diversas linguagens artísticas e culturais através de ações formativas, de fruição e de fomento. O *Descentralização* também representou uma fatia do mercado de trabalho, oferecendo-se como mais uma possibilidade de sustento para a classe teatral até 2010 (Lages, 2019). Segundo Paula Nunes Lages (2019), o modo de funcionamento e os objetivos do DCPA foram sendo transformados ao longo de seus 25 anos de trajetória, impactados pelos diferentes cenários políticos da prefeitura de Porto Alegre.

Em mais de 40 anos, os princípios da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz seguem os mesmos na questão libertária, da autogestão, na forma de organização, da criação coletiva e do trabalho corporal, mas há também uma renovação sempre constante com a participação de novas pessoas. Atualmente, Paulo Flores e Tânia Farias (que começou seu envolvimento com o grupo em 1993) ocupam um papel de liderança no grupo.

Nos últimos dez anos (2010-2019), a Tribo de Atuadores apresentou oito espetáculos, sendo que os três últimos são solos. São eles: *O Amargo Santo da Purificação – Uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella* (2008), *Viúvas – Performance Sobre a Ausência* (2011), *Medeia Vozes* (2013), *Desmontagem Evocando os Mortos – Poéticas da experiência* (2013), *Onde? Ação nº2* (2014), *Caliban – A Tempestade de Augusto Boal* (2017), *Meierhold* (2018) e *Violeta Parra – Uma Atuadora!* (2019).

Nesta tese, abordamos o espetáculo *O Amargo Santo da Purificação – Uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella.* Com essa peça de rua o grupo segue levando para a cena figuras que simbolizam a resistência política na história do país, como fez no espetáculo *A Saga de Canudos* (2000).

A dramaturgia da peça *O Amargo Santo da Purificação* foi elaborada pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz e partiu dos poemas escritos por Carlos Marighella, os quais, transformados em canções, são o fio condutor da narrativa. Utilizando a plasticidade das máscaras, de elementos da cultura afro-brasileira e figurinos com fortes signos, a encenação aborda os principais acontecimentos que ocorreram no Brasil no século XX, como as lutas travadas por Marighella contra as ditaduras do Estado Novo e do Regime Militar.

No quadro 1, é possível acompanhar desde 2010 a trajetória do espetáculo *O Amargo Santo da Purificação* com a intenção de destacar sua fonte de receita preponderante.

Figura 7 – O Amargo Santo da Purificação

Foto: Cláudio Etges (2015).

Quadro 1 – Trajetória O Amargo Santo da Purificação

MÊS	NOME DO PROJETO	ATIVIDADE	CIDADE	Nº APRESENTAÇÕES	FONTE DE RECURSO	CATEGORIA
			2010			
Janeiro/Fevereiro	Circuito de Teatro de Rua no Campo e na cidade	Circulação	Porto Alegre/RS; Novo Hamburgo/RS; Eldorado do Sul/RS; Viamão/RS; Nova Santa Rita/RS; São Jerônimo/RS	10	Prêmio FUNARTE Artes na Rua 2009 Ministério da Cultura	Edital/lei
Março/Abril	Circulação do Amargo Santo da Purificação	Circulação	Florianópolis/SC; Blumenau/SC; Joinville/SC; Curitiba/PR; Londrina/PR; Ponta Grossa/PR; São Paulo/SP; Campinas/SP; São José do Rio Preto/SP; Mirassol/SP; Uberlândia/MG; Belo Horizonte/MG; Ipatinga/MG	13	Programa BR de Cultura 2009/2010 PETROBRAS - Lei Rouanet	Edital/lei
30 de abril	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Fortaleza/CE	1	SESC	SESC
11 de maio	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Recife/PE	1	SESC	SESC
18 de maio	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Cuiabá/MT	1	SESC	SESC
30 de maio	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Porto Alegre/RS	1	SESC	SESC

23 e 24 de julho	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Brasília/DF	2	SESC	SESC
3, 4 e 5 de agosto	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	São Paulo/SP	3	SESC	SESC
11 de agosto	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Petrolina/PE	1	SESC	SESC
17 de agosto	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Campo Grande/MS	1	SESC	SESC
04 de setembro	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Porto Velho/RO	1	SESC	SESC
10 de setembro	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Jaraguá/GO	1	SESC	SESC
12 de setembro	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Joinville/SC	1	SESC	SESC
14 de setembro	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Florianópolis/SC	1	SESC	SESC
18 de setembro	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Rio de Janeiro/RJ	1	SESC	SESC
21 de setembro	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	João Pessoa/PB	1	SESC	SESC

Data	Nome do projeto	Atividade	Cidade	Nº apresentações	Fonte de recurso	Categoria
27 de setembro	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Campina Grande/PB	1	SESC	SESC
03 de outubro	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Feira de Santana/BA	1	SESC	SESC
08 de outubro	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Salvador/BA	1	SESC	SESC
07 de novembro	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Rio de Janeiro/RJ	1	SESC	SESC
13 de novembro	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Crato/CE	1	SESC	SESC
13 de novembro	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Juazeiro/CE	1	SESC	SESC
23 de novembro	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Criciúma/SC	1	SESC	SESC
25 de novembro	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Lages/SC	1	SESC	SESC
28 de novembro	Circuito Palco Giratório Nacional SESC	Circulação	Rio do Sul/SC	1	SESC	SESC

2011						
	Projeto Caminho para um Teatro Popular	Circulação	Porto Alegre/RS	17	Prêmio FUNARTE Estímulo ao Circo, Dança e Teatro Ministério da Cultura	Edital/lei
2013						
MAIO	-	Apresentação	Porto e Coimbra/Portugal	2	Prêmio FUNARTE Projeto Ano Brasil Portugal Ministério da Cultura	Edital/lei
2015						
JULHO AGOSTO SETEMBRO OUTUBRO NOVEMBRO DEZEMBRO	Teatro e Memória – 50 anos do Golpe Militar	Circulação	Canoas/RS; EstadGRS; Lajeado/RS; Alegrete/RS; Vacaria/RS; Ruí/RS; Passo Fundo/RS; Santa Cruz do Sul/RS; Rio de Janeiro/RJ; Belo Horizonte/MG; São Paulo/SP	8	Pró-Cultura FAC-RS	Edital/Lei
NOVEMBRO	Mostra Conexões Para Uma Arte Pública	Circulação		6	Pró-Cultura FAC-RS	Edital/Lei
2016						
AGOSTO	-	Apresentação	Belo Horizonte/MG; São Paulo/SP	2	Prêmio FUNARTE Circuito Gera Pública Ministério da Cultura	Edital/Lei
AGOSTO	1º Mostra de Teatro e Direitos Humanos (MOTEH)	Apresentação	Belo Horizonte/MG	1	Roma recurso	Outros
TOTAL				85		

Fonte: Elaborado pela autora.

O quadro apresentado acima possui essa estrutura (ano, mês, nome do projeto, atividade, cidade, número de apresentações, fonte de recurso e categoria), que vai se repetir nos demais quadros de trajetórias de espetáculos no decorrer deste capítulo. O intuito é mapear todas as apresentações do espetáculo e descobrir, por meio desse mapeamento, qual a fonte de receita utilizada para subsidiar financeiramente o espetáculo – e, assim, saber qual seria a fonte mais preponderante na trajetória do espetáculo estudado.

4.1.2 Povo Da Rua – teatrodegrupo

Em 1998, Ana Fuchs, Cristiane Muller, Marcos d'Castilhos e Rogério Lauda (1957-2013)[59] reuniram-se para fazer um trabalho contratado pelo projeto *Dito e Feito*, idealizado por várias secretarias da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Nesse projeto, ações educativas e artísticas foram realizadas com e para as pessoas da comunidade da Vila Pinto, no bairro Bom Jesus, da Zona Leste da cidade. A atuação do grupo utilizava a linguagem da música e do teatro para propor reflexões sobre a cidadania e a participação popular nas instâncias de decisão do poder público. Essa primeira intervenção cênica foi chamada de *Bichos Escrotos* e deu origem ao grupo Povo da Rua.

Segundo um dos fundadores do grupo, Marcos d' Castilhos, quando o coletivo surgiu, a intenção não era apenas a criação de um repertório de espetáculos, "mas, também, a construção de processos coletivos e, consequentemente, de modos de produção comunitários, participativos, de formação de atores e atrizes engajados na criação coletiva de uma estética própria" (Castilhos, 2019, p. 21).

Eles começaram trabalhando a partir de um conceito que nomearam "produção comunitária", forma de viabilizar atividades do grupo, que, segundo Castilhos (2019, p. 22), é inspirada nos eventos de futebol de várzea, comuns nas ruas e bairros, os quais, por não serem profissionais, dependiam de uma organização baseada no afeto. "Com empréstimos e doações de

[59] Atualmente, o grupo é composto por Alessandra Carvalho, Araxane Jardim, Denis Cruz, Ed Lannes, Karina Sieben, Marcos d'Castilhos e Rochelle Luiza.

uma rede de parceiros e familiares, tivemos acesso a materiais, instrumentos e apoios diversos" (Castilhos, 2019, p. 22).

O primeiro espetáculo do grupo foi voltado à rua: *Os Sete Pecados da Capital*; estreou na programação do Porto Alegre em Cena, em 1999. O grupo optou por fazer teatro de rua pois era uma prática que vai contra a comercialização de ingressos e consequentemente a seletividade do público. "Nossa opção pela linguagem do teatro de rua foi uma escolha artística e política convergente com aquele período e com nossos objetivos, com a intenção de romper com as velhas práticas de um modo de produção" (Castilhos, 2019, p. 21).

Um dos pontos fundamentais para o desenvolvimento do trabalho do Povo da Rua foi ocupar sedes de 1999 a 2018.[60] "Habitar essa estrutura fortaleceu a nossa identidade de grupo, com sentido de localização geográfica em relação às várias camadas às quais pertencemos ao que chamamos de comunidade" (Castilhos, 2019, p. 31).

A sede em que mais tempo o Povo da Rua esteve foi o Condomínio Cênico do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Foram 16 anos nesse espaço, compartilhando com outros grupos os prédios 5 e 6 do hospital psiquiátrico, que proporcionava lugar para ensaios, reuniões e armazenagem de cenários e figurinos. Como mencionado no capítulo 5, foram diversas tentativas de oficializar a ocupação e viabilizar um comodato para o uso dos espaços pelos grupos; no entanto, a ocupação artística foi interditada, e houve o despejo dos coletivos do local.

Para esse espaço o grupo levou dois espetáculos de seu repertório e lá realizou várias outras montagens, como *Ciranda dos Orixás* (2006), *A Caravana da Ilusão* (2009), *Os 10 Mandamentos da Capital* (2013) e *Zona Paraíso* (2014).

O primeiro financiamento público do grupo só ocorreu em 2003 com a montagem e circulação do espetáculo de teatro de rua *Pedro Malasartes da Silva* (2003), adaptação do texto *As aventuras de Pedro Malasartes*, de Maria

[60] Sedes do Povo da Rua: 1999 – cedência de uma sala para ensaios e reuniões de trabalho no Sindicato de Trabalhadores do Judiciário; 2000 – aluguel de pavilhão instalado às margens do Lago Guaíba e pertencente à massa falida do antigo Estaleiro Só, no bairro Cristal da Zona Sul; 2003 – convite dos grupos que já estavam no local para ocupar o Condomínio Cênico do Hospital Psiquiátrico São Pedro de Porto Alegre.

Helena Kühner. A peça contou com o financiamento público do Fumproarte – SMC/PMPA.

Entre os trabalhos do Povo da Rua, o que mais esteve no circuito de apresentações entre 2010 e 2019 foi a peça *Os 10 Mandamentos da Capital*. O espetáculo faz parte de uma trilogia que começou com o espetáculo *Os 7 Pecados Capitais* e encerrou com *Zona Paraíso*. O projeto de montagem foi contemplado para financiamento pelo Fundo de Apoio à Cultura (FAC-RS).

A dramaturgia foi construída a partir de pesquisa em diversas fontes, dentre elas a Bíblia, e também em estudos relacionados ao urbanismo e à sociologia (trazendo como destaque o processo de construção de Brasília, o qual foi considerado pelo grupo um bom exemplo de cidade pré-programada e burocratizada). A peça retrata a saga de um bando que está insatisfeito com o modelo de cidade. O grupo decide partir em busca da Terra Prometida e lá construir uma cidade ideal. As brigas pelo poder e a burocratização são os maiores obstáculos para a realização deste sonho.

No quadro 2, é possível acompanhar a trajetória do espetáculo *Os 10 Mandamentos da Capital* desde 2013.

Figura 8 – Os 10 Mandamentos da Capital

Foto: Povo... (2016).

Quadro 2 – Trajetória Os 10 Mandamentos da Capital

MÊS	NOME DO PROJETO	ATIVIDADE	CIDADE	Nº APRESENTAÇÕES	FONTE DE RECURSO	CATEGORIA
			2013			
		Circulação	Porto Alegre/RS; Novo Hamburgo/RS; Canoas/RS; Taquara/RS; Esteio/RS; Viamão/RS; Alvorada/RS; Campo Bom/RS; Osório/RS; Guaíba/RS	17	Pró-Cultura FAC-RS	Edital/lei
24 de janeiro	Mostra Estadual de Teatro no RS	Apresentação	Porto Alegre/RS	1	Festival	Festival
27 de março	Porta Aberta no Hospital Psiquiátrico São Pedro	Apresentação	Porto Alegre/RS	1	Sem recurso	Outros
16 de abril	Aniversário do Levanta Farela	Apresentação	Porto Alegre/RS	1	Sem recurso	Outros
25, 26 e 27 de abril	6º Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre	Apresentação	Porto Alegre/RS	3	Festival	Festival
24 de maio	9º Festival Palco Giratório RS	Apresentação	Porto Alegre/RS	1	SESC	SESC
20 e 21 de outubro	21ª Floripa Teatro - Festival Isnard Azevedo	Apresentação	Florianópolis/SC	2	Festival	Festival

			2015			
Março/Abril	Os Dez Mandamentos da Capital pelas capitais do Brasil	Circulação	Porto Alegre/RS; Rio de Janeiro/RJ; São Paulo/SP; Brasília/DF; Santos/SP	8	Prêmio FUNARTE Arte na Rua Ministério da Cultura	Edital/lei
16 de maio	-	Apresentação		1	SESC	SESC
18 de maio	5º Feira de Teatro de Rua de Sorocaba	Apresentação	Sorocaba/SP	1	Sem recurso	Outros
18 de novembro	3º Festival de Teatro de Lages	Apresentação	Lages/SC	1	Festival	Festival
			2016			
15, 21 e 29 de maio	Comemorações de 18 Anos do Povo da Rua	Apresentação	Porto Alegre/RS	3	Prêmio FUNARTE Myriam Muniz de manutenção de grupo 2015 - Ministério da Cultura	Edital/Lei
			2017			
25, 26 e 27 de abril	Projeto "Comemoraçõe s de 18 Anos do Povo da Rua"	Apresentação	Porto Alegre/RS	3	Prêmio FUNARTE Myriam Muniz de manutenção de grupo 2015 - Ministério da Cultura	Edital/Lei
			2019			
6 e 9 de outubro	Feira do Livro de Niterói e de Guajuviras	Apresentação	Canoas/RS	2	PIC Programa de incentivo à Cultura de Canoas 2016	Edital/Lei
10 de outubro	21º Congresso Brasileiro de Arquitetura	Apresentação	Porto Alegre/RS	1	IAB	Outros
9, 10, 11 e 13 de novembro	-	Circulação	Barbalha/CE; Crato/CE; Juazeiro do Norte/CE; Fortaleza/CE	4	SESC	SESC
TOTAL				50		

Fonte: Elaborado pela autora.

4.1.3 Oigalê

A Oigalê vem construindo sua trajetória desde 1999. Ela desenvolve um trabalho de pesquisa de linguagem no teatro de rua, em sua maioria com adaptações de contos e lendas do sul da América Latina. Em sua pesquisa, o grupo explora os estereótipos do tipo gaúcho e busca investigar referências da "cultura gaudéria".

O grupo, fundado por seis artistas gaúchos[61] – Arlete Cunha, Cíntia Ceccarelli, Giancarlo Carlomagno, Hamilton Leite e Liliane Vieira –, realizou sua primeira montagem em 1999 com *Deus e o Diabo na Terra de Miséria*, uma farsa gaudéria para o teatro de rua. O espetáculo era uma livre adaptação do capítulo XXI do livro *Dom segundo sombra*, do argentino Ricardo Guiraldes, que aborda o tradicional conto platino *O Ferreiro e a Morte*[62]. Na peça, já estavam presentes elementos e características que vão acompanhar os demais espetáculos do grupo, como a música ao vivo, o uso do recurso das pernas de pau e o universo da comicidade.

Em março de 2000, a Oigalê participou do Festival de Teatro de Curitiba – na programação paralela Fringe[63] – com esse espetáculo. Segundo Hamilton Leite, a peça foi aclamada pela crítica e pelo público como o melhor espetáculo de teatro de rua, abrindo assim as portas para outros festivais e mostras pelo Brasil afora (Leite, 2014). Em abril de 2000, a Oigalê foi convidada para o FIT São José do Rio Preto, onde ganhou 11 prêmios na categoria teatro de rua, e no mesmo ano foi para o FIT Belo Horizonte.

A peça *Deus e o Diabo na Terra de Miséria* faz parte da trilogia pampeana, que é composta também por *Mboitatá – a Verdadeira História da Cobra de Fogo dos Pampas* (2001) e *O Negrinho do Pastoreio* (2002), adaptações de lendas do folclore gaúcho de autoria de João Simões Lopes Neto.

No repertório também estão outros espetáculos que envolvem abordagens da cultura pampeana, como *Miséria Servidor de Dois Estancieiros* (2008)

---

[61] Atualmente, o grupo é formado por Bruna Espinosa, Hamilton Leite, Ilson Fonseca, Jordan Maia, Mariana Hörlle, Paulo Roberto Farias, Roberta Darkiewicz e Vera Parenza.

[62] Lenda medieval que aborda a história de Jesus e São Pedro, que são recebidos em um pobre vilarejo pelo ferreiro que atende pelo nome de Miséria. Em agradecimento pela boa recepção, Jesus concede ao ferreiro três pedidos.

[63] Criado na 7ª edição do Festival de Teatro de Curitiba por companhias que não estavam na programação oficial do festival e resolveram criar um evento paralelo na mesma época.

– adaptação do clássico *Arlequim Servidor de Dois Amos*, de Carlo Goldoni – e *O Baile dos Anastácio* (2012), resultado de uma pesquisa de dois anos da Oigalê, que viajou por 13 cidades do interior gaúcho visitando museus e conversando com os moradores, cuja dramaturgia é do paulista Luis Alberto de Abreu.

Um dos formatos mais usuais que a companhia utiliza para circular é o que eles chamam de Corredores Culturais de Teatro de Rua, termo adotado pelo grupo para nomear os circuitos que otimizam a logística de apresentações culturais, trabalhando de forma organizada e integrada entre as cidades, regiões e instituições, oferecendo mais atividades culturais e proporcionando um maior intercâmbio com outros grupos, assim como com a população por um custo muito menor. Em vez das carroças mambembes da '*commedia dell'arte'*, a Oigalê utiliza um transporte terrestre para assim desenvolver os corredores. Exemplificando: quando o grupo vai a São Paulo por via terrestre fazer uma apresentação, a proposta estrutural é passar por algumas cidades na ida e por outras na volta com apresentações, oficinas, seminários e debates. No total, foram realizados seis corredores culturais[64], viabilizados, em sua maioria, por leis e editais públicos.

Ainda, desde o surgimento da Oigalê havia uma preocupação em ter um lugar para sediar o grupo. Em 2001, a Oigalê realizou uma ocupação cultural no Teatro de Arena com uma programação variada que en-

[64] Segundo informações do Grupo Oigalê, ocorreu em 2000 o I Corredor Cultural de Teatro de Rua da Oigalê, que percorreu os estados do RS, PR, SP e MG, fazendo 20 apresentações do espetáculo *Deus e o Diabo na Terra de Miséria*; em 2003, o II Corredor Cultural de Teatro de Rua da Oigalê, realizando 31 apresentações em três estados do sul e sudeste do país (RS, PR e SP), com os espetáculos *Deus e o Diabo na Terra de Miséria* e *O Negrinho do Pastoreio*; em 2007, o III Corredor Cultural de Teatro de Rua da Oigalê pelos estados do RS, SC e PR, com 13 apresentações do espetáculo *O Negrinho do Pastoreio*, seguido de debate, seminário, oficina e leitura dramática da montagem *Miséria Servidor de Dois Estancieiros*. Contou com apoio do Sesc RS, Sesc SC e Sesc PR e financiamento do Prêmio Funarte; em 2012, o IV Corredor Cultural de Teatro de Rua da Oigalê com financiamento da Funarte – MinC, através do prêmio Myriam Muniz e com apoio do Sesc. Apresentou o espetáculo *Miséria Servidor de Dois Estancieiros* nos estados do RS, SC, PR e MS, seguido de seminário e mostra de vídeo; em 2014, o V Corredor Cultural de Teatro de Rua da Oigalê, passando por sete estados da região Nordeste do Brasil – RN, PE, SE, AL, PB e CE – com o espetáculo *O Baile dos Anastácio*. Contou com o apoio Sesc e com o financiamento do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2013; em 2015, o VI Corredor Cultural de Teatro de Rua da Oigalê com o espetáculo *O Baile dos Anastácio*, seguido de oficina, nos estados do RS, SC, PR e SP.

volvia música, poesia, dança, leituras dramáticas, oficinas e teatro, inclusive com uma montagem de uma peça do dramaturgo alemão Maris Von Mayenburger: *Cara Queimada*. A partir dessa experiência, no final de 2001 a Oigalê tornou-se um dos grupos de teatro a ocupar o Hospital Psiquiátrico São Pedro, os pavilhões antigos 5 e 6, nele permanecendo até este ser fechado em 2016.

Já com sede no HPSP, o grupo produziu o primeiro espetáculo de rua, *O Negrinho do Pastoreio* (2002), peça que aborda o escravagismo e foi levada à cena com utilização das pernas de pau.

Este é o espetáculo de maior destaque de 2010 a 2019 no repertório do grupo, tendo sido apresentado na maior parte dos anos daquela década. No quadro 3, é possível acompanhar a trajetória do espetáculo *O Negrinho do Pastoreio* desde 2010 e visualizar sua fonte de receita dominante.

Figura 9 – O Negrinho do Pastoreio

Foto: Alves (2009).

Quadro 3 – Trajetória O Negrinho do Pastoreio

MÊS	NOME DO PROJETO	ATIVIDADE	CIDADE	Nº APRESENTAÇÕES	FONTE DE RECURSO	CATEGORIA
2010						
Abril	2º Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre	Apresentação	Porto Alegre/RS	1	Festival	Festival
Maio	7º Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua	Apresentação	Canoas/RS	1	Prefeitura de Canoas	Outros
Outubro	10ª Goiânia em Cena - Festival Internacional de Artes Cênicas	Apresentação	Goiânia/GO	1	Festival	Festival
Novembro	5ª Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas	Apresentação	Lino Rojas/SP	1	Festival	Festival
Agosto Outubro Novembro	Circulação da peça por cidades fronteiriças com Uruguai e Argentina	Circulação	Itacurubi/RS; Garruchos/RS; São Borja/RS; Itaqui/RS; Maçambará/ RS; Quaraí/RS; Barra do Quaraí/RS; Uruguaiana/ RS; Alegrete/RS; Santana do Livramento/ RS; Dom Pedrito/RS; Bagé/RS; Aceguá/RS;	13	Lei Rouanet - PETRO BRAS	Edital/Lei
2011						
Maio	Uma Dúzia de Teatro	Apresentação	Porto Alegre/RS	12	FUNARTE – Edital Artes na Rua Ministério da Cultura	Edital/Lei
Maio	Semana do Teatro no Maranhão	Apresentação	São Luís/MA	2	Festival	Festival
Junho	Circuito SESC de Artes	Circulação	Itararé/SP; Itapeva/SP; Itapetininga/SP; São Roque/SP; Itu/SP; São Caetano/SP; Guarulhos/SP; Mauá/SP; Diadema/SP; Cotia/SP; Itapecerica da Serra/SP; Santana de Parnaíba/SP; Itapevi/SP; Carapicuíba/SP	14	SESC	SESC

Julho	Amazônia Encena	Apresentação	Porto Velho/RO	1	Festival	Festival
Outubro	V Litoral Encena - Mostra Nacional de Teatro de Rua e Teatro de Bonecos	Apresentação	Caraguatatuba/SP	2	Festival	Festival
Outubro	8º Festival de Teatro da Amazônia	Apresentação	Manaus/AM	2	Festival	Festival
Novembro Dezembro	2ª edição Uma Dúzia de Teatro	Circulação	Porto Alegre/RS; Canoas/RS; São Leopoldo/RS; Gravataí/RS; Guaíba/RS; Novo Hamburgo/RS; Cachoeirinha/RS	7	Lei Rouanet - Sulgás	Edital/Lei
			2013			
Março Abril	10 anos de teatro, 100 anos de história	Circulação	Porto Alegre/RS; Dois Irmãos/RS; Chuvisca/RS; Dom Feliciano/RS; Pelotas/RS; Rio Grande/RS; Torres/RS; Glorinha/RS; Viamão/RS; Montenegro/RS; Arroio do Sal/RS; Balneário Pinhal/RS; Tabaí/RS; Cachoeirinha/RS	16	FUNARTE - Prêmio Artes Cênicas na Rua Ministério da Cultura	Edital/Lei
Julho	Amazônia Encena	Apresentação	Porto Velho/RO	1	Festival	Festival
			2014			
Janeiro Fevereiro Março Abril	Comemoração aos 15 anos da Cia.	Apresentação	Porto Alegre/RS	4	Sem recurso	Outros
Maio	Festival de Teatro de Sorocaba	Apresentação	Sorocaba/SP	1	Festival	Festival
Maio	Festival Palco Giratório SESC RS	Apresentação	Porto Alegre/RS	1	Festival	Festival

2015						
Julho	Festival Matias de Teatro de Rua	Apresentação	Bilgiri/AC; Rio Branco/AC; Senador Gulum/cri/AC	3	Festival	Festival
Nov	Festival Popular de Teatro de Fortaleza	Apresentação	Fortaleza/CE	1	Festival	Festival
Nov	Mostra Cariri	Apresentação	Grato/CE; Juazeiro do Norte/CE	2	SESC	SESC
2016						
Janeiro Fevereiro Março Abril Maio	Oigalé 16 anos – Arte Pública aos Borbofões	Apresentação	Porto Alegre/RS	6	Programa de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas de Porto Alegre	Edital/Lei
Julho	-	Apresentação	São Paulo/SP	2	SESC	SESC
2019						
Janeiro Fevereiro Março Abril Maio	Circulação do espetáculo pelo interior do RS	Circulação	Barra do Ribeiro/RS; Qualidade/RS; Arambaré/RS; Tapes/RS; Camariga/RS; Cristal/RS; São Lourenço do Sul/RS; Pelotas/RS; Rio Grande/RS	9	PRO - CULTURA – FACRS	Edital/Lei
TOTAL				103		

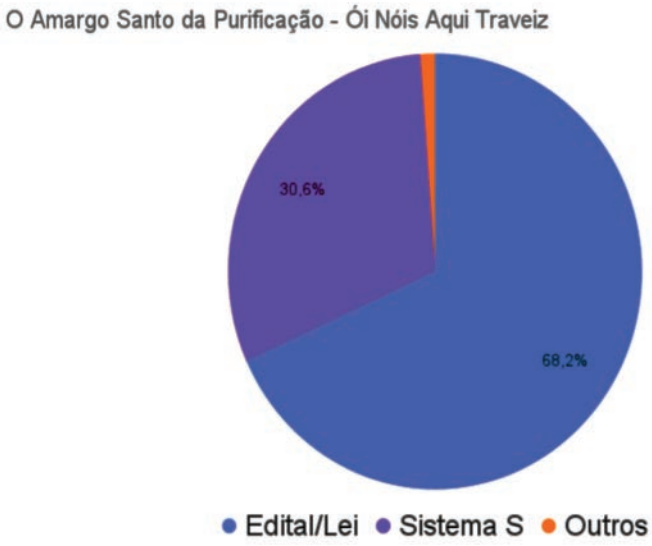
Fonte: Elaborado pela autora.

4.1.4 Financiamento Público para Arte Pública

Entre as fontes de receitas dos grupos de teatro de Porto Alegre de 2010 a 2019, dentro do recorte proposto, encontram-se os editais e leis, ou seja, instrumentos que representam políticas públicas culturais voltadas ao setor.

Como discutido no capítulo 2 sobre Políticas Públicas Culturais, o teatro, via de regra, não é rentável economicamente, fazendo-se necessária, portanto, sua sustentação em alguma medida pelo primeiro setor, o governo. Mas o que chama a atenção, e queremos enfocar aqui, é que entre os sete espetáculos estudados apenas três (*O Negrinho do Pastoreio*, da Oigalê, *O Amargo Santo da Purificação*, do Ói Nóis Aqui Traveiz, e *Os 10 Mandamentos da Capital*, do Povo da Rua) tiveram sua sustentação financeira via editais e leis públicas, enquanto os demais foram mantidos via Sesc, Festival e/ou Bilheteria. Nos gráficos 6, 7 e 8, observamos a percentagem de atuação da sustentação de cada categoria em relação aos três espetáculos supracitados:

Gráfico 6 – O Amargo Santo da Purificação – Ói Nóis Aqui Traveiz

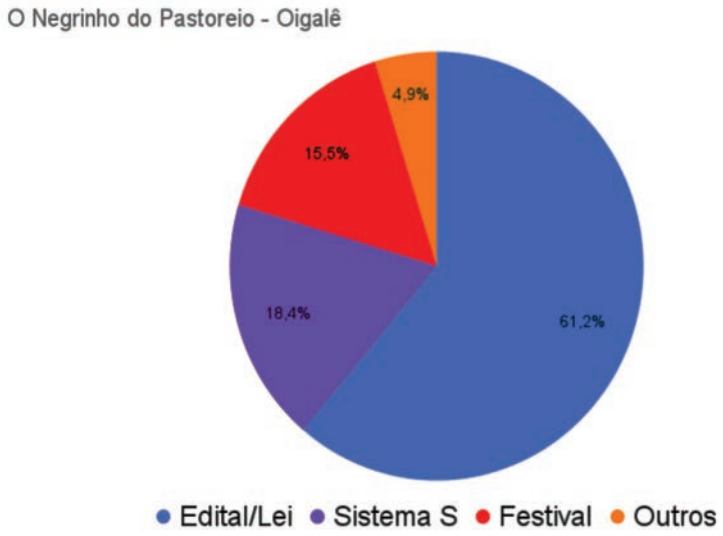


Fonte: Elaborado pela autora.

Gráfico 7 – Os 10 Mandamentos da Capital – Povo da Rua

Fonte: Elaborado pela autora.

Gráfico 8 – O Negrinho do Pastoreio – Oigalê



Fonte: Elaborado pela autora.

Dada a natureza do teatro de rua, via de regra não é possível que o espetáculo seja mantido por bilheteria. Poderia, entretanto, ser sustentado pelas outras duas categorias: Sesc ou Festival. Nesse contexto, por que a categoria de Edital/Lei foi a preponderante?

Os três espetáculos tiveram mais de 60% de suas apresentações sustentadas pelos editais ou leis públicas com dinheiro direto ou indireto (patrocínio das empresas por meio de renúncia fiscal). Trata-se justamente de três espetáculos realizados em espaços abertos por três grupos que se colocaram ao longo de suas trajetórias sob a bandeira do teatro de rua.

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, a Oigalê e o Povo da Rua, de certa forma, desde 1989, momento em que surge o Movimento dos Grupos de Teatro de Rua em Porto Alegre, que vai desencadear a organização da I Mostra de Teatro de Rua em 1991, já estavam ocupando a cena gaúcha. As primeiras apresentações contavam com os grupos Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, Oficina Perna-de-Pau, Alcateia, Cia. Teatral D'Rua e Rapazes do Pé-de-Palco (Oliveira, 2010).

A Ói Nóis Aqui Traveiz estava presente como grupo, mas o Oigalê e o Povo da Rua nessa época não existiam, embora seus fundadores estivessem presentes nas formações de outros grupos. Hamilton Leite é um dos fundadores do grupo Oigalê e em 1991 era integrante do grupo Oficina Perna-de-Pau (1989-1997); e Rogério Lauda e Marcos Castilhos, fundadores do Povo da Rua, na época integravam a Ói Nóis Aqui Traveiz.

Desde 2007 existe também a Rede Brasileira de Teatro de Rua, liderada sobretudo por artistas de rua que também participavam do Redemoinho[65], que tem como missão lutar por políticas públicas culturais com investimento direto do Estado em todas as instâncias – municípios, estados e União – para garantir o direito à produção e o acesso aos bens culturais para todos os cidadãos brasileiros. Os três grupos aqui citados também pertencem à Rede Brasileira de Teatro de Rua.

[65] Organizada pelo Galpão Cine Horto desde 2004, a Rede Brasileira de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral (Redemoinho) tem como objetivo reunir agentes culturais de várias partes do país ligados às artes cênicas.

Apesar dos avanços na luta pelo reconhecimento do teatro de rua no país, que contou com a participação efetiva do Rio Grande do Sul – inclusive com a criação de lei municipal que garante o trabalho do Artista de Rua (Porto Alegre, 2021) –, os autores Licko Turle e Jussara Trindade (2016) apontam, no livro *Teatro(s) de Rua do Brasil a Luta pelo Espaço Público*, que ainda há diversos obstáculos a serem transpostos pelos profissionais da prática teatral nas ruas e parques da cidade. Em geral, eles apontam três questões de fundo:

1) A resistência de agentes locais contra o uso espontâneo do espaço público. Diversas vezes, o artista de rua é interpelado e impedido de exercer seu ofício por seguranças, policiais e guardas municipais;

2) Medidas burocráticas de funcionários de órgãos públicos, como secretarias municipais e estaduais, que buscam barrar as apresentações, desconsiderando as artes de rua como forma legítima de trabalho;

3) A disputa pelo espaço público, dada a liberação da infraestrutura urbana não para os artistas de ruas e sim para eventos de grandes empresas.

Frente a essas dificuldades cotidianas no trabalho do artista de rua surge, em 2008, no Rio de Janeiro, liderado por Amir Haddad, diretor do grupo Tá na Rua, o conceito de "arte pública" para o Teatro de Rua.

Haddad define a arte pública como:

> arte que não se vende e nem se compra e que se realiza no contato direto do artista e/sua obra com o espectador, sem distinção de nenhuma espécie e em qualquer lugar, […], rompendo com a lógica do mercado e dos preceitos estéticos e econômicos das leis da oferta e da procura (Haddad, 2015, p. 36).

Turle e Trindade explicam que o termo "arte pública" surge na década de 1970, acompanhando as políticas de financiamento criadas para a arte em espaços públicos. Os autores tomam emprestado o conceito de arte pública empregado pelo autor José Francisco Alves para as artes visuais e destacam deste conceito duas caraterísticas fundamentais para poder afirmar que o teatro de rua pode ser considerado arte pública. São elas: "a localização das obras de arte em espaços de circulação de público" e "a conversão forçada desse público em público de arte"[66] (Turle; Trindade,

[66] Esse movimento em favor do debate em torno do conceito de arte pública resultou para o setor na criação da Lei n° 5.429/2012 no Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, 2012), que protege o artista de rua no exercício de sua profissão, apesar de muitas vezes não ser respeitada. Os três grupos

2016, p. 129). Se formos analisar os editais vencidos pelos três grupos aqui em questão, todos os projetos aprovados têm como objeto a arte pública: os três espetáculos possuem acessibilidade irrestrita, ou seja, são acessíveis física e economicamente a toda a população.

Os autores fazem um preâmbulo com diferentes conceitos de arte pública com a finalidade de comprovar que, atualmente, a arte pública também pode ser entendida não apenas no campo das artes visuais – com seus murais e obras arquitetônicas –, mas também como "manifestações artísticas que se materializam como ação, envolvendo o espectador e o público em geral numa nova possibilidade de percepção do mundo" (Turle; Trindade, 2016, p. 135).

Para discutir o tema, em 2014 ocorreu o I Festival Carioca de Arte Pública, no qual estava presente o Fórum de Arte Púbica[67]. Durante o festival chegou-se à conclusão de que é papel e dever do Estado financiar a arte pública, "assim como se dá com o transporte público, a saúde pública, a educação pública e todos os outros serviços que foram criados para o bem comum do cidadão" (Turle; Trindade, 2016, p. 146).

Portanto, não é coincidência que os três espetáculos da modalidade Teatro de Rua tenham tido como maior fonte de sustentação financeira os editais e leis públicas. No quadro 4, podemos visualizar algumas características desses editais e projetos contemplados.

aqui analisados auxiliaram na criação da lei do artista de rua na cidade de Porto Alegre, a exemplo da lei instituída no Rio de Janeiro. Isso também ocorreu em outras cidades nas quais grupos de teatro de rua reuniram-se para reivindicar suas obras como arte pública e garantir o uso do espaço público.

[67] O Fórum de Arte Pública (FAP) refere-se aos encontros semanais entre artistas e grupos de rua realizados na casa do Tá na Rua para debater o conceito de "Arte Pública".

Quadro 4 – Características dos editais e projetos contemplados

NOME DO GRUPO	NOME DO PROJETO	ANO DE REALIZAÇÃO	OBJETIVO DO PROJETO	LOCAL	FONTE DE RECURSO	ESFERA	VALOR
Ói Nóis		2010	Circulação do *Amargo Santo da Purificação*	Florianópolis, Blumenau, Joinville, Curitiba, Londrina, Ponta Grossa, São Paulo, Campinas, São José do Rio Preto, Mirassol, Uberlândia, Belo Horizonte e Ipatinga	Lei Rouanet-PETRO BRAS	Federal	R$ 320.000
Ói Nóis	Caminho para um Teatro Popular – Teatro de Rua no Campo e na Cidade	2010	Apresentação do espetáculo percorrendo diferentes assentamentos na Zona Rural	Porto Alegre, Novo Hamburgo, Eldorado do Sul, Viamão, Nova Santa Rita e São Jerônimo	Prêmio FUNARTE Artes na Rua Ministério da Cultura	Federal	R$ 50.000
Ói Nóis	Projeto Caminho para um Teatro Popular	2011	Apresentação do espetáculo em 17 bairros da capital	Porto Alegre	Prêmio FUNARTE Estímulo ao Circo, Dança e Teatro Ministério da Cultura	Federal	-
Ói Nóis		2013		Porto e Coimbra	Prêmio FUNARTE Projeto Ano Brasil Portugal Ministério da Cultura Governo Federal	Federal	R$ 200.000
Ói Nóis	Teatro e Memória – 50 anos do Golpe Militar	2014 - 2015	Workshop, palestra, *desmontagem Evocando os Mortos - Poéticas da Experiência*, performance *Onde? Ação Nº 2*, filme *Viúvas - Performance Sobre a Ausência* e espetáculo *O Amargo Santo da Purificação*.	Canosa, Ijuí, Santa Cruz do Sul, Passo Fundo, Lajeado, Estalo, Novo Harmburgo, Vacaria e Alegrete	Pró- Cultura FAC-RS	Estadual	R$ 150.000

Ói Nóis	Mostra Conexões Para Uma Arte Pública	2014	Espetáculo *O Amargo Santo da Purificação* + apresentação de um grupo local da cidade e performance, workshop, seminário e exercício cênico do Ói Nóis	Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo	Pró- Cultura FAC-RS	Estadual	R$ 500.000
Ói Nóis		2016		São Paulo e Belo Horizonte	Prêmio FUNARTE Circuito Cena Pública Ministério da Cultura	Federal	R$ 100.000
Povo da Rua	Povo da Rua - 15 Anos de Teatro de grupo	2013	Apoio à Criação e Produção	Porto Alegre, Novo Hamburgo, Canoas, Taquara, Esteio, Viamão, Alvorada, Campo Bom, Osório, Guaíba	Pró- Cultura FAC-RS	Estadual	R$ 75.000
Povo da Rua	Os Dez Mandamentos da Capital pelas capitais do Brasil	2015	Circulação do espetáculo *Os Dez Mandamentos da Capital*	Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília	Prêmio FUNARTE Artes na Rua Ministério da Cultura	Federal	R$ 60.000
Povo da Rua	Comemorações de 18 Anos do Povo da Rua	2016/2017	Apresentação de espetáculos do repertório, 3 apresentações de cada espetáculo em Porto Alegre e Zona Paraíso e *Os Dez Mandamentos da Capital* junto com 3 oficinas de formação para teatro de rua	Porto Alegre	Prêmio FUNARTE Myriam Muniz de manutenção de grupo Ministério da Cultura	Federal	R$ 50.000
Povo da Rua	Descentralizado o Teatro de Rua	2019	Ocorreram 3 apresentações do espetáculo *Os Dez Mandamentos da Capital* e duas oficinas de formação em teatro de rua	Canoas	PIC Programa de Incentivo à Cultura de Canoas	Municipal	R$ 26.000

Oigalê	A Busca de um Teatro de Rua Pampiano	2010 – 2012	Pesquisa antropológica e apresentação do espetáculo *O Negrinho do Pastoreio*, montagem e circulação de espetáculo de teatro de rua *O Baile dos Anastácio*	Porto Alegre, Itacurubi, Garruchos, São Borja, Itaqui, Maçambará, Uruguaiana, Barra do Quaraí, Quaraí, Alegrete, Santana do Livramento, Dom Pedrito, Bagé, Aceguá/RS e 20 apresentações em Porto Alegre de *O Baile dos Anastácio*	Lei Rouanet - PETROBRAS	Federal	R$ 360 mil
Oigalê	Oigalê – uma dúzia de teatro	2011	Circulação de espetáculo de teatro de rua *O Negrinho do Pastoreio*	Porto Alegre e Grande Porto Alegre/RS	Lei Rouanet - SULGÁS	Federal	R$ 50.000
Oigalê	Oigalê – 2ª edição uma dúzia de teatro	2011	Circulação dos espetáculos de teatro de rua *Deus e o Diabo na Terra de Miséria, O Negrinho do Pastoreio* e *Miséria Servidor de Dois Estancieiros*	Porto Alegre, Cachoeirinha, Montenegro, Novo Hamburgo, São Leopoldo, Viamão/RS	Prêmio FUNARTE Artes na Rua Ministério da Cultura	Federal	R$ 50.000
Oigalê	O Negrinho do Pastoreio Uma Década de Teatro Um século de História	2012	Circulação de espetáculo, debates e oficinas	Porto Alegre, Dois Irmãos, Chuvisca, Dom Feliciano, Pelotas, Rio Grande, Torres, Glorinha, Viamão, Tabaí, Cachoeirinha, Montenegro, Barão/RS	Prêmio FUNARTE Artes na Rua Ministério da Cultura	Federal	R$ 60.000

Oigalê	Oigalê 16 anos – Arte Pública aos Borbotões	2016	*Circo de Horrores e Maravilhas; A Máquina do Tempo; O Baile dos Anastácio*; Deus e o Diabo na Terra de Miséria; O Negrinho do Pastoreio; Mostra fotográfica; Oficinas; Seminário Políticas Públicas para as Artes Públicas	Porto Alegre	Programa de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas de Porto Alegre	Municipal	R$ 125.000
Oigalê	O Negrinho do Pastoreio – 15 anos de Teatro de Rua	2019	Circulação do espetáculo pelo interior do RS	Barra do Ribeiro, Guaíba, Arambaré, Tapes, Camaquã, Cristal, São Lourenço do Sul, Pelotas e Rio Grande/RS	Pró Cultura FAC-RS	Estadual	R$ 60.000

Fonte: Elaborado pela autora.

Considerando os três espetáculos, foram utilizadas 17 fontes de recursos públicas, sendo que destas onze são da instância federal, quatro da estadual e dois da municipal. Também chamou a atenção que são apenas duas fontes de recurso que se repetem nos três espetáculos: o Prêmio Funarte Artes na Rua e o Pró-Cultura – Fundo de Apoio à Cultura do RS (FAC-RS).

O Prêmio Funarte Artes na Rua surgiu em 2009 e teve sua última edição em 2016; pertencia ao Ministério da Cultura, do governo federal. Ele tem abrangência nacional e é concedido por meio de edital público de concorrência, tendo como objetivo o apoio financeiro a grupos, companhias e trupes para a produção ou circulação de espetáculos que se apresentem fora do espaço tradicional do teatro, ou seja, espetáculos que ocupam diferentes espaços urbanos.

O Ói Nóis Aqui Traveiz viabilizou, através do Prêmio Funarte Artes na Rua, a apresentação do espetáculo *O Amargo Santo da Purificação* dentro do projeto *O Caminho para um Teatro Popular – Teatro de Rua no Campo e na Cidade*, com realização em 2010. O projeto de R$ 50 mil consistia em apre-

sentações do espetáculo *O Amargo Santo da Purificação*, percorrendo diferentes assentamentos na zona rural do Rio Grande do Sul.

A Oigalê, por sua vez, pôde circular com a peça *O Negrinho do Pastoreio* através do Prêmio Funarte Artes na Rua. Em 2012, o projeto *Oigalê – uma dúzia de teatro* no valor de R$ 50 mil proporcionou a circulação de *O Negrinho do Pastoreio* e também de mais dois espetáculos de repertório do grupo – *Deus e o Diabo na Terra de Miséria* (1999) e *Miséria Servidor de Dois Estancieiros* (2008) – pelo Rio Grande do Sul. E seu segundo projeto, de 2011, era exclusivo da circulação de *O Negrinho Do Pastoreio* e se chamou *Uma Década de Teatro – Um século de História*, realizado em 2013 no valor de R$ 60 mil com apresentações no Rio Grande do Sul.

O grupo Povo da Rua ganhou o edital Prêmio Funarte Artes na Rua 2013 com o projeto *Os 10 Mandamentos da Capital pelas Cidades do Brasil*, no valor de R$ 60 mil, com apresentações nas capitais Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília.

Com exceção de *Os 10 Mandamentos da Capital*, os outros dois espetáculos não circularam através do edital Funarte Artes na Rua para fora do estado do Rio Grande do Sul e, ainda que *Os 10 Mandamentos da Capital* tenha circulado, fez apenas oito apresentações. Se compararmos com o projeto *Uma Década de Teatro – Um século de História*, veremos que *Os 10 Mandamentos* do Povo da Rua executou a metade das 16 apresentações realizadas pelo projeto da Oigalê.

Destacamos também que o número de pessoas que atuam no espetáculo – assim como a carga de cenário – é importante, pois afeta a circulação do espetáculo: quanto maior o número de participantes e maior a carga do cenário, mais encarece o custo da circulação. De fato, se formos observar *O Amargo Santo da Purificação*, que teve um total de 26 pessoas viajando com o espetáculo, além de um grandioso cenário a transportar, perceberemos que o espetáculo não foi para nenhum festival, com exceção dos festivais do próprio Sesc. Quanto a esse mesmo espetáculo, observamos que ele circulou pelo mesmo edital Funarte Arte na Rua dentro do projeto *O Caminho para um Teatro Popular – Teatro de Rua no Campo e na Cidade*, tendo realizado dez apresentações no Rio Grande do Sul.

Se dividirmos o número de apresentações pelo valor do edital, que é comum aos três espetáculos exemplificados acima – no caso, o Funarte

Artes na Rua –, observamos que *O Negrinho do Pastoreio* realizou 16 apresentações, cada uma no valor de R$ 3.125,00; já *O Amargo Santo da Purificação* executou dez apresentações por R$ 5.000,00 cada e *Os 10 Mandamentos da Capital* oito apresentações por R$ 7.500,00 cada.

Contudo, isso não revela exatamente o valor que cada grupo recebeu pela apresentação, dado que, por exemplo, *Os 10 Mandamentos da Capital* precisou tirar do valor da apresentação não apenas os custos da produção como também os de transporte, hospedagem e alimentação fora do Rio Grande do Sul.

Este cálculo é importante para pensarmos a sustentabilidade do setor e a necessidade de os grupos estarem sempre buscando novos editais. Analisemos, por exemplo, o caso do projeto do Ói Nóis Aqui Traveiz de circulação do espetáculo *O Amargo Santo da Purificação*: se foi pago o valor de R$ 5 mil por espetáculo, descontando o transporte e custos de produção, quanto terá restado para remunerar um elenco de 26 artistas?

Outro ponto importante diz respeito à circulação: quando o espetáculo sai do Rio Grande do Sul, o número de apresentações é bastante diminuído para poder compensar o valor e tornar viável a viagem. Temos como exemplo um único edital que era exclusivamente voltado à circulação de espetáculos fora do Brasil, o Prêmio FUNARTE Projeto Ano Brasil Portugal, que proporcionou a *O Amargo Santo da Purificação* realizar duas apresentações no valor de R$ 200 mil nas cidades do Porto e de Coimbra (Portugal).

Nos mapas das figuras 10, 11 e 12, é possível visualizar por onde os três espetáculos circularam entre 2010 e 2019.

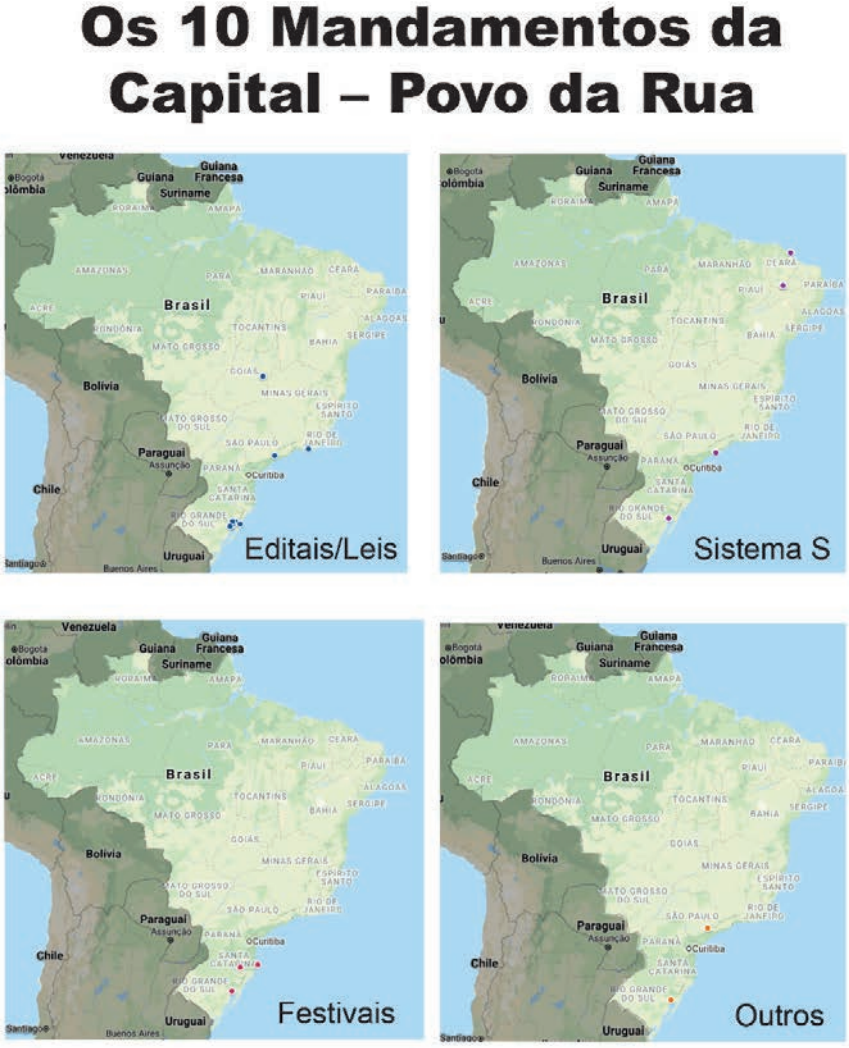
Figura 10 – Mapa: O Negrinho do Pastoreio

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 11 – Mapa: O Amargo Santo da Purificação

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 12 – Mapa: Os Dez Mandamentos da Capital



Fonte: Elaborado pela autora.

Portanto, é possível observar através dessas figuras que, de modo geral, as fontes de receita que fazem com que os espetáculos circulem por diferentes cidades fora do Rio Grande do Sul (estado de origem dos espetáculos) são o Sesc e os festivais. Observamos que, quando a fonte de recurso são editais/leis, na sua maioria os espetáculos ficam restritos a cidades do RS ou no máximo às regiões Sudeste e Centro-Oeste, devido ao baixo valor recebido.

No entanto, apesar de a maioria dos festivais abrir chamadas públicas para os espetáculos, os critérios são muito mais subjetivos do que num edital público, pois a escolha fica aliada a decisões de ordem mais subjetiva por parte do curador ou condicionada pela identidade já constituída do festival ou da edição proposta. Quanto ao Sesc, a participação fica restrita, na maioria das vezes, ao convite de um agente cultural da instituição, enfatizando-se que, em ambos os casos, as alianças – que podem ser consideradas redes de relações dos grupos – são de extrema importância para validar o convite aos espetáculos.

A segunda fonte de recurso financeiro que se repete na trajetória dos três espetáculos é o Fundo de Apoio à Cultura do RS (FAC-RS), abordado no capítulo 3, *Subsídio Financeiro Público para Produção e Difusão*, que se refere a recursos de financiamento público estadual (RS) e municipal (POA). Assim, o projeto *Povo da Rua – 15 Anos de Teatrodegrupo* no valor de R$ 75 mil foi vencedor em 2012, o que possibilitou a criação e circulação do espetáculo *Os 10 Mandamentos da Capital* pelo interior do Rio Grande do Sul.

Ainda, a partir de agosto de 2014, a Tribo realizou o projeto *Teatro e Memória – 50 anos do Golpe Militar*, através de aporte do FAC-RS no valor de R$ 150 mil, percorrendo as cidades de Canoas, Ijuí, Santa Cruz do Sul, Passo Fundo, Lajeado, Esteio, Novo Hamburgo, Vacaria e Alegrete. Em cada cidade foram realizadas as seguintes atividades: *workshop* intitulado *Vivência com o Ói Nóis Aqui Traveiz*, palestra *A Censura no Teatro Brasileiro Durante a Ditadura Militar*, *desmontagem Evocando os Mortos – Poéticas da Experiência*, com Tânia Farias, performance *Onde? Ação Nº 2*, projeção do filme *Viúvas – Performance Sobre a Ausência*, e o espetáculo *O Amargo Santo da Purificação*.

A peça também esteve presente dentro de outro projeto aprovado pelo FAC-RS, intitulado *Mostra Conexões para uma Arte Pública*, que recebeu o

valor de R$ 500 mil – um dos editais do FAC de maior valor até hoje abrangendo somente o teatro. O projeto reuniu quatro grupos de diferentes estados em torno da discussão sobre arte pública. A mostra percorreu três cidades e promoveu a aproximação entre grupos que já eram parceiros. A dinâmica da mostra previa que o grupo originário do Rio Grande do Sul fosse recebido por um período aproximado de uma semana em cada cidade, tendo como ponto-base a sede de um dos grupos parceiros, o que possibilitaria suas apresentações naquela cidade. Os grupos anfitriões eram: Tá na Rua (Rio de Janeiro), Pombas Urbanas (SP) e Grupo do Beco (BH). Dentro do projeto ocorria uma apresentação do grupo anfitrião em sua própria cidade, seguida de atividades propostas pelo Ói Nóis Aqui Traveiz, como a apresentação do espetáculo *O Amargo Santo da Purificação*, bem como performance, workshop, seminário e exercício cênico. Nesse caso, "a particularidade mais notável do projeto reside no modo de vinculação que converte o participante em anfitrião, estreita as relações e o conhecimento mútuo, amplia a porosidade do encontro" (Trotta, 2015, p. 27).

Esse é um bom exemplo de projeto de arte pública envolvendo teatro popular e o intercâmbio entre grupos independentes. Mais de mil pessoas puderam assistir aos espetáculos, fazer oficinas e participar de debates, tudo de forma gratuita, sem restrição alguma e ainda valorizando a importância das alianças como suporte solidário ao trazer parceiros para dentro do projeto com recursos públicos distribuídos entre os três grupos e o Ói Nóis – financiando custos de apresentação dos grupos em suas próprias cidades, tais como uso de equipamentos, cachês e logística para a realização dos debates.

E, por fim, em 2019, a Oigalê também venceu um edital do FAC-RS para viabilizar a circulação do espetáculo *O Negrinho do Pastoreio*. O projeto *O Negrinho do Pastoreio – 15 anos de Teatro*, no valor de R$ 60 mil, possibilitou a circulação do espetáculo pelo interior do RS.

Cabe ressaltar ainda que, diferentemente do edital Funarte Artes na Rua, os editais do FAC-RS – nos quais os três grupos venceram e os quais abrangeram projetos envolvendo os espetáculos estudados na tese – não eram exclusivos das artes cênicas; portanto, o teatro concorria com todos os segmentos da cultura.

Além disso, no prefácio do livro da pesquisadora Daniele Sampaio, intitulado *Elaboração de Projetos para o Desenvolvimento de Agentes e Agendas*, o produtor Romulo Avelar destaca que os editais foram um avanço para a cultura brasileira. "A multiplicação de tais instrumentos trouxe ares mais democráticos aos processos de financiamento, abrindo possibilidades reais para empreendimentos culturais que não se enquadram na lógica do mercado" (Sampaio *apud* Avelar, 2021, p. 7).

Portanto, tendo em vista o que nos mostra esse estudo, foram os editais que conseguiram manter as produções do teatro de rua ativas. O Teatro de Rua é uma modalidade que não se enquadra na lógica de mercado, pois não é preciso pagar para assistir: qualquer pessoa tem o direito de fazê-lo. Segundo Tânia Farias: "Um espetáculo de teatro de rua está sendo dado, compartilhado, construído e produzido junto no espaço público. E se é arte pública, a nossa compreensão é que o Estado deve garantir que isso se mantenha" (Rolim, 2023, p. 190).

Sampaio aborda a necessidade de avançar para aperfeiçoar os mecanismos de fomento, seja do ponto de vista dos critérios de avaliação, seja na composição de comissões de avaliação paritárias (sociedade civil e profissionais), bem como a difusão de técnicas de elaboração de projetos. Além disso, a autora destaca a importância de não criar uma lista de ações aleatórias ou encher o projeto de atividades apenas para aumentar a sua chance de aprovação, o que resulta "na realização do projeto em condições insalubres", na "baixa remuneração das pessoas envolvidas, hospedagem em acomodações precárias, fornecimento de alimentação de baixa qualidade, transporte sem segurança, enfim, a lista consequencial é infinita" (Sampaio, 2021, p. 54).

Olhando para os dados levantados desses três espetáculos, o que chama a atenção também é que com os editais o grupo teve a possibilidade de realizar três atividades: criar, circular e distribuir o espetáculo. Mais do que isso: se não fossem os editais, provavelmente esses trabalhos não existiriam, ao menos não na forma como foram concebidos. A exemplo: *O Negrinho do Pastoreio* estreou em 2002, e a produção contou com o pagamento do Fumproarte, da Prefeitura de Porto Alegre, e *Os 10 Mandamentos da Capital* foi contemplado com o FAC 2012 para sua produção.

Com esses exemplos podemos perceber que um dos problemas que os profissionais enfrentam com esse tipo de mecanismo é a necessidade de

ir "pulando" de edital em edital para poder manter as produções ativas no repertório do grupo ou criar novas.

Portanto, retornando à pergunta provocada no início do trabalho: Por que a categoria de Edital/Lei foi preponderante no caso desses três espetáculos?

O fato de os três espetáculos serem realizados na rua – e é importante frisar que foi por escolhas ideológicas, éticas e estéticas de cada grupo – expõe a uma maior precariedade os grupos da modalidade Teatro de Rua; também se pode observar que as alianças representam apoio importante para que os grupos se mantenham e possam fazer emergir de suas lutas melhores condições de trabalho. Mas o ponto principal é que o Teatro de Rua busca imprimir à sua arte o conceito de arte pública. Ora, se existe arte pública, logo ela deve ser sustentada com políticas públicas.

4.2 Festival

Os festivais são importantes espaços de exibição e circulação dos espetáculos de teatro; dois espetáculos do recorte proposto tiveram como fontes de receita preponderante os festivais. São eles: *A Comédia dos Erros*, da Cia. de Teatro di Stravaganza, e *Sacy Pererê-a lenda da meia noite,* da Cia. Teatro Lumbra.

4.2.1 Cia. Teatro di Stravaganza

A Cia. Teatro di Stravaganza estreou em junho de 1988, na Sala Qorpo Santo, com *Shandar e o Feitiço de Mungo*, tendo, desde o primeiro momento, no núcleo do grupo Luiz Henrique Palese (que havia participado do grupo *Faltou o João*), Adriane Mottola (que trabalhara como atriz em dois grupos, o *Balaio de Gatos* e o *Teatro Vivo*) e Cacá Corrêa (na época estudante de Artes do Atelier Livre da Prefeitura e, posteriormente, do Instituto de Artes da UFRGS).[68] O grupo – que nasce sem a pretensão de ser grupo – dois anos depois se nomeia Stravaganza.

[68] Atualmente, o grupo é formado por Adriane Mottola, Duda Cardoso, Fernando Kike Barbosa, Felipe Zancanaro, Janaina Pelizzon, Lauro Ramalho, Miriã Possani, Ricardo Vivian, Rodrigo Mello e Sandra Possani.

O nome surge a partir de um verbete do livro *Dicionário de Teatro*, do autor Luiz Paulo Vasconcellos. "Extravaganza: Tipo de teatro musicado de aparência brilhante e guarda-roupa luxuoso que floresceu na Inglaterra em meados do século 19. […] tem sido visto como uma manifestação precursora da comédia musical" (Vasconcellos, 1987, p. 86).

Na dissertação *Cia. Stravaganza: Um olhar sobre os processos criativos no teatro de grupo*, de Adriane Mottola (2009), ela reconhece que o grupo viveu quatro fases distintas, as quais chamou de jornadas.

No início do trabalho do grupo de 1988 a 1992, a primeira jornada caracterizou-se pela criação da própria dramaturgia e por uma dedicação especial ao teatro para a infância.

Na segunda jornada – de 1993 a 1998 –, Cacá sai do grupo, enquanto Palese e Mottola estreiam um marco na trajetória da companhia, o espetáculo *Decameron* (1993). Com a ousada direção de Palese o espetáculo projeta o Stravaganza nas cenas nacional e internacional e acaba por gerar no grupo o interesse pelo estudo da *commedia dell´arte*.

A terceira jornada – de 1998 a 2002 – é marcada pela conquista da sede própria, um garajão de 450m^2, que, nesta fase, é utilizado para a guarda de equipamentos, oficinas e palco de experimentações. O grupo viabiliza a vinda de Philippe Gaulier[69] ao Brasil, para ministrar cursos de *clown* e bufão, o que vai resultar no espetáculo *Bebê Bum* (1999), que inaugura um momento em que as experimentações são ampliadas em função de possuir uma sede própria.

Em fevereiro de 2003, Palese falece, iniciando a quarta jornada do grupo, que continua realizando apresentações de peças em repertório, mas sem pensar na criação de um novo espetáculo. Em abril de 2004, eles inauguraram o Studio Stravaganza como um local para apresentações teatrais. Segundo Mottola (2009), depois de alguns anos centrados na visualidade, a Cia. volta-se aos textos universais e à dramaturgia latino-americana.

[69] Philippe Gaulier (Paris/FR, 1943) é considerado uma referência mundial no ensino da palhaçaria. Foi professor na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq até a criação de sua própria escola nos anos 1980.

A dissertação de Mottola termina abordando o espetáculo *A Comédia Dos Erros* (2008), texto shakespeareano, em tradução versificada de Bárbara Heliodora.

A década de 2010 a 2019, portanto, não está analisada na dissertação de Mottola, mas observamos que começa a haver uma aposta em textos pós-dramáticos: *Estremeço* (2012), *Pequenas Violências Silenciosas e Cotidianas* (2013), *Eurodisney* (2018) e *Mritak, como vivem os mortos?* (2018), bem como há um retorno a espetáculos voltados para as infâncias, como *Ópera Monstra* (2010), *Príncipes e Princesas, Sapos e Lagartos* (2013) e *A extraordinária aventura romântica de Miranda e Leo Lorival* (2019).

O espetáculo que vamos eleger é justamente o último relatado na dissertação de Mottola: *A Comédia dos Erros,* que estreou em abril de 2008 e é um dos espetáculos mais longevos da Cia. Teatro di Stravaganza em repertório. A criação da montagem foi contemplada pelo Fumproarte de 2007.[70]

Considerada por pesquisadores, provavelmente, como a primeira peça escrita pelo dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616), o espetáculo tem como ponto central a crise de identidade e desenvolve-se em torno de dois pares de gêmeos idênticos: os dois Antífolos e seus criados Drômios, separados na infância durante um naufrágio e levados a cidades diferentes, cada patrão com seu servidor. Até o reencontro dos irmãos, já adultos, os personagens vivem uma série de mal-entendidos.

A peça foi criada especialmente para o Estúdio Stravaganza, sede da Cia. O público é convidado a chegar antes do início da apresentação, pois o cenário é ambientado como um antigo mercado público, e as mercadorias estão realmente à venda para os espectadores.

A montagem teve bom público já na sua estreia, pois se manteve em temporada por 57 apresentações contínuas (sexta a segunda) no espaço da Cia. Teatro di Stravaganza para um público máximo de 110 pessoas por apresentação.

A Comédia dos Erros ganhou o Prêmio Açorianos de Melhor Espetáculo, Direção (Adriane Mottola), Ator Coadjuvante (Lauro Ramalho), Atriz

[70] O Fumproarte obtido foi no valor de cerca de R$ 65 mil.

Coadjuvante (Sofia Salvatori) e Trilha Sonora (Mônica Tomasi) e o Troféu Braskem em Cena (2008), recebendo os prêmios de Melhor Espetáculo, Melhor Direção e Melhor Intérprete para Carlos Alexandre, dividido com Heinz Limaverde. No quadro 5, podemos acompanhar a trajetória do espetáculo e sua principal fonte de receita.

Figura 13 – A Comédia dos Erros

Foto: Carvalho (2018).

Quadro 5 – Trajetória A Comédia dos Erros

MÊS	NOME DO PROJETO	ATIVIDADE	CIDADE	Nº APRESENTAÇÕES	FONTE DE RECURSO	CATEGORIA
2010						
2 a 7 de fevereiro	Festival Porto Verão Alegre	Apresentação	Porto Alegre/RS	6	Bilheteria	Bilheteria
22 de fevereiro	Centro de Eventos da URI – Universidade Regional Integrada 2010	Apresentação	Erechim/RS	1	SESC	SESC
Abril	Projeto Rio Grande no Palco - SESC/RS	Circulação	Passo Fundo, Santa Cruz, Lajeado, Santa Maria e Erechim/RS	5	SESC	SESC
23, 24, 25 e 26 de março	Projeto Lâmpada Mágica adulto 10ª edição	Circulação	Venâncio Aires, Rio Pardo, Cachoeira do Sul e Santa Cruz do Sul/RS	4	Convite produtora cultural Cida Herok	Outros
2011						
20 a 23 de janeiro	Festival Porto Verão Alegre	Apresentação	Porto Alegre/RS	4	Bilheteria	Bilheteria
2012						
11 de abril	Projeto Dulcina Abraça o Sul – 2012, da FUNARTE	Apresentação	Rio de Janeiro/RJ	1	FUNARTE Ministério da Cultura	Edital/Lei
19 e 20 de maio	Festival do Teatro Brasileiro	Circulação	Brasília/DF	2	Festival	Festival
2013						
23 a 27 de janeiro	Festival Porto Verão Alegre	Apresentação	Porto Alegre/RS	5	Festival	Festival
14 de março	Mostra do Teatro Gaúcho	Apresentação	Porto Alegre/RS	1	Festival	Festival
27 de setembro	Projeto Cultural Concurso Hora dos Talentos – Jornal A Hora 2013	Apresentação	Lajeado/RS	1	Convite	Outros

2014						
28, 29, 30, 31 de janeiro 01 e 02 de fevereiro	Festival Porto Verão Alegre	Circulação	Porto Alegre/RS	6	Festival	Festival
13 de maio	Projeto Universo Cênico	Apresentação	Novo Hamburgo/RS	1	Opus Promoções	Outros
16 de maio	Apresentação no Teatro Feevale	Apresentação	Novo Hamburgo/RS	1	Convite produtora Cida Herok	Outros
2015						
16, 17 e 18 de janeiro	Festival Porto Verão Alegre	Apresentação	Porto Alegre/RS	3	Festival	Festival
2016						
15, 16 e 17 de janeiro	Festival Porto Verão Alegre	Apresentação	Porto Alegre/RS	3	Festival	Festival
20 e 21 de dezembro	Resgatando as Artes Cênicas / 2ª edição - setembro a dezembro 2016	Apresentação	Antônio Prado/RS	2	Convite	Outros
2017						
10, 11, 12 de fevereiro	Festival Porto Verão Alegre	Apresentação	Porto Alegre/RS	3	Festival	Festival

2018						
2, 3 e 4 de Fevereiro	Festival Porto Verão Alegre	Circulação	Porto Alegre/RS	3	Festival	Festival
01 de Junho	Arte Sesc/Cultura por toda parte/ SESC/Canoas	Apresentação	Canoas/RS	1	SESC	SESC
01 de setembro	Mostra Stravaganza 30 anos – Projeto Teatro Hoje: Repertório 2018	Apresentação	Porto Alegre/RS	1	Bilheteria	Bilheteria
2019						
01, 02 e 03 de fevereiro	Festival Porto Verão Alegre	Apresentação	Porto Alegre/RS	3	Festival	Festival
TOTAL				57		

Fonte: Elaborado pela autora.

4.2.2 Cia. Teatro Lumbra

A Cia. Teatro Lumbra foi fundada em 2000 pelo cenógrafo e encenador Alexandre Fávero.[71] Conforme o *site* da companhia[72], o nome "Lumbra" é a junção de luz e sombra (LUz + soMBRA = LUMBRA). Lumbra está contido na palavra "deslumbrar", que é maravilhar-se pelo lumbre, por um brilho.

A companhia dedica-se ao estudo, investigação e produção com as poéticas do teatro de sombras contemporâneo e do audiovisual. Pesquisa

[71] Atualmente, o grupo é composto por Alexandre Fávero, Fabiana Bigarella e Têmis Nicolaidis.
[72] Disponível em: clubedasombra.com.br/cialumbra.

temas ligados à cultura brasileira e aos mitos universais para criar as suas encenações. A montagem *Sacy Pererê: A Lenda da Meia Noite* foi o primeiro espetáculo da Cia. e foi realizado por meio do Fumproarte.

A Cia. Teatro Lumbra também é conhecida pelas *Oficinas de Vivências* com Teatro de Sombras, nas quais Fávero repassa seus conhecimentos sobre esta linguagem. Ele desenvolve e coordena os projetos da Cia. Teatro Lumbra em um estúdio particular na cidade de Dois Irmãos, interior do RS, visando aprimorar a pesquisa e a experimentação da linguagem das sombras, criando equipamentos exclusivos de iluminação, cenografia e objetos de cena para espetáculos e serviços artísticos profissionais.

Em 2007, a Cia. estreou no Circuito Nacional Palco Giratório com dois espetáculos: *Sacy Pererê, a lenda da meia noite* e *Bolha Luminosa*.

De 2010 a 2019, ela apresentou os seguintes espetáculos: *Sacy Pererê – A Lenda da Meia-Noite* (2002), *Bolha Luminosa* (2005), *Auto Luminoso de Natal* (2007), *A Salamanca do Jarau* (2007), *Explum* (2010) e *Criaturas da Literatura* (2019). *Sacy Pererê – A Lenda da Meia-Noite* foi a montagem de maior destaque de 2010 a 2019 no repertório da companhia, tendo sido apresentada na maior parte dos anos daquela década.

A história é uma aventura de ação e suspense inspirada em relatos populares sobre a personagem folclórica Sacy, que foram organizados pelo escritor Monteiro Lobato em 1918. Nela, os sombristas utilizam velas, lâmpadas e lampiões para produzir as sombras de seus movimentos corporais e de silhuetas de objetos em uma cortina suspensa por dois tripés de bambu. Por se tratar de um espetáculo essencialmente audiovisual, o texto é entrelaçado com falas cantadas. Os efeitos sonoros são gravados em estúdio, e o ritmo e a pulsação da montagem são marcados por instrumentos de corda e percussão. A peça ganhou o Prêmio Tibicuera de Teatro Infantil 2002 nas categorias Melhor Direção e Iluminação (Alexandre Fávero) e Música Especialmente Composta (Gustavo Finkler).

No quadro 6, é possível acompanhar a trajetória do espetáculo desde 2010 e verificar qual fonte de receita tem mais peso em sua trajetória.

Figura 14 – Sacy Pererê – A Lenda da Meia-Noite

Foto: Cia. Teatro Lumbra (2018).

Quadro 6 – Trajetória Sacy Pererê – A Lenda da Meia-Noite

MÊS	NOME DO PROJETO	ATIVIDADE	CIDADE	Nº APRESENTAÇÕES	FONTE DE RECURSO	CATEGORIA
			2010			
3 a 7 de fevereiro	I MITA – Mostra Internacional de Teatro de Animação	Apresentação	Rio de Janeiro/RJ	1	Festival	Festival
Julho	Festival de Inverno SESC	Apresentação	Araraquara/SP	1	SESC	SESC
19 de outubro	24ª Feira do Livro de Gravataí	Apresentação	Gravataí/RS	1	Prefeitura de Gravataí	Outros
			2011			
Janeiro	Projeto "Luz! Sombra! Ação!" SESC	Apresentação	São José dos Campos/SP	1	SESC	SESC
17 de julho	18º Festival Espetacular de Teatro de Bonecos	Apresentação	Curitiba/PR	1	Festival	Festival
Agosto	Mostra SESC de Teatro de Animação São Paulo	Circulação	Ribeirão Preto, Santana e Santo André/ SP	3	SESC	SESC
31 de agosto	Circuito SESC Santa Catarina	Circulação	São Miguel do Oeste, Chapecó, Xanxerê, Lages, Blumenau, Joinville e Jaraguá do Sul / SC	7	SESC	SESC
10 de outubro	-	Apresentação	Porto Alegre/RS	1	Associação Caixa Econômica Federal	Outros
28 de novembro	Evento GERIBANDA	Apresentação	Rio Grande/ RS	1	Universidade Federal do Rio Grande – FURG	Outros

2012						
12 de maio GO e 2 de junho DF	Festival do Teatro Brasileiro	Circulação	Goiânia/ GO Brasília/ DF	4	Festival	Festival
Agosto a Novembro	Projeto Viagem Teatral SESISP	Circulação	Ribeirão Preto, Campinas, São José dos Campos, Osasco, São Bernardo do Campo, Santo André, Mauá, Santos, Birigui, Marília, São José do Rio Preto, Franca, Araraquara, Rio Claro, Piracicaba Itapetinin ga e Sorocaba/ SP	17	SESI-SP	Outros
26 de setembro	Festival Nacional do Teatro de Presidente Prudente - FENTEPP	Apresentação	Presidente Prudente/ SP	1	Festival	Festival
2013						
23 março	Maratona Cultural - Florianópolis/ SC	Apresentação	Florianópolis/SC	1	Festival	Festival
19 de abril	3ª Titeritada Brasileira - Diadema/SP	Apresentação	Diadema/SP	1	Festival	Festival
5 de Maio	3º Festival do Boneco 2013	Apresentação	Goiânia/GO	1	Festival	Festival
4 e 5 de junho	1ª Temporada de Teatro de Brusque 2013	Apresentação	Brusque/SC	2	Festival	Festival
25 de outubro	7º Litoral Encena - Mostra Nacional de Teatro de Rua, Teatro de Bonecos, Circo e Dança	Apresentação	Caraguatatuba/SP	1	Festival	Festival
9 e 12 novembro	15º Mostra SESC Cariri de Culturas	Circulação	Nova Olinda, Crato e Juazeiro do Norte/CE	3	SESC	SESC

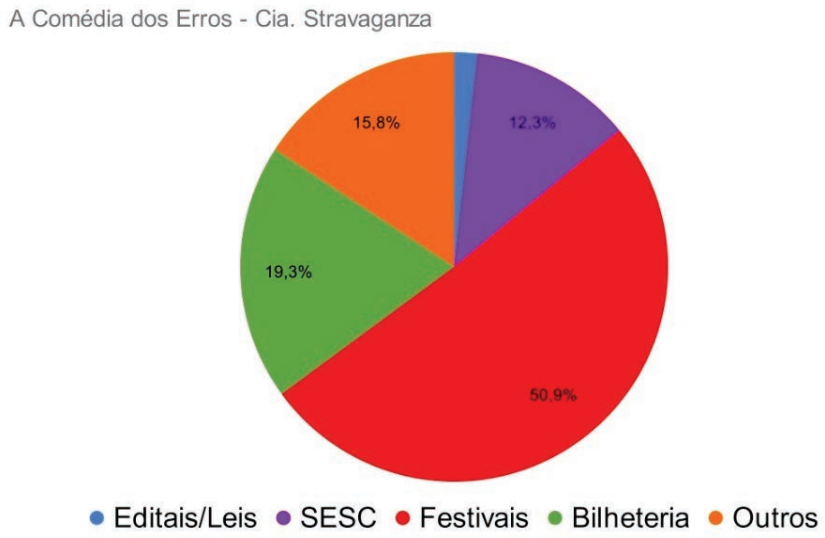
2014						
6 de abril	4º Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Bauru - Boneco Gira Boneco/SP	Apresentação	Bauru/SP	1	Festival	Festival
2 de maio	1º Festival Internacional de Teatro de Sombras - FIS	Circulação	Catucaba e São Luiz do Paraitinga/ SP	2	Festival	Festival
4 maio	Projeto Entre Luz e Sombras - SESC	Apresentação	São José dos Campos/ SP	1	SESC	SESC
19 e 20 de maio	Festival Nacional de Teatro de Chapecó/SC	Circulação	Chapecó/ SC	2	Festival	Festival
24 de agosto	Mês do Folclore	Circulação	Rio do Sul/ SC	2	Fundação Cultural de Rio do Sul/ SC	Outros
25 de agosto	35º Festival de Teatro de Lages - FETEL	Apresentação	Lages/SC	1	Festival	Festival
4 de outubro	14º Festival de Formas Animadas	Apresentação	Jaraguá do Sul/ SC	1	Festival	Festival
25 agosto	8º Litoral Encena-Mostra Nacional de Teatro de Rua, Teatro de Bonecos, Circo e Dança	Circulação	Caraguatatuba/SP	1	Festival	Festival
11 e 12 de outubro	5º Pequeno Grande Encontro de Teatro para crianças de Todas as Idades	Circulação	Curitiba/PR	2	Festival	Festival
26 novembro RS e 10 dezembro DF	Mostra de Teatro de Bonecos - Porto Alegre/RS e Brasília/DF	Circulação	Porto Alegre/RS e Brasília/DF	2	Festival	Festival

Fonte: Elaborado pela autora.

4.2.3 Repertório mantido por festivais

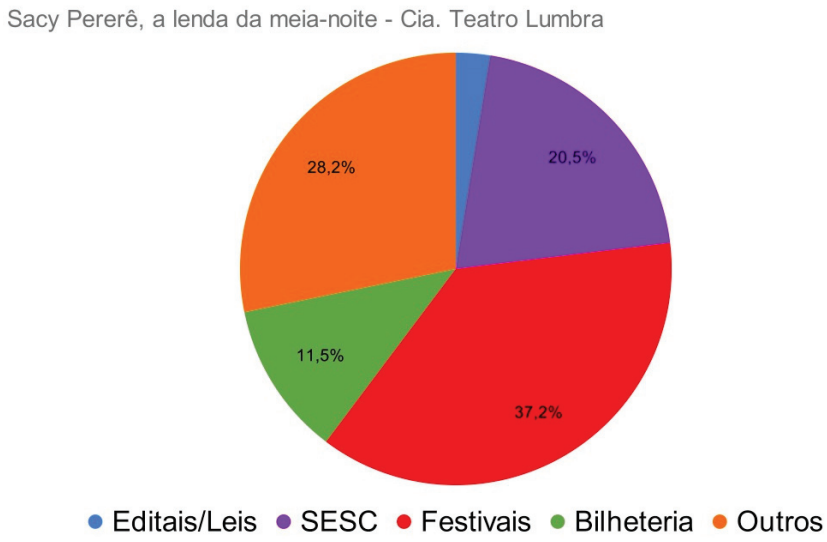
Dois espetáculos ocuparam a categoria Festivais: *A Comédia dos Erros* e *Sacy Pererê: A Lenda da Meia-Noite*. Antes de falar sobre ambos os espetáculos, é preciso dizer que os festivais têm caráter público, pois, na sua maioria, são feitos com dinheiro público por meio das leis de incentivo (via renúncia fiscal) ou editais públicos. Então, via de regra, eles também dependem de recursos públicos para acontecer; no entanto, consideramos nesta pesquisa que são uma categoria à parte, tendo em vista que os grupos de teatro recebem os recursos financeiros diretamente dos festivais. Nos gráficos 9 e 10, é possível observarmos a percentagem de atuação da sustentação de cada categoria em relação aos dois espetáculos, tendo em vista que a de festival é preponderante em ambas.

Gráfico 9 – A Comédia dos Erros



Fonte: Elaborado pela autora.

Gráfico 10 – Sacy Pererê – A Lenda da Meia-Noite

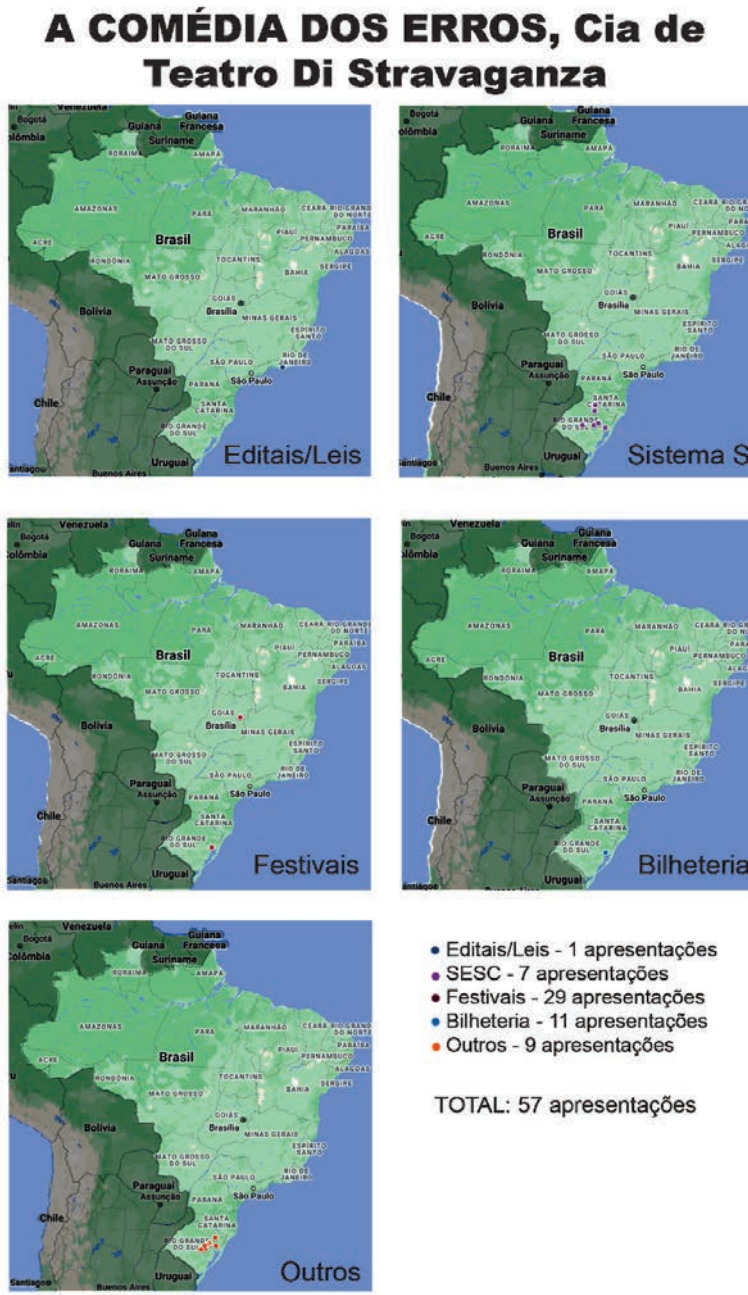


Fonte: Elaborado pela autora.

A trajetória de ambos os espetáculos em relação aos festivais é bem diferente. *A Comédia dos Erros* apresentou-se, no período estudado, apenas em três festivais: Festival do Teatro Brasileiro/Cena Gaúcha Etapa DF, Mostra do Teatro Gaúcho e Porto Verão Alegre, sendo esta última a principal.

O espetáculo teve uma boa receptividade do público e da crítica e conseguiu realizar várias turnês pelo interior do estado, mas não chegou a adentrar o circuito dos festivais fora do RS, provavelmente em função do elenco numeroso e do cenário grandioso, como podemos visualizar no mapa a seguir.

Figura 15 – Mapa: A Comédia dos Erros



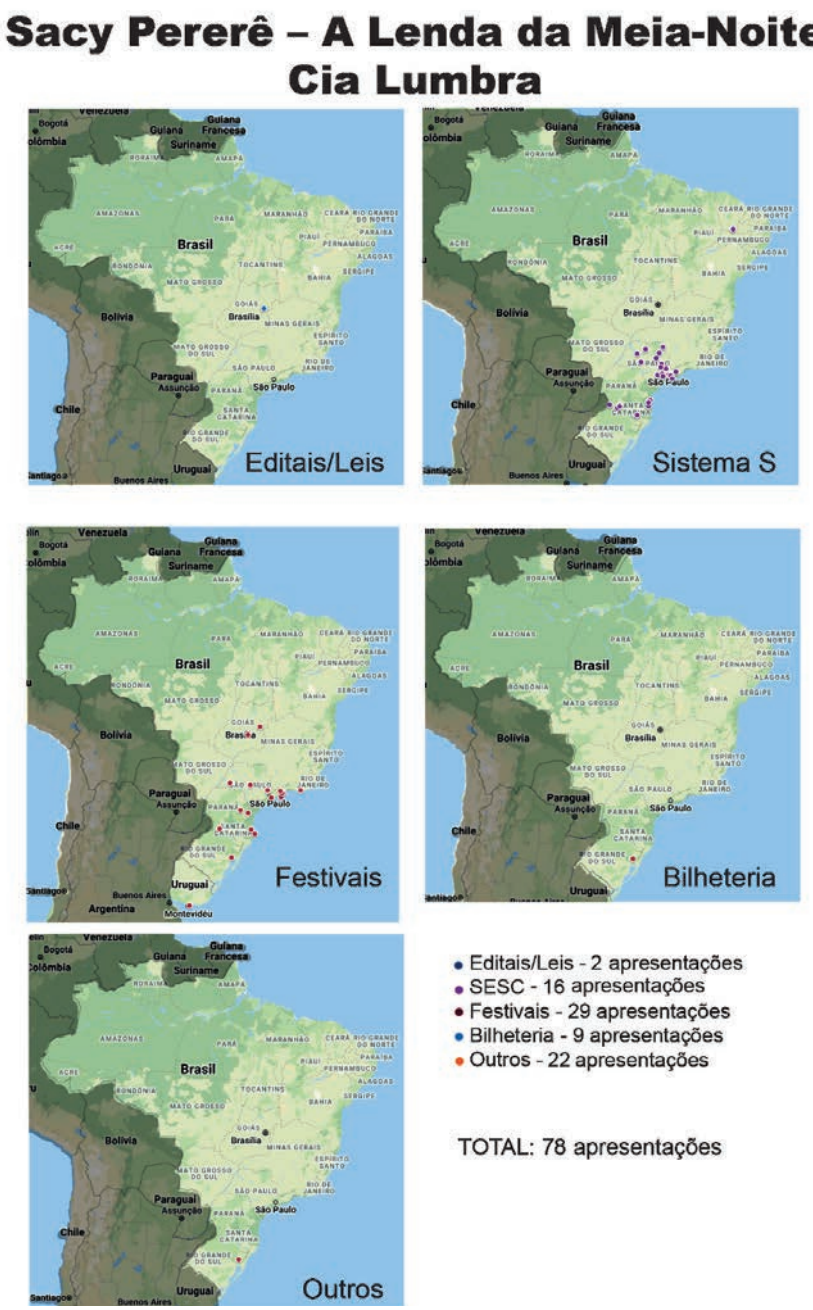
Fonte: Elaborado pela autora.

O que é possível perceber na trajetória do espetáculo é que seu maior comprador foi o festival Porto Verão Alegre. Como vimos no capítulo 4, muitos espetáculos integram a programação deste festival sem cachê, apenas com o recurso proveniente da bilheteria. No entanto, os espetáculos que mais têm público acabam por receber cachê; é o caso de *A Comédia dos Erros*, que a partir de 2013 foi remunerada pelo festival: as únicas duas notas fiscais guardadas pelo grupo mostram que, em 2015, a Cia. recebeu R$ 7.500,00 e, em 2019, R$ 9.000,00 por três apresentações em cada ano.

Se formos olhar para a linha do tempo do espetáculo, nos anos de 2015, 2017 e 2019, a peça manteve-se no repertório da Cia. porque se apresentou dentro do festival Porto Verão Alegre, pois não integrou outros projetos, festivais ou realizou temporadas. Temos, portanto, neste caso, o festival Porto Verão Alegre como o principal mantenedor do espetáculo dentro do repertório da Cia.

Enquanto isso, a trajetória do *Sacy Pererê,* da Cia. Teatro Lumbra, destaca-se pela diversidade de festivais, que envolve várias cidades – como podemos visualizar no mapa a seguir.

Figura 16 – Mapa: Sacy Pererê – A Lenda da Meia-Noite



Fonte: Elaborado pela autora.

Estar no circuito dos festivais fora do RS deve-se ao fato de que, conforme Fávero (Rolim, 2023), desde muito cedo, por volta de 2006, a companhia começou a investir em outros circuitos teatrais; devido ao "sucateamento da cultura" na cidade de Porto Alegre, iniciou por Santa Catarina com projetos independentes:

> Colocávamos dois espetáculos dentro de uma Kombi, contatávamos produtores locais que se dispunham a articular. Toda a nossa venda de espetáculos era com escolas, e a gente trabalhava por bilheteria nessas situações. Dividia a bilheteria com esses produtores. Então, a gente tinha que trabalhar com um volume muito grande de apresentações. Te digo que, na época, valia a pena (Rolim, 2023, p. 230).

Fávero conta-nos em sua entrevista (Rolim, 2023, p. 230) que, provavelmente, fazer isso nos dias de hoje seria inviável, "pelos custos que tu tens e talvez pela falta de investimento desse setor da educação". Para ele, isso serviu para chamar a atenção de outros grupos, dos gestores de cultura, dos professores das universidades e para a construção de um público fora do RS. Foi em 2007, por exemplo, que a companhia realizou sua primeira e única (até o momento) circulação pelo Circuito Nacional Palco Giratório com a *Sacy Pererê* e também com o espetáculo *Bolha Luminosa*, uma intervenção urbana.

Apesar de a Cia. viajar em um número reduzido de cerca de três pessoas, ela possui espetáculos pesados para transportar devido à necessidade dos equipamentos utilizados no teatro de sombras. Conforme Fávero: "Hoje eu estou me dedicando a diminuir o peso, fazer cenografias mais portáteis, equipamentos de iluminação mais leves de transportar e cargas mais enxutas pra gente poder viajar pro exterior" (Rolim, 2023, p. 238).

A companhia atribui essa circulação grande pelo Brasil à referência de seu trabalho em teatro de sombras, evidenciando que há poucos grupos que trabalham exclusivamente com sombras no teatro. Fávero afirma que as melhores coisas que estão sendo produzidas, vendidas e experimentadas em termos de tecnologias não são acessíveis para os artistas brasileiros, o que acabou fazendo com que o grupo desenvolvesse seus próprios equipamentos e uma metodologia própria. Em entrevista, Fávero diz que "um dos nossos legados é a forma como usamos a iluminação, a polivalência que o sombrista de nossa companhia tem nas obras. Nós fazemos tudo e tudo ao mesmo tempo dentro de uma obra" (Rolim, 2023, p. 227).

Também é importante observar que, apesar de trabalharem com Teatro de Animação, eles não ficam restritos dentro dos festivais voltados exclusivamente para essa linguagem, como podemos visualizar no quadro 6 de sua trajetória. Temos, neste caso, um espetáculo que deu origem, em 2000, à Cia. Lumbra ainda entre 2010 e 2019, circulando e existindo por conta dos festivais.

Ambos os espetáculos demonstram que nem sempre os festivais estão interessados em montagens que estrearam recentemente – as produções estrearam em 2000 e 2008 – e seguiram se apresentando dentro de festivais, seja no caso de *A Comédia dos Erros* por atrair um público numeroso ou no caso do *Sacy Pererê* por trabalhar com uma linguagem pouco explorada no teatro.

4.3 Sesc

Esse subcapítulo vai abordar a categoria Sesc, que contempla o espetáculo que realizou o maior número de apresentações por meio dessa modalidade; no caso, *4 Contos para Teatro de Bonecos,* da Cia. Gente Falante.

4.3.1 Cia. Gente Falante

No início da década de 1990, Paulo Martins Fontes Neto, juntamente com outros três integrantes, iniciou seus experimentos em teatro de animação e estreou em 1991 na Biblioteca Monteiro Lobato, em Salvador/BA.

Fontes soube que havia em Canela, no RS, uma "meca brasileira do teatro de bonecos" (Cia. Gente…, 2015, p. 18): o Festival Internacional de Bonecos[73]. Ele então foi para o RS e chegou a Porto Alegre com alguns bonecos e apenas uma produção.

O nome da companhia surgiu a partir de uma personagem que falava absurdos sem parar. Até que a mãe de uma criança assídua no teatro disse que não o levaria mais. Então ela desesperou-se e disse: "Mãe, me traz pra

[73] O Festival Internacional de Bonecos completou 31 edições em 2019, último ano em que foi realizado.

ver essa gente falante?". Fontes escutou e resolveu denominar o espetáculo de *Essa Gente Falante*; em seguida, a Cia. também adotou o nome.

Fontes conheceu Eduardo Custódio, o Duda, em 1997 na Fecriança, uma feira infantil de artes, em Pelotas. Em 1999, Custódio mudou-se para Porto Alegre, dividindo a vida e os planos com Fontes, dando início a uma outra fase da companhia: a de produções próprias.

Em 1999, os dois tinham montado um único espetáculo: *O Teatro de Sombras de Ofélia*. Uma agência de eventos procurou a Cia. para apresentar o trabalho no Shopping Iguatemi em homenagem ao Dia das Crianças. Com o recurso que ganharam eles investiram nos espetáculos *4 Contos para Teatro de Bonecos* (1999) e *Sob a Luz da Lua* (2000). Fizeram temporada no Teatro de Arena e na Sala Álvaro Moreira com ingressos esgotados.

A partir disso, como consta no livro Cia. *Gente falante – Teatro de Bonecos, História, Processos e Perspectivas*, uma produtora assistiu e apresentou o repertório da companhia para outra produtora de São Paulo, que estava procurando artistas para o projeto do Sesc, *Balaio Brasil*. *Sob a Luz da Lua* acabou por integrar o projeto.

O vínculo com o Sesc seguiu. Foram chamados para o *Balaio Brasil Itinerância*. Dessa vez, circularam durante um mês pelo interior de São Paulo com o espetáculo *4 Contos para Teatro de Bonecos*. Do dinheiro ganho novamente uma parte foi investida para criar outro espetáculo – no caso, *João e Maria*, que estreou em 2001.

Foi somente em 2003 que, pela primeira vez, a Cia. realizou um espetáculo com recursos públicos: o *Circo Minimal*, que foi aprovado por meio do Fumproarte, sendo, ao lado de *4 Contos*, um dos espetáculos mais requisitados do repertório.

Neste mesmo ano, aconteceu também outro passo importante na trajetória da companhia: ela foi contemplada no projeto de ocupação da Usina do Gasômetro, que veio a se chamar Usina das Artes, descrito no capítulo 5.

Em 2006, teve sua primeira experiência internacional. O *Circo Minimal* foi para a Espanha participar de três festivais a convite de um produtor que conheceram no Festival Espetacular de Teatro de Bonecos de Curitiba.[74]

[74] Festival Espetacular de Teatro de Bonecos, realizado pela APRTB – Associação Paranaense de Teatro de Bonecos, ocorreu de 1990 a 2008 e em 2011, 2013, 2016 a 2018.

Nos anos que sucederam, a companhia teve uma participação bem importante em projetos do SESI, que, assim como Sesc, pertence ao Sistema S.[75] Em 2006, participou do projeto Sesi Bonecos do Brasil e do Mundo[76] com o *Circo Minimal*, e todos os anos em que ocorreu o festival foi novamente convidada a compor a programação.

Em 2008, a Cia. Gente Falante estreou no Circuito Nacional Palco Giratório com *Circo Minimal*, retornando em 2014 com o espetáculo *Louça Cinderela e Xirê das Águas – Orayeyê Ôh*.

Na última década de 2010 a 2019, a Cia. apresentou os seguintes espetáculos: *4 Contos para Teatro de Bonecos* (1999), *Sob a Luz da Lua* (2000), *João e Maria* (2001), *Deuses, espaçonave e terra* (2001), *Circo Minimal* (2003), *Louça Cinderella* (2010), *Xirê das Águas – Orayeyê Ôh* (2011), *Caixa de Música* (2012) e *Comunidade Miniaturizada – Caixinhas Lambe-lambe* (2014).

Neste trabalho, destacamos o espetáculo *4 Contos para Teatro de Bonecos*. A montagem surgiu como uma junção de vários números de repertório montados no início da trajetória da Cia. no RS. Em cena estão quatro contos populares latino-americanos contados através da arte dos brincantes mambembes da América Latina e dos bonecos de luva e de vara. Segundo Fontes e Custódio (Rolim, 2023), foi o espetáculo que mais abriu portas à Cia. e se consagrou na circulação que fez pelo Sesc São Paulo, através do projeto *Balaio Brasil*.

A montagem *4 Contos para Teatro de Bonecos* é a de maior destaque de 2010 a 2019 no repertório da Cia., tendo sido apresentada na maior parte desta década. No quadro 7, é possível acompanhar a trajetória do espetáculo na década estudada e constatar sua maior fonte de receita.

---

[75] As nove entidades do Sistema S são mantidas com recursos de empresas dos setores correspondentes. As contribuições dessas companhias para o sistema incidem sobre a folha de pagamento, são recolhidas pelo governo e repassadas às entidades. Além disso, parcerias com as empresas para ações específicas de consultoria e treinamento, venda de ingressos, cursos pagos e outras medidas também contribuem para a receita dessas organizações. A alíquota da contribuição empresarial para os serviços sociais (Sesi, Sesc e Sest) é de 1,5%.
Fonte: Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2020-09/agencia-brasil-explica-o-que-e-o-sistema-s.

[76] O Festival Sesi Bonecos do Mundo é um evento cultural patrocinado pelo Sesi, que dissemina, através de bonecos, a riqueza cultural presente nas diversas regiões do Brasil, além da cultura de outros países. O projeto ocorreu de 2004 a 2018.

Figura 17 – 4 Contos para Teatro de Bonecos

Foto: Município (2013).

Quadro 7 – Trajetória 4 Contos para Teatro de Bonecos

MÊS	NOME DO PROJETO	ATIVIDADE	CIDADE	Nº APRESENTAÇÕES	FONTE DE RECURSO	CATEGORIA
2010						
Fevereiro	Projeto Enter Sesc/SC	Apresentação	Florianó polis/SC	2	SESC	SESC
2011						
Março e Abril	Mostra Cia. Gente Falante 20 Anos De Teatro De Bonecos - Sesc/RS	Apresentação	Porto Alegre/RS	2	SESC	SESC
Junho	11º Festival Internacional de Teatro de Bonecos	Apresentação	Belo Horizonte/MG	2	Festival	Festival
Junho	Mostra Cia. Gente Falante 20 Anos De Teatro De Bonecos na 1ª Mostra Passo Fundo de Teatro - Sesc/RS	Apresentação	Passo Fundo/RS	2	SESC	SESC
Julho	Festival de Inverno	Apresentação	Itá/SC	2	Festival	Festival
2012						
Outubro	Circuito Teatro A Mil 2012 Sesc/RS	Circulação	Farroupilh a Bento Gonçalve s, Gramado, Caxias do Sul, Garibaldi, Canoas e Gravataí/ RS	14	SESC	SESC

2016						
04 a 08 de Abril	Rio Grande no Palco – SESC/Torres	Circulação	Torres, Maquiné, Itati, Terra de Areia e Três Forquilhas/RS	8	SESC	SESC
10 de Junho	6º Aldeia Imembuy no SESC – Santa Maria	Apresentação	Santa Maria/RS	1	SESC	SESC
30 e 31 de Julho	Comemoração 25 anos da Cia	Apresentação	Viamão/RS	2	Bilheteria	Bilheteria
06 a 25 de Outubro e 09 a 10 de Novembro	Circuito Teatro A Mil SESC RS	Circulação	Tramandaí, São Leopoldo, Novo Hamburgo, Caxias do Sul, Bento Gonçalves e Viamão/RS	12	SESC	SESC
2017						
Agosto/Setembro	Circuito Teatro A Mil 2017	Circulação	Alegrete, Uruguaiana, Erechim e Camaquã/RS	13	SESC	SESC
20 de Outubro	Maratona de Contos 2017 – SESC Itajaí	Apresentação	Itajaí/SC	1	SESC	SESC
23 de Novembro	Aldeia Sesc Yvy Pytã - SESC Santa Rosa	Apresentação	Santa Rosa/RS	4	SESC	SESC

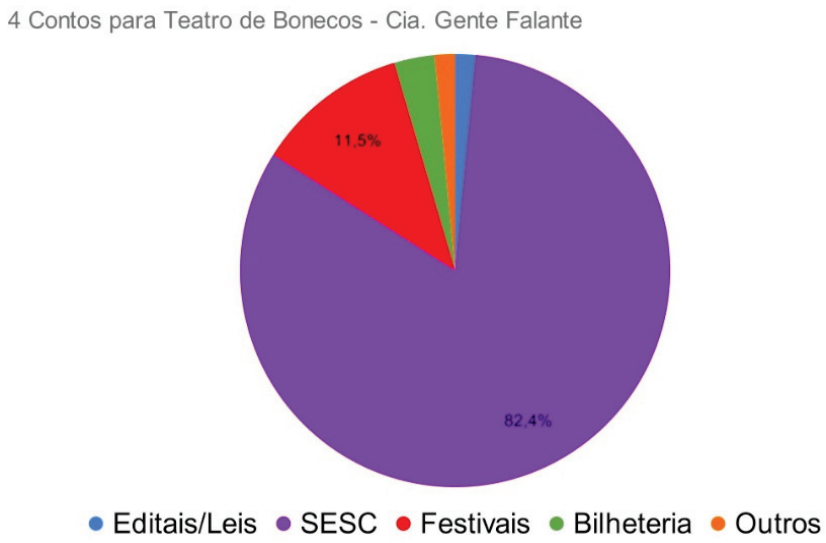
2018						
18 de Agosto	Festebom - Festival de Teatro de Bonecos de Maringá	Apresentação	Maringá/PR	2	Festival	Festival
19 de Outubro	30º Festival Internacional Bonecos Canela/RS	Apresentação	Canela/RS	1	Festival	Festival
23 de Outubro	Maratona de Contos – SESC Itajaí/SC	Apresentação	Itajaí/SC	2	SESC	SESC
2019						
09 de Abril	Mostra Curumim – SESC Campina Grande	Apresentação	Campina Grande/PB	2	SESC	SESC
16 e 17 de Julho	Circuito Teatro A Mil 2019 SESC/RS	Apresentação	Porto Alegre/RS	4	SESC	SESC
29 de Setembro e 12 de Outubro	Mostra de repertório Gente Falante	Apresentação	Centro Cultural 25 de Julho, Porto Alegre/RS	2	Bilheteria	Bilheteria
TOTAL				131		

Fonte: Elaborado pela autora.

4.3.2 Sesc: fazendo política pública

A montagem *4 Contos para Teatro de Bonecos,* da Cia. Gente Falante, fez o maior número de apresentações por meio do Sesc. No gráfico 11, é possível visualizarmos a percentagem de atuação da sustentação de cada categoria em relação ao espetáculo, sendo que o Sesc atinge mais de 80% do total.

Gráfico 11 – 4 Contos para Teatro de Bonecos



Fonte: Elaborado pela autora.

A Cia. já itinerou duas vezes por um dos projetos mais importantes de circulação das artes cênicas: o Circuito Nacional Palco Giratório do Sesc, ainda que, de 2010 a 2019, não tenha circulado com *4 Contos* por meio dele.

No entanto, neste recorte temporal, no que diz respeito a *4 Contos,* foi um projeto do Sesc de Porto Alegre que mais chamou a atenção: o *Teatro a Mil*.

O projeto começou em 2011 e, segundo informações fornecidas por e-mail por Jane Schoninger, coordenadora de cultura do Sesc/RS, o objeti-

vo é sistematizar a oferta de teatro e circo para escolas da rede pública dos municípios e estado, fomentando que esses espectadores tenham a possibilidade de contato com a arte em diversos momentos de sua vida escolar. Instiga-se também que os educadores estejam presentes nesse processo de contato com as obras e os artistas.

Ele é desenvolvido para que cada cidade que recebe o projeto atenda, em cada etapa recebida, ao menos 1.000 crianças, divididas em várias sessões de espetáculos. E essa mesma cidade irá receber outros espetáculos em outros dois momentos no período, totalizando três etapas durante cada ano. Atualmente, são 23 municípios que recebem o projeto no RS. Já foram realizados mais de 200 circuitos de artes cênicas com mais de 500 mil espectadores e mais de 50 municípios em diferentes anos.

De 2011 (data de criação do projeto) a 2019, a Cia. Gente Falante participou com trabalhos em seis anos diferentes. Em 2015, circulou com dois trabalhos: *Louça Cinderella* e *Xirê das Águas – Orayeyê Ôh*. Mas o trabalho da companhia que mais fez apresentações ao longo do projeto foi *4 Contos*, com participação nos anos de 2012, 2013, 2016, 2017 e 2019.

Fontes afirma que o projeto foi essencial para a Cia. Gente Falante, assim como para a manutenção da produção teatral do RS. "Eles são uma porta aberta para você escoar a tua produção, e o Sesc tem essa desenvoltura de se comunicar com as unidades do estado inteiro e fazer com que os grupos circulem facilmente" (Rolim, 2023, p. 241-242).

Fontes e Custódio (Rolim, 2023) atribuem a alta circulação deste espetáculo não apenas ao conteúdo narrativo e estético da peça, mas também à praticidade em termos de produção do espetáculo. Viajam geralmente apenas duas pessoas (Fontes e Custódio): eles mesmos operam a luz e o som; além disso, o espetáculo é de fácil montagem e desmontagem e pode ser realizado em qualquer espaço, tanto em salas como na rua.

Conforme informações do projeto Teatro a Mil obtidas pela autora, dos sete espetáculos analisados nesta pesquisa, apenas a peça *4 Contos* participou do projeto; no entanto, duas companhias deste estudo estiveram presentes com outros trabalhos. É o caso da Cia. Teatro di Stravaganza, que esteve com *Ópera Monstra* em 2011, *Bebê Bum* em 2012 e *Príncipes e princesas, sapos e lagartos – histórias modernas de tempos antigos* em 2013 e

2015 e também do Grupo Oigalê, que esteve com *A máquina do Tempo*, em 2017[77].

Cada circuito é composto em média por seis cidades. Cada cidade tem três a quatro sessões, dependendo da capacidade dos espaços. O valor de investimento por etapa (três ou quatro sessões) é de R$ 9 mil, incluindo todas as despesas: cachê, alimentação, hospedagem, transporte, o que dá uma média de valores de R$ 2.000 mil por sessão[78]. Como reflete Custódio: "O Sesc acaba sendo o nosso Ministério da Cultura, e ele tem esse olhar de ser muito cuidadoso com a qualidade e o olhar também de atender a demanda cultural que se apresenta" (Rolim, 2023, p. 241).

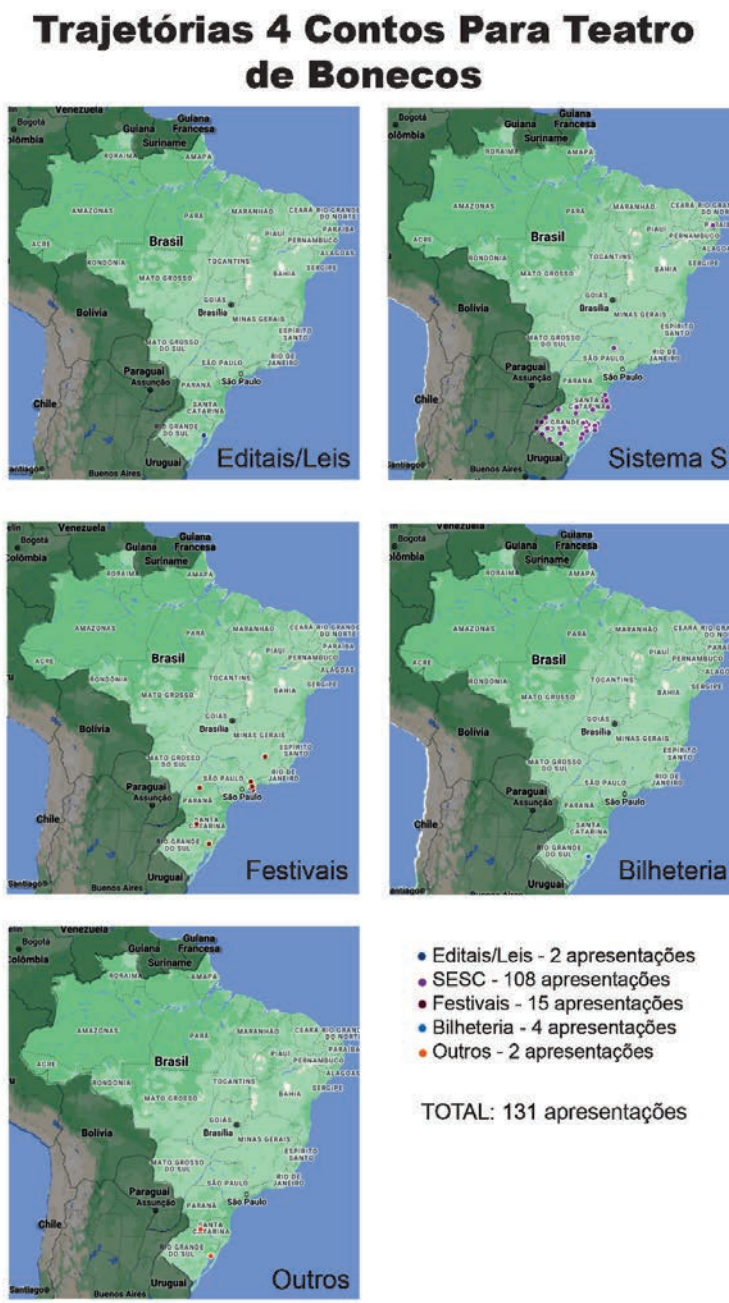
Para a Cia. Gente Falante, é cada vez menor o número de temporadas independentes que eles realizam. Elas servem, segundo Fontes, apenas como uma vitrine, pois não têm retorno financeiro. "Fazemos para o público fiel que a cultivamos ao longo desses anos para eles verem como estamos nos movimentando. E, claro, pra mostrar que estamos com uma produção nova pronta para alçar voos" (Rolim, 2023, p. 244).

É importante dizer que buscamos destacar apenas um projeto da Cia. patrocinado pelo Sesc: o projeto *Teatro a Mil*; no entanto, se olharmos para a trajetória da última década do espetáculo *4 Contos*, vamos perceber que, nos anos de 2010, 2012, 2013, 2016, 2017 e 2019, foi somente o Sesc (mas não somente o Sesc do RS) que manteve em termos financeiros a montagem no repertório da Cia. Como podemos observar no mapa a seguir:

[77] Número de espetáculos que se apresentaram no projeto por ano – em 2011: 17 espetáculos; em 2012: 16 espetáculos; em 2013: 23 espetáculos; em 2014: 24 espetáculos; em 2015: 39 espetáculos; em 2016: 24 espetáculos; em 2017: 32 espetáculos; em 2018: 38 espetáculos e em 2019: 20 espetáculos.

[78] Informações fornecidas por e-mail por Jane Schoninger, coordenadora de cultura do Sesc/RS.

Figura 18 – Mapa: 4 Contos para Teatro de Bonecos



Fonte: Elaborado pela autora.

O fato de um espetáculo do Teatro de Formas Animadas ter o maior número de apresentações contempladas pelo Sesc demonstra o interesse da instituição neste nicho. Porém, analisando a particularidade do grupo e do espetáculo, vimos que não basta apenas fazer teatro de animação; é preciso também ter um rigor técnico e um diferencial dentro do segmento, seja em termos estéticos, seja em termos de produção.

4.4 Bilheteria

Um único espetáculo que fez o maior número de apresentações por meio da bilheteria foi *Cuco – A Linguagem dos Bebês no Teatro,* da Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos.

4.4.1 Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos

A Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos foi fundada em 1991 por Mário de Ballentti, Ben-Hur Dalla Porta e Paulo Balardim. O nome Caixa do Elefante, segundo Dalla Porta (2016), surgiu da brincadeira de ter um nome de "peso" para apresentar o primeiro espetáculo do grupo; no entanto, a presença de um elefante dentro da empanada (estrutura que visa ocultar o manipulador da plateia) acarretava sérios transtornos nos bastidores, e o elefante acabou sendo substituído por um cachorro, o Abelardo[79].

Em seu texto *Poéticas da Animação e da Vida*, Balardim (2016) contextualiza alguns monumentos da produção da companhia. Ele enfatiza que, quando ela surgiu, os bonecos eram utilizados nas apresentações de modo tradicional, ou seja, mantendo o ator oculto e a narração centrada no ambiente ficcional e nos conflitos inter-relacionais dos personagens.

Também utilizavam como referência as brincadeiras dos mamulengueiros, textos clássicos para bonecos de mestres argentinos como Javier Villafane, além de ter como inspiração o trabalho de Jim Henson (criador e manipulador dos bonecos Muppets).

[79] O mestre de cerimônias Abelardo tornou-se apresentador, esteve em festivais de bonecos e sem bonecos e é como se fosse o alter ego de Mário de Ballentti.

Ao longo do tempo, a Cia. foi se aperfeiçoando por meio de cursos no exterior e no Brasil. Durante sua existência acumulou vasta experiência na construção de bonecos, cenografias e adereços cênicos, tanto para seus espetáculos como para outras companhias e programas televisivos.

Balardim (2016) destaca que, no amplo leque de possibilidades de linguagens e de modalidades técnicas, a Caixa do Elefante trabalhou com bonecos de luvas e luvas com vara, como nas montagens *Caixa do Elefante* (1991) e *Histórias da Carrocinha* (1996). Também flertou com marionetes de fio e o teatro de sombra, como no espetáculo *O Cavaleiro da Mão-de-Fogo* (2003). A partir do contato com Spejbl e Hurvinek (personagens típicos do teatro de bonecos da República Tcheca) no Festival de Charleville – Mézieres/ França, investigaram o ator-rapsodo[80] em *Encantadores de Histórias* (2005) e *Os Invasores* (2006). Depois aproximaram-se do teatro visual, utilizando manequins e ilusionismo com *A Tecelã* (2010); também investigaram a linguagem dos bebês com *Cuco – A Linguagem dos Bebês no Teatro* (2012) e o teatro do simbólico, do britânico Edward Gordon Craig (1872-1966), buscando relações simbióticas entre corpos do ator e dos bonecos com *Prólogo Primeiro* (2016).

Desde 2006, o grupo atua como Associação Cultural, produzindo e difundindo, além de espetáculos teatrais, pesquisas em Teatro de Animação e promovendo ações de integração comunitária, tais como cursos, oficinas e palestras, colaborando para a formação de público e de artistas profissionais. Durante a trajetória da Caixa do Elefante agregaram-se nomes importantes como Carolina Garcia e Cida Herok. A Cia. já teve um depósito e ateliê no Vila Flores.[81] Atualmente, funciona na residência do Mário de Ballentti, único fundador que se mantém no grupo.

Nesta tese, abordamos o espetáculo *Cuco – A Linguagem dos Bebês no Teatro*. Inspirado pelo Festival de Arte e Cultura para a Primeira Infância

[80] O conceito foi estabelecido pelo pesquisador teatral francês Jean-Pierre Sarrazac em 1981 em sua tese intitulada *O futuro do drama*.

[81] O local abriga projetos voltados à cultura, à educação e à economia criativa. Trata-se de um complexo arquitetônico erguido na década de 1920, patrimônio histórico de Porto Alegre que passou por uma revitalização. A primeira atividade cultural ocorreu no espaço em dezembro de 2012.

Visioni di futuro (Bolonha/Itália), Mário de Balentti – que visitou o festival em fevereiro de 2011 – criou o espetáculo *Cuco*, uma parceria do grupo com o pedagogo Paulo Fochi.

A Cia. empreendeu este novo trabalho, voltado ao público da primeira infância. Conforme destaca o site da Caixa do Elefante Teatro de Bonecos, os integrantes compreenderam que este percurso pode, de um lado, ampliar o acesso a bens culturais para as crianças pequenas e, de outro, difundir o debate acerca das produções culturais para a infância no Brasil.[82]

Trata-se de uma montagem que, no brincar de "esconder e revelar", estimula a imaginação dos bebês. Com direção de Mário de Ballentti e vencedor do Prêmio Tibicuera de Teatro para Crianças de 2015 de Melhor Espetáculo infantil, melhor Direção (Mário de Ballentti), Cenografia (Margarida Rache) e Produção (Viviana Schames), a peça comunica utilizando diferentes tipos de linguagens. Duas atrizes[83] interagem e fazem do público parte do espetáculo. Os adultos são convidados a deixar os pequenos livres para criar o próprio universo de acordo com o que entendem. Nessa apresentação nada é estimulado, apenas permitido. O espetáculo é voltado para bebês de zero a três anos.

Cuco… é o espetáculo de maior destaque de 2010 a 2019 no repertório do grupo, tendo sido apresentado na maior parte dos anos daquela década. No quadro 8, é possível acompanhar a trajetória do espetáculo *Cuco*… desde sua estreia e identificar sua fonte de receita preponderante.

[82] Disponível em: https://cucoteatroparabebes.wordpress.com/montando-o-cuco/.

[83] Da estreia até 2019 fizeram parte do elenco Ana Luíza Bergmann, Bruna Espinosa, Carolina Garcia Marques, Valquíria Cardoso e Viviana Schames. Desde 2022, Eduardo D'Avila e Gabriel Martins integram o elenco.

Figura 19 – Cuco – A Linguagem dos Bebês no Teatro

Foto: Oliveira (2015).

Quadro 8 – Trajetória Cuco – A Linguagem dos Bebês no Teatro

MÊS	NOME DO PROJETO	ATIVIDADE	CIDADE	Nº APRESENTAÇÕES	FONTE DE RECURSO	CATEGORIA
2012						
Julho	Início da montagem	Pesquisa	-	-	Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2011 – Ministério da Cultura	Edital/Lei
03 e 04 de Novembro	Estreia	Apresentação	Sala Cecy Frank da CCMQ, Porto Alegre/RS	4	Bilheteria	Bilheteria
2013						
16 a 31 de Março	Temporada	Apresentação	Sala Cecy Frank da CCMQ, Porto Alegre/RS	18	Bilheteria	Bilheteria
2014						
15 a 30 de Março	Temporada	Apresentação	Multipalco do Theatro São Pedro, Porto Alegre/RS	12	Bilheteria	Bilheteria
09 a 31 de Agosto	Temporada	Apresentação	Multipalco do Theatro São Pedro, Porto Alegre/RS	8	Bilheteria	Bilheteria
04 de Outubro	Programação Especial do Arte Sesc Porto Alegre	Apresentação	Porto Alegre/RS	1	SESC	SESC
16 a 31 de Outubro	Turnê do espetáculo + palestra "Diálogos entre Pedagogia e teatro para bebês" com o pedagogo Paulo Fochi.	Circulação	UNISC - Santa Cruz do Sul/RS; UNISINOS - São Leopoldo/RS; UFSM - Santa Maria/RS	12	Fundo de Apoio à Cultura FAC/RS	Edital/Lei

27 e 28 de Setembro	FIL - Festival Internacional de Linguagens	Apresentação	Rio de Janeiro/RJ	4	FIL	Festival
09 de Novembro	Mostra SESC CARIRI	Apresentação	Crato/Ceará	1	SESC	SESC
22 de Novembro a 07 de Dezembro	Temporada	Apresentação	Teatro Santa Casa, Porto Alegre/RS	11	Bilheteria	Bilheteria
2015						
13 de Maio	Fórum Regional PróInfância	Apresentação	Santa Maria/RS	1	Fórum Regional Pró-Infância	Outros
11, 12, 18, 19, 25, 26 de julho / 01, 02, 08 e 09 de agosto	Temporada	Apresentação	Sala Cecy Frank da CCMQ, Porto Alegre/RS	22	Bilheteria	Bilheteria
22 e 23 de Agosto	Festival Primeiro Olhar da Cia. Sobrevento	Apresentação	São Paulo/SP	4	Festival	Festival
13 de Setembro	Festival Caxias em Cena	Apresentação	Centro de Cultura Ordovás, Caxias do Sul/RS	1	Festival	Festival
24 a 26 de Setembro	Turnê Vale do Sinos	Circulação	Novo Hamburgo; Morro Reuter/RS	6	Petrobras Edital	Edital/Lei
03 de Outubro	FENATIFS	Apresentação	Feira de Santana, Bahia	2	FENATIFS	Festival
06 de Outubro	-	Apresentação	Salvador, Bahia	3	Centro de Cultura e Conhecimento EEP	Outros

17 a 25 de Outubro	Temporada	Apresentação	Teatro do SESC, Porto Alegre/RS	8	Bilheteria	Bilheteria
02 de Dezembro	Aldeia SESC Guajajaras	Apresentação	São Luís/Maranhão	1	SESC	SESC
19 de Dezembro	Apresentação	Apresentação	Lindolfo Collor/RS	1	Secretaria de Educação da Prefeitura de Lindolfo Collor/RS	Outros
2016						
09 a 24 de Abril	Temporada	Apresentação	Multipalco do Theatro São Pedro, Porto Alegre/RS	4	Bilheteria	Bilheteria
20 a 28 de Maio	Circulação do espetáculo dentro da Rede SESC de Artes Cênicas SC	Circulação	Joinville; Jaraguá do Sul; Itajaí; Florianópolis; Laguna; Lages; Chapecó/SC	7	SESC	SESC
24 de Julho	Mostra SESC de Teatro de Animação	Apresentação	Ribeirão Preto/SP	1	SESC	SESC
30, 31 de Julho e 06, 07, 13, 14, 20 e 21 de Agosto	Temporada	Apresentação	Sala Cecy Frank da CCMQ, Porto Alegre/RS	16	Bilheteria	Bilheteria
25 de Agosto	-	Apresentação	CEAT, Lajeado	3	Prefeitura de Lajeado	Outros
26 de Agosto	Projeto Arte Sesc Cultura por Toda Parte	Apresentação	Ginásio Marcelo Mioso, Santo Ângelo/RS	1	SESC	SESC
21 de Setembro	Feira do Livro de Arroio do Sal/RS	Apresentação	Arroio do Sal/RS	3	Prefeitura de Arroio do Sal	Outros
24 e 25 de Setembro	Aniversário da Casa de Cultura Mário Quintana, no evento Casa Viva - Porto Alegre	Apresentação	Porto Alegre/RS	2	CCMQ	Outros

2017						
11 e 12 de Janeiro	Festival Porto Verão Alegre	Apresentação	Centro Cultural do Instituto Ling, Porto Alegre/RS	4	Bilheteria	Bilheteria
22 de Abril	-	Apresentação	SESC Arsenal, Cuiabá/MT	2	SESC	SESC
13 a 28 de Maio	Temporada	Apresentação	Clube 25 de julho em Porto Alegre/RS	12	Bilheteria	Bilheteria
17 de junho a 30 de julho	Temporada	Apresentação	Sala Cecy Frank da CCMQ, Porto Alegre/RS	28	Bilheteria	Bilheteria
05 e 06 de Agosto	-	Apresentação	Sesc Pompeia, São Paulo/SP	2	SESC	SESC
05 de Outubro	-	Apresentação	SAAS em Arroio do Sal/RS	2	Prefeitura de Arroio do Sal	Outros
06 a 07 de Outubro	-	Apresentação	Instituto Ling, Porto Alegre/RS	4	Bilheteria	Bilheteria
14 de Outubro	Feira do Livro Infantil do SESC em Bento Gonçalves/RS	Apresentação	Bento Gonçalves/RS	2	SESC	SESC
4, 5, 11 e 12 de Novembro	-	Apresentação	Multipalco do Theatro São Pedro, Porto Alegre/RS	8	Bilheteria	Bilheteria

2018						
09 a 11 de Janeiro	Festival Porto Verão Alegre	Apresentação	Instituto Ling, Porto Alegre/RS	6	Bilheteria	Bilheteria
14 de Janeiro	-	Apresentação	Canoas/RS	1	SESC	SESC
06 de Maio	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Porto Alegre/RS	1	SESC	SESC
10 de Maio	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Cuiabá/MT	1	SESC	SESC
12 de Maio	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Rio de Janeiro/RJ	1	SESC	SESC
17 de Maio	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Rondonópolis/MT	1	SESC	SESC
10 de Junho	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Belo Horizonte/MG	1	SESC	SESC
18 de Julho	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Brasília/DF	1	SESC	SESC
18 de Agosto	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Florianópolis/SC	1	SESC	SESC

25 e 26 de Agosto	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	São Paulo/SP	2	SESC	SESC
18 de Setembro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Porto Velho/RO	1	SESC	SESC
06 de Outubro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Balneário Camboriú/SC	1	SESC	SESC
08 de Outubro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Blumenau/SC	1	SESC	SESC
11 de Outubro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Brusque/SC	1	SESC	SESC
12 de Outubro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Rio do Sul/SC	1	SESC	SESC
16 e 17 de Outubro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Vitória/ES	2	SESC	SESC
20 de Outubro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Paraty/RJ	1	SESC	SESC
22 de Outubro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Goiânia/GO	1	SESC	SESC

25 de Outubro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Campo Grande/MS	1	SESC	SESC
29 de Outubro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Floriano/PI	1	SESC	SESC
31 de Outubro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Teresina/PI	1	SESC	SESC
03 de Novembro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Parnaíba/PI	1	SESC	SESC
17 de Novembro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Belém do Pará/PA	1	SESC	SESC
20 de Novembro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Castanhal/PA	1	SESC	SESC
24 de Novembro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Curitiba/PR	1	SESC	SESC
27 de Novembro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Londrina/PR	1	SESC	SESC
30 de Novembro	Circuito Nacional Palco Giratório	Circulação	Cascavel/PR	1	SESC	SESC

16 e 17 de Junho	-	Apresentação	Anexo do Museu Nacional da República em Brasília/DF	4	BR Distribuidora de Cultura - Petrobras	Edital/Lei
23 e 24 de Junho	-	Apresentação	Ponto dos Truões em Uberlândia/MG	4	BR Distribuidora de Cultura - Petrobras	Edital/Lei
Agosto	-	Apresentação	SESC 24 de Maio em São Paulo/SP	2	SESC	SESC
2019						
24 e 25 de Maio	Projeto Pintando o Sete	Apresentação	Teatro da Caixa Cultural em Recife/PE	2	Produtora Iris Macedo	Outros
01 de Junho a 30 de Junho	Temporada	Apresentação	Sala Cecy Frank da CCMQ, Porto Alegre/RS	20	Bilheteria	Bilheteria
17 a 28 de Julho	Temporada	Apresentação	SESC da Av. Paulista, SP	8	SESC	SESC
24 a 25 de Agosto	Projeto Pintando o Sete	Circulação	Teatro da Caixa Cultural em Recife/PE	2	Produtora Iris Macedo	Outros
TOTAL				297		

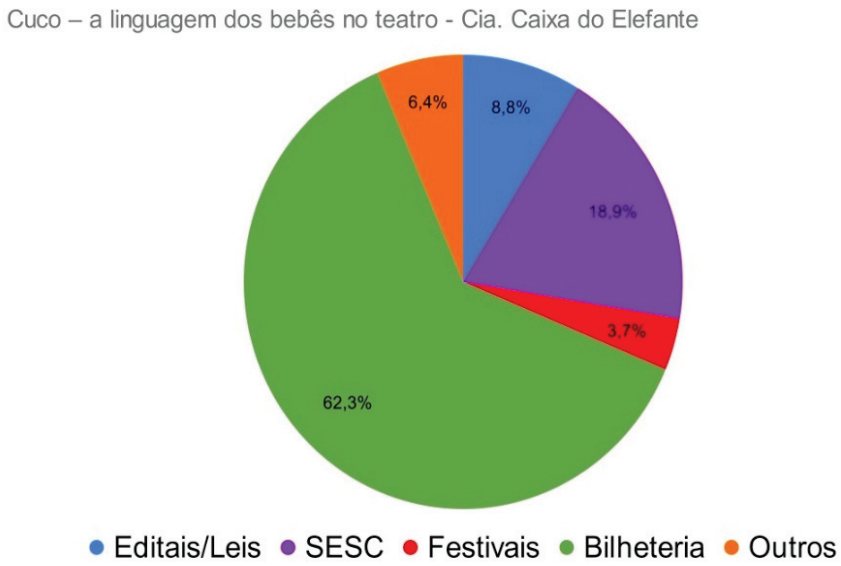
Fonte: Elaborado pela autora.

4.4.2 Muitas vendas, pouca rentabilidade

Entre as categorias identificadas de sustentação financeira dos grupos de teatro de Porto Alegre, dentro do recorte proposto, encontra-se a bilheteria, ou seja, a venda de ingressos.

Dos setes espetáculos analisados, apenas *Cuco – A Linguagem dos Bebês no Teatro*, da Caixa do Elefante Teatro de Bonecos, fez o maior número de apresentações por meio da bilheteria, sendo no total 185 – praticamente o triplo das realizações feitas através do Sesc: 56 apresentações. Como podemos visualizar no gráfico 12:

Gráfico 12 – Cuco – A Linguagem dos Bebês no Teatro



Fonte: Elaborado pela autora.

As pesquisas realizadas por William Baumol e William Bowen (1965) consideravam a possibilidade do desaparecimento do teatro devido à falta de rentabilidade e produtividade das empresas de espetáculo, enfatizando que "[…] nós continuamos escutando com frequência a respeito de grupos teatrais que desmoronam, de casas de ópera cujas temporadas estão em

perigo e de organizações de artes cênicas de todos os tipos para quem a crise financeira parece ter se tornado um modo de vida" (Baumol; Bowen, 1965, p. 496, tradução nossa).[84]

Para analisarmos melhor o custo de produção e venda, é necessário levantar os dados de alguns borderôs que conseguimos com o grupo Caixa do Elefante Teatro de Bonecos.

Se formos observar a figura abaixo, fornecida pelo grupo Caixa do Elefante referente à temporada de 16 a 31 de março de 2013, aos sábados e domingos, com três sessões diárias, constatamos que, durante a temporada, foi arrecadado na bilheteria o valor de R$ 12.896,75. À primeira vista, esse valor pode parecer alto, no entanto, se formos averiguar os gastos que estão postos na planilha – os custos administrativos e os cachês dos técnicos –, acaba ficando de cachê para as duas atrizes e um diretor o valor de R$ 118,00 para cada um por apresentação. E esse é um exemplo de temporada que conseguiu obter um bom público de arrecadação de bilheteria.

[84] Citação original: "[…] we continue to hear frequently of theatrical groups which collapse, of opera houses whose seasons are in danger, and performing arts organizations of all kinds for whom financial emergency seems to have become a way of life" (Baumol; Bowen, 1965, p. 496).

Quadro 9 – Cachês Temporadas – dia 16 a 31 de março de 2013

PAGAMENTO DE CACHÊS DO CUCO PARA TEMPORADA EM TEATROS				
INFORMAÇÕES SOBRE A APRESENTAÇÃO:				
Local de apresentação:	TEMPORADA CASA DE CULTURA MÁRIO QUINTANA 2013			
Número de apresentações:	18 SESSÕES (17 + 1 para TVE)			
Data e horário:	Dia 16 a 31 de março, 15h, 17h e 18h30min			
Responsável da cia. pela produção:	Mário de Ballentti			
Contato no local (nome e telefone):				
Observações:				
VALORES DE CACHÊS DO ESPETÁCULO	**1ª SEMANA**	**2ª SEMANA**	**3ª SEMANA**	**TOTAL DA TEMP.**
Cachê do espetáculo SEM DESCONTO	R$ 4.180,00	R$ 5.180,00	R$ 3.536,75	R$ 12.896,75
CUSTOS ADMINISTRATIVOS				
15% VENDA E PRODUÇÃO	R$ 627,00	R$ 777,00	R$ 530,51	R$ 1.934,51
12% EMPRESA PRODUTORA (NF+ CPMF + CONTRATO + NEGATIVAS)	R$ -	R$ -	R$ -	R$ -
0,7% CIA (DOAÇÃO PARA ASSOCIAÇÃO)	R$ 292,60	R$ 362,60	R$ 247,57	R$ 902,77
0,3% MANUTENÇÃO DO ESPETÁCULO	R$ 125,40	R$ 155,40	R$ 106,10	R$ 386,90
Total de custos administrativos	R$ 1.045,00	R$ 1.295,00	R$ 884,19	R$ 3.224,19
Cachê líquido	R$ 3.135,00	R$ 3.885,00	R$ 2.652,56	R$ 9.672,56
CACHÊ DE TÉCNICOS				
Operador de som	R$ -	R$ -	R$ -	R$ -
Operador de luz - Fabrício Simões R$ 75,00	R$ 375,00	R$ 525,00	R$ 200,00	R$ 1.100,00
Bilheteria - Luana Gracia e Ana Luiz R$ 40,00 POR SESSÃO	R$ 200,00	R$ 480,00	R$ 200,00	R$ 800,00
Recepção - R$ 40,00 POR SESSÃO	R$ 200,00	R$ 240,00	R$ 120,00	R$ 560,00
Total de cachê de técnicos	R$ 775,00	R$ 1.248,00	R$ 520,00	R$ 2.540,00
Cachê líquido para atores	R$ 2.360,00	R$ 2.640,00	R$ 2.132,56	R$ 7.132,56
CACHÊ DOS ATORES				
30% - CAROL	R$ 708,00	R$ 792,00	R$ 639,77	R$ 2.139,77
30% - VAL	R$ 708,00	R$ 792,00	R$ 639,77	R$ 2.139,77
CACHÊ DE DIREÇÃO E COORDENAÇÃO PEDAGÓGICA				
30% - MARIO	R$ 708,00	R$ 792,00	R$ 639,77	R$ 2.139,77
10% - PAULO	R$ 236,00	R$ 264,00	R$ 213,26	R$ 713,26
REVISÃO DE VALORES (deve fechar o valor total)	R$ 4.180,00	R$ 5.180,00	R$ 3.536,75	R$ 12.896,75

Fonte: Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos.

Por exemplo, se observarmos a outra planilha também fornecida pelo grupo (quadro 10), o custo total do orçamento da temporada de novembro e dezembro de 2014 do Centro Cultural Santa Casa (CCSC) é de R$ 19.235,80, enquanto o total obtido em bilheteria e apoio é de R$ 9.590,00. Existe, portanto, um déficit financeiro de mais de R$ 10 mil do que é investido e do que é arrecadado, que teve que ser resolvido pelo próprio grupo – ainda que essa seja a menor temporada em termos de público, da qual conseguimos ter acesso aos valores.

Quadro 10 – Cachês Temporadas por dia – novembro e dezembro de 2014

ORÇAMENTO PRIMEIRA TEMPORADA CCSC NOV DEZ 2014					
USOS	UNID. DE MEDIDA	QUANTIDADE	CUSTO UNITÁRIO	CUSTO TOTAL	PAGOS
Aluguel Centro Cultural Santa Casa	Diária	6	200	1.200	1.200
Aluguel de equipamento de luz, mesa e rack para salão - TAILOR	Diária	6	98,33	1.180	1.180
Operação de luz e som MARQUINHOS	Sessão	11	100	1.100	1.100
Recepcionista 1 NINA	Sessão	11	45,8	503,8	503,8
Bilheteria temporada - LUCIRIA	Serviço	1	500	500	500
LIBRETOS Artes Gráficas - Cló Barcelos - atualização informações	Serviço	4	100	400	400
Impressão de cartazes	Serviço	50	75	75	75
Impressão de revistas	Serviço	1.000	1	1.000	1.000
Confecção de banner	Serviço	1	47	47	47
Impressão de 1.000 ingressos	Serviço	20 blocos	9	180	180
Catering para temporada	Serviço	1	350	350	350
Diretor/autor	Cachê	-	-	3.000	3.000

Pedagogo/autor	Cachê 10%	11	2.200	??	??
Cachê Ana	Serviço	11	250	2.750	2.750
Cachê Bruna	Serviço	11	250	2.750	2.750
Produção temporada Ari Lopes	Serviço	1	3.000	??	??
TOTAL				15.036	8.536

FONTES DE RECURSOS: BABYHOUSE: R$ 2.800,00 Centro Cultural Santa Casa

Total Obtido	R$ 9.590,00
Pago	R$ 2.230,00
Depositado	R$ 7.360,00

Valor obtido de apoiador BABY HOUSE: R$ 2.800,00

Valor obtido no borderô da primeira semana: R$ 2.720,00

Valor obtido no borderô da segunda semana: R$ 1.340,00

Valor obtido no borderô da terceira semana: R$ 2.730,00

Total obtido em bilheteria e apoio: R$ 9.590,00

Fonte: Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos.

Segundo a professora de produção cultural Deolinda Vilhena (2009), o teatro é uma atividade deficitária por definição: para ela, a sua sobrevivência está condicionada à existência de um sistema de subvenções ou ao patrocínio de empresas públicas ou privadas.

No caso, quando o teatro está condicionado ao patrocínio de empresas públicas ou privadas, como é o caso das leis de incentivo via renúncia fiscal, Vilhena (2009) analisa que há o surgimento de dois problemas:

1) as distorções na proporcionalidade das destinações de verbas culturais, cuja existência pode ser vinculada a uma outra "cultura", a do tráfico de influência;

2) as concessões que nos obrigam a fazer nos planos políticos, artísticos e éticos em detrimento da qualidade artística.

Para ela, "é impossível rentabilizar estes espetáculos pela bilheteria sem elevar o preço dos ingressos e, por conseguinte, afastar ainda mais o público das salas de espetáculo" (Vilhena, 2009, n.p.). O argumento justifi-

ca esse exemplo de temporada, cujo valor do ingresso adulto foi R$ 40,00 e R$ 20,00 para criança, estudante e sênior.

Vilhena levanta questão ao encontro do que a pesquisadora Françoise Benhamou destaca no livro *A Economia da Cultura*: "A convergência entre a oferta e a procura leva à fixação de um preço de equilíbrio" (2007, p. 68). No entanto, o grande problema é que "a curva de demanda situa-se permanentemente abaixo do custo médio; em consequência, não existe preço de marcado que permita cobrir os custos" (Benhamou, 2007, p. 68).

E, além disso, uma outra evidência se faz presente na cidade de Porto Alegre, apontada em reportagem ao *Jornal do Comércio* por Breno Ketzer, na época, em 2014, coordenador de Artes Cênicas: "A média de ocupação dos teatros municipais em peças é de cerca de 40% de público. Vivemos um problema que não é de oferta, é de demanda" (Rolim, 2014).

Na economia, existe a chamada Lei da Oferta e Demanda, também chamada de Lei da Oferta e Procura. Trata-se de uma lei da economia clássica, criada por Adam Smith. Ela busca explicar como funciona um mercado: o que determina o preço e a quantidade de um produto no mercado.

Então, podemos pensar que, no teatro, mais precisamente no recorte desta pesquisa, quando Ketzer afirma que só há 40% da ocupação dos teatros municipais, ele afirma que os espetáculos existem em maior proporção do que quem está disposto a consumi-los.

Claro que existe a exceção, espetáculos que tem lotação praticamente máxima, como no caso do espetáculo *Cuco*…, que, no dia 26 de julho de 2015, na sessão das 17h, na Sala Cecy Frank – 4º andar da Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ) –, realizou a sessão com o maior número de público: no total 120 pagantes, arrecadando R$ 2.640,00, porém, ainda sim, mesmo com demanda, o valor não pagou satisfatoriamente o grupo.

Quadro 11 – Borderôs Cuco – 26 de julho de 2015 às 17h

INFORMAÇÕES SOBRE APRESENTAÇÃO				
DATA		26/07/2015 (domingo)		
LOCAL		Sala Cecy Frank – 4 andar CCMQ		
HORÁRIO		17H		
TEMPORADA		2015 - 11/07 A 09/08 DE 2015		
DESCRIÇÃO	INGRESSO INTEIRO	INGRESSO MEIA	CORTESIA	TOTAL
VALORES INGRESSO	R$ 30	R$ 15	--	--
PÚBLICO	56	64	6	126
TOTAL EM R$	R$ 1.680,00	R$ 960,00	--	R$ 2.640,00

Fonte: Elaborado pela autora.

Para Ballentti (Rolim, 2023), o valor de venda do espetáculo em Porto Alegre é de R$ 3.600,00. Contudo, uma apresentação por bilheteria dificilmente atinge esse valor. Mas, levando em conta que na mesma data, dia 26 de julho de 2015 na Sala Cecy Frank – 4º andar CCMQ, ocorreu às 15h outra sessão (abaixo) que obteve um público de 99 pessoas pagantes e arrecadou R$ 2.145,00, fechamos o dia no valor de R$ 4.785,00.

Quadro 12 – Borderôs Cuco – 26 de julho de 2015 às 15h

INFORMAÇÕES SOBRE APRESENTAÇÃO				
DATA		26/07/2015 (domingo)		
LOCAL		Sala Cecy Frank – 4 andar CCMQ		
HORÁRIO		15H		
TEMPORADA		2015 - 11/07 A 09/08 DE 2015		
DESCRIÇÃO	INGRESSO INTEIRO	INGRESSO MEIA	CORTESIA	TOTAL
VALORES INGRESSO	R$ 30	R$ 15	--	--
PÚBLICO	44	55	4	103
TOTAL EM R$	R$ 1.320,00	R$ 825,00	--	R$ 2.145,00

Fonte: Elaborado pela autora.

O grupo está aplicando a economia de escala defendida por Benhamou (2007, p. 61):

> [Quando] o aumento do número de representações não requer mais ensaios, nem mesmo mais trabalho administrativo. Ainda assim, precisa-se contar com uma demanda solvente e garantir que o custo de uma representação adicional não supere as receitas que ela gera.

Ainda, se pensarmos em um comparativo, em 2018 o espetáculo viajou pelo Circuito Palco Giratório por diversas cidades do país, fazendo uma única apresentação por dia e recebendo o valor de R$ 4.200,00 por sessão (independente da quantidade de público). O projeto ainda cobria transporte cenográfico, hospedagem, teatro, equipamentos (luz + som), passagens aéreas para os integrantes do grupo (de 4 a 6), logística, alimentação e ajuda de custo (R$ 80).[85]

[85] Informações fornecidas por e-mail pelo analista de cultura no Departamento Nacional do Sesc, Raphael Vianna Coutinho.

Além disso, se observarmos o mapa a seguir, veremos que a apresentação por bilheteria, provavelmente por custo de deslocamento do cenário e da equipe (duas atrizes, um diretor e mediador, um técnico de som e um luz operação), é feita somente na cidade de Porto Alegre, enquanto pelo Sesc o espetáculo circulou por diversas regiões do país, como podemos observar no mapa a seguir:

Figura 20 – Mapa: Cuco – A Linguagem dos Bebês no Teatro

Fonte: Elaborado pela autora.

Podemos, portanto, pensar que a bilheteria é uma fonte de recurso de valor menor neste caso, utilizada quando não é possível vender o espetáculo, além do fato de que, para cobrir os custos, devem ser realizadas duas apresentações por dia. Contudo, para Ballentti (Rolim, 2023, p. 258), ainda vale a pena apostar na bilheteria, tendo em vista que "é o único espetáculo agora em cartaz para essa faixa etária" de zero a três anos.

Neste capítulo, avaliamos o grau de contribuição de cada uma das fontes de receita para o desenvolvimento da trajetória dos espetáculos selecionados nesta pesquisa. Os espetáculos foram analisados buscando destacar a fonte de receita que sustentou a trajetória do espetáculo em discussão. Os editais e leis foram preponderantes nos espetáculos *O Negrinho do Pastoreio*, da Oigalê, *O Amargo Santo da Purificação*, do Ói Nóis Aqui Traveiz, e *Os 10 Mandamentos da Capital*, do Povo da Rua. Enquanto que, em relação aos festivais, foram *A Comédia dos Erros*, da Cia. de Teatro di Stravaganza, e *Sacy Pererê-a lenda da meia noite,* da Cia. Teatro Lumbra. O espetáculo que teve como fonte preponderante o Sesc foi *4 Contos para Teatro de Bonecos,* da Cia. Gente Falante, e a bilheteria ficou a cargo de *Cuco – A Linguagem dos Bebês no Teatro*, da Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos.

Considerações finais

Muito se fala e se pesquisa sobre estética, processo de criação, técnicas atorais, pedagogia do teatro, trajetórias dos grupos, o que é de suma importância, mas são poucas as pesquisas e disciplinas que tratam especificamente da sustentação financeira do teatro. Por muitas vezes já foi considerado não adequado artistas discutirem sobre a monetização de sua arte. Por outro lado, um debate que aborde o mundo do trabalho é facilmente encontrado em estudos da administração, sociologia e economia. Por isso a importância de realizar essa pesquisa dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal, utilizando a experiência inerente ao campo teatral e não considerando apenas os números, mas também – e principalmente – o contexto social em que eles estão inseridos.

Sabemos que o teatro não se sustenta de forma plena numa economia de livre mercado, principalmente em Porto Alegre, uma cidade fora do grande eixo de produção cultural do Brasil e do mundo (Peixoto, 1997), mas também é de conhecimento que muitas pesquisas apontam o impacto financeiro que a produção teatral gera por toda a rede de serviços que ela mobiliza.

Quando observamos as salas de teatro de Porto Alegre nesta pesquisa, verificamos que existe muito mais oferta de espetáculos do que uma real demanda por parte do público, que dificilmente lota as salas para assistir às peças teatrais. Este é o resultado da não existência de políticas públicas culturais que fomentam a ida do público ao teatro. Neste contexto, para compreender o setor econômico do teatro, adotamos uma perspectiva diferenciada, entendendo a existência de um mercado a partir de uma visão sistêmica e holística, que reconhece a existência de um mercado que não visa apenas ao lucro e que tem como seu maior investidor o Estado, ainda que não seja o único.

A pesquisa voltou-se para compreender quais são as fontes de receitas do campo do teatro e como elas atuam nas dinâmicas do setor teatral. Para isso, foi importante delimitar o território e o recorte temporal – no

caso, respectivamente, Porto Alegre e a última década, de 2010 a 2019, que foi marcada por muita instabilidade e a quase ausência de políticas públicas culturais, resultando, inclusive, na interrupção da trajetória de diversos coletivos culturais.

Para atingir esse objetivo, poderíamos seguir dois caminhos distintos: identificar as fontes de receitas de grupos de teatro de Porto Alegre ou identificar as fontes de receitas de seus espetáculos. Optamos por focar no produto gerado por esses grupos – no caso, os espetáculos teatrais –, partindo da seguinte pergunta: como se obtêm recursos financeiros para uma peça de teatro em todas as suas etapas do trabalho, ou seja: na criação/concepção, na realização/exibição e na fruição/recepção? (Torres Neto, 2022).

Também houve um recorte sobre quais montagens teatrais gostaríamos de analisar, e a opção foi focar nos espetáculos de grupos teatrais que convencionamos chamar de Teatro Menor (Marina, 2016). Esses grupos apresentam algumas características em comum, como ter por objetivo a autogestão, a investigação de linguagem, a manutenção, a estabilidade de núcleo artístico e o fato de não se guiarem pelo lucro, mas sim por posturas ideológicas. Além disso, escolhemos aqueles que desenvolvem suas atividades por um período ininterrupto igual ou maior do que 20 anos na cidade de Porto Alegre.

O fio condutor metodológico levou-nos a mapear a trajetória dos espetáculos de sete grupos representativos da cena de Porto Alegre. Para isso, foi preciso consultar a papelada burocrática do acervo de grupos, as publicações que estão presentes em instituições públicas e privadas por meios físicos e eletrônicos. Esse mapeamento permitiu entender as fontes de receitas preponderantes de cada espetáculo, chegando a quatro categorias: as políticas públicas culturais, através dos editais e leis; os festivais, as entidades paraestatais por meio do Sesc e a bilheteria. Este estudo, que optou por uma abordagem quanti-qualitativa, proporcionou-nos responder a algumas hipóteses levantadas – a partir da experiência empírica da autora com seu trânsito pelo campo teatral – no início desta jornada sobre o modo de subsistência dos espetáculos dos grupos teatrais.

Uma dessas hipóteses é referente às políticas públicas culturais, que foram apontadas como as principais responsáveis pelo fomento e pela

difusão das produções teatrais de Porto Alegre. De fato, dos sete espetáculos analisados em três deles foram preponderantes os mecanismos de financiamento público, como os editais diretos, que apoiam projetos com recursos do orçamento da União, Estado ou Município ou as leis de incentivo baseadas na renúncia fiscal (quando os governos abrem mão de parte dos impostos para que esses valores sejam investidos em projetos culturais). Os três espetáculos em questão são trabalhos de teatro de rua; eles tiveram mais de 60% de suas apresentações sustentadas pelas políticas públicas culturais. Foram utilizados pelos três espetáculos 17 editais públicos, sendo que destes onze são da instância federal, quatro da estadual e dois da municipal.

Observando os dados, o que chama a atenção também é que com os editais os grupos receberam aporte financeiro para realizar diferentes etapas de trabalho do espetáculo: criação, exibição e fruição. Ou seja, ganharam editais para produzir espetáculos, para circular com eles e para realizar temporadas.

Além disso, é importante destacar que a maioria dos editais em que os grupos foram contemplados ofertava recurso direto. A exceção foi a utilização da lei de incentivo, que, na maioria das vezes, foi utilizada de forma indireta, ou seja, por chamadas públicas das empresas ou por projetos de terceiros, fortalecendo a ideia de que, para o Teatro Menor, interessam os editais diretos, que não necessitam de captação de dinheiro de empresas.

Também percebemos que um dos problemas que os profissionais enfrentam é a necessidade de ir "pulando" de edital em edital para poder manter as produções ativas no repertório do grupo ou criar novas. Essas constatações serviram para fortalecer o debate sobre a importância de haver editais de manutenção para grupos de teatro.

Outra hipótese dizia respeito à circulação dos espetáculos de Porto Alegre, atribuindo-a ao circuito dos festivais ou aos projetos do Sesc. Os festivais foram a fonte de receita preponderante de dois espetáculos. Cabe a ressalva de que praticamente todos os grandes festivais trabalham com leis de incentivo para acontecer, mas, como os grupos teatrais recebem o recurso financeiro diretamente dos festivais, estes foram considerados uma fonte de receita. Além disso, ainda que o Sesc seja a fonte de receita preponde-

rante de apenas um espetáculo, a instituição aparece em segundo lugar em quase todas as montagens analisadas.

Para entender a circulação, foi preciso criar um mapa georreferencial em que visualizamos por quais cidades e regiões os espetáculos realizaram apresentações e quem pagou por elas. O mapa serviu para mostrar que, com os mecanismos de financiamento público, os espetáculos de Porto Alegre conseguiram ir apenas para as seguintes regiões do Brasil: Centro-Oeste, Sudeste e Sul, diferentemente de quando analisamos as outras fontes de receitas, como os festivais e o Sesc, que permitiram que os espetáculos circulassem também pelas regiões Norte e Nordeste, ampliando, dessa forma, o intercâmbio cultural e regional.

Também podemos observar que espetáculos com boa receptividade do público e da crítica em Porto Alegre nem sempre são escolhidos pelo Sesc e pelos festivais para realizar circulação fora do estado por conta do elenco numeroso e dos cenários grandiosos.

E, por fim, a outra hipótese diz respeito à bilheteria: que, apesar de ter sido, na metade do século XX, a principal fonte de receita do teatro, atualmente ela não consegue suprir os gastos da produção teatral. Na contemporaneidade, por conta do "déficit crônico" característico dos espetáculos ao vivo, como discutimos nos capítulos anteriores, agregado à diminuição no número de espetadores, a bilheteria tornou-se uma exceção, aparecendo como categoria predominante de financiamento em apenas um espetáculo e ocupando as últimas posições nas demais montagens analisadas.

A bilheteria até pode ser uma fonte de receita para alguns espetáculos, porém o valor arrecadado quase sempre é menor do que quando se vende o espetáculo para alguma instituição pública ou privada. O grupo, para conseguir chegar a um valor razoável, necessita aplicar a economia de escala defendida por Benhamou (2007), realizando duas apresentações do espetáculo no mesmo dia, pois dessa forma não requer mais ensaios e custos administrativos, como por exemplo, pagar duas vezes o aluguel da sala. No entanto, ainda assim, não se chega a um valor de venda considerável.

Podemos visualizar na pirâmide a seguir que, a partir desses estudos, chegamos a um formato, tendo, portanto, na base da pirâmide os editais e

leis, seguidos dos festivais, depois do Sesc e, por fim, da bilheteria. Também é importante ressaltar que essas fontes de receita não são estanques: elas podem mudar de posição conforme os recortes temporal e territorial, por exemplo. Nesse contexto, a figura abaixo simboliza os resultados alcançados nesta pesquisa especificamente.

Figura 21 – Pirâmide das Fontes de Receita do Setor Teatral

Fonte: Elaborado pela autora.

Também é importante apontar que, apesar de analisarmos nesta pesquisa os espetáculos a partir de sua fonte de receita preponderante, as trajetórias das peças teatrais são marcadas pela diversificação das fontes de receitas, ou seja, nunca é apenas uma fonte de receita que sustenta toda a trajetória do espetáculo, e sim um somatório delas. Como afirma Botelho (2016, p. 319): "A diversificação das fontes de financiamento – público e privado – aparece como uma das maneiras possíveis de garantir um mínimo de estabilidade para a área".

Com esse estudo pretendemos dar o subsídio para uma reflexão fundamental para entender o funcionamento do setor teatral em Porto Alegre. Essa

abordagem mostrou-se inovadora, uma vez que o campo do mercado teatral ainda é pouco explorado nos estudos teatrais. Espera-se que os dados levantados nesta pesquisa, através da análise de documentações e entrevistas, possam ser utilizados para fortalecer as discussões sobre as políticas públicas para o setor teatral, tendo em vista sua importância para a manutenção dos espetáculos teatrais. Além disso, os resultados obtidos podem ser utilizados também para fortalecer o investimento financeiro em instituições como os festivais e o Sesc e incentivar o crescimento da relação do setor com os espectadores, que já foram fundamentais para a receita do teatro.

Além de contribuir para o entendimento do campo teatral, é importante destacar que esta pesquisa também representa um valioso acervo de documentação sobre o teatro na cidade. Os documentos gerados a partir dela podem ser utilizados como base para futuras pesquisas sobre a produção teatral, o mercado de trabalho e a economia dos espetáculos. Este é um campo de estudo ainda pouco explorado, e é fundamental que sejam realizadas pesquisas nesta área, especialmente dentro dos programas acadêmicos de artes cênicas.

Almejamos que essa metodologia possa também servir como base para outros estudos em diferentes territórios e contextos e que os resultados possam ser utilizados para melhorar as políticas públicas para o setor, assim como para aumentar o investimento financeiro e fortalecer a infraestrutura do setor teatral. Além disso, esses estudos também podem ser valiosos para o público em geral, pois podem ajudar a aumentar a conscientização sobre a importância do teatro como arte e indústria criativa, auxiliando na compreensão dos desafios enfrentados pelo setor.

Referências

ABREU, Kil. Fomento aos teatros: formas cênicas e processo social na cidade de São Paulo. *In*: GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de (orgs.). *Fomento ao teatro:* 12 anos. São Paulo: SMC, 2014. p. 16-23. Disponível em: https://fomentoaoteatro.files.wordpress.com/2015/07/fomento-ao-teatro_baixa.pdf. Acesso em: 15 maio 2025.

ALABARSE, Luciano (org.). *Porto Alegre em cena 15 anos.* Porto Alegre: Proletra, 2008.

AVELAR, Rommulo. *O avesso da cena:* notas sobre produção e gestão cultural. 2. ed. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010.

AVELAR, Rommulo. Prefácio. In: SAMPAIO, Daniele. *Elaboração de projetos para o desenvolvimento de agentes e agendas.* Belo Horizonte: Editora Javali, 2021. p. 5-11.

BALARDIM, Paulo. Poéticas da animação e da vida. In: GARCIA, Carolina; BALLENTTI, Mário de; BALARDIM, Paulo. *Caixa do elefante:* teatro de bonecos – 25 anos (Catálogo). Porto Alegre: Clemente, 2016. p. 12-13.

BAUMOL, William; BOWEN, William. *Performing Arts:* The economic dilemma. Massachusetts: Yale University Press, 1965.

BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura.* Tradução: Geraldo Gerson de Souza. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

BONES, Marcelo. Vigor. In: *7º Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre* (Programa). Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 2015. p. 10.

BONES, Marcelo. Um olhar sobre os festivais. In: *Palco Giratório*: circuito nacional (Catálogo). Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2017. p. 22-27. Disponível em: https://www.festivais.com.br/single-post/2017/05/15/artigo-um-olhar-sobre-os-festivais-por-marcelo-bones. Acesso em: 15 jun. 2021

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura:* politicas culturais e seus desafios. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

BRASIL. *Decreto nº 91.144, de 14 de março de 1985*. Cria o Ministério da Cultura e dispõe sobre a estrutura, transferindo-lhe os órgãos que menciona, e dá outras providências. Brasília: Diário Oficial da União, 1985.

BRASIL. *Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991*. Restabelece princípios da Lei n° 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília: Diário Oficial da União, 1991.

BRASIL. *Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011*. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei nº 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. Brasília: Diário Oficial da União, 2011.

BULHÕES, Maria Amélia. Lacunas como ponto de partida. In: BULHÕES, Maria Amélia. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul:* pesquisas recentes. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. p. 113-128.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. *In*: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 1., 2005, Salvador. *Anais...* Salvador: Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura/UFBA, 2005. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf. Acesso em: 15 maio 2021.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 3., 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2007. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult2007/LiaCalabre.pdf. Acesso em: 15 maio 2025.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos. 5. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1975.

CANEDO, Daniele Pereira. Políticas para a formação artística no contexto da economia criativa: por uma perspectiva diversa e anticapitalista. In: BARBALHO, Alexandre; GADELHA, Ernesto (orgs.). *Formação artística e políticas públicas:* temas e abordagens contemporâneas. Fortaleza: EdUECE, 2022.

CARREIRA, André. Teatro de Grupo: reconstruindo o teatro?. *DAPesquisa*, v. 3, n. 5, p. 1.168-1.174, 2008. DOI: https://doi.org/10.5965/18083129030520081168.

CARREIRA, André. Teatro de grupo como território da diversidade. In: TORRES NETO, Walter Lima (org.). *À sombra do vampiro:* 25 anos de teatro de grupo em Curitiba. Curitiba: Kotter Editorial, 2018. p. 35-48.

CASTILHOS, Marcos d. Povo da Rua: 20 anos de teatrodegrupo. In: LAZZARETI, Angelene; CASTILHOS, Marcos d (orgs.). *Povo da Rua – 20 anos de teatrodegrupo:* resistência, memória e dramaturgia. Porto Alegre: BesouroBox, 2019.

COSTA, Iná Camargo. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. *ArtCultura*, v. 9, n. 15, p. 17-29, 2007.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura:* os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1470. Acesso em: 15 maio 2025.

CUNHA, André Moreira; PERUFO, Luiza; CAUZZI, Camila; MÖLLER, Gustavo (orgs.). *Artes cênicas:* estudos setoriais. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2020.

DALLA PORTA, Bem-Hur. Os primórdios de uma companhia. *In*: GARCIA, Carolina; BALLENTTI, Mário de; BALARDIM, Paulo. *Caixa do elefante:* teatro de bonecos – 25 anos (Catálogo). Porto Alegre: Clemente, 2016. p. 9-10.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka:* para uma literatura menor. Tradução: Cintia Vieira da Silva. São Paulo: Autêntica, 2014.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante.* São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FETTER, Bruna. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 2, n. 3, p. 102-119, 2018. DOI: https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1077.

FLORES, Paulo. O teatro de rua e o teatro de vivência. *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz*, 2016. Disponível em: https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/2017/11/o-teatro-de-rua-e-o-teatro-de-vivencia.html. Acesso em: 23 maio 2025.

FRIQUES, Manoel. Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do "mercado" teatral brasileiro. *Revista Sala Preta*, v. 16, n. 1, p. 179-213, 2016. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i1p179-213.

GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de. A construção de uma cartografia: as ações na cidade de São Paulo. In: GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de (orgs.). *Fomento ao Teatro:* 12 anos. São Paulo: SMC, 2014. p. 100-103. Disponível em: https://fomentoaoteatro.files.wordpress.com/2015/07/fomento-ao-teatro_baixa.pdf. Acesso em: 15 maio 2025.

GOTARDO, Suelen. *A divulgação de espetáculos teatrais na pós-modernidade*: as estratégias de comunicação na produção cultural das artes cênicas. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2021. Disponível em: http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/9554. Acesso em: 15 maio 2025.

HADDAD, Amir. Um projeto inqualificável qualificado e realizado. *Revista Cavalo Louco:* Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, v. 10, n. 15, 2015.

HEEMANN, Claudio. *Doze Anos na Primeira Fila.* Porto Alegre: Alcance, 2006.

HOHLFELDT, Antônio. O sucesso do Porto Verão Alegre. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 2 mar. 2017.

LAGES, Paula. *Cidadania teatral:* vivências artísticas, pedagógicas e políticas em oficinas de teatro do projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre-RS (1994-2018). Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/202254. Acesso em: 15 maio 2025.

LEITE, Hamilton. OIGALÊ – Cooperativa de Artistas teatrais. *Revista Cavalo Louco:* Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, v. 9, n. 14, 2014.

LIMA, Ana Luisa. Das bilheterias ao mecenato: a produção teatral brasileira nos séculos XX e XXI. In: FRIQUES, Manoel Silvestre (org.). *Teatro brasileiro:* engenharias, políticas, economias e gestões. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022. p. 362-369.

LIMA, Luciana Leite; STEFFEN, Mariana Willmersdorf; RUIZ, Karina Pietro Biasi. Diagnóstico do segmento de festivais de teatro. *Revista Brasileira de Economia Criativa e da Cultura*, v. 1, n. 2, 2018. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/211791/001115725.pdf. Acesso em: 15 maio 2025.

MARINA, Heloísa. Público e conformação da experiência teatral: uma questão de encontro e intercâmbio ou uma questão de marketing e consumo. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 7., 2016, Salvador. *Anais*... Salvador: UFBA, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/38876/3/P%C3%BAblico%20e%20a%20conforma%C3%A7%C3%A3o%20da%20experi%C3%AAncia%20teatral.pdf. Acesso em: 15 maio 2025.

MASSA, Clóvis Dias. *Histórias incompletas:* as oficinas populares de teatro do projeto de descentralização da cultura. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2004.

MOTTOLA, Adriane Cecilia Pinto. *Cia. Stravaganza:* um olhar sobre os processos criativos no teatro de grupo. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. Tentando definir o teatro da comunidade. *DAPesquisa*, v. 2, n. 4, p. 77-81, 2007. DOI: https://doi.org/10.5965/1808312902042007077.

OLIVEIRA, Jessé. *Memória do Teatro de Rua em Porto Alegre*. Caxias do Sul: Ueba, 2010.

PORTO ALEGRE. *Lei nº 7.590, de 06 de janeiro de 1995*. Oficializa o "Porto Alegre em Cena" e dá outras providências. Porto Alegre: Câmara Municipal, 1995.

PORTO ALEGRE. *FUMPROARTE 10 anos.* Porto Alegre: Editora Palloti, 2003.

PORTO ALEGRE. *Lei nº 12.821, de 11 de março de 2021*. Permite manifestações culturais, religiosas, sociais, esportivas e de artistas de rua em espaços públicos abertos do Município de Porto Alegre, revoga a Lei nº 11.586, de 5 de março de 2014, e dá outras providências. Porto Alegre: Câmara Municipal, 2021.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno:* 1930-1980. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. *Lei nº 13.279, 8 de janeiro de 2002.* Institui o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e dá outras providências. São Paulo: Diário Oficial da Cidade de São Paulo, 2002. Disponível em: https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-13279-de-08-de-janeiro-de-2002. Acesso em: 19 maio 2025.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE. *Lei nº 10.683, de 13 de maio de 2009*. Oficializa como atividade regular da política cultural do Município de Porto Alegre o Projeto Usina das Artes e dá outras providências. Porto Alegre: Diário Oficial de Porto Alegre, 2009a. Disponível em: https://www2.portoalegre.rs.gov.br/cgi-bin/nph-brs?s1=000030427.DOCN.&l=20&u=/netahtml/sirel/simples.html&p=1&r=1&f=G&d=atos&SECT1=TEXT. Acesso em: 19 maio 2025.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE. *Lei nº 10.742, de 1º de setembro de 2009.* Institui o "Programa Municipal de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas para a Cidade de Porto Alegre" e dá outras providências. Porto Alegre: Diário Oficial de Porto Alegre, 2009b. Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a/rs/p/porto-alegre/lei-ordinaria/2009/1075/10742/lei-ordinaria-n-10742-2009-institui-o-programa-municipal-de-fomento-ao-trabalho-continuado-em-artes-cenicas-para-a-cidade-de-porto-alegre-e-da-outras-providencias. Acesso em: 19 maio 2025.

PRIKLADNICKI, Fábio. Sem patrocínio da Petrobras, Porto Alegre em Cena projeta edição enxuta para 2019. *Zero Hora*, Porto Alegre, 15 abr. 2019. Cultura e Lazer. Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2019/04/sem-patrocinio-da-petrobras-porto-alegre-em-cena-projeta-edicao-enxuta-para-2019-cjuit271k00fi01p5ynfepsf3.html. Acesso em: 19 maio 2025.

RIO DE JANEIRO (Município). *Lei nº 5.429, de 5 de junho de 2012*. Dispõe sobre a apresentação de Artistas de Rua nos logradouros públicos do Município do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Câmara Municipal, 2012.

RIO GRANDE DO SUL. *Lei nº 13.490, de 21 de julho de 2010*. Institui o Sistema Estadual Unificado de Apoio e Fomento às Atividades Culturais PRÓ-CULTURA, e dá outras providências. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2010. Disponível em: http://www.al.rs.gov.br/FileRepository/repLegisComp/Lei%20n%C2%BA%2013.490.pdf. Acesso em: 19 maio 2025.

RIO GRANDE DO SUL. *Lei nº 15.449, de 17 de fevereiro de 2020.* Altera a Lei nº 13.924, de 17 de janeiro de 2012, que institui o Sistema Estadual de Apoio e Incentivo a Políticas Estratégicas do Estado do Rio Grande do Sul – SISAIPE/RS – e dá outras providências, a Lei nº 11.853, de 29 de novembro de 2002, que institui o Programa de Apoio à Inclusão e Promoção Social e dá outras providências, e a Lei 186 nº 13.490, de 21 de julho de 2010, que institui o Sistema Estadual Unificado de Apoio e Fomento às Atividades Culturais – PRÓ-CULTURA, e dá outras providências. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2020. Disponível em: https://leisestaduais.com.br/rs/lei-ordinaria-n-15449-2020-rio-grande-do-sul-altera-a-lei-n-13924-de-17-de-janeiro-de. Acesso em: 30 maio 2025.

ROCHA, Thainan da Silva. *Mercado Teatral, Formação e Carreira:* estratégias para viver de teatro em Porto Alegre (2010-2020). Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2022. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/238071. Acesso em: 19 maio 2025.

ROLIM, Michele B. Artistas reivindicam salas em Porto Alegre. *Jornal do Comércio*, Caderno Panorama, 15 jul. 2014. Disponível em: https://teatrojornal.com.br/2014/07/artistas-reivindicam-salas-em-porto-alegre/. Acesso em: 15 maio 2025.

ROLIM, Michele B. *Pensamento curatorial em Artes Cênicas*: interação entre o modelo artístico e o modelo de gestão em mostras e festivais brasileiros. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/131703. Acesso em: 19 maio 2025.

ROLIM, Michele B. *O que pensam os curadores de artes cênicas*. Rio de Janeiro: Editoria Cobogó, 2017.

ROLIM, Michele B. *O mercado teatral de Porto Alegre (2010-2019):* a subsistência de grupos de teatro através da análise das fontes de receitas de seus espetáculos. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2023.

SAMPAIO, Daniele. *Elaboração de Projetos para o Desenvolvimento de Agentes e Agendas.* Belo Horizonte: Editora Javali, 2021.

SANTI, Álvaro. FUMPROARTE: 15 Anos de um modelo brasileiro de fomento à cultura. In: V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 5., 2007, Salvador. *Anais*... Salvador: UFBA, 2007.

SCHONINGER, Jane. Festival Palco Giratório em Porto Alegre: nove anos de experiências. In: *PALCO Giratório:* circuito nacional. Rio de Janeiro: Sesc, 2013

SESC PARATY. *Aldeia Paraty 2018 apresenta CUCO – A linguagem dos Bebês*. YouTube, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ROPSOAX3MTQ. Acesso em: 24 maio 2025.

SMITH, Adam. *A riqueza das nações*. Tradução: Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

TORRES NETO, Walter Lima. *Ensaios de Cultura Teatral*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

TORRES NETO. Qual o papel social do repertório numa cultura teatral? In: FRIQUES, Manoel Silvestre (org.). *Teatro brasileiro:* engenharias, políticas, economias e gestões. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022. p. 172-196.

TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1995.

TROTTA, Rosyane. A passagem do Ói Nóis Aqui Traveiz pelo Rio de Janeiro. *Revista Cavalo Louco:* Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, v. 10, n. 15, 2015.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Teatro(s) de rua do Brasil:* a luta pelo espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2016.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro.* Porto Alegre: L&PM, 1987.

VILHENA, Deolinda Catarina França de. Produção teatral, da prática à teoria: a sistematização de uma disciplina. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 5., 2009, Salvador. *Anais*... Salvador: UFBA, 2009. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19155.pdf. Acesso em: 28 maio 2025.

Recomeçar

Este livro se propõe a investigar o modo de subsistência de espetáculos de grupos de Porto Alegre na década de 2010 a 2019, período em que a cena social e política foi marcada por circunstâncias nem sempre favoráveis e, muitas vezes, até adversas aos empreendimentos culturais. Há uma busca pela compreensão de quais fontes de receitas são responsáveis pelo fomento e pela difusão das produções teatrais, e como elas sustentaram a trajetória dos espetáculos de grupos locais. Ao examinar a atuação destas fontes de receitas, almeja-se compreender como funcionou a dinâmica do setor teatral dentro do recorte geográfico e temporal proposto. Para isso, foi analisada a trajetória dos espetáculos de sete grupos de teatro da cidade de Porto Alegre: Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, Cia. Teatro di Stravaganza, Grupo Oigalê, Povo da Rua – teatrodegrupo, Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos, Cia. Gente Falante e Cia. Lumbra – os quais têm por objetivo a autogestão, a investigação de linguagem, a manutenção bem como a estabilidade de núcleo artístico, e desenvolveram suas atividades de forma ininterrupta por um período igual ou maior que 20 anos até o ano de 2019. O resultado deste estudo traz à tona quatro fontes de receita essenciais para a sustentação dos espetáculos: as políticas públicas culturais, através das leis e editais; os festivais de teatro; as entidades paraestatais, por meio do Sesc; e a bilheteria.

PPGAC Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

115 anos INSTITUTO DE ARTES UFRGS

UFRGS 90 anos

CAPES

OKOS EDITORA

ISBN 978-65-5974-303-2