

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

NAÔMI LUANA TIMM SIVIERO

A jovem diretora diante da incerteza profissional:
breves ensaios sobre o mercado teatral de Porto Alegre

PORTO ALEGRE

2020

NAÔMI LUANA TIMM SIVIERO

A jovem diretora diante da incerteza profissional:
breves ensaios sobre o mercado teatral de Porto Alegre

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em Teatro, com habilitação em Direção Teatral.

Orientação: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

Porto Alegre

2020

CIP - Catalogação na Publicação

Siviero, Naômi Luana Timm

A jovem diretora diante da incerteza profissional:
breves ensaios sobre o mercado teatral de Porto Alegre
/ Naômi Luana Timm Siviero. -- 2020.

72 f.

Orientador: Clóvis Dias Massa.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Teatro: Direção Teatral, Porto
Alegre, BR-RS, 2020.

1. Mercado teatral. 2. Teatro em Porto Alegre. 3.
Direção teatral. 4. Campo teatral . 5. Sistema teatral
. I. Massa, Clóvis Dias, orient. II. Título.

*Dedico esse trabalho aos jovens artistas
que decidem, com muito amor e teimosia,
fazer teatro em nossos tempos.*

Agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e aos professores, técnicos-administrativos e colegas do Departamento de Arte Dramática pelas experiências plurais - acadêmicas, profissionais, afetivas - que vivenciei em meu longo percurso de graduação. Afirmo, sem exageros solenes, que este espaço de ensino gratuito e de qualidade transformou completamente minha trajetória de vida.

Agradeço à minha mãe Carliza e pai Amauri pelo apoio a essa desafiadora escolha de caminho profissional.

À confiança do meu orientador Clóvis em abraçar minha ousadia de percorrer um tema tão inóspito.

Aos diretores e diretoras teatrais Alexandre Dill, Daniel Colin, Desirée Pessoa, Gabriela Poester e Matheus Melchionna que concordaram em ser interlocutores dessa pesquisa e cederam um tempo de suas agitadas agendas para um café.

À minha querida amiga Cláudia que acompanhou todo o percurso deste trabalho, me incentivando e me acolhendo nos momentos sombrios.

À companheira de casa Júlia, por todo o afeto diário.

Às atrizes e amigas Ana Girardello, Carla Cassapo, Flávia Reckziegel, Louise Pierosan, Rafaela Giacomelli e Rita Spier pela generosidade e entrega no processo criativo do meu primeiro trabalho como diretora teatral, a peça *Como Cozinhar um Lobo*.

Ao meu amigo e colega de curso Dudu, pela escuta e provocações necessárias.

Por fim, às minhas colegas de trabalho da biblioteca do Bom Conselho pela paciência e compreensão. Elas serão as primeiras a festejar a entrega deste trabalho!

RESUMO

O presente estudo oferece breves reflexões sobre o mercado teatral porto-alegrense, com um enfoque especial às formas, relações e estratégias que os novos diretores encontram para articular suas práticas profissionais dentro do campo teatral da cidade. A pesquisa é amparada pela abordagem sociológica do conceito de campo em Bourdieu, pela noção de sistema teatral do pesquisador de teatro Walter Lima Torres Neto e pelo estudo de Debora Azevedo relativo ao campo do teatro em Porto Alegre na área de administração. Na dimensão empírica da pesquisa situam-se as entrevistas com cinco diretores relativamente novos na cena teatral local. Através desses dois eixos a análise é construída em forma de pequenos ensaios que tratam, sem compromisso com respostas definitivas, acerca dos desafios específicos do mercado de trabalho em teatro. A intenção da autora é realizar um mergulho inicial sobre tais assuntos que se situam à margem da formação em teatro no Departamento de Arte Dramática da UFRGS e, no entanto, apresentam-se como desafios centrais no cotidiano profissional de jovens artistas.

Palavras-chave: mercado teatral, direção teatral, sistema teatral, campo teatral, teatro em Porto Alegre.

RESUMEN

Este estudio ofrece rápidas reflexiones sobre el mercado teatral de Porto Alegre, centrado especialmente en las maneras, relaciones y estrategias con las cuales los nuevos directores articulan sus prácticas profesionales en el campo teatral de la ciudad. La investigación es basada en el enfoque sociológico del concepto de campo de Bourdieu, en la noción de sistema de teatro del investigador teatral Walter Lima Torres Neto y en los estudios de Debora Azevedo respecto al campo del teatro en Porto Alegre en el ámbito de administración. En la dimensión empírica de la investigación se encuentran las entrevistas con cinco directores relativamente nuevos en la escena teatral local. A través de estos dos ejes, el análisis se construye en forma de ensayos cortos que abordan, sin comprometer las respuestas definitivas, los desafíos específicos del mercado laboral teatral. La intención de la autora es hacer una inmersión inicial en temas que están al margen de la formación teatral en el Departamento de Arte Dramático de UFRGS y, sin embargo, se presentan como desafíos centrales en la vida profesional de los artistas jóvenes.

Palabras clave: mercado teatral, dirección teatral, sistema teatral, campo teatral, teatro en Porto Alegre.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
1.1 Quem fala? De onde fala?.....	9
1.2 A pesquisa.....	14
2 PARTE I: ENCARANDO O MONSTRENGO.....	17
2.1 Afinal, existe um mercado teatral?.....	17
2.2 A trágica crise do teatro.....	20
2.3 Mercado teatral como parte de um <i>campo</i> ou <i>sistema</i>	25
3 PARTE II: PARA ALÉM DO <i>GLAMOUR</i>.....	33
3.1 Os cafés: apresentando os interlocutores da pesquisa.....	33
3.2 O jogo: a dinâmica dos diretores dentro do <i>campo</i> ou <i>sistema</i> teatral porto-alegrense....	41
3.3 Profissional malabares.....	55
3.4 Cenários de privação: rastros do desmonte no campo da cultura.....	58
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS ou <i>confissões de pesquisa</i>.....	65
REFERÊNCIAS.....	68
BÔNUS.....	71

1 INTRODUÇÃO

1.1 Quem fala? De onde fala?

Uma pesquisa ou reflexão é construída - ainda que sujeita a atravessamentos - a partir de um ponto de vista: o do autor, da pesquisadora, do sujeito que a realiza. Neste sentido, contar um pouco sobre mim é aproximar o leitor da perspectiva de mundo “de quem” escreve e “de onde” escreve. Antes de abrir os trabalhos propriamente ditos iniciarei esta pequena jornada compartilhando um relato sobre meu contato com o campo teatral e demais vivências que me conduziram a realizar o presente estudo.

A minha primeira vez em um palco foi em 2002 na Casa de Cultura de Caxias do Sul, onde participava, aos 7 anos, da mostra de esquetes dos alunos da escola de teatro Cooperativa Viva com Arte. O contato com esta arte esteve presente durante toda a minha infância e adolescência. Além desta primeira escola citada, participei de cursos na escola de teatro Tem Gente Teatrando e no espaço Sala de Ensaio, ambos em Caxias do Sul. No tempo que morei em Manaus (em períodos distintos da infância) guardo a memória vívida de passear pelos corredores e ante-salas do majestoso Teatro Amazonas e da espera ansiosa na fila da bilheteria onde insistia para minha mãe comprar balinhas dos vendedores ambulantes - aqueles que seguravam o expositor de madeira em uma alça no pescoço.

No ensino médio no Centro Tecnológico da UCS (Universidade de Caxias do Sul), tive a oportunidade de escrever a dramaturgia de duas peças através de um projeto pedagógico e cultural da escola: o CETEC Festival. O projeto acontecia uma vez por ano e envolvia toda a turma na construção de um espetáculo: a escrita da dramaturgia, a atuação, a produção, o cenário, o figurino, a iluminação e a direção coletiva e orientada pela professora de artes responsável. O festival ainda é realizado anualmente e promove durante quatro noites a apresentação de 12 espetáculos estudantis no Teatro da UCS, com entrada de 1kg de alimento não perecível.

Além das vivências colegiais, participei de montagens de espetáculos como atriz no contexto dos cursos de formação, como o *O Curioso Caso de Amigdal Town* (2012)

apresentado na praça da cidade, orientado e dirigido pela atriz Tefa Polidoro que naquele momento cursava teatro no Departamento de Arte Dramática (DAD). Todas as experiências mencionadas somadas ao incentivo da professora e amiga Tefa inspiraram a decisão de prestar o concurso vestibular para o curso de teatro na UFRGS. Em 2013 me mudei para Porto Alegre e ingressei no bacharelado em interpretação teatral. Comecei a pertencer à família ou comunidade teatral do DAD.

Não saberia dizer se nos outros cursos os estudantes também vivem tão intensamente essa relação afetiva com o espaço e com os colegas. Também não poderia afirmar que isto ocorre para todos os estudantes do DAD de semelhante forma. Entretanto, acredito que este sentido de comunidade provém de algo que é próprio do fazer teatral: o trabalho em coletivo e o exercício constante das sensibilidades. Não poderia deixar de considerar todas as horas que passamos juntos em sala de ensaio: o trabalho com teatro requer tempo compartilhado - e o Departamento nos oferece este privilégio.

Entrei em contato com este “tempo” do teatro logo no segundo semestre na pesquisa ministrada por Inês Marocco onde nos debruçamos a estudar a vida e obra do escritor Qorpo Santo a fim de montar um espetáculo acerca do universo do autor. Os encontros ocorriam nas noites de segunda à quinta-feira, das 18h às 22h, por aproximadamente um ano até a estreia do espetáculo *Santo Qorpo ou o Louco da Província*¹ em junho de 2014. A última temporada da peça foi no verão de 2018 na programação do festival Porto Verão Alegre. O grupo *Santo Coletivo*, formado na pesquisa, realiza atualmente o cortejo-espetáculo *Miscelânea Qurioza* pelas ruas do Centro Histórico. Este último é um trabalho idealizado em 2016 o qual o grupo só conseguiu pôr em prática 3 anos depois. Por que? Porque para desenvolver um projeto precisamos de tempo e nem sempre as pessoas dispõem deste fator tão essencial ao caráter do nosso fazer artístico. Na maioria das vezes essas pessoas estão ocupadas com outras atividades que garantem retorno financeiro. O trabalho com o teatro raramente garante “pagar os boletos” no final do mês.

¹ Espetáculo dirigido por Inês Marocco. Estreou na sala Bruno Kiefer na Casa de Cultura Mário Quintana com o elenco: Áquila Mattos, Eduardo Schmidt, Gabriela Boccardi, Jeferson Cabral, Juçara Gaspar, Ketti Maria, Magda Schiavon, Naomi Luana, Renata Cieslak e Rodolfo Ruscheinsky.

Os desafios de viver com teatro serão discutidos à frente. Por ora, ainda gostaria de contar um pouco sobre a vida no DAD. Retornando à ideia de comunidade teatral, destaco o processo de criação e as temporadas subsequentes do espetáculo *Moscas*² - dirigido por Gabriela Poester, como seu Estágio de Montagem, em 2015. Estreamos em dezembro de 2015 na Mostra DAD e participamos no ano seguinte das edições do festival Palco Giratório do SESC e do festival Porto Alegre Em Cena. Especialmente na ocasião do Palco Giratório, em que fizemos 8 apresentações consecutivas antes da estreia no festival, senti que vivia uma comunidade efêmera. O espetáculo acontecia em uma casa que habitamos ao longo de um mês de intenso convívio: comer junto, produzir a casa para a peça, ensaiar, apresentar, desproduzir, beber cerveja. O contato estabelecido com o público também era intenso pois este participava da cena e vivenciava diversas ficções ao longo de quase 3 horas de peça. Naquele curto período a vida se tornou o teatro onde outra forma de convívio social acontecia! Entre 2016 e 2017 chegamos a visitar mais de 10 lugares diferentes para alugar e poder prolongar essa utopia. Infelizmente, não foi economicamente viável.

O *Moscas* me fez refletir sobre o aspecto da produção no teatro. A experiência não seria a mesma sem o caos e as mirabolâncias de Gabriela. Era uma loucura encantadora: uma casa, oito cenas com cenário, figurinos e iluminação diferentes, música, bebidas, comida... A produção do trabalho envolvia um grande esforço de todos e uma dedicação surreal da direção. Como viabilizar de forma digna um trabalho como este? Quando falo em “forma digna” me refiro a um relativo equilíbrio entre o tempo empreendido e o retorno financeiro e à relação de qualidade de trabalho nas funções desempenhadas por cada membro da equipe - a direção, por exemplo, poderia se dedicar exclusivamente com o planejamento de ensaios, com a encenação, com a condução dos atores, etc. Sem uma equipe de produção e um bom orçamento isto se torna impraticável. Não dispúnhamos deste ideal e apenas por um breve período foi possível realizar o projeto. Ainda assim, não acredito que os ideais devam ser esquecidos quando ausentes. Neste caso, a questão que se apresenta é: quando não conseguimos encontrar as condições ideais, como podemos trabalhar de uma forma minimamente digna sem perder de vista nossos desejos artísticos?

² O trabalho estreou no dia 11 de dezembro na Casa Frasca em três apresentações. O elenco contou com André Varela, Cláudia Carvalho, Diogo Verardi, Eriam Schoenardie, Felipe Luz, Flávia Reckziegel, Isadora Pillar, Jesline Cantos, João Gabriel Moraes, Madalenna Leandra, Matheus Wathier e Naomi Luana. A montagem foi orientada por Patrícia Fagundes.

Em maio de 2016 o ex-presidente Michel Temer, que sucedia Dilma Rousseff após o seu impeachment, declarou o fim do Ministério da Cultura e a anexação da pasta da Cultura ao Ministério da Educação. Em reação à essa determinação surge o movimento Ocupa MinC que deflagrou uma série de ocupações de artistas em prédios pertencentes ao MinC em várias capitais brasileiras. Em Porto Alegre, ocupamos o prédio do Instituto de Patrimônio Histórico Nacional na Avenida Independência. A noite em que ocupamos o prédio - quando cerramos o cadeado do portão e assumimos a responsabilidade coletiva sobre aquele espaço - inaugurou um novo sentido na minha trajetória. Naquela ocasião eu cozinhei um panelão de lentilha para um grupo de artistas, a grande maioria do teatro, reunidos em um ato de resistência. Dormimos juntos e apertados na cozinha pois ainda não tínhamos acesso à sala onde viria a ser nosso dormitório e o espaço das plenárias. Foi nesta noite que o meu interesse em políticas culturais foi despertado durante uma longa conversa com o diretor Marcelo Restori. Ele me contou sobre a experiência como ex-diretor do IACEN (Instituto Estadual de Artes Cênicas) e a respeito da época do governo Collor onde as perspectivas de fomento à cultura haviam sido arrasadas. Marcelo temia que estivéssemos retornando para aquele cenário...

Após a primeira plenária do Ocupa MinC, eu e outros colegas fomos imediatamente ao DAD a fim de reunir os estudantes em uma grande assembleia onde decidiríamos mobilizar as atividades do Departamento para uma semana de oficinas nas escolas secundaristas ocupadas, performances artísticas nas ruas do centro e participação no dia-a-dia do Ocupa MinC. No semestre seguinte, com o prenúncio da aprovação da PEC 255, irrompem os movimentos de ocupação nas universidades federais. A ocupação do Instituto de Artes foi uma oportunidade de integração com os outros cursos de artes e um potente exercício de deslocamento hierárquico da instituição. Em 2017 passei a presidir o Centro Acadêmico dos estudantes do DAD e a representar os discentes nas reuniões da Comissão de Graduação e no Conselho da Unidade. A aproximação que tive das políticas institucionais da Universidade e a coordenação de um espaço representativo instigaram meu interesse por processos de gestão e elaboração de políticas públicas.

No final do ano de 2016 presenciei um episódio de extremo descaso do poder público com os artistas. Eu participava como atriz da montagem do espetáculo *Mithos*³ com o grupo Falos & Stercus e, na semana da nossa estreia, o espaço onde apresentaríamos foi interdito pelos bombeiros. A denúncia partiu de um dos diretores da Secretaria de Saúde do Rio Grande do Sul. Os pavilhões 6 e 7 do hospital psiquiátrico São Pedro (os únicos interditados sendo que todas as dependências do hospital não possuíam o PPCI - plano de prevenção contra incêndio) eram mantidos pelas atividades de seis grupos de teatro há 16 anos. O ação do governo do Estado com aqueles artistas foi extremamente desrespeitosa, e o mais grave, além da inviabilização do nosso espetáculo, foi a desconsideração com a história de importantes grupos como o Oigalê, Caixa Preta, Povo da Rua que não receberam propostas de realocação para as suas sedes, ou, se receberam, foram aquém das suas necessidades. Este episódio foi profundamente triste e revoltante para mim. As atividades de teatro mantinham a vitalidade daquele espaço que hoje voltou à condição de ruína abandonada.

De volta para a vida da bacharel em direção... nas disciplinas de Dramaturgia do Encenador e Ateliê, entre 2015 e 2016, passei por breves experiências como diretora. Destaco o projeto cênico *Ocupa Arrabal* que dirigi na disciplina de Ateliê. A partir de uma seleção de trechos do texto *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* de Fernando Arrabal e alguns motes temáticos os atores iam caracterizados de personagens improvisar na rua Salgado Filho que imaginavam como a ilha, o espaço ficcional proposto no texto. Durante as micro-intervenções cênicas eu entrava na narrativa como a personagem “diretora” com uma câmera em mãos filmando as cenas e indicando novas composições e ações no espaço. Conversávamos no fim de cada vivência e de semana a semana as intervenções iam se aprimorando. Isto acontecia em 2016 e era bastante significativo estar na rua naquele momento.

No Estágio de Montagem, em 2018, montei o espetáculo *Como Cozinhar um Lobo*⁴ que apresenta três retratos sobre estereótipos identificados na crise política brasileira: o

³ O espetáculo não chegou a estrear. A direção era assinada por Marcelo Restori e elenco formado por Alexandre Accorssi, Aline Karpinski, Bia Noy, Carla Cassapo, Camila Vergara, Cris Kessler, Fábio Cunha, Fábio Rangel, Fredericco Restori, Gabriela Maia, Jeremias Lopes, Karine Paz e Naomi Luana.

⁴ A orientação foi da minha querida mentora e amiga Cláudia Sachs. Estreamos na Sala Qorpo Santo no dia 6 de novembro de 2018. Menciono os nomes da fantásticas atrizes em meus agradecimentos.

aspecto mafioso e corrupto das figuras masculinas do poder, os vícios e nostalgias presentes na narrativa da esquerda em um esconderijo de guerrilheiras comunistas e por fim, no terceiro ato, um aniversário em família atravessado por debates polêmicos atuais como o aborto. Ao decorrer dos três atos uma sopa era cozida em cena e compartilhada com o público no final da apresentação. Um dos meus objetivos centrais com o projeto, além do desenvolvimento de diferentes linguagens e de um discurso crítico à política brasileira, era estabelecer um olhar estratégico e criativo para a produção do espetáculo. O projeto foi dividido em três grandes etapas idealizadas como momentos de um jantar: escolha dos ingredientes (levantamento do material), o preparo (estruturação) e o servir (refinamento e apresentação). Nem todas as metas de cada etapa foram alcançadas como o desejado, porém, essa forma de organização me ajudou a navegar com mais destreza por demandas que a função da direção acarretava no estágio: cronograma e planejamento dos encontros, agendamento da sala de ensaio, planilha de orçamento... ou seja, além da demanda de encenação e dramaturgia era necessário lidar com a produção geral do projeto.

No início de 2020 estarei me formando como Bacharel em Direção Teatral. Isto me habilitará a ir ao Ministério do Trabalho e obter meu registro profissional de diretora teatral. E, então? Uma série de dúvidas e incertezas se apresentam. Será que sei como fazer isto? Tenho vontades artísticas e contas a pagar. Como fazer as duas coisas convergirem? Preciso adentrar o mercado. Que mercado é este? Existe na minha cidade? Começarei a habitar o “mundo real” da vida profissional como artista, algo que que pouco refletimos durante a graduação. Tenho um espetáculo a introduzir no circuito profissional e preciso descobrir como o fazer. Escrever projetos, buscar apoio, pesquisar editais? Isto é novo para mim. Toda a inquietude ainda é agravada por uma crise política e econômica. Ou seja, o cenário que eu poderia observar e me introduzir também passa por um período de intensa instabilidade. Decido, portanto, refletir sobre o mercado teatral na minha área de atuação.

2.2 A pesquisa

A escolha do tema deste estudo foi uma decisão um tanto quanto arriscada para não dizer pretensiosa da minha parte. Explico: ao longo da minha formação acadêmica tive pouco

contato com um campo de pesquisa que o abrangesse. Meu orientador aceitou a decisão de encará-lo me alertando que seria mais adequado me debruçar sobre o processo criativo do Estágio de Montagem. Escrever sobre este tema foi um grande desafio diante da ausência de referências, tanto porque escrevo sobre algo não contemplado em minha formação quanto pela dificuldade de encontrar publicações sobre o assunto. Como procuro deixar explícito no texto “Quem fala? De onde fala?” essa reflexão é realizada a partir da perspectiva de uma formanda em direção teatral. Partindo dessa premissa me permito passear rapidamente por outras áreas de conhecimento como a sociologia do teatro, a economia da cultura e estudos sobre políticas culturais.

O objetivo central do trabalho é realizar algumas reflexões sobre a prática profissional de novos diretores e diretoras e a relação destes agentes com o mercado teatral de Porto Alegre. O recorte estabelecido como “novos diretores” compreende os que estão no início de suas carreiras e outros que se encontram no circuito profissional há mais de 10 anos. Essa opção de recorte se conecta aos meus anseios e de outros jovens artistas diante da incerta vida profissional que se abre após o término da graduação em teatro. Através das entrevistas realizadas com dois recém-formados desejo captar as impressões de como é entrar neste lugar chamado “mercado”. Com os outros três diretores mais experientes busco compreender as dinâmicas deste espaço do ponto de vista de quem vivenciou recentes mudanças no campo teatral local.

A primeira etapa da pesquisa, intitulada “Conhecendo o terreno” foi iniciada em março deste ano e consistiu na aproximação do campo de pesquisa a partir de leituras de artigos e publicações referentes a mercado teatral, com destaque ao livro Ensaio de Cultura Teatral de Walter Lima Torres Neto que proporcionou uma série de referências e conceitos importantes para guiar minha análise. Na segunda etapa, chamada “Diálogos”, entre abril e junho, realizei entrevistas com cinco diretores e diretoras de Porto Alegre enquanto simultaneamente desenvolvia os ensaios da parte I. A interação entre os relatos empíricos dos interlocutores e a imersão teórica fluíram de maneira bastante complementar nesta fase em que me dividia entre os encontros, as transcrições das gravações e a escrita sobre mercado teatral. Após um hiato de três meses (entre julho e setembro) em que estive distanciada do trabalho por conta de outros atravessamentos da vida, passei a revisar o que já havia

produzido em outubro. Em seguida, mergulhei na análise das entrevistas e na elaboração da parte II e considerações finais, finalizando assim a etapa que nomeei de “Breves conclusões”.

O trabalho está dividido em dois eixos centrais. A parte I abrange três ensaios curtos que colocam em questão a suposta existência de um *mercado teatral*, apresentando alguns conceitos como *campo* e *capital* do sociólogo Pierre Bourdieu e a noção de *sistema teatral* oferecida por Walter Lima Torres Neto que nos auxiliam a defrontá-lo sob uma perspectiva local. Na segunda parte trago à roda os interlocutores, seus relatos e as elucubrações, análises, provocações que derivam destas entrevistas. Os três ensaios nascem de tópicos relevantes dos diálogos acerca de um fazer social da profissão diretor/diretora e seus principais desafios econômicos e políticos.

A opção pelo formato de pequenos textos ensaísticos é inspirada pelo escritor Roland Barthes que contagia meus processos de escritura de uma maneira geral. Os ensaios podem ser encarados como fragmentos reflexivos acerca do imaginário social referente ao mercado e à vida profissional de um diretor. A linguagem dos textos são também permeadas por um tom de crônica - um efeito colateral do vício da autora em jornalismo literário e *podcasts*. Meu desejo, assim, é oferecer uma leitura mais descontraída e prazerosa deste estudo.

2 PARTE I: ENCARANDO O MONSTRENGO

2.1 Afinal, existe um mercado teatral?

Quando você está prestes a se formar em teatro ou recém saiu da universidade é inevitável ser questionado, principalmente pelos familiares ou por pessoas que não pertencem ao círculo teatral, a respeito das suas perspectivas de trabalho. Se a ideia de trabalhar com teatro parece nebulosa até para nós que dirá para aqueles que ao respondermos “quero trabalhar com teatro”, persistem com a dúvida: “mas com o que vai trabalhar, mesmo?”. A expressão "mercado de trabalho" passa a habitar as conversas cotidianas com os colegas e gerar bastante ansiedade quando nos deparamos com o montante de contas para pagar. Enquanto estudamos também enfrentamos uma série de conflitos entre as demandas do curso e a vida financeira, no entanto, tentamos resolver o impasse através dos famosos "bicos" como os trabalhos *freelancers* em bares ou propagandas publicitárias, através das bolsas universitárias como as de Iniciação Científica, Extensão ou a monitoria de disciplinas. Com sorte, conseguimos algum estágio em equipamentos culturais como a CCMQ (Casa de Cultura Mário Quintana) ou órgãos públicos de cultura como a CAC (Coordenação de Artes Cênicas). Mas é especialmente no momento que estamos na fronteira entre a vida universitária e vida profissional que a questão entorno da atuação na área escolhida e a forma de sustento através desta prática emerge com maior intensidade (sem considerar a parcela dos artistas que já estão inseridos no circuito profissional e buscam no Departamento de Arte Dramática uma formação acadêmica complementar à suas práticas).

Costumamos nos referir a esta dinâmica ou ao lugar a que pretendemos pertencer profissionalmente como: mercado de trabalho. Esta foi a primeira expressão que surgiu como impulso de investigação para a presente pesquisa. Logo, outra pergunta se apresentou: ao que exatamente estamos nos referindo ao mencionar este termo? Se nos basearmos em uma definição genérica para a noção de “mercado de trabalho” estaremos falando de um espaço que associa aqueles que oferecem uma determinada força de trabalho a aqueles que a procuram. Assim, quando existe uma grande oferta de profissionais e/ou produtos ofertados e uma baixa procura (poucas vagas e pouco consumo) há uma relação de desequilíbrio ou crise

de um mercado específico. Seria possível enquadrar o teatro de modo pragmático nesta equação? Existe um mercado de teatro onde circulam as supostas oportunidades de trabalho para diretores teatrais? Ou um mercado de oferta e procura do espetáculo teatral como um produto cultural? Afinal, existe um mercado teatral em Porto Alegre? Responder a essas perguntas não é uma tarefa simples. A nebulosidade do tema começa a aparecer neste ponto: não há estudos aprofundados sobre o assunto. Ancorei-me no trabalho de três pesquisadores para refletir sobre este tema maldito⁵: uma tese intitulada “A escrita de projetos como prática: uma reflexão a partir do campo do teatro em Porto Alegre” da professora de administração Debora Azevedo, o livro “Ensaio de Cultura Teatral” do professor de Estudos Teatrais Walter Lima Torres e o artigo “Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do “mercado” teatral brasileiro” do engenheiro de produção e teórico do teatro Manoel Silvestre Friques.

A pergunta “existe um mercado teatral em Porto Alegre?” leva a questionar, anteriormente, se existe um mercado teatral no Brasil. Manoel Friques relata semelhante dificuldade de investigar o assunto devido a falta de dados, pesquisas e estudos de uma maneira geral:

Afinal de contas, existe mercado teatral brasileiro? Qualquer indivíduo (pesquisador, membro da classe ou “homem comum”), que se proponha a estudar o mercado teatral brasileiro irá esbarrar em sérias dificuldades. Pois, onde estariam os estudos que descreveriam, a exemplo de outros setores da economia, os fluxos de bens, indivíduos, informações e capitais do mercado teatral brasileiro? Onde seria possível, por exemplo, observar a evolução do emprego formal nas artes cênicas, o montante investido (investimento é bem diferente de patrocínio) e os retornos sobre os investimentos, a evolução do lucro, o valor agregado, as estratégias de precificação dos ingressos e sua relação com a inflação, as estratégias competitivas das companhias, entre outros indicadores que descreveriam economicamente o setor teatral do país? Ora, não há – nem nunca houve em âmbito brasileiro – nenhum estudo robusto sobre o mercado teatral do país. (2016, pg. 182)

A carência de estudos acerca do tema também é apontada por Walter Lima Torres no ensaio “Teatro, sociedade e mercado”. Neste texto o autor relata brevemente a participação em uma banca de mestrado em que o aluno enfatizava a expressão “mercado teatral” em sua dissertação e que, ao ser questionado a respeito do que constituía esta noção, não convenceu

⁵ Maldito porque não há estudos suficientes para iluminar o assunto e porque existe no campo artístico - principalmente na âmbito acadêmico - uma espécie de *tabu* em tratar de assuntos referentes à comercialização de obras de arte. Este parece ser um tema menos elevado em relação às demais “sublimes questões da arte”.

os presentes com sua argumentação. Segundo Walter, essa não era uma dificuldade exclusiva do mestrando, e, sim, um desafio para todo o campo de estudos teatrais:

De fato, faltam, não só a esse jovem pesquisador, mas aos estudiosos das atividades teatrais em geral, maiores subsídios para alcançar conclusões, ainda que provisórias, sobre nossa atividade teatral; dados quantitativos e qualitativos significativos referentes: ao público nos teatros, à frequência aos espetáculos em relação ao gênero e ao lugar onde o espetáculo acontece; ao perfil socioeconômico do espectador; ao regime de formação cultural do ator de teatro e há quanto tempo ele se mantém de fato sobrevivendo, materialmente desta atividade; às bilheterias; inexistem análises de repertórios nas cidades com maior e menor densidade demográfica; estudos sobre o acesso (e o processo seletivo) aos editais públicos e privados para pautas e patrocínios; inexistem dados consolidados relativos às circulações regionais e nacionais em termos de impacto sociocultural; o número de teatros que de fato estão em funcionamento no país e seus regimes administrativos (públicos e privados) são poucos divulgados; além da falta de conhecimento sobre: a duração das temporadas; a regularidade e a natureza das intervenções de instituições não teatrais que se associam ao trabalho teatral; os mecanismos de financiamento para uma obra teatral comparados à publicidade e propaganda de outros produtos. etc. Fora do eixo Rio-São Paulo, sobretudo, nota-se uma carência ainda maior de subsídios para se pensar a noção de mercado teatral como um todo, de maneira sistêmica e não unicamente o sentido de uma demanda de consumidores “ávidos” por espetáculos. (2016, pg. 21)

Frente a esta ausência de bases para investigação do tema não terei a pretensão de abordar a noção de mercado teatral de forma aprofundada. Não caberia a mim e nem a um Trabalho de Conclusão de Curso averiguar a existência ou inexistência de um mercado teatral em nossa cidade. Como apontam os autores, precisaríamos de um conjunto de pesquisas e um amplo levantamento de dados para dar conta da noção de “mercado teatral” de forma sistêmica e substancial.

2.3 A trágica crise do teatro

Assombração

Sem jamais haver pisado efetivamente num palco, é como se a CRISE o dominasse desde tempos imemoriais. E volta e meia ressurge para assombrar os artistas, propondo-lhes substituir sua audácia criadora – uma das virtudes do referido *contaminado* – pela inércia, pelo conformismo ou pela prévia aceitação de uma derrota que jamais se consumará.

A CRISE é contagiante. É como o medo. E tem a virulência destrutiva da inveja.

Mas quem será, afinal, essa escatológica figura? Quando e onde surgiu? E por que se compraz em infundir terror naqueles que *apenas* dedicam suas vidas à paixão e humanidade existentes nos poucos metros de um tablado?

6

Possivelmente qualquer pessoa que trabalha com teatro já tenha ouvido a pergunta “*pensa em trabalhar na Rede Globo?*”. Este clichê denota que mesmo as pessoas que convivem conosco tem pouca familiaridade com o campo teatral. A lógica implícita na pergunta é a de que seguir uma carreira de teatro ou ter ambição de sucesso profissional na área é trabalhar com televisão. Estamos falando de um imaginário onde a referência mais direta a respeito do trabalho de um ator está associada às novelas televisivas, e, talvez, ao cinema⁷. Quem lhe pergunta “*pensa em trabalhar na Rede Globo?*” é alguém que provavelmente nunca teria assistido uma peça de teatro se não fosse o seu convite. Ator ou diretor de teatro são profissões estranhas para a maioria dos brasileiros, pois, de um modo geral, as pessoas não vão ao teatro. Ou, se o fazem, vão para assistir os atores que costumam

⁶ Imagem do trecho do texto “Aos Coveiros de Plantão” de Lionel Fischer, professor da escola de teatro O Tablado. O texto está presente na 150ª edição (1997) dos Cadernos de Teatro publicados pela escola (fundada no Rio de Janeiro em 1951 por Maria Clara Machado).

⁷ O audiovisual brasileiro tem uma audiência bastante tímida em relação às produções estrangeiras (principalmente as estadunidenses). Segundo dados Ancine, o público em salas de exibição no Brasil foi de 161 milhões em 2018, e, desse total apenas 23,5 milhões são para os filmes brasileiros. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/informe-anual-preliminar-2018>>

ver atuando na televisão - as produções teatrais brasileiras que envolvem “os globais” têm maiores chances de garantir sucesso de público.⁸

Uma pesquisa sobre públicos de cultura realizada pelo SESC e a Fundação Perseu Abramo em 2013 com extensão nacional registrou que 61% dos entrevistados nunca assistiu a um espetáculo teatral⁹. Em Porto Alegre, a pesquisa mais recente abordando o consumo de cultura na cidade foi “Usos do tempo livre e práticas culturais do portoalegrense”¹⁰ divulgada em 2015 pelo Observatório de Cultura¹¹. Quando questionados sobre o uso do tempo livre nos finais de semana 38% dos entrevistados citaram a ida a parques e praças (como passear na Redenção ou ir ao parque Marinha) e apenas 1,8% citaram a ida ao teatro - podemos considerar (esperançosos) que as pessoas ao menos assistem espetáculos e performances de rua nesses parques e praças. A respeito do uso do tempo livre de segunda à sexta-feira a ida ao teatro não é considerada na pesquisa, pois a ocorrência de respostas fica abaixo de 1%. Em relação à frequência ao teatro: 43,2% nunca assistiram a uma peça, 36,5% assistiram alguma vez na vida há mais de 12 meses, 11,7% ao menos uma vez nos últimos 12 meses e 8,6% ao menos uma vez nos últimos 30 dias. Pois é... constatamos que o teatro não é uma atividade cultural muito costumeira entre os porto-alegrenses. Observamos, no entanto, que a diferença da porcentagem entre quem assistiu ao menos uma vez nos últimos 12 meses e ao menos uma vez nos últimos 30 dias é pequena. Da porcentagem de 20,3 % de pessoas que vão ao teatro (daquele tipo de gente foi que mais de uma vez na vida) quase metade foi ao menos uma vez naquele mês. A partir dessa análise poderíamos gerar a hipótese de que temos um público

⁸ Há uma tendência na produção dos festivais locais de colocar as peças com atores globais em teatros maiores devido a probabilidade de sucesso público. Neste ano, por exemplo, a peça “PI Panorâmica Insana” com Cláudia Abreu e Leandra Leal durante o Porto Alegre Em Cena quase lotou o teatro do Sesi (1790 lugares).

⁹ Foram realizadas 2.400 entrevistas, com distribuição geográfica em 139 municípios em área urbana de 25 estados brasileiros. Os dados apontam que boa parte dos entrevistados costuma usar o tempo livre em atividades em casa e entre essas atividades, assistir TV (em especial as novelas) é a mais citada. Dados disponíveis em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/sintese/>>

¹⁰ Foram realizadas 1200 entrevistas com pessoas residentes de Porto Alegre, com idade de 14 anos ou mais em todas as regiões do Orçamento Participativo. Relatório da pesquisa disponível em: <<http://culturadesenvolvimentopoa.blogspot.com/2015/08/usos-do-tempo-livre-e-praticas.html>>

¹¹ O Observatório de Cultura foi uma iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura iniciada em 2010 com a missão de ser um centro de referência para a tomada de decisões em Política Cultural e a promoção da importância da cultura e das artes para o desenvolvimento social e econômico, através da produção e difusão da informação. O projeto foi desativado em novembro de 2018 devido a extinção da Assessoria de Estudos e Pesquisas da SMC via <Decreto 20.098, de 19/11/2018> do Prefeito Nelson Marchezan. Os estudos desenvolvidos pelo Observatório da Cultura até 2018 estão disponíveis no blog: <<http://culturadesenvolvimentopoa.blogspot.com/>>

cativo, ainda que pequeno. Mas precisaríamos de um estudo mais aprofundado sobre o perfil dos espectadores de teatro em Porto Alegre para verificar tal hipótese.

Diante desses dados alarmantes fica evidente que de uma perspectiva geral do público de teatro, e conseqüentemente de renda através das bilheterias, a nossa arte está em crise. “Nada de novo no front” ou “este cenário não é uma novidade”: até onde sabemos, a crise é uma assombração que visitou todos os períodos da história do teatro brasileiro, especialmente após a popularização do cinema, e, em seguida, da televisão. Contudo, não se trata apenas de uma crise de audiência. A crise no teatro também está relacionada a especificidade do nosso produto cultural. É inevitável considerar a característica inerente a realização desta atividade assim como a de qualquer outro gênero de espetáculos ao vivo: concretizam-se no “aqui” e “agora” de cada apresentação. Diferentemente das obras cinematográficas que podem ser distribuídas e comercializadas após produzidas, a força de trabalho está indissociada do produto final. O teatro, portanto, sofre de um impasse produtivo crônico:

Leva o mesmo tempo para tocar o concerto de Brahms hoje do que levava 100 anos atrás, e uma cena de Shakespeare exige o mesmo tempo de representação de 350 anos atrás. Enquanto, ao longo do tempo, a produtividade (produção por hora-pessoa) tem crescido constantemente em quase todos os outros segmentos da economia. Da forma que acontece, o espetáculo ao vivo é o único que é em si (o trabalho) e o produto final e é consumido no momento em que é produzido. (trad. minha, VOGEL apud FRIQUES, 2016, pg. 185)¹²

O tempo, e por conseqüência, o custo da realização/consumo desta “coisa” que é trabalho e produto ao mesmo tempo (sem contar o longo tempo de criação e ensaio por trás de uma apresentação) não tem como ser reduzido. O que estamos chamando aqui de produto (e por produto entende-se: aquilo que resulta de uma produção) é um encontro efêmero entre atores e espectadores. O que se consome neste encontro? Ou melhor: há algo a ser consumido neste encontro?¹³ Se há um produto em questão, trata-se de um produto imaterial e irreproduzível: a peça de teatro é feita a cada nova apresentação. Do ponto de vista dos

¹² It takes as long to play Brahms concerto today as it did 100 years ago, and a scene by Shakespeare requires the same acting time did 350 years ago. Meanwhile, over the long run, productivity (output per person-hour) has steadily grown in nearly every other segment of the economy. As it happens, a live performance is unique in that it is itself and end product and is consumed at the point of production. (original em inglês)

¹³ Não à toa, os *souvenirs* de peças de teatro são um sucesso: são a única coisa que o espectador pode materialmente carregar consigo do evento teatral. Estes produtos podem salvar temporadas! Na edição do Palco Giratório de 2019 aqui em Porto Alegre, os atores do grupo de Natal Teatro Carmin relataram ter pago os custos da peça “A invenção do Nordeste” através dos lucros da lojinha que montam no hall dos teatros.

“meios de produção” podemos afirmar que fazemos teatro hoje como sempre se fez teatro. Este dilema - o dilema dos espetáculos ao vivo - foi elaborado pelos economistas estadunidenses William J. Baumol e William G. Bowen em 1965 através de um estudo de viabilidade econômica das produções da Broadway (vejam bem, estamos falando de Broadway). Eles nos dizem: “In the performing arts, crisis is apparently a way of life. [Nas artes da representação, a crise parece ser um modo de vida]” (BAUMOL e BOWEN apud BENHAMOU, 2007).

A análise desses economistas, conhecida como a lei de Baumol, classificou os espetáculos ao vivo como parte de um setor arcaico caracterizado pela impossibilidade de gerar ganhos produtivos devido ao caráter de um trabalho que é um fim em si mesmo. No caso do teatro, os salários ou cachês dos artistas e técnicos envolvidos precisam subir para acompanhar a inflação e os custos de produção que envolvem a cenografia, figurinos, material de divulgação, o aluguel do espaço... inevitavelmente também sobem. Para compensar este aumento o valor da entrada teria que evoluir progressivamente e isto tornaria os ingressos do teatro uma verdadeira fortuna! A atividade estaria fadada a um déficit comercial pois este valor excederia a média de preços de ingresso/acesso a outros produtos culturais pertencentes ao setor “progressista” - aqueles que conseguem obter “ganhos de produtividade em inovações, de economias de escala e de acumulação de capital” (BENHAMOU, 2007, pg. 55) e, assim, reduzirem seus custos. Estamos frente a uma crise trágica pois está conectada à essência do fazer teatral. O teatro não pode escapar desta fatalidade, deste destino trágico que o sistema econômico capitalista o reserva. É na *hybris*¹⁴ desse sistema que se dá a arte do encontro.

O modelo de Baumol e Bowen conclui que diante desse impasse produtivo a subvenção pública seria indispensável à sobrevivência dos espetáculos ao vivo: “a análise desses autores marcou a economia da cultura, com a conclusão implícita da especificidade do setor e da vinculação necessária das atividades culturais à esfera não-comercial subvencionada.” (idem, pg. 62). No livro Economia da Cultura publicado no Brasil em 2007 a economista Françoise Benhamou, que baseia sua análise das artes cênicas na lei de Baumol,

¹⁴ Conceito da tragédia grega referente à “desmedida” ou “erro fatal” do personagem que transgride a ordem social, a lei dos deuses.

relata que na França o espetáculo ao vivo sobrevive essencialmente das subvenções públicas. No Brasil, salvo as severas diferenças estruturais que temos frente ao modelo de gestão pública de cultura na França, também não temos como refletir sobre a cena de teatro local, regional e nacional sem olhar para a sua relação com o Estado. Desde o marco constitucional de 1988¹⁵ que assegura como dever do Estado garantir à população o acesso às manifestações culturais nacionais até a estruturação do Ministério da Cultura como o órgão público “mediador” e mais recentemente (nas gestões do MinC de Gilberto Gil e Juca Ferreira) “idealizador” de políticas culturais. Através das leis de incentivo via renúncia fiscal (como a Lei Rouanet) ou de editais públicos de financiamento direto (como o Fumproarte) o Estado desempenha um papel decisivo no campo teatral brasileiro. Entretanto, todavia... eis um relacionamento em crise.

Em abril deste ano, entrevistei a produtora Liége Biasotto no contexto da disciplina Produção e Gestão Cultural na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. Liége trabalhou com projetos teatrais tanto na Coordenação de Artes Cênicas na SMC (Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre) quanto na produção de projetos independentes ou financiados via lei de incentivo e edital público. Quando a questioneei sobre a especificidade da produção de teatro em Porto Alegre sua resposta foi um relato que vem ao encontro da presente reflexão sobre a crise do teatro:

Vai ser bem duro te dizer isso, tá? Acho que isso é um dos motivos pelos quais eu parei de produzir teatro: teatro é a arte mais difícil de fazer nos dias de hoje. Tem que ter muita resistência pra fazer porque fazer teatro é muito caro, fazer teatro custa caro! Para tu fazer teatro tu tens que ter os atores, tens que ter o diretor, tu tens que ter cenário, tu tens que ter figurino, trilha, tens que pagar direito autoral para fazer um texto, são meses e meses de ensaio, tu tens que locar um teatro, porque cada vez mais a gente tem menos teatros públicos e companhias né? A gente está com o Teatro da Câmara fechado, com a Usina do Gasômetro fechada. E aí tu tens que fazer teatro com bilheteria, e não pode cobrar um ingresso caro, porque é difícil, porque senão ninguém vai, as pessoas não pagam caro nem para ver o pessoal que vem do Rio e São Paulo - e com a bilheteria de uma peça tu não pagas o teu custo, então eu acho, assim... Admiro muito as pessoas que fazem teatro, porque tem que ter muita resistência! A música, por exemplo, é muito mais simples porque hoje em dia tu tens tecnologias que te permitem gravar um *single* em tua casa se tu quiser, sabe? Tem como distribuir aquilo. Então eu acho que fazer teatro, sem lei, sem apoio, sem patrocínio, sem fundo é uma coisa bem difícil.

¹⁵ Art. 215. da Constituição brasileira: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.”

Eis o segundo desafio de abordar o tema mercado teatral frente as três faces da crise trágica do teatro: a carência de público, a fatalidade dos custos e o atual desmonte das políticas públicas que asseguravam, até o momento, a fruição desses bens culturais.

2.3 O mercado teatral como parte de um *campo* ou *sistema*

Encarar o teatro sob um viés mercadológico, utilizando a noção genérica de "mercado", que enquadra a peça de teatro estritamente como um produto potencial à comercialização, se torna bastante restritivo quando decidimos olhar para a complexa rede de agentes que desenham a cena teatral local. Enquanto escrevo este texto, acontece a 14^o edição do Palco Giratório do SESC que se estende por 23 dias oferecendo uma programação quase diária de espetáculos, entre outras atividades formativas, em diversos equipamentos culturais da cidade. Vivemos uma relativa efervescência teatral que aquece o mercado local. Alguns grupos locais são contemplados na programação, artistas, produtores e técnicos são mobilizados para trabalhar na equipe de produção e, além dos trabalhos gerados em nossa área, hotéis e restaurantes, por exemplo, podem se associar ao evento e se beneficiar com a vinda de pessoas de todas as partes do Brasil. O festival faz parte de um programa cultural do Serviço Social do Comércio¹⁶ alinhado ao propósito amplo que move a entidade: gerar bem-estar social aos trabalhadores do comércio, serviço e turismo e à sociedade de uma forma geral. O investimento é feito como parte de uma política cultural da instituição e o custo da realização do festival certamente supera a renda arrecadada pela venda de ingressos (o preço dos ingressos do Palco Giratório são, inclusive, mais baixos que a média de preços de outros festivais). O espetáculo de teatro, neste caso, não se limita a um produto cultural medido a partir do seu potencial econômico, e, sim, mensurado por seu valor simbólico enquanto bem cultural.

¹⁶ “Criado pela Confederação Nacional do Comércio – CNC, nos termos do Decreto-Lei nº 9853, de 13 de setembro de 1946, o Serviço Social do Comércio – Sesc é uma entidade de caráter privado, mantida e administrada pelos empresários do Comércio. O Sesc é financiado com uma contribuição compulsória de 1,5% sobre o valor da folha de pagamento das empresas vinculadas às entidades sindicais integrantes da Confederação Nacional do Comércio.” Fonte: <<https://www.sesc-rs.com.br/o-sesc/>>

A forma como se faz teatro, os mecanismos que possibilitam a fruição dos espetáculos teatrais em equipamentos culturais da cidade, a articulação de artistas em coletivos e grupos, a relação destes profissionais com entidades, órgãos públicos, empresas privadas, sindicato, etc, fazem parte de uma dinâmica social específica. A comercialização de obras cênicas e o capital econômico gerado por esta prática está integrado a esta dinâmica e a alimenta, entretanto, outros elementos e fatores entram em jogo. As ações dos agentes criativos conectam-se a outros interesses, que podem vir a ser mercadológicos, mas, não se restringem a este viés. Em outras palavras: ninguém faz teatro para ganhar dinheiro! Para analisar este espaço possível onde posso trabalhar, como jovem diretora, é preciso ampliar a percepção e reconhecê-lo à luz da sua complexidade. Nesta pesquisa, ainda que árida, encontrei duas noções possíveis para abordar o assunto: a de um *sistema teatral* proposta por Walter Lima Torres Neto e a noção de *campo* do teatro, apresentada por Debora Azevedo em sua tese amparada em conceitos do sociólogo francês Pierre Bourdieu. As duas noções nos auxiliarão a elaborar o "espaço" onde estão situados os protagonistas da análise: os novos diretores e diretoras teatrais de Porto Alegre. As abordagens não oferecem visões distintas ou opostas sobre o mesmo tema, sendo assim, serão desfrutadas como olhares possíveis e complementares.

A abordagem de *sistema teatral* entra em sintonia com a necessidade que tive expandir a pesquisa de mercado teatral para além do entendimento de “oferta e procura” de um mercado de trabalho comum. Neto afirma que é preciso observar o funcionamento do nosso sistema teatral para, partindo deste lugar, refletir sobre o mercado.

Uma coisa é certa: a questão não deve ser abordada, exclusivamente, do ponto de uma arena de negócios, um mercado de oportunidades do gênero “compra e venda” circunstancial de obras cênicas por esta ou aquela instituição mais ou menos prestigiosa que paga por determinado programa para um fim de semana em suas sedes ou um festival que, ao convidar uma obra, oferece este ou aquele cachê ao grupo de artistas trabalhadores. Em suma, não se trata, de considerar esse mercado como o ambiente da “oferta e procura” de programação teatral; até porque, no Brasil, é pouco comum a presença de encomendas nessa área, além de se verificar teatral o papel decrescente do poder de atração da bilheteria teatral como fonte de lucro líquido para um importante número de agentes criativos. Não se trata, tampouco, de abordar a noção de mercado a partir da obtenção de financiamentos públicos por meio de editais ou da ocupação de um teatro graças às concorrências públicas ou privadas. O que está em jogo é perceber que a noção de mercado, dada a sua abrangência e complexidade, deveria ser abordada mais minuciosamente dentro de uma especulação acerca de um possível sistema teatral, o nosso sistema teatral, com as complexidades do tempo presente e sem desprezar as influências de nossa herança teatral, primeiro a portuguesa, depois a francesa e, hoje, mormente a norte-americana. (NETO, 2016, pg. 23)

De acordo com esta visão o mercado teatral é pensado como parte de um *sistema teatral* que, por sua vez, emana de uma *cultura teatral* baseada nas relações estabelecidas entre o teatro e a sociedade ao longo do tempo. Olhar para a cultura teatral da cidade de Porto Alegre nos conduziria a um mergulho inesgotável, por exemplo, pela história da construção do Teatro São Pedro em 1860, pela fundação de um curso de Arte Dramática em 1958 ligado à faculdade de Filosofia da UFRGS¹⁷, pela aprovação de um fundo pioneiro de fomento à cultura em 1993 (o Fumproarte), pelos programas dos espetáculos que marcaram o teatro gaúcho, pelos relatos de grupos e artistas... em síntese, pelas variadas formas que a cidade *cultivou e cultiva*¹⁸ o teatro. Como reflexo de uma *cultura teatral* pensar um *sistema teatral* de uma cidade tendo em vista suas especificidades (geográficas, demográficas, históricas, econômicas, sociais e políticas) seria questionar: quem faz teatro? Como faz? Onde faz? Para quem faz? Por que faz? Dessa forma, podemos reconhecer o imaginário, as mentalidades, as ideologias que permeiam as relações entre os agentes e elementos de uma cultura teatral e que possibilitam que determinado sistema venha a configurar ou não um mercado. “A depender da sua capacidade de se enraizar no tecido da sociedade, um sistema acaba por oferecer as condições para a existência de um mercado teatral.” (idem, pg. 54)

O autor de Ensaios de Cultura Teatral considera que no centro do sistema teatral brasileiro, da forma como acontece hoje, encontra-se a obra cênica - “o sol entorno do qual o sistema parece funcionar” (idem, pg. 25). Ao redor do núcleo “obra cênica” se configura todo o trabalho teatral: a concepção/criação, a execução/realização e, por fim, a recepção/fruição de do espetáculo de teatro. O sistema teatral nada mais seria que o modo de organização e estruturação de tudo o que se dá entre a obra e o espectador. A partir desse “eixo obra-espectador” outros eixos transversais são estabelecidos como as “relações sociais entre artistas, mediadores, públicos, instituições (privadas e públicas) e o próprio comércio da obra como mercadoria amparada pelo sistema publicitário” (idem, pg. 34). Nesta teia de relações surgem elementos que, segundo Neto, seriam “incontornáveis” como:

[...] o valor da crítica e o reconhecimento pelos pares; a seleção para os festivais (locais de legitimação) e a conquista de editais (que financiam montagens de espetáculos, circulação de repertórios, manutenção de grupos de artistas, etc.); o

¹⁷ Que vem a dar origem, mais tarde, ao Departamento de Arte Dramática. A dissertação de Juliana Wolkmer é um arquivo precioso para conhecer a história da criação do nosso Departamento às vésperas da ditadura: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/165457>>

¹⁸ A palavra “cultivar” é usada em referência às origens do uso da palavra *cultura* como “aquilo que se cultiva.”

relacionamento com associação de espectadores e associação de produtores; a influência dos sindicatos e das sociedades protetoras dos direitos autorais; a formação de cooperativas e outras formas associativas (amadoras e/ou profissionais); a adequação do trabalho criativo aos valores de instituições públicas ou privadas promotoras de artes cênicas; a diversidade da noção de público de teatro e o surgimento de grupos de espectadores em função de gêneros e tendências; a promoção de uma política de fomento/mecenato por conta do Estado e sua fiscalização nas diversas esferas (municipal, estadual, federal); e o papel da censura teatral. Talvez, no futuro, haja outros agentes e elementos, como a mediação da cena por meio da internet, mas parece-me que esses são os protagonistas no presente (2014/2015). (idem, pg. 35)

Ao longo do ensaio *Cultura e Prática Teatral*, o autor dá um destaque especial à quatro agentes como sendo os fundamentais na configuração do sistema e no aquecimento do mercado teatral: as instituições teatrais, o edital, o festival e o prêmio. Tais elementos foram recorrentes nas entrevistas que realizei com os diretores.

A segunda abordagem seria a de *campo teatral*. O que pode ser entendido por *campo* nessa perspectiva particular? Segundo a formulação de Bourdieu, o campo seria um microcosmo social inscrito em um espaço social mais amplo (como o de uma cidade ou país) e que possui um mecanismo próprio - reage de forma particular aos impactos de transformações externas como mudanças políticas e econômicas. Entender ou analisar um campo específico implica reconhecer as relações objetivas entre os agentes que o compõem através da percepção dos princípios que os diferenciam, os separam. Estes princípios de diferenciação levam os agentes a tomar determinadas posições *em relação* aos outros criando uma espécie de jogo social. As posições do jogo não estão pré-estabelecidas no campo, elas são desenhadas a partir das relações entre os agentes, que, por sua vez, também determinam a dinâmica de forças ou o que seriam as "regras do jogo". O campo é sempre pensado de forma relacional:

É preciso, de fato, aplicar o modo de pensar relacional ao espaço social dos produtores: o microcosmo social, no qual se produzem obras culturais, campo literário, campo artístico, campo científico etc., o espaço de relações objetivas entre posições - a do artista consagrado e a do artista maldito, por exemplo - e não podemos compreender o que ocorre a não ser que situemos cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com todos os outros. É no horizonte particular dessas relações de força específicas, e, de lutas que têm por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam, e isso por meio dos interesses específicos que são aí determinados. (BOURDIEU, 2011, pg. 60)

Os princípios de diferenciação entre os agentes no horizonte particular do campo são definidos a partir do que Bourdieu denomina como *capital*: "para Bourdieu, uma forma de capital é uma forma de poder: indivíduos e grupos lançam mão de uma variedade de recursos materiais, culturais, sociais e simbólicos para manter e melhorar sua posição na ordem social vigente." (AZEVEDO, 2012, pg. 84). O capital, o poder dentro do jogo, pode se manifestar em diferentes aspectos: econômicos, sociais, culturais, políticos, etc. A pesquisadora Debora Azevedo através de uma série de entrevistas com produtores, atores e gestores públicos da área da cultura (entre 2009 e 2012) identifica em sua tese três principais capitais presentes no campo de teatro em Porto Alegre:

- o capital econômico, na forma de fatores de produção e de bens econômicos (dinheiro, patrimônio, bens materiais);
- o capital social, traduzido em conhecimento e reconhecimento, e geralmente mensurado no próprio campo como "grande" e "pequeno". Grandes produtores são conhecidos e conhecem muita gente, tem bons contatos; grandes atores são reconhecidos no campo, mas também há atores conhecidos (com exposição midiática), não necessariamente reconhecidos que usufruem deste capital;
- o capital cultural, traduzido como pesquisa e estudo, e especialmente formação acadêmica, que opõe o teatro de pesquisa a outras formas de teatro, por vezes caracterizadas como teatro comercial, entretenimento ou como "não sendo teatro", e também como a habilidade que permite a "escrita de projetos". (idem, pg. 198)

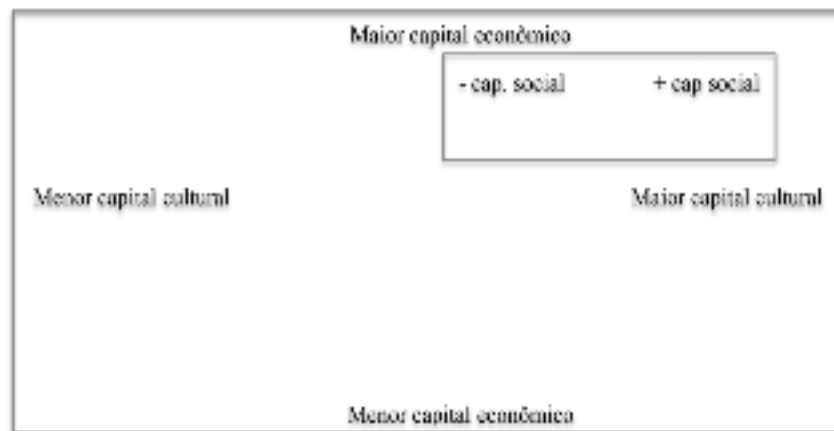
O aspecto que considero mais instigante do conceito de capital de Bourdieu para pensar um campo artístico é a ideia de que estes capitais se convertem uns nos outros. Por exemplo, segundo a tese de Azevedo, um dos capitais culturais mais valorizados no campo do teatro seria a formação acadêmica no Departamento de Arte Dramática. Porém, como aponta a autora, a maioria dos alunos que consegue fazer o DAD ou se formar no tempo previsto são aqueles que recebem algum auxílio financeiro e não precisam correr desesperadamente atrás de atividades remuneradas. Ou seja, existe um capital econômico prévio que é convertido em capital cultural. Um dos entrevistados¹⁹ relata que as principais produções teatrais estão vindo de pessoas da UFRGS, visto que "na universidade as pessoas aprendem a escrever projetos, então eles ganham tudo. Essas caras novas estão por toda a parte" (idem, pg. 191). Apesar de

¹⁹ A autora opta por não identificar os entrevistados. Neste caso, ela informa que é uma pessoa ligada ao sindicato dos artistas.

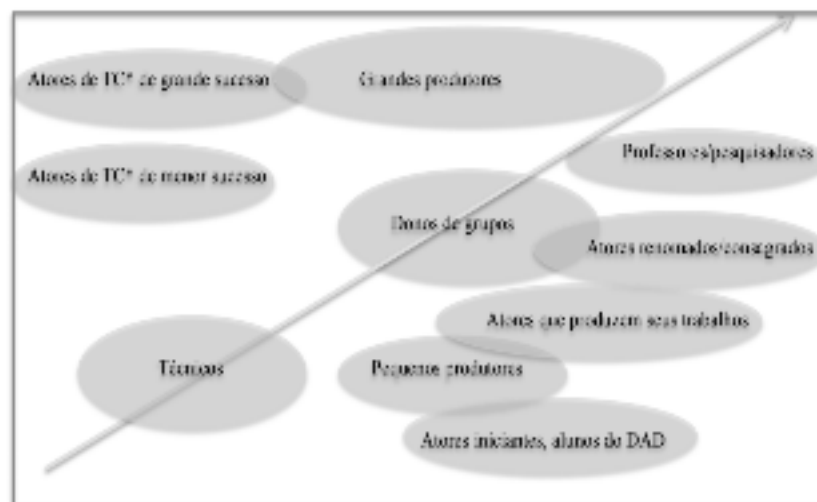
não concordar com a colocação - não acredito que nós estejamos mais aptos a escrever projetos em relação a artistas que não fizeram a graduação²⁰ - o que poderíamos imaginar é que o capital cultural acumulado pelo tempo de estudos e conhecimentos técnicos adquiridos nos auxiliaria na elaboração conceitual de projetos fora da universidade. Se este projetos viessem a ser contemplados por editais públicos, estaríamos, assim, convertendo capital cultural em capital econômico.

A prática da "escrita de projetos" assume um destaque na proposição do campo do teatro em Porto Alegre elaborada pela pesquisadora da Administração como uma condição de disputa entre os agentes. A síntese da situação seria: para entrar ou se mover no jogo é preciso ganhar um edital e para tal é necessário saber escrever um projeto! Neste sentido, os "grandes produtores" saem em maior vantagem pois dispõem de experiência com os formatos e as linguagens dos projetos (capital cultural) e conseguem captar recursos mais altos via Lei Rouanet com as empresas devido ao *status* adquirido pela produtora ao longo do tempo (capital social convertido em capital econômico). Os atores e diretores que produzem seu trabalho também tomam uma posição diferenciada no campo. Nas figuras abaixo podemos visualizar a estrutura deste jogo de forças. É curioso notar que os diretores e atores não são distinguidos na figura. A definição "donos de grupos" é a que, segundo os relatos das entrevistas, contemplaria mais profissionais "diretores" neste quadro. O diretores se distinguem dos atores na medida que assumem um papel central na coordenação de um grupo (indicado como sendo a função do "dono de grupo"). Quando comentamos com alguém: "assistimos a peça do grupo tal..." e a pessoa pergunta: "da fulana tal...?" há um destaque em "fulana tal" (que geralmente é a diretora/diretor) como a figura principal do grupo. Este parece ser o capital social que diferencia diretores de atores na análise de Azevedo.

²⁰ O currículo do curso de Teatro no DAD não oferece (hoje) disciplinas ligadas especificamente ao exercício da produção teatral que, entre diversos saberes e habilidades específicas, estariam a prática de escrever projetos e o conhecimento sobre leis de incentivo à cultura e demais mecanismos de financiamento. Os alunos atualmente possuem um breve contato com o assunto na disciplina de Preparação para o Estágio onde escrevem os projetos de suas montagens teatrais realizadas no contexto universitário.



21



* TC é teatro comercial

22

Este quadro não determina uma estrutura permanente ou imutável para estudar o campo teatral, até porque, segundo o próprio Bourdieu, este tipo de análise social nunca deve ser aplicada enquanto uma teoria universal. Sempre se faz necessário submergir na particularidade da realidade empírica - situada em um determinado tempo e espaço - a qual desejamos nos debruçar (2007, pg. 15). Os princípios de diferenciação do campo do teatro identificados por Azevedo, em 2012, a partir do contato com certo grupo de agentes, servem como proposições amigas para auxiliar a nossa reflexão. Como uma agente do campo (quase desprovida de capital como podem observar na figura) eu poderia, até mesmo, tentar atualizar

²¹ "Estrutura do campo segundo os princípios de diferenciação", elaborada por Debora Azevedo com inspiração em Bourdieu.

²² "Distribuição esquemática dos atores no campo", elaborado por Debora Azevedo com inspiração em Bourdieu. O capital total cresce no sentido da seta.

ou questionar a análise. Estamos lidando empiricamente com uma realidade em constante transformação catalisada pelo caos político e produzida por narrativas que definem, redefinem, definem de novo.... os valores e o funcionamento do campo em questão.

A distinção entre “teatro comercial” e o teatro feito na universidade ou por diretores “consagrados” não foi inventada pela autora. Essa é uma forma de valoração detectada nas entrevistas e presente em nossas falas cotidianas e escolhas profissionais. Não se trata de discutir aqui as diferenças estéticas ou as diferenças de discurso que distinguem o teatro “comercial” de um teatro de “pesquisa”. O ponto seria perceber que estabelecemos em nossas narrativas uma evidente diferença de capital cultural entre um espetáculo como “Guri de Uruguaiana 2 - A Missão” e um espetáculo que recebe o prêmio Açorianos de Teatro do último ano “A Mulher Arrastada”. Para mim, como podem constatar na apresentação, ganhar o prêmio Açorianos - dentro da lógica do campo - seria uma legitimação do meu trabalho (capital social e cultural) que poderia me ajudar a participar de festivais e obter algum retorno financeiro (capital econômico). Mas esse retorno estaria longe de ser a grana que entra na bilheteria de um Guri de Uruguaiana lotado no Teatro São Pedro. Até o dado momento nunca tive vontade de fazer teatro com interesses mais “comerciais” - e, então, como o dinheiro vai entrar se eu não conseguir passar em um edital ou festival? O campo é um espaço de disputa entre agentes, narrativas e interesses distintos.

As abordagens de *sistema teatral* e *campo teatral*²³ nos seguirão na segunda parte do trabalho instrumentalizando a reflexão acerca do trânsito de novos diretores no cenário do mercado teatral local²⁴.

²³ Com certa teimosia com Walter Lima Torres Neto pois o autor não recomenda abordar o teatro dentro da noção de campo de Bourdieu, “uma vez que o teatro não constitui um *campus* autônomo *per se*” (2016, pg. 33). Como o foco do trabalho não é fazer uma elaboração partindo desses conceitos, e visto que Debora o fez e encontrou algumas conclusões interessantes para nossa reflexão, resolvo manter a proposição sem averiguar se a noção “se aplicaria adequadamente”. Ou seja, sem discordar formalmente do autor de *Ensaio de Cultura Teatral*, pois teríamos que nos alongar demais em Bourdieu e não é o caso para uma iniciante nas leituras do sociólogo e nem para o presente estudo.

²⁴ É importante ressaltar que a presente reflexão sobre mercado teatral é construída a partir de relatos de diretores que trabalham com teatro de sala (não fazem espetáculos de rua) e, com exceção de Alexandre Dill, possuem formação acadêmica no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. A visão de mercado teatral tratada neste estudo, portanto, não se propõe e não tem condições de abranger a realidade específica do teatro de rua e dos artistas que sobrevivem do “chapéu” que ganham ao final das apresentações. Ou, até mesmo, de espetáculos ditos “comerciais” como o Guri de Uruguaiana que situam-se no limite entre o teatro e o show de *stand-up comedy*.

3 PARTE II: PARA ALÉM DO *GLAMOUR*

3.1 Os cafés: apresentando os interlocutores de pesquisa

Entre abril e junho de 2019 encontrei cinco diretores, entre esses alguns que já atuam no circuito profissional há mais de 10 anos, como Daniel Colin, Desirée Pessoa e Alexandre Dill e outros que estão iniciando suas trajetórias, como Gabriela Poester e Matheus Melchionna. Por mensagens informais de whatsapp convidei cada um para tomar café e conversar sobre sua prática profissional como diretor/diretora na cidade e as perspectivas e desafios específicos do mercado teatral para este campo de atuação. Todos receberam muito bem o convite e abriram generosamente uma brecha em suas agendas para me encontrar. As conversas duraram em torno de 40 a 80 minutos com a sensação de que poderíamos ter alongado ainda mais. Havia muito a ser dito. Fiquei surpresa com a disponibilidade e o entusiasmo presente nas falas. Talvez isso se deva ao fato de estarmos vivendo em um momento especialmente crítico para a cultura ou, até mesmo, por uma demanda pessoal de partilhar os desafios cotidianos - os desafios sem *glamour* - desta profissão.

Nós, membros do que costumamos chamar de “classe” (a classe teatral), muitas vezes acabamos conhecendo apenas os aspectos mais externos da trajetória uns dos outros: os trabalhos em circulação, as premiações, as críticas... Os mais jovens, grupo ao qual me incluo, criam uma espécie de mística sobre as figuras das quais assistem desfilarem pelos halls de entrada dos teatros ou nas festas do Porto Alegre em Cena. Elegemos nossos “monstros” - nossas musas e musos inspiradores - que parecem ter simplesmente pousado sem suor em seus pedestais (suas posições de destaque no campo teatral). Ao tomar um café um pouquinho mais demorado com qualquer uma dessas figuras você rapidamente descobre que se trata de uma ilusão. Cada um desses agentes está percorrendo uma trajetória, e, seguramente, essa não é uma tarefa simples. São rotas longas, cheias de curvas, pedágios caríssimos até que, vez ou outra está lá... a paisagem fascinante. Descobrimos carregar um sentimento em comum: a insegurança. Este tipo de escuta reposiciona nosso olhar para além dos preconceitos acerca dos colegas de profissão. Acredito que para compreender razoavelmente o funcionamento do nosso campo ou sistema teatro seja necessário, em primeiro lugar, suspender os julgamentos

precipitados e desenvolver uma atitude de respeito diante dos caminhos que cada agente percorre.

Antes de mergulhar nas análises dos diálogos irei apresentar brevemente os meus interlocutores a fim de compartilhar as paisagens mentais que tecem esta reflexão - construídas não só pelo conteúdo das entrevistas como também pelos locais em que nos encontramos, suas expressões corporais e demais impressões que retive de cada um. Observação um: os trechos das falas dos interlocutores estarão dentro de quadrados inseridos no corpo do texto a partir deste ponto. Observação dois: desde já, também identificarei os mesmos por seus nomes, sobrenomes ou apelidos indicados a seguir. Vamos aos cafés:

Daniel Colin - “Colin”

Tarde de 10 de Junho

Cafeteria ao lado da Lancheria do Parque

Tempo de gravação: 47 minutos

No dia em que o encontrei eu habitava um pequeno furacão. Estava em meio a temporada de um espetáculo que dirigia e a produção local de outro além do TCC e das demais demandas acadêmicas. Era um dia cinza. Ao menos, é assim que me recordo. Cheguei ao café em um misto de ansiedade e desânimo. Não consegui preparar um roteiro tão estruturado para a entrevista e acabamos tendo uma conversa mais informal. Até chegarmos ao ponto do desabafo recíproco: “o que vamos fazer daqui em diante?” - eu, uma formanda em direção teatral e Colin, um artista que vive desde 2002 de teatro na cidade, dividimos o mesmo questionamento.

Colin se formou em 2004 como bacharel em atuação no Departamento de Arte Dramática. Logo após sair do DAD decidiu junto aos colegas dar continuidade ao espetáculo *Gordos*, sua montagem de conclusão de curso. Entretanto, a partir daquele momento, assumindo a direção do trabalho. Nessa ocasião nasce o Sarcástico, grupo onde ele veio a experienciar e se formar “na prática”, como me descreve, enquanto diretor teatral.

Eu demorei para me assumir como diretor, eu dirigia, mas coloquei na minha cabeça na época que diretor tinha que ter "todo um arcabouço de teorias" que eu não tinha. Já tinha dirigido muitas coisas mas demorei a me entender como diretor. O que é bem louco! Em 2008 o Sarcástico deu uma movimentada bem grande... Quando eu ganhei o primeiro prêmio Açorianos de direção, lembro que fui no palco e disse: "ba gente, nem me considero um diretor". E eu não me considerava mesmo.

Além da direção de trabalhos do Sarcástico, sendo os mais recentes *Viral* e *Nós por Nós*, Colin estabeleceu ao longo dos anos outras parcerias como a direção do espetáculo *Frida Kahlo, à Revolução!* (com concepção e atuação da atriz Juçara Gaspar) e a assistência de direção de shows do *Natal Luz* em gramado.

No fim das contas, a direção foi algo que aconteceu sem querer na minha vida e que me deu certo empoderamento do meu trabalho... da minha concepção como artista. Hoje é um dos trabalhos em que mais tiro grana. Ou porque é um trabalho que me dá um grana legal ou porque é um trabalho como a Frida que me mantém com grana desde a época em montamos. Todo Porto Verão a gente retoma!

Colin seguiu a formação acadêmica através do programa de pós-graduação do DAD defendendo em 2012 a dissertação *Não-eu: a busca incessante do performer por si mesmo* com orientação da professora Inês Alcaraz Marocco. Neste ano defendeu a tese de doutorado "*O SUL DO CORPO É O NOSSO NORTE*": *práticas de Colônias em corpos de artistas brasileiro*s* na Universidade Federal de Santa Catarina, orientado pelo professor Milton de Andrade Leal Junior.

É isso... tenho vivido, mas não sei qual é o futuro. Meu plano era, já que eu estou terminando o doutorado, tentar um concurso ou um pós-doc. Mas, concurso? Nessa situação do país? A gente já não sabe mais nada. Não sei. Estou em um momento bem nebuloso.

O Sarcástico integrou o projeto Usina das Artes, utilizando uma das salas da Usina do Gasômetro para desenvolver seus processos criativos e possibilitar oficinas entre o período de 2009 e a saída dos grupos do gasômetro em 2017 para o novo endereço (Santa Terezinha, 711). No momento em que eu e Colin conversamos, o Sarcástico ensaiava *A Última Peça* com a direção da Gabriela Poester. A obra anuncia de modo debochado e satírico o fim do grupo enquanto ironicamente comemora - com direito a baile de debutantes - os seus 15 anos de trajetória. O espetáculo tem uma conexão explícita com o diálogo que tive com Colin naquela tarde: uma resposta festiva à ausência de perspectivas. Mais de uma vez ele afirmou

acreditar na potência que havia em estarmos não só dialogando sobre o atual momento, mas, também, nos encontrando para festejar.

Desirée Pessoa - Desi

Tarde de 27 de Maio

Sede do Neelic

Tempo de gravação: 85 minutos

O primeiro lugar que conheci no Neelic foi a cozinha. Desi me ofereceu um café. Sem receio, respondi: acabei de tomar um e, sim... com certeza quero outro. “Essa gente do teatro toma muito café” - ela diz. Fomos seguindo pelos demais cômodos da casa com as xícaras quentes em mãos.

Tenho um acordo comigo: não resolvo assuntos de coordenação ou produção em sala de ensaio. Essas questões são resolvidas em reuniões ou no momento do café - tomamos muito café, tomamos litros de café! Aqui a sala de ensaio é separada da cozinha. No São Pedro tínhamos o corredor. Um pedaço deste corredor era a cozinha improvisada. Nós decidíamos todas as coisas envolta da cafeteira.
--

Atualmente a sede do grupo e escola de teatro do Neelic (Núcleo de estudos e experimentações da linguagem cênica) funcionam em uma casa antiga do 4º distrito (Av. França, 1149, Navegantes). O local tem recepção, pátio interno, depósito de cenografia e figurinos, sala de reuniões e sala de trabalho com estrutura de iluminação. Como contei na apresentação, há três anos testemunhei a saída (talvez o mais apropriado seja dizer expulsão) dos grupos de teatro do Hospital Psiquiátrico São Pedro, que, apesar da precariedade, era um refúgio de trabalho para os coletivos. Portanto, ver o Neelic, um desses grupos afetados pela interdição do Condomínio Cênico em um espaço bem estruturado foi uma *mu*y feliz surpresa. Pelo pouco que conheci de Desi arrisco dizer que se trata de um reflexo da sua personalidade. Desirée Pessoa é perceptivelmente uma mulher perseverante e combativa. Com 22 anos ela fundou o Neelic e pouco tempo depois batalhou por um espaço na ocupação dos pavilhões 6 e 7 do hospital para ser a sede onde o grupo desenvolveria suas pesquisas, oficinas e montagens cênicas.

Quando eu entrei na Ocupação do Hospital São Pedro, o Neelic era o grupo mais juvenzinho, todos já eram os “consagrados”. Tivemos que nos posicionar lado a lado, comprar as mesmas brigas e criar rapidamente um estofo para ir de encontro a governos que, muitas vezes, não estavam interessados naquele projeto.

A Ocupação foi o seu berço como diretora e coordenadora do grupo. Ali ela assumiu uma grande responsabilidade perante o poder público (pois o prédio pertence ao estado) e a classe teatral da cidade. Sendo assim, tanto a coordenação quanto a direção emergiram como demandas. O espaço do Neelic havia sido requisitado em seu nome e seria ela quem sobreviveria a partir dali à “ocupação selvagem”. Falo em sobrevivência pois quando os grupos chegaram no São Pedro encontraram os edifícios completamente abandonados.

Tenho uma preocupação com meu nome e meu rastro no tempo desde muito cedo. Se pedi algo no meu nome, vou ter que honrar isso de alguma maneira. Comecei a dar oficinas e os alunos começaram a virar colegas. Um dia, esses colegas viraram para mim e disseram: Desi, queremos montar um espetáculo profissional e tu tens que nos dirigir, porque és a pessoa mais apta. E eu disse: eu não sei o que fazer. E eles respondem: tu sabes e nós vamos te ajudar. Assim a coisa começa...

Mais tarde no mestrado e doutorado ela teve a oportunidade de investigar teoricamente o tal do “bicho” da direção. A sua dissertação, intitulada *Questões éticas na prática teatral: a experiência do Grupo Neelic em Porto Alegre* foi desenvolvida no PPGAC do DAD, com orientação da professora Marta Isaacson. O doutorado foi realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde defendeu a tese *Éticas experimentais nas artes cênicas: um estudo a partir do trabalho dos grupos LUME, Dos à Deux e NEELIC* orientada pelo professor Roberto Charles Feitosa de Oliveira. Seus últimos trabalhos de direção foram os espetáculos: *Merda!* e *Capital*.

Alexandre Dill - Dill

Tarde de 20 de Maio

Sala do grupo Jogo na Usina das Artes (Rua Santa Terezinha)

Tempo de gravação: 39 min

Entro na sala. Barulho de obras. Som de marteladas: homens trabalhando na instalação de um tablado de madeira. Em um intervalo do *tac-tac* aproveito para perguntar: “O Dill está

por aí?”. Em seguida ele entra, resolve um assunto rápido com os guris do grupo e volta para me cumprimentar. Rapidamente puxa duas cadeiras para um canto próximo da porta e ali mesmo nos sentamos. Fico um pouco desconcertada em começar a conversa em meio àquela função de reforma e, ao mesmo tempo, considero interessante ter aquele diálogo imerso na atmosfera de trabalho do grupo. O grupo Jogo e o Dill possuem, para mim, essa coisa enérgica - uma qualidade ativa de jogo, afinal. Antes mesmo de eu perguntar sobre a sua trajetória como diretor ele busca um caderno onde havia desenhado uma linha do tempo da história do grupo.

A gente começou a entrar no mercado teatral, não que este mercado nos dê dinheiro... dentro do “circuito teatral” a partir de um convite da diretora do Neelic. Na verdade, o Renato Campão e o Eduardo Kremer administravam uma sala na Usina do Gasômetro e a gente queria muito apresentar *Fenícias* lá e fomos pedir para eles o espaço. Eles toparam e nós fizemos dois dias na Usina do Gasômetro. Então, a diretora do Neelic viu a gente e disse: olha, vai abrir um edital no próximo ano e queríamos chamar vocês a participar como grupo convidado. Ganhamos um espaço para ensaiar, porque até então a gente ensaiava na casa das pessoas, nos terraços, salões de festas... acabamos indo para o São Pedro onde o Neelic mantinha uma sede e na Usina do Gasômetro. Depois apresentamos *Para Acabar com o Julgamento de Deus* dentro da Usina e a Jezebel viu a gente (na época ela estava com o grupo Santa Estação) e nos convidou para ser o grupo convidado dela, na 309. Então, ela começou a nos dar um pouco do dinheiro que entrava na Usina para fazermos as coisas, mantermos o grupo e comprar as coisas. Assim fomos nos auto-sustentando até eu ganhar o prêmio Novos Diretores do Instituto Goethe - que não existe mais.

Dill é graduado em História, e, além de diretor teatral, ministra oficinas oferecidas pelo grupo Jogo e trabalha como cabeleireiro. O seu contato com o teatro começou em Cruz Alta, interior do RS, onde atuava no grupo Máscara. Mais tarde a oficina de formação da Terreira da Tribo lhe trouxe à Porto Alegre e desta experiência nasceu a primeira montagem do grupo, o *Fenícias*. A associação com o Goethe-institut também marca a trajetória de Dill e do grupo através de prêmios e editais como o Novos Diretores e o Transit e demais parcerias estabelecidas com a instituição. Uma observação irrelevante: aprendi finalmente a pronúncia correta de “Goethe” com Dill - algo como “ghêt”. Atualmente o grupo desenvolve suas atividades em uma sala da Usina das Artes que agora conta com um tablado de madeira recém inaugurado.

Tenho fama de mau, de diretor que maltrata e acho que isso vem de uma escola de rigidez. Quando eu era mais jovem eu era bailarino, então, vem de um lugar mais rígido do aprendizado. Da disciplina. Me aproximo muito dos alemães com isso. Eu fui fazer umas coisas de direção na Alemanha em 2016 a convite do Goethe. Lá havia essa ideia: a gente consegue produzir um espetáculo em seis semanas. Sabe? Muita disciplina, com muito trabalho e muito dinheiro. Né? Que não é o nosso caso.

Naquele dia cheguei com um certo medo de encontrá-lo pois carregava a tal impressão que da brabeza do Dill. O receio foi logo substituído por uma simpatia pela sua figura que dividiu de modo tão generoso e sincero parte das suas experiências comigo. Suas últimas direções foram *Deus é um Dj* e *As Trevas Ridículas* (via edital Transit).

Gabriela Poester - Gabi

Manhã de 18 de abril

Cozinha do seu apartamento na Rua da Praia

Tempo de gravação: 75 min

Gabi me recebeu (vestindo um de seus clássicos moletonzinhos confortáveis) na cozinha do seu apartamento com uma mesa de café da manhã servida. Comemos pãezinhos com manteiga e tomamos café preto junto aos gatos que nos rondavam e requisitavam carinho durante a conversa. Como já citado, tive a experiência de ser dirigida por Gabi no espetáculo *Moscas* em 2015 e desde então nos tornamos amigas próximas. Posso dizer com tranquilidade que ela é uma das criaturas mais criativas e geniais que conheço.

Acho que para mim dirigir é uma questão de sobreviver neste lugar como artista. Colocar o que penso, o que crio na roda. Portanto, não me vejo não dirigindo no futuro. Tenho ideias para as próximas dez peças. Mas aí é um pouco desestimulante porque eu penso que terei que produzir, vou ter que escrever a peça, é uma mão... Mas tenho projetos!

O *Moscas* foi a montagem de conclusão de curso da Gabi em direção teatral no DAD que no ano seguinte à estreia integrou dois festivais da cidade: Palco Giratório do Sesc e Porto Alegre Em Cena. Em 2018 ela dirigiu a performance *Filhas da memória* durante a exposição *Museu Desmiolado* no Santander Cultural. Em junho deste ano estreou o espetáculo *A Última Peça* em parceria com o grupo Sarcástico.

Para mim faz muito mais sentido tentar me envolver como atriz ou diretora com o teatro porque acredito que é o "artesanal". É o que faz tu entenderes algumas coisas com mais profundidade... coisas que o cinema - o audiovisual - não te dão ou te dão de formas mais imediatas. Penso em continuar, eu acho... Mas é difícil! Agora está mais "de boas", mas quando eu saio de um processo de criação eu penso: "não quero nunca mais dirigir na minha vida". É muito stress!

Seus trabalhos mais frequentes tem sido como atriz em produções audiovisuais como a série *Necrópolis* que estreou no Netflix no início deste ano e o longa-metragem *Aos Olhos de*

Ernesto que recebeu recentemente o Prêmio da Crítica de “Melhor Filme Brasileiro” na 43ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Matheus Melchionna - Matheus

Manhã de 15 de abril

Sala do meu apartamento no bairro Farroupilha

Tempo de gravação: 65 min

Matheus foi o meu primeiro entrevistado. Ele trouxe um bolinho de chocolate (obs.: que pessoa fofa) e nos sentamos para matear no sofá do meu apartamento. Foi uma conversa super fluída e rendeu vários *insights* para o TCC que se encontrava na fase inicial de gestação. Apesar de ser um novo diretor (o mais jovem entre os entrevistados) ele tem bastante clareza ao falar sobre sua prática como diretor, a qual entende como um trânsito constante entre a produção e a direção cênica. Além disso, me apresentou uma perspectiva bem interessante acerca das dinâmicas do mercado teatral como as transformações no fluxo e perfis dos editais de financiamento de uns anos para cá.

Eu já trabalhava com teatro como ator e escolhi a direção na faculdade porque achava que me identificava com aquilo e, de fato, super me achei. Mas, sim, existe uma diferença do teatro que fazemos dentro da UFRGS, com todas as suas regalias e privilégios do que o que fazemos no mundo real aqui fora. O que me deu essa dimensão foi sair do DAD com os trabalhos que dirigia. O primeiro trabalho que dirigi e que saiu do DAD foi o *Fala Comigo Doce como a Chuva* em 2013 que fizemos no Teatro Aberto.

Atualmente ele está em temporada com o espetáculo *Em Chamas*, no Teatro Renascença e produz as *Quartas Dramáticas*, um evento mensal de leituras dramáticas no espaço do grupo Stravaganza. Em outubro o espetáculo infantil *Expedição Monstro*, originado do seu estúdio de montagem na universidade, esteve em cartaz no Teatro São Pedro na programação do dia das crianças. Desde a sua estreia, o *Expedição* conseguiu realizar diversas temporadas e algumas apresentações fora de Porto Alegre. Matheus também dirigiu a peça *Cadeia Alimentar* que esteve em temporada em 2014.

Para os jovens é uma batalha estar aí tentando fazer. Temos que pensar criativamente. Isso nos força a ter que ter criatividade em pensar estratégias diferentes para fazer espetáculos. E, de novo, o borramento da direção e da produção: sabendo que as condições de produção são de uma determinada forma a direção é influenciada artisticamente para se adequar.

3.2 O jogo: as dinâmicas dos novos diretores no *campo* ou *sistema* teatral porto-alegrense

Ao retomar a noção de *sistema teatral* apresentada na parte I consideramos que nossos agentes integram e interagem com elementos de um microssistema teatral. O microssistema teatral porto-alegrense. Segundo Neto, cada esfera (local, estadual, nacional) possui uma cultura teatral diferenciada e, por consequência, uma configuração própria de sistema (2016, p. 35). As dinâmicas dos grupos teatrais, os equipamentos culturais da cidade, os principais editais que fomentam as produções locais, os prêmios que conferem reconhecimento aos artistas... todas essas vivências emergem da forma como cultivamos a vida teatral da cidade, e, a partir desse movimento, sistematizamos social, política e economicamente nossas práticas. O surgimento do mercado teatral em uma localidade é traduzido, por Neto, como o reflexo da interação entre a *cultura teatral* e o *sistema* organizacional:

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 a sua condição mercadológica. A depender de sua capacidade de se enraizar no tecido da sociedade, um sistema teatral acaba por oferecer as condições para a existência de um mercado teatral. (idem, p. 54)

Daremos um passeio breve por nosso microssistema através das lentes de Colin, Dill, Desi, Gabi e Matheus rastreando eminências dessas condições mercadológicas mencionadas por Neto. Quais os principais elementos do microssistema teatral de Porto Alegre que catalisam suas práticas como diretores? Concomitantemente a essa perspectiva, retomo a formulação de *campo* teatral e o conceito de capital de Bourdieu (a partir do estudo de Azevedo) para ampliar nossas ferramentas de observação. Como os agentes se movimentam no *campo teatral* de Porto Alegre? Quais são as suas escolhas - suas jogadas e estratégias? O termo “jogo” que dá nome ao ensaio é a metáfora escolhida para ilustrar a dinâmica dos diretores no campo e/ou no microssistema teatral onde surgem as “oportunidades de mercado”.

Desi e Dill articulam suas práticas como diretores dentro da configuração de grupos teatrais, respectivamente, o grupo Neelic e o Grupojogo De experimentação Cênica (que tratarei como Jogo). Ambos desempenham nesses espaços sociais o papel de âncoras: fundam seus coletivos e dedicam-se intensamente à manutenção dos projetos artísticos e pedagógicos

dos mesmos. O papel “âncora” não se restringe a diretores e diretoras nos grupos de Porto Alegre, no entanto, trata-se de um fenômeno comum entre esses agentes. Em muitas ocasiões a função direção transborda da cena e o diretor passa a assumir uma espécie de gerência sobre os projetos e vida do seu grupo. Podemos associar o papel âncora ao que Azevedo, como descrevo na parte I, destacou como “donos de grupo” em seu esquema do campo teatral local. No entanto, sinto que este termo nos remete a uma postura profissional autoritária. Prefiro, como alguém conhece superficialmente as trajetórias em questão, optar pela imagem de ancoragem - que independe dos desdobramentos internos dos grupos.

Por mais que se construa uma linda trajetória em grupo se pensarmos nos grupos mais longevos e antigos: quem está todo este tempo lá? Acho que se resume a um ou dois nomes no máximo. Geralmente há uma pessoa a frente e o grupo em si vai se reciclando. Se pensarmos no Stravaganza, a Adri é o Stravaganza há 30 anos, as outras pessoas podem estar há 6 ou 7, mas não há 30 anos... Ou a Rústica, a Pati está há 15 anos, ela tem parceiros de longa data, mas é ela que está em todos os projetos. (Matheus)

Matheus salienta duas diretoras de Porto Alegre que também são âncoras de seus grupos: Adriane Mottola e Patrícia Fagundes. Assim como elas, Desi e Dill acumulam capital social de modo complementar à trajetória dos grupos pois são as figuras frequentemente associadas ao imaginário dos coletivos aos quais pertencem. Serão provavelmente as pessoas convidadas a dar entrevistas à imprensa sobre o projeto novo do grupo ou a responder pelo mesmo diante de instituições públicas ligadas às artes cênicas. Apesar do *glamour* que ronda essas criaturas, há um tremendo esforço e responsabilidade envolvidos nessas jornadas que nem sempre serão convertidos em capital econômico. Desi e Dill são dois profissionais que, em consonância a um princípio de continuidade artística, trabalham sem retorno financeiro em variadas circunstâncias.

Quinze anos e quinze espetáculos de maior ou menor porte. Cada um com a sua realidade, nem todos foram financiados, não temos esse princípio. O nosso princípio é o da continuidade. [...] Com esse princípio da continuidade, quando entra projeto e dinheiro é maravilhoso, e, ao mesmo tempo uma trabalheira. É difícil, sempre. Porque tu não ganha um projeto em Porto Alegre para trabalhar com conforto. Tu ganha um dinheiro para trabalhar com um projeto de porte médio e entregar um resultado que deveria ser de porte grande. Então tem um hiato de realidade entre o valor real que tu ganhas e o produto que é esperado que tu entregues por aquele valor. É trágica a forma que a gente cria, mesmo com dinheiro de projeto. (Desi)

Mas então é isso: agora nos inscrevemos para um edital e não passamos, nos inscrevemos para outro e não passamos. E... investimos em um tablado novo para o nosso espaço. Para que? Porque a gente vai trabalhar,

vai ensaiar, vai produzir coisas mesmo sem ter dinheiro. Como a gente pode, entre a gente, continuar produzindo, continuar mantendo o nome "Grupo Jogo"? (Dill)

Em outras palavras: há vezes que fazem “por amor”. Eis uma expressão bastante corriqueira em nossa cultura teatral. Quando alguém te convidar para um projeto dizendo “é no amor” saiba traduzir: você não receberá cachê.²⁵

Além do enamoramento pelo fazer teatral ou justamente por conta do enamoramento - do “tesão” pela coisa - outros fatores entram em jogo para fortalecer as ações do grupo e dos diretores, como as redes de apoio:

Quando não se tem dinheiro, a pergunta é: como tu faz para ficar bom sem nenhum dinheiro? Não pode ser de qualquer jeito porque não tem dinheiro. Ok. Não tem dinheiro, mas quais são os recursos que nós temos? Recurso humano é um deles. Como te disse, temos uma rede enorme e muito poderosa. Temos os alunos. Temos uma escola de teatro vinculada ao grupo e os alunos entram em uma militância para ajudar a vender os ingressos. Para vir assistir, para conseguir objetos... "Precisamos de uma bola de basquete": então todo mundo se move para conseguir a bola. Sem dinheiro nenhum, mas todos se esforçam para conseguir o que precisamos naquele momento. (Desi)

Como fazer? Nem que seja acordar com a pessoa de pagar 50 reais por mês durante os próximos três anos. Ou, na política de trocas: posso fazer um trabalho para ti, podes usar o nosso espaço para algo que precisares, mil maneiras... (Desi)

O Neelic mantém um espaço alugado onde são oferecidos regularmente diversos cursos de teatro (formação de atores e atrizes, teatro para iniciantes, teatro para crianças e adolescentes, etc). O Jogo está sediado em um espaço público, ainda assim, atualmente precisa angariar verbas para manutenção e investimento no local onde são ofertadas anualmente oficinas de montagem cênica. Os projetos pedagógicos auxiliam os grupos a manter o espaço e, ao mesmo tempo, engajam afetivamente novas pessoas à rede de apoio. Muitos alunos passam a se aproximar e, às vezes, até passam a integrar os grupos.

Depois tem as oficinas que é o projeto pedagógico, que é formar novos artistas. Artistas que possam vir a contribuir para a sociedade, no aprimoramento do seu próprio ser-artista. Às vezes, a repercussão é até maior porque eles acabam ficando no grupo. Além de fomentar o desejo de ser um artista, ainda querem ser artista

²⁵ No fundo, apesar da ironia trágica da expressão, acho que é disso que se trata... o que justifica todo o esforço pouco valorizado: o amor pelo teatro.

junto com a gente, o que é mais legal ainda! Neste momento o Henrique, o Reinaldo que fizeram oficina e a gente falou: fiquem aí, vamos construir uma peça juntos, vamos alimentar sonhos, se odiar, se apaixonar, beber junto, fazer uma comida, não se ver por muito tempo, depois matar a saudade... acabamos criando vínculos afetivos com os alunos, além de formar novos artistas. O Lucas Prado é um artista, que agora está trabalhando em outros lugares mas teve um momento que esteve com a gente, fez a primeira oficina e foi ficando... O Gustavo Suzin saiu, foi trabalhar com outros diretores e depois voltou. Esse é o lugar de vivência e aprendizado dentro do grupo. (Dill)

Colin também se situa (não sabemos até quando) dentro de um grupo, o Sarcástico. Todavia sua prática de direção não está conectada somente ao “princípio de continuidade” de um grupo como se manifesta para Dill e Desi. Como relatei na apresentação do interlocutor, ele já dirigiu diversos projetos fora do Sarcástico, encarando a função de forma mais pragmática - não atada à relação afetiva de um grupo e, sim, à prática específica da direção cênica como um trabalho. Ou, como costumamos dizer no cotidiano: um *job*²⁶!

Comecei a receber muitos convites fora, fui convidado para dirigir o Natal Luz, para dirigir outras peças menores da cidade... algumas com grana, como o *Mal-entendido* que fui chamado e tinha um grana do prêmio. "O cachê é esse e tal". Muitas e muitas foi assim: ó, nós não temos dinheiro, como a gente pode acordar? Então cada processo tem uma cara específica. Mas em todos eu deixo bem evidente que não tenho como estar sempre pois trabalho muito. Quero estar sempre, porque me interessa estar perto do trabalho, quero que o trabalho continue tendo a minha cara. Não quero que ele vire outra coisa, porque acontece, né? Mas, também não quero que o trabalho fique preso porque eu não estou. Temos esses acordos e normalmente quando não há grana me pagam o que tem. Depende. "Meu cachê é esse. E eles têm 10% apenas, mas depois vão me pagando como podem". Vamos negociando dentro das possibilidades do coletivo e da minha disponibilidade. (Colin)

Apesar dessa diferenciação Colin também realizou, assim como Dill e Desi, várias produções teatrais no “amor” com o Sarcástico - muitas vezes tirando “do próprio bolso”, como me conta.

Para este diretor, nem sempre os trabalhos que executa estão vinculados aos seus desejos e afinidades, como ocorre em relação ao espetáculos do Natal Luz²⁷. Sob o ponto de vista do agente, este tipo de produção é mais uma forma de agregar capital econômico do que um prestígio artístico (capital simbólico) à sua posição no campo. De um modo geral, os

²⁶ A tradução literal da palavra em português seria “emprego”. A gíria *job* é bastante utilizada nas redes sociais, em especial, como referência a trabalhos temporários e/ou à prestação de serviços.

²⁷ O evento Natal Luz acontece anualmente em Gramado e conta com uma programação de espetáculos musicais, desfiles de alegorias e shows pirotécnicos com apelo turístico e comercial.

trabalhos com um apelo mais comercial costumam ser uma estratégia de sobrevivência financeira entre os artistas teatrais que conheço.

Os diretores mais jovens, Gabi e Matheus, não pertencem ativamente a nenhum grupo de teatro nos dias atuais - talvez isto venha a aparecer em suas trajetórias futuramente. Se observarmos o período de formação do grupo Jogo, Sarcástico e Neelic, todos estão localizados no início das carreiras dos outros diretores entrevistados. O Sarcástico e Neelic nascem logo após a saída de Colin e Desi da graduação e o Jogo, logo após a saída de Dill da formação de atores da Terreira da Tribo. Seria a perspectiva de uma carreira artística mais individual em oposição à configuração social de um grupo teatral uma tendência entre os jovens artistas teatrais? Tema para outro estudo...

E tens perspectivas de trabalho remunerado como diretora?

É, como diretora não. Pelo contrário, tem uma peça, e mais de uma peça que gostaria de fazer e estou pensando como conseguir dinheiro. Ou eu vou ter que juntar dinheiro e colocar alguma coisa. [...] Como o Moscas... não pagar vocês por todo aquele trabalho. Ou pagar muito pouco... não faz sentido. Fico pensando, se for fazer uma outra peça e for chamar pessoas. Não sei como. Teria que escrever em um edital. Mas aí é que tá, se fosse escrever em um edital, o tempo de trabalho pesaria. Não o reconhecimento, mas o tempo... sou uma jovem diretora.. então eles vão dar lá para Terreira. Algo assim. Não vão dar para alguém que tá começando. Faltam editais.

Para criar uma nova peça fora da perspectiva de um grupo, Gabi tem de se colocar como proponente de um projeto e convidar uma equipe de trabalho. Para ela é eticamente delicado estabelecer essa relação sem uma garantia financeira. O que fazer? Um caminho possível é a busca de fomento através de editais. Tanto Gabi quanto Matheus, entretanto, sinalizam um desafio comum diante desses mecanismos: o “peso” da trajetória.

Acho que existiam muito mais editais e agora existem poucos e acabam privilegiando os artistas que já têm uma trajetória. Acho que quando os novos conseguem é também porque já estão fortalecidos por outros nomes. Ano passado, no edital do Goethe, tínhamos duas companhias bem próximas - a Ato e a Indeterminada - com um perfil parecido de proposta. Mas, a Ato já está há mais de 7 anos no mercado... e... (Matheus dá uma pausa, rimos juntos) “no mercado”... mas tinha o apoio de espetáculos premiados e nomes de peso no elenco. Já a Indeterminada, era uma companhia bem jovem, sem nenhum apoio, só com o pessoal novo e não passamos, passou a Ato. Acredito que há o peso do currículo para quem está selecionando por uma questão de segurança de que aquele investimento vai retornar de alguma forma (o espetáculo terá mais chances de ganhar prêmios ou patrocínios) ou porque o grupo vai ter responsabilidade em finalizar o projeto, etc. Para os jovens é uma batalha estar aí tentando fazer. Temos que pensar criativamente. (Matheus)

Os dois agentes apontam para ausência de editais que contemplariam diretores mais jovens - desprovidos de um currículo ou um nome de peso. Este “peso” pode ser encarado como um capital cultural acumulado através de inúmeros trabalhos artísticos que, por exemplo, um nome como a “Terreira” (Grupo Ói Nóis Aqui Traveiz, citado por Gabi) abarca em seus 40 anos de existência. O “peso” também pode ser associado a um capital social conquistado por figuras que habitam a cena teatral de Porto Alegre há muitos anos e fazem parte de uma espécie de imaginário icônico do teatro local ou provindo de espetáculos e profissionais premiados que garantem legitimidade artística aos grupos. Imagino que por “nomes de peso” Matheus esteja se referindo às atrizes Mirna Spritzer e Arlete Cunha. Ambas são figuras reconhecidas no campo teatral e participaram este ano do elenco da peça *Expresso Paraíso* dirigida Maurício Casiraghi - também um novo diretor. Para Matheus, a presença das atrizes pode ter sido um fator que influenciou a conquista do edital pela Cia Ato e não pela Cia Indeterminada (a qual ele fazia parte no ano anterior).

Cria-se, nesse sentido, um impasse: os jovens diretores necessitam de um capital social e cultural acumulado através de participações na cena teatral local e, no entanto, para acessar essa cena lhes é exigido um capital prévio. Por sua vez, este impasse emana como um efeito colateral de um fenômeno mais amplo: a escassez de editais no campo teatral.

O “edital do Goethe” indicado por Matheus, chama-se Transit e contempla o projeto de dois diretores locais para a montagem de um mesmo texto alemão. Dill montou o espetáculo *As Trevas Ridículas* em 2017 através deste fomento do Instituto Goethe. Em 2013 ele já havia sido contemplado pelo prêmio de Montagem de texto alemão (concurso Novos Diretores) do Instituto Goethe em parceria com a Prefeitura de Porto Alegre. O concurso Novos Diretores financiou produções de outros jovens expoentes como Jessica Lusia em 2014, com a peça *A Coisa* - que, aliás, conferiu à Gabi o prêmio Açorianos de melhor atriz naquele ano. Podemos destacar o Goethe-institut como uma instituição privada importante em nosso microssistema. Em especial na trajetória de Dill, que além dos editais viajou à Alemanha a convite da instituição para estudar direção, o Goethe se tornou uma parceria do seu trabalho como diretor e desempenhou uma influência cultural (através dos textos alemães) sob o grupo Jogo.

Ainda na esfera dos editais de instituições privadas podemos evidenciar o Ponto de Teatro do Instituto Ling que, neste ano, abriu uma seleção de projetos de montagens teatrais inéditas para comporem a programação anual de teatro da instituição. O grupo Sarcástico foi o convidado do Ling para inaugurar o Ponto de Teatro e chamou a Gabi para assinar a direção do espetáculo *A Última Peça*.

E o projeto atual?

É um edital que tá rolando agora, né? Do Instituto Ling. Eles pagam R\$ 20.000 para várias peças que realizarem projetos para ir para lá. Para nós, não sei se é R\$ 20.000 que estão pagando, até um pouco menos. Não tenho certeza. Mas assim: são dois meses de ensaios, para criar a dramaturgia do zero.

Essa é a condição?

Sim, esse é combinado. Eu vou ser paga, sei lá, uns dois mil reais. Para trabalhar dois ou três meses muito nisso. Criar uma peça! É muito pouco... Não sei se é exploração por exploração ou se é uma falta de percepção de que um projeto teatral pode se dar em dois meses, mas, se tu já tiver alguma coisa! Porque criar do zero... porque é isso que o Ponto de Teatro colocou. Acho que talvez, para quem esteja no edital, terá mais tempo que nós tivemos. Mas ainda assim, é uma falta de percepção do fazer teatral.

Neste caso, ainda que o edital tenha sido promovido por uma iniciativa privada, o caráter do fundo utilizado é público. Conforme me informou a coordenadora da programação cultural do Ling, Laura Cogo por email, o edital é totalmente financiado via Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet)²⁸. Tomo aqui um espaço para uma observação pessoal: em tempos de escassez de editais estas iniciativas aparecem como oportunidades “de ouro” para os artistas - e, de fato, são relevantes. O que ocorre, no entanto, é que as empresas ou instituições ganham visibilidade e agregam valor à imagem institucional através do imaginário de “mecenass” da cultura sem grandes custos reais. Enquanto isso, os artistas contemplados espremem o quanto podem os custos de produção de um espetáculo novo (incluindo seus cachês) para encaixar no estreito orçamento de R\$ 20.000. Na prática, esse é um valor irrisório. Neste sentido, concordo com Gabi: ou se trata de uma ausência de percepção do fazer teatral ou é realmente uma exploração. Mesmo ciente dessa condição, fui uma entre muitos artistas locais que se inscreveram neste edital submetidos à lógica: “pelo o menos não tem que pagar para fazer”. Apesar da contradição, acredito na relevância de defender essas iniciativas de modo a estimular novas empresas e instituições a fazer o mesmo.

²⁸ Ou seja, uma porcentagem do Imposto de Renda que o Instituto Ling pagaria ao governo federal é deduzido em um valor aproximado ao projeto cultural patrocinado pela instituição.

Na esfera dos editais públicos ressalto os fundos de apoio à cultura a nível municipal e estadual: o Fumproarte (Fundo de Apoio à Produção Artística) e o FAC (Fundo de Apoio à cultura) parte do programa Pró-Cultura RS que também abarca a LIC (Lei de Incentivo). O espetáculo *Wonderland e o que M. Jackson encontrou por lá*, dirigido por Colin, recebeu em 2010 financiamento via Fumproarte. As montagens *Alegres Latinas de POA* em 2014 e *Merda!* em 2016, dirigidas por Desi, foram subsidiadas pelo FAC. Dill não montou nenhuma peça através dos fundos, mas, foi selecionado em 2014 pelo concurso do Fumproarte Décio Freitas que oferecia bolsas para os artistas desenvolverem suas pesquisas. Outra categoria considerável de editais públicos são as ocupações dos teatros²⁹. A Coordenação de Artes Cênicas ligada à Secretaria de Cultura Municipal seleciona semestralmente novos projetos para a programação dos teatros municipais Renascença e Álvaro Moreyra. Dentro dessa categoria há também o projeto Novas Caras que seleciona espetáculos de jovens artistas para integrar a programação das quartas-feiras à noite na sala Álvaro Moreyra.

Além dos editais, o prêmio é outro elemento significativo em nosso microssistema teatral. Os principais prêmios de artes cênicas locais são: o Açorianos (adulto), o Tibicuera infantil (infantil), o Revelação (novos diretores) e o Braskem Em Cena. Na esteira das premiações aos diretores entrevistados estão: Tibicuera de melhor direção por *Jogo da Memória* (2008) e *Franky Frankenstein: um divertido conto de terror sobre amizade* (2014); Açorianos (2010) e Braskem Em Cena (2011) de Melhor Direção por *Wonderland e o que M. Jackson encontrou por lá* para Colin. Açorianos de melhor direção (categoria dança) por *Fauno* (2012) para Dill e Revelação de melhor direção por *Cadeia Alimentar* (2015) para Matheus.

Os prêmios conferem visibilidade e legitimidade artística às obras e às trajetórias de artistas e são traduzidos como um capital simbólico que promove uma distinção entre estes agentes dentro do campo teatral. Este elemento é um dos fatores que avivam o que chamamos de “reconhecimento” pela classe teatral, e, em alguns casos por uma parcela mais ampla da sociedade. No ensaio *Cultura e prática teatral Neto* questiona, entretanto, o impacto real dessas premiações:

²⁹ Para Neto, o gestor (em nosso caso a SMC) se comporta nestas ocasiões como uma imobiliária cultural. (2016, p. 66)

A concessão de um prêmio traz embutida a questão de valorização do espetáculo ou do artista na bolsa de ofertas do mercado de consumo teatral e, como se pode notar, não são poucos os prêmios de estímulo e consagração de obras e artistas. Mas de que maneira efetivamente essas premiações seriam capazes de agir na trajetória de uma obra ou de um artista? Segundo o depoimento de artistas e grupo, após terem recebido um reconhecimento por uma premiação, volta-se, necessariamente, à estaca zero e retoma-se a peregrinação para uma próxima montagem, para um próximo projeto. Em outros termos o prêmio depois de ser consumido e difundido no meio artístico, envelhece rapidamente, sem aportar nada mais do que um *glamour* circunstancial. (2016, p. 70)

Suscito este posicionamento de Neto para polemizar nosso debate, porém, não teria condições de afirmar neste estudo se os prêmios locais afetam (efetivamente) a trajetória dos diretores. Colin me diz o seguinte: “é louco porque a gente fala que essa história de prêmios não dá em nada... mas no fim, deu “mó” visibilidade pra gente, que nunca imaginamos.” Para ele os prêmios concederam um espaço simbólico do Sarcástico na cena teatral de Porto Alegre, e, indiretamente influenciaram nas conquistas de oportunidades de mercado como editais e parcerias com empresas.

Os festivais de teatro locais, Porto Alegre Em Cena, Palco Giratório do SESC, Porto Verão Alegre, sem dúvida, também devem ser evidenciados em nosso microssistema como oportunidades dos diretores exporem suas obras (seus produtos) à freguesia cultural da cidade recebendo uma remuneração para tal. No caso do Porto Alegre Em Cena e Palco Giratório é acordado um cachê pelas apresentações para toda a equipe. No Porto Verão Alegre, ao invés do cachê, os artistas recebem uma porcentagem da bilheteria. O capital econômico provindo da participação nestes eventos não paga as contas de nenhum artista, porém, a possibilidade (mesmo no Porto Verão Alegre) de fazer uma curta temporada com os custos de aluguel do espaço, divulgação, transporte de cenário e todo o resto pagos pela organização do evento acaba sendo uma vantajosa para os grupos.

Esses festivais funcionam como uma espécie de vitrine da produção teatral local, o que para as obras e os artistas que integram suas programações, mais do que uma oportunidade comercial, é uma perspectiva de visibilidade artística e social na cidade. Através da ampla divulgação desses eventos, os espetáculos podem obter alcance maior de público e um perfil diferenciado de espectador que chega às obras através da grade de programação do festival. Todos os interlocutores participaram com relativa frequência às edições desses

festivais (alguns mais do que outros). Para os mais jovens, recém-formados, essa participação tem um impacto ainda maior, principalmente no festival mais tradicional da cidade, o Porto Alegre Em Cena:

Como foi a experiência do Moscas nos festivais?

Foi uma super responsabilidade. Além de mostrar para as pessoas é garantir que outros trabalhos do DAD irão continuar. Se nós fomos uns dos primeiros a apresentar no Poa Em Cena, não sei se fomos, mas não era alguma coisa muito comum. Abrir esse lugar e fazer com uma responsabilidade de honrar esse lugar. Mostrar que, mesmo não sendo tão profissionais, temos ideias, temos alguma coisa: chamem a gente! Merecemos estar ali. (Gabi)

Dill faz uma colocação crítica ao que supõe ser uma hiper-valorização dos festivais diante da ausência de oportunidades para fruição dos espetáculos nos dias atuais. Este *glamour* fugaz que estes eventos provocam no campo teatral estariam, portanto, influenciando excessivamente o espírito criador dos artistas locais:

Esse virou o caminho da produção teatral: “não fomos selecionados para o Poa Em Cena, o que estamos fazendo de errado?” Esse é um pensamento completamente equivocado. Isso acaba matando muitos grupos: viver em função de inscrever uma vez por ano um Poa Em Cena. Uma vez por ano tentar seduzir a curadoria do SESC, tentar antecipar o que eles estão pensando para o próximo ano, "qual vai ser o tema que preciso fazer". (Dill)

A percepção desse tipo de aprisionamento da produção teatral a determinado elemento do microsistema teatral não parece ser uma novidade. Nos anos 2000 as diretoras Adriane Mottola e Irene Brietzke, em entrevista para o Coordenador de Artes Cênicas da SMC à época, Luciano Alabarse, manifestavam semelhante perspectiva em relação ao mecanismos de fomento que se ampliaram naquele momento.

ADRIANE - É tão esquisito. Às vezes a gente fica pirando sobre isso. Parece que nos profissionalizamos mas de uma forma esquisita. Hoje em dia tem muito mais projetos patrocinados, o Fumproarte, a Lei de Incentivo, a Lei Rouanet. Vez que outra consegue encaminhar um projeto e ganhar alguma coisa. Tens algumas possibilidades, fazer um espetáculo, pagar um cachê de ensaio aos atores, mas, ao mesmo tempo, acontece que essas pessoas trabalham esse mês naquele espetáculo que vai dar um cachêzinho, no outro naquele que ganhou o projeto do mês que vem, no outro... É muito esquisito porque virou uma coisa profissional mas é um profissional ruinzinho, porque os atores estão trabalhando onde tem um cachêzinho. É gozado, a gente não se adapta muito a isso. Uma coisa que veio para melhorar o mercado ao mesmo tempo o envileceu-o? (risos) Mas acontece. É uma pena. Uma loucura. (ALABARSE, 2000, p.19)

O relato de Brietzke complementa e radicaliza o de Mottola:

[...] Se examinarmos a produção local, me parece que as pessoas se conformaram com produzir teatro, discos, escrever, editar livros, com a verba do Fumproarte. Não há uma batalha por outros meios, não há uma batalha por aumentar a verba deste fundo. [...] É o que acontece com o teatro: as pessoas passaram a produzir espetáculos que custam o patamar do Fumproarte, satisfazendo as exigências do Fumproarte. Chego até a pensar se é benéfica a importância do Fumproarte para a produção artística de Porto Alegre, ou se, por despreparo da classe artística, repito, não por equívoco do projeto, se isso não começa a ser cancerígeno para a nossa produção. O conformismo faz parte da mediocridade, não é? Meus colegas vão me apedrejar, mas não é novidade. Tenho opiniões, às vezes, divergentes da minha classe. Falta coragem e ambição. Muitas vezes nos falta a arma exata para enfrentar a crise de público, a crise geral, o mapa da criação teatral em Porto Alegre. (idem, p. 187)

Estes dois depoimentos fazem parte da compilação “Alguns diretores e muita conversa: entrevistas com diretores que trabalham em Porto Alegre” organizada por Luciano Alabarse no início do século. Ao lado do relato de Dill, os três posicionamentos direcionam à noção de que a simples existência de festivais, editais e demais mecanismos que fomentam novas produções teatrais e a fruição das obras cênicas não são suficientes para sustentar um mercado teatral. Novamente é importante destacar que este irá refletir a dinâmica de um sistema teatral em interação com uma cultura teatral. O mercado, portanto, não dependerá apenas da presença de políticas públicas ou de práticas de mecenato. A relação que os agentes locais estabelecem com os elementos do microssistema são determinantes para a estruturação de um mercado teatral sólido que reflita as demandas de criação dos artistas e da cidade onde as produzem. O “mercado”, como já vimos, não é um mero espaço onde circula o capital econômico do setor. Ele reflete o posicionamento político e social de seus agentes.

Neste sentido, ainda é válido considerar a opinião de Brietzke ao apontar o “despreparo da classe artística” - um certo conformismo dos agentes que amortece o desenvolvimento de um pensamento crítico acerca de nossos modelos de produção. Apesar disso exalto a iniciativa da construção, no final de 2018, da rede MOVE³⁰ composta por grupos, coletivos, artistas independentes e técnicos da cena local com o intuito de pensar estratégias de sobrevivência artística na área da cultura. Ainda assim, acredito que caiba principalmente aos gestores públicos de cultura o papel de detectar os impactos das políticas

³⁰ Mais informações, acesse: <<https://www.moveteatro.com.br/inicio>>

públicas implementadas e repensá-las constantemente em diálogo com a sociedade civil - representada pelo Conselho Municipal de Cultura e demais entidades representativas como o SATED³¹. Além disso, os órgãos de cultura, no caso do teatro, a Coordenação de Artes Cênicas ligada à Secretaria Municipal de Cultura é responsável por articular as relações do setor da cultura com o campo político, social e econômico, integrando, assim, o nosso microsistema teatral ao desenvolvimento da cidade.

Para finalizar o panorama do jogo ainda gostaria de salientar duas estratégias ou “janelas de mercado” mencionadas nas narrativas de Colin e Matheus: o teatro-empresa e o teatro nas escolas.

Sinto que nos últimos quatro anos - evidente que o Brasil passou por um processo muito punk - só que, sendo honesto, eu e o Sarcástico (eu, Ricardo e Guada) estávamos em um momento de sonho. Porque a gente estava com este projeto com o Sicredi justo neste período (2015 até agora) e era um trampo que nos dava uma grana legal. Vivemos uma realidade que o resto dos colegas artistas não viveram. Fomos muito privilegiados, tivemos muita sorte. (Colin)

Colin, além dos trabalhos “artísticos” e “comerciais” como diretor, encontrou junto ao Sarcástico uma oportunidade de trabalho que garantiu ao grupo quatro anos de estabilidade: a vinculação de um espetáculo a um projeto cultural de uma empresa. A parceria do Sarcástico com a instituição financeira Sicredi (Sistema de Crédito Cooperativo) pode se encaixar na categoria de teatro-empresa³² - uma janela de mercado vantajosa do ponto de vista econômico.

Percebes que há uma facilidade maior em produzir o espetáculo infantil do que o adulto? Podemos dizer que há este nicho de mercado?

Acho que existe mais do que um adulto porque há uma janela de vendas muito maior. Porque se tu trabalhas temas que podem ser discutidos em sala de aula... acho que todo espetáculo infantil acaba trabalhando, mas é importante focar nisso para que no momento da venda... quando você vai “vender o seu peixe” as pessoas possam ver isso e acabe interessando os educadores, as pessoas que estão construindo a educação em si. Acredito que há mais mercado, porque sempre há novas turmas, novas crianças e algumas escolas reservam uma verba para isso e têm interesse realmente que hajam outros tipos de atividade para os alunos. Então nós sempre conseguimos vendas, inclusive, nas mesmas escolas que a gente já apresentou porque as turmas se renovam.

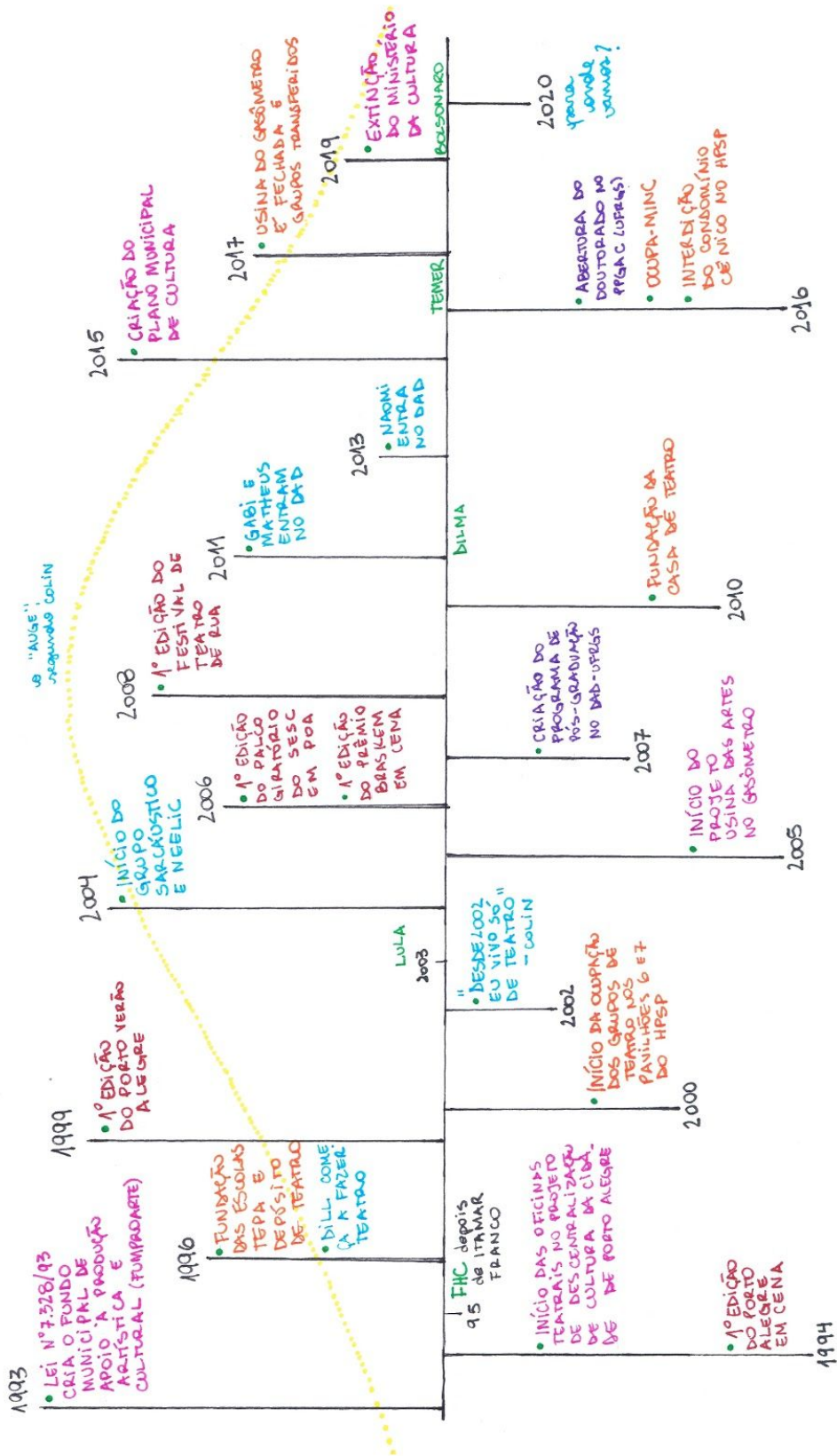
³¹ Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões.

³² O teatro-empresa ou teatro empresarial é uma modalidade de teatro articulada dentro de culturas corporativas. As iniciativas vão desde espetáculos motivacionais aos funcionários das empresas até oficinas que buscam aprimorar e inovar a comunicação empresarial através de ferramentas do teatro.

Já Matheus, encontrou uma oportunidade de prolongar a vida do espetáculo infantil *Expedição Monstro* através da relação com projetos culturais de escolas. Os espaços escolares oferecem a demanda por obras teatrais que diversificam e enriquecem o cotidiano pedagógico da sala de aula. E a vantagem é que, como afirma Matheus, essa demanda é sempre renovada, pois os alunos estão sempre mudam a cada ano. O “nicho de mercado” do teatro infantil também foi explorado pelo grupo Sarcástico e, segundo o relato do diretor Luiz Henrique Palese em entrevista para Alabarse, essa é uma estratégia comum entre os artistas locais há bastante tempo: “PALESE - A opção por fazer teatro infantil também não é prioritária. É um mercado de trabalho, um nicho, mas nunca foi assim: queremos ser especialistas, vamos viver disso. É uma alternativa, entre outras, de trabalho.” (ALABARSE, 2000, p. 31)

Através dessas múltiplas dinâmicas os agentes transitam no campo teatral local e se relacionam com os demais elementos do microssistema teatral porto-alegrense tecendo suas próprias experiências de mercado.

Abaixo, compartilho uma linha do tempo que desenhei durante processo de pesquisa para localizar temporalmente as narrativas dos agentes. Ineri nesta linha marcos importantes da trajetória dos artistas e do campo teatral da cidade que apareceram direta ou indiretamente em nossas conversas.



3.2 Profissional malabares

Entre estes cinco diretores não há nenhum que se dedique exclusivamente à atividade profissional de diretor/diretora de teatro. Matheus é produtor e opera som. Desi é professora, atriz e gestora do Neelic. Dill é cabeleireiro, ministra oficinas de teatro e produz o grupo Jogo. Gabi participa frequentemente de produções audiovisuais como atriz. Colin dá aulas, é ator e na época em que conversamos tinha bolsa de pesquisa do doutorado. Nenhum desses agentes se identifica apenas enquanto “diretor” ou “diretora” quando fala de si. As suas demais atividades não são apresentadas meramente como complementares ou secundárias à direção. Elas estão integradas à prática profissional desses artistas. Se pensarmos em outros diretores da cidade vamos encontrar muitos professores universitários ou professores de escolas de formação de atores. Talvez seja difícil encontrar em Porto Alegre alguém que trabalhe apenas como diretor. Eu particularmente não conheço ninguém que acorde de manhã, tome o seu café, vá dirigir um ensaio e no final do mês ganhe um salário de diretor teatral. Ao menos, não de maneira prolongada ou formalizada enquanto um emprego estável, com carteira assinada, férias, etc. A atividade profissional do diretor parece ser volátil e inconstante.

Como tu te apresentas? Tipo: “Sou Matheus, diretor...”

Diretor e produtor teatral. (risos) Não consigo dizer não para o produtor. Não sou só diretor. Sou ator de vez em quando, opero um som, uma luz... bilheteiro. (Matheus)

Sim, temos que ser esse artista múltiplo. Jogar para todos os lados.

Encontrei um perfil comum entre os entrevistados: o de profissional híbrido. Ou porque todos desempenham mais de uma função no teatro e ocupações ligadas a este campo como a docência ou porque tem, de fato, outra profissão - como é o caso de Dill. Todos esses ofícios são desenvolvidos quase que simultaneamente. Gabi termina a gravação de uma série audiovisual e vai dirigir *A Última Peça* do Sarcástico, Desireé organiza um seminário enquanto ensaia o espetáculo novo em que é atriz e diretora, Matheus produz a próxima Quarta Dramática e o espetáculo infantil que também dirige. Não é como se fossem diretores por um tempo e depois apostassem todas suas fichas em outra atividade como, por exemplo, uma carreira acadêmica. Algo surge, depois surge outra coisa, depois a primeira que surgiu vai embora... este câmbio de funções ocorre até mesmo no curto período de um dia: em um

turno se dá aula, em outro se ensaia e no terceiro se escreve um edital. A imagem que me ocorre ao imaginar este fluxo de trabalho é a de um malabarista. Uma coisa sucede a outra sem que você abandone a anterior. Há apenas uma suspensão momentânea, um pequeno intervalo entre agarrar uma coisa e outra.

Ao retornar ao quadro “Distribuição esquemática dos atores no campo” (página 29) proposto por Azevedo - lembrando que a autora não destaca nenhuma posição referente a “diretores” - podemos encaixar os agentes em questão em variadas posições como: atores que produzem seus trabalhos, professores/pesquisadores, donos de grupos, etc. Quando refletimos acerca da posição e a trajetória desses agentes observando suas práticas profissionais cotidianas não é razoável fixá-los apenas em guarda-chuvas como “novos diretores” ou “diretores-pesquisadores”. Estamos lidando com agentes híbridos que circulam (em trânsito intenso) entre diversas posições do campo.

Quando me perguntam quais são os planos após me formar a resposta sempre acaba sendo difusa. Uma das razões é porque possuo outros desejos profissionais além da direção, mas, isso ocorre principalmente devido a dificuldade de vislumbrar os horizontes desta prática profissional. O que seria, portanto, um horizonte nítido? Trarei aqui parte do relato da Gabriela sobre o sistema teatral que conheceu na Suécia como um exemplo de um modelo contrastante ao nosso:

Foi uma coisa que vi muito lá na Suécia em 2017. Eles tem um mercado! São teatros estatais e os teatros privados são pequenos teatrinhos. Percebi que eles tem um mercado que limita eles em muitas coisas... essa é a grande questão. Os teatros que são do Estado, têm diretor, têm toda a equipe e escolhem a programação do ano assim: teremos uma peça com a diretora Naomi, uma peça com a diretora Gabriela... Eles têm um grupo de atores que são contratados, pagos por mês, são do teatro. O diretor é pago como convidado. Mas o grupo de atores ficam ali...

É um emprego!

É um emprego de anos. Eu tenho um contrato de três anos, por exemplo, em um teatro e sou bem paga e às vezes estou fazendo duas peças e às vezes nenhuma. Às vezes o teatro te deixa escanteado...

E tu continuas sendo pago?

Continua sendo pago e pode fazer outras coisas além disso. Esse diretor chega lá e tem uma equipe de figurinistas, cenógrafos. Não sei se são fixos, acho até que sim. Cada equipe tem a sua sala e o diretor vai lá e mostra o que quer e depois eles apresentam coisas. É super “mercado”. Quando eles têm a temporada, o diretor vai na estreia. Mas não continua indo... porque tem que dirigir outra peça, então ele vai para outro teatro, para outra cidade e já entra em outro processo. O diretor tem uma peça sua se apresentando em tal cidade mas já está em outro lugar... e depois tem uma próxima temporada, depois do hiato de tempo que não tem muitas peças, como umas férias que eles têm, ele dirige três peças em tais e tais lugares com tais e tais textos. É isso.

Esta perspectiva nos oferece uma ideia precisa para: “profissão diretor”. Através da descrição da Gabi podemos notar que na Suécia há um mercado mais delimitado, um sistema de contratação de diretores, uma organização estatal que formaliza e garante a fruição das atividades (específicas) deste profissional. Não destaco este modelo com a intenção de apontar a sua eficiência ou entrar no mérito da qualidade do seu funcionamento. Trouxe-o como um breve exemplo para nos ajudar a pensar, de modo comparativo, sobre o nosso modelo.

Através da convivência com outros diretores, dos relatos das entrevistas e da minha (recém-inaugurada) experiência como diretora percebo que naturalizamos a falta de estabilidade e a necessidade de estar continuamente produzindo os nossos trabalhos e exercendo outras atividades para garantir nossa sobrevivência financeira - isso nos soa como algo comum. Talvez nem fôssemos nos adaptar a um modelo tão bem delimitado quanto o descrito acima e, certamente, se nossos modos de produção fossem outros também manifestaríamos uma cena artística distinta da qual geramos hoje. Na Suécia, o caminho lógico para um formando em direção teatral após sair da universidade deve ser (provavelmente) tentar um emprego de diretor em um teatro estatal. Qual seria o nosso caminho lógico? Acredito que seja “entrar no corre” - expressão que costumamos usar para nos referir a este fluxo intenso de atividades e trabalhos variados. O “corre” é o cotidiano do profissional malabares - o artista que está sempre em trânsito para dar conta de chegar ao fim do mês.

Por que isso ocorre? A condição de profissional malabares parte da escolha desses agentes ou é consequência de um mercado incipiente? Quando, por exemplo, Desirée e Colin falam das suas práticas docentes há uma profunda identificação e carinho por essa ocupação. Será que se recebessem mais oportunidades remuneradas de trabalho como diretores seguiriam dando aulas de teatro? Talvez sim. Talvez não. Por ora, é importante reconhecer que a dinâmica malabarista, o “estar no corre” é uma realidade partilhada por esses agentes.

3.4 Cenários de privação: rastros do desmonte no campo da cultura

Assistir ao definhamento da cidade. Mendigar por migalhas. A casa que não tinha teto, não tinha nada. Como vamos fazer? Ali tudo morreu... As imagens de escassez visitam as falas dos meus interlocutores. As suas narrativas expressam um sentido de privação. Privação de oportunidades, recursos, espaços. Escolho a palavra “privação” porque não tratamos aqui de uma simples ausência e sim de algo que falta porque que é tomado, impedido, proibido. Etimologicamente a privação não é uma apenas uma negação. Privação é a negação de algo que deveria ser garantido.

Era uma casa muito engraçada, não tinha teto, não tinha nada. Não tinha rede elétrica, não tinha banheiro, não tinha piso adequado. E tinha: chuva dentro, rato, todo o tipo de inseto, e, logo que entramos tinha morcego. E aí tu tens que limpar e resolver os morcegos e quando tu resolve os morcegos aparecem os ratos e quando tu resolve os ratos aparece um enxame de baratas. E assim vai... quando começam as chuvas de inverno, não é uma goteira. É uma poça de água que tu leva mais de uma hora para enxugar. E mesmo assim tu não pode sentar no chão porque está úmido. Compreendemos que tínhamos o espaço entre a primavera, verão e início de outono para realmente produzir.

Acima Desi descreve o cenário que conviveu nos primeiros anos da ocupação dos grupos de teatro nos pavilhões 6 e 7 do Hospital Psiquiátrico São Pedro. O lugar pertence à Secretaria de Saúde do RS (cedido em 2014 à Secretaria da Cultura e restituído em 2015 pela Saúde) e foi revitalizado, mantido e ressignificado pela criação do Condomínio Cênico que chegou a sediar, em 2003, parte da programação da 3º Bienal do Mercosul. Após a interdição e retirada dos grupos em 2016 o local permanece inutilizado e fechado, sem previsão de restauração ou reformas.

Tivemos que nos adaptar à saída da Usina e a vinda para cá. Temos que gerir este lugar e manter este lugar do próprio bolso. Como fazemos isto? Este ano sentamos e decidimos que todo mundo vai botar a mão na massa. (Dill)

Como isto está estabelecido com a Prefeitura? Vocês terão este espaço por um tempo determinado?
Não sei por quanto tempo. Não tem uma data determinada. (Dill)

Ou seja, se ano que vem se resolverem tirar vocês...
Sim... (Dill)

Em agosto de 2016, a Secretaria de Cultura de Porto Alegre apresentou um projeto de revitalização para a Usina do Gasômetro com o início das obras previstas para 2017 (FOGLIATTO, 2016). A prefeitura homologou o resultado da licitação para a reforma da

Usina (fechada desde 2017) apenas em outubro deste ano, com previsão de entrega em 2021³³. Os 10 grupos de teatro e dança que utilizavam salas do local através do edital Usina das Artes foram transferidos temporariamente (até a conclusão da reforma) para um prédio da prefeitura ao lado da Vila Planetário no bairro Santana. Os primeiros meses no novo endereço foram marcados por um impasse em relação à divisão do espaço com a Coopersocial - cooperativa de pessoas com deficiência que utiliza o local há mais de 22 anos (CANOFRE, 2016). Hoje participam do projeto os grupos: Cia Rústica, Cia Espaço em Branco, Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela, NECITRA – Núcleo de Estudos e Experimentações com Circo e Transversalidades, Depósito de Teatro, Teatro Ateliê e Grupo Jogo de Experimentação Cênica.

O edital Usina das Artes não foi mais aberto e os grupos residentes da “KZA Santa Terezinha” (como passou a ser chamada pelos integrantes do projeto) não recebem mais o incentivo da prefeitura para o desenvolvimento de suas atividades e manutenção do espaço. Em agosto os residentes da KZA organizaram o evento (R)existe Usina das Artes que contou com uma programação de espetáculos, oficinas gratuitas e fóruns de discussão sobre a ocupação de espaços públicos de cultura. De acordo com o relato de João de Ricardo, diretor da Cia. Espaço em Branco, para o jornal Nonada (2019), o evento foi uma reação dos coletivos ao descaso público: “Resiste Usina é uma resposta do coletivo de artistas cênicos residentes da KZA Terezinha frente ao abandono generalizado das questões da cultura pela administração pública. Organizados de forma autônoma, afirmamos o poder do teatro para além da cena, enquanto possibilidade de espaço de trabalho e vida.” A KZA foi revitalizada de forma independente (com verba dos coletivos) e a fachada ganhou uma nova cara com o grafite do coletivo Casulo Estratégico. A SMC afirma defender a consolidação do espaço como um novo equipamento cultural para a cidade, no entanto, o projeto permanece sem repasse de recursos públicos. Segundo a declaração do secretário da cultura, Luciano Alabarse, para o Jornal do Comércio (2019) em maio deste ano, um novo edital de ocupação da KZA Santa Terezinha seria aberto para 2020. Até o momento nenhum edital foi divulgado.

Consegue perceber uma mudança drástica no cenário de editais de uns tempos para cá?

³³ Conforme matéria do portal G1 - RS “ Confirmado o consórcio que irá revitalizar a Usina do Gasômetro em Porto Alegre” em 24 de outubro.

Em 2012 eu fiz o espetáculo Estremeço do Stravaganza como assistente de direção e ali eles tinham ganhado dois editais: o Myriam Muniz da Funarte e o Fumproarte de manutenção de companhias - não era exatamente esse o nome, mas era um fundo destinado a grupos consagrados do Teatro Gaúcho para desenvolverem um trabalho, investirem em seu espaço ou oferecerem aulas. Havia muitos editais nacionais grandes com faixas de premiação de 100 mil, 50 mil e 30 mil. Os grandes acabavam ficando com os de 100 mil ou 50 mil e estes de 30 acabavam ficando para quem estava começando. Em 2015 teve o Funarte Artes na Rua onde eu, a Nathi Soldera e a Márcia Berselli - que estávamos juntos em um grupo de pesquisa - inscrevemos o *Quintais de Porto Alegre* e passamos. Não esperávamos aquilo porque não éramos um grupo, éramos pessoas jovens e aconteceu! Foi uma felicidade perceber que os avaliadores estavam olhando para as propostas mesmo e não só para o currículo das pessoas. Só que isso foi em 2015 e ali tudo morreu. E agora a Petrobrás também acabou. Aqui no Estado, ainda existe o FAC apesar de ser menor, não tenho certeza... porém, ainda é lançado com uma certa frequência. Mas, o Fumproarte morreu e ainda tem os projetos não pagos de 2013, 2014, 2015 e 2016 que aconteceram, ou não, mas não foram pagos. Sei de muitos projetos que aconteceram sem a grana e até hoje não foram pagos. Acho que existia um pouco mais de editais do que existe hoje, acho que até bem mais pois muitos trabalhos que lembro de ter assistido aqui em Porto Alegre entre 2010 e 2014 foram financiados através de editais. Era assim que se fazia teatro, eu acho! (Matheus)

Em 25 de novembro a Câmara de Vereadores votou favoravelmente a um projeto de lei proposto pelo prefeito Nelson Marchezan criando o Fundo de Reforma de Desenvolvimento Municipal que poderá receber até 90% de recursos revertidos de outros fundos municipais (que incluem o Funcultura e Fumproarte) ao final de cada ano, extinguindo imediatamente o Funcompras e Fumpoa e determinando que os fundos públicos municipais que não forem “devidamente implementados em até 3 (três) anos após a sua criação ou que não possuírem movimentação financeira por 3 (três) exercícios financeiros consecutivos” serão extintos.³⁴ O projeto altera a lei dos fundos municipais e põe em risco a permanência de um dos principais fundos que sustentam a produção teatral local: o Fumproarte. Como menciona Matheus, o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural deve repasses a projetos contemplados ainda na gestão anterior da Secretaria da Cultura. No início de 2018 o total da dívida entre projetos e prestações de serviços chegava a R\$ 6,8 milhões, o que levou à época entidades de artistas e profissionais da cultura a protocolar junto ao Ministério Público um pedido de investigação para que a Promotoria de Defesa do Patrimônio de Porto Alegre averiguasse irregularidades e desvios de recursos que deveriam estar sendo destinados ao Funcultura e Fumproarte (GOMES, 2018). Durante o ano de 2018 foram quitados 26 projetos referentes aos anos de 2013, 2014 e 2015 e, neste ano, a prefeitura espera

³⁴ Processo nº 00242/19 - PLCE 005/19 da Câmara dos Vereadores de Porto Alegre.

finalizar o pagamento de 22 projetos referentes a 2016 como divulgado em nota do secretário da Cultura no início do ano.³⁵

O último edital aberto pelo Fumproarte foi em fevereiro deste ano no valor total de R\$ 20.000 destinado à associações artísticas sem fins lucrativos (R\$ 10.000 por financiamento). Na esfera estadual, através do programa Pró-Cultura RS, a Secretaria de Estado da Cultura manteve de forma mais contínua - se comparada às esferas nacional e local - o fomento à cultura. O FAC (Fundo de Apoio à Cultura), fundo público de financiamento direto do Estado do RS, abriu um novo edital este ano no valor total de R\$ 3.000.000. Na esfera nacional a Fundação Nacional de Artes lançou em 2019 um concurso para diretores, atores e dramaturgos concorrerem a vagas no Conservatório Brasileiro de Teatro e, recentemente, abriu o edital Funarte Descentrarte contemplando produções artísticas provenientes de municípios de 50 a 100 mil habitantes (que não atingiu, portanto, a cidade de Porto Alegre). A fundação também mediou as inscrições de produções brasileiras ao programa Iberescena 2019-2020 que destinou premiações de 15 a 30 mil euros a projetos de artes cênicas ibero-americanas. A atual atuação da Funarte no fomento ao teatro é bastante escassa se comparada a 2014, época em que as políticas culturais e o MinC já viviam um período de retrocesso, mas, ainda assim, havia um leque maior de editais destinados às artes cênicas. Também existiam os prêmios como o Myriam Muniz (congelado desde 2015) e o Funarte Artes nas Ruas e bolsas de fomento a artistas e produtores negros.³⁶

No dia em que conversei com Matheus o governo federal havia recém anunciado o corte de 13 projetos patrocinados pelo Programa Petrobrás Cultural incluindo festivais de cinema e teatro como o tradicional Festival de Teatro de Curitiba. “E agora a Petrobrás morreu” - dizia Matheus se referindo a este fato.

Os acontecimentos citados são alguns exemplos de “cenários de privação” mencionados nas narrativas meus interlocutores e que compõe um crítico momento de desmonte do campo na cultura no Brasil.

³⁵ Segundo nota divulgada no site da prefeitura em 3 de janeiro de 2019, “Fumproarte a caminho da recuperação”, autoria de Paulinho Beccon.

³⁶ Informações obtidas no site oficial da Fundação Nacional de Artes. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/>>

Na linha do tempo apresentada na página 52, uma linha amarela marca um período de efervescência teatral em Porto Alegre devido à confluência de festivais, editais, abertura de equipamentos culturais e outros eventos importantes para as trajetórias dos diretores entrevistados. O período entre 2006 a 2011 é o que Colin se referiu em nossa conversa como sendo o seu “auge”. É possível conectar essa efervescência à reestruturação do Ministério da Cultura nas gestões de Gilberto Gil (2003- 2008) e Juca Ferreira (2008-2010) nos governos Lula. Este momento inaugurou um novo entendimento de cultura no direcionamento das políticas públicas culturais que passaram a abranger uma maior diversidade de manifestações artísticas-culturais brasileiras e capilarizar as ações do MinC através de parcerias com secretarias de cultura de estados e municípios e programas como o Cultura Viva (rede de Pontos de Cultura). Além disso, os debates em torno de questões étnicas-raciais e de gênero vieram à tona e encontraram na cultura um potente veículo de comunicação e transformação social. Simultaneamente, o incentivo federal às universidades públicas possibilitaram a abertura de novos espaços e territórios de pesquisa em artes como é o caso da criação do programa de pós-graduação do Departamento de Arte Dramática em 2007.

O ciclo econômico favorável (a América Latina vivia o *boom* das commodities da primeira década dos anos 2000) aliado a governos que mantiveram um compromisso minimamente ativo com as pautas e demandas culturais foi um dos fatores essenciais a abertura desses novos horizontes. No primeiro mandato de Dilma, no entanto, começamos a perceber o declínio desse ciclo e a partir de 2015 a assistir o esvaziamento dos programas e mecanismos de fomento cultural. Em 2016 o MinC sofre a primeira tentativa de extinção no governo Temer e em 2019 é finalmente eliminado do mapa dos ministérios e anexado com status de secretaria ao Ministério da Cidadania.

É inacreditável. Esse fundo setorial que eles vão cancelar, é tipo, uma tragédia. Esses trabalhos que estou fazendo são editais de anos atrás e que eram uma esperança. Lembro do meu pai dizendo: olha Gabi, tu viu que vai sair esse fundo e todos os canais serão obrigados a ter produção brasileira. Te liga nisso. Vai ter projetos de Porto Alegre. Começou a ter produção aqui. Esses projetos que estamos vendo agora no cinema estão respingando de muito tempo atrás. Agora que não vai ter nada... daqui alguns anos será um deserto. [...] Porra, seis anos de trabalho nisso e... E aí? Ninguém vai ter oportunidade? Como assim? Isso não é certo. É muito castrador. Até para quem está tendo coisa para fazer. (Gabriela)

Quando ouvi Gabriela falar em “castração” aos artistas aquilo me soou um tanto quanto forte, até que, poucos meses depois vi o diretor e dramaturgo Roberto Alvim³⁷ publicar em suas redes sociais uma convocação aos artistas conservadores para a criação de uma “máquina de guerra cultural” e ser, em seguida, nomeado como diretor da Funarte. A partir daquele ponto a palavra castração passou a adquirir um sentido mais palpável em meu imaginário. Passamos a testemunhar os efeitos estruturais dos discursos de ódio já anunciados anteriormente em episódios como o ataque conservador à exposição *Queer Museum* no Santander Cultural em Porto Alegre.

O Ministério da Cidadania nunca disse o que pretende com a cultura, mas todos sabem qual é o desejo do governo Bolsonaro: submergir através da tutela, do corte das verbas e da censura um setor que considera incômodo e inútil. O ministro nada ouviu e nada viu, a ponto de permitir que, em mais uma noite de mau humor, um subordinado seu ataque virulento e gratuitamente uma artista do porte de Fernanda Montenegro. A ninguém espanta a maneira como Bolsonaro vem tratando a premiação do Camões para Chico Buarque. No limite, têm sido vetadas e inviabilizadas todas as produções culturais consideradas ideologicamente não alinhadas. (FERREIRA, 2019)

Como alega o ex-ministro da cultura, a privação ao setor cultural é manifestada no atual governo não apenas sob a forma de contingenciamento. A privação é atualmente parte da estratégia explícita de aniquilamento ideológico do setor. Em novembro a secretaria da cultura foi realocada para o Ministério do Turismo com Roberto Alvim ao comando da pasta.

Começamos a acompanhar muitos profissionais da área, com um trabalho muito consolidado tendo que fazer outros trampos de carreto, de uber... tem sido um momento *punk* para o teatro daqui. [...] O momento histórico e político é este: estamos colhendo as agruras do que estávamos lutando, está vindo a represália - é o que eu sinto! (Colin)

Encerro a parte II deste estudo compartilhando o manifesto dos ex-ministros da cultura que representam, através das palavras deste documento, minha indignação e preocupação frente ao estado crítico em que se encontra o campo da cultura no Brasil hoje:

³⁷ Desabafo: este sujeito costumava ser (há poucos anos atrás) um diretor e dramaturgo respeitado entre nós - os “esquerdistas do teatro”. Eis que algo (bem estranho) acontece à vida dessa criatura - ele alega que após se curar de uma doença vislumbrou “a verdade” - e o torna um bolsonarista evangélico fervoroso. E, eis que nós passamos a ser o seu alvo de ataque. O fato é que hoje em dia a secretaria da cultura anda tão desestruturada sob a gerência de Alvim que nem seus projetos delirantes em defesa da hegemonia cultural de direita aliada aos mais conservadores valores da família e da tradição judaico-cristã devem estar encontrando as condições necessárias para existir.

MANIFESTO DE EX-MINISTROS DA CULTURA

Nós, ex-ministros da cultura que servimos ao Brasil em diferentes governos, externamos nossa preocupação com a desvalorização e hostilização à cultura brasileira. Reafirmamos a importância da cultura em três dimensões básicas como expressão da nossa identidade e diversidade, como direito fundamental e como vetor de desenvolvimento econômico, contribuindo decisivamente para a geração de emprego e renda. Criar e usufruir cultura altera a qualidade de vida das pessoas e permite o pleno desenvolvimento humano de todos os brasileiros e brasileiras.

Assim, carece de sentido a redução de recursos de forma contínua para o setor cultural. Isso tem se dado pelo contingenciamento do Fundo Nacional de Cultura e pela demonização das redes de incentivo, notadamente a Lei Rouanet.

O Estado tem responsabilidades intransferíveis para a garantia do desenvolvimento social e cultural do país e para a realização dos direitos culturais do povo brasileiro. Ele proporciona espaços, oportunidades e autonomia para que a cultura se produza. O Estado democrático possibilita as condições necessárias para o acesso de todos às criações culturais. Assistimos, com preocupação, o crescente ambiente antagônico às artes e à cultura, que pretende enfraquecer as conquistas que o Brasil alcançou nestes anos de democracia. A primeira e mais primordial das responsabilidades do Estado é garantir a plena liberdade de expressão.

O passado alimenta o futuro. Por isso, a preservação das conquistas institucionais e leis aprovadas pelo Congresso não podem ser ignoradas por quaisquer governos. A extinção do Ministério da Cultura é um erro. A existência do Ministério tem garantido um olhar à altura da relevância da cultura e da arte na vida brasileira. Mesmo com recursos limitados, a pasta foi capaz de defender, formular, fomentar, criar e inovar a relação do Estado com a sociedade no plano da cultura, em respeito às tradições brasileiras desde o império.

A arte e a cultura brasileira, além de sua relevância interna, têm contribuído para uma imagem positiva do país no exterior. O interesse efetivo por diversas manifestações e criações culturais brasileiras é razão de orgulho e ativo importante da afirmação do país no conjunto das nações.

São Paulo, 02 de julho de 2019.

Assinam este documento os ex-ministros da Cultura:

Francisco Weffort

Juca Ferreira

Luiz Roberto Nascimento Silva

Marcelo Calero

Marta Suplicy

38

³⁸ Documento divulgado em 2 de julho. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/bela-megale/post/ex-ministros-da-cultura-assinam-manifesto-contrademonizacao-da-lei-rouanet.html>> Acesso em: 22 de nov. 2019.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS ou *confissões de pesquisa*

Afinal, existe um mercado teatral em Porto Alegre? Esta é a pergunta inaugural. Concluo este trabalho como a cobra que morde o próprio rabo. A pergunta persiste. Ainda que eu tenha alertado o leitor de que não havia a pretensão de alcançar respostas definitivas, e que este estudo seria um breve exercício reflexivo de uma jovem diretora a respeito de seu mercado de trabalho... confesso: há uma dose de frustração. Ela se intensificou nas últimas semanas de escritura sob a ótica do fracasso. Agora, tento ressignificá-la como uma insatisfação saudável com a pesquisa. Como uma “coceirinha” por investigar mais e mais.

Apelidei a parte I de “encarando o monstrengo” porque pensar em mercado, para mim, é como ter um monstro embaixo da cama. Um monstrengo: não sei como a criatura é, nem como se comporta. Fantasio as suas proporções. Dá medo e imobiliza. Sobretudo é feio e fedorento se comparado às demais questões tão apaixonantes em torno da prática de um artista. Mas está lá, embaixo da cama, gerando uma ansiedade tremenda. No primeiro ensaio “Afinal, existe um mercado teatral?” decido levantar da cama, acender a luz e dar oi. Procuro saber quem mais já fez o mesmo movimento e descubro que o monstrengo é mais desconhecido do que pensava. Produções teóricas acerca do tema no Brasil são raridades. Bastante insegura, segui com mais dois ensaios, refletindo sobre este primeiro contato: o exercício *per se* de pensar em mercado no teatro.

Em “A trágica crise do teatro” constato que ao nos propormos mirar o teatro de um ponto de vista mercadológico, como mero produto cultural a ser consumido, vamos nos deparar com uma tragédia. Sob a lógica de um sistema capitalista o teatro está em *hybris*. Em outras palavras: fazer teatro, definitivamente, não é um bom *business*. Dito isso, no ensaio “O mercado teatral como parte de um *sistema* ou *campo* de teatro” trago abordagens mais amigáveis para tratar do assunto. Com o autor de Ensaio de Cultura Teatral, percebo o mercado como um reflexo das dinâmicas entre os agentes e elementos de um *sistema* que orbita, estrutura, e organiza o eixo obra-espectador. A partir da tese “Escrita de projetos como prática: uma reflexão sobre o campo do teatro em Porto Alegre” e uma passagem rápida por Bourdieu entendo o mercado como submetido a uma espécie de jogo social definido por

princípios de diferenciação entre os agentes (os capitais) dentro de um *campo* - o microcosmo social do teatro em Porto Alegre.

Munida dessas ferramentas reflexivas embarco no material das entrevistas na parte II denominada: “Para além do *glamour*”. Esse título convoca à cena os desafios cotidianos da profissão de diretor que estão por trás do *glamour* associado a essas figuras que assinam os trabalhos artísticos. Os cafés com os diretores: parte mais prazerosa da pesquisa. A decisão de coletar estes relatos se deu pois na escrita do projeto para o TCC me dei conta que não sabia dizer com clareza como os diretores e diretoras de teatro trabalham em nossa cidade. Fui em busca de interlocutores com o recorte “novos diretores” para conhecer tais práticas profissionais. Para então, no segundo momento, averiguar o que é, como funciona e qual a condição atual deste *mercado teatral* para os diretores. Amenizando, assim, um pouco da minha ansiedade e de outros jovens artistas que escolheram esse caminho.

No ensaio “O jogo: a dinâmica dos novos diretores no mercado teatral” desenho de uma maneira geral o cenário de trabalho narrado pelos agentes entrevistados. Devo ter entediado um pouco os leitores do teatro pois não ofereço ali grandes novidades. Porém, descrever o “jogo” foi parte da tentativa de detectar o funcionamento sistêmico desse mercado. Sem muitas companhias teóricas para dar luz à investigação consigo chegar até o lugar do “talvez o mercado seja isso”: esboço relações entre os agentes, destaco alguns capitais em jogo e evidencio os principais elementos do microssistema teatral local que aquecem o mercado. Reitero, neste ensaio, a importância de um espírito crítico permanente por parte dos agentes e, em especial, dos gestores públicos de cultura relativo aos modelos dos mecanismos de incentivo e demais políticas culturais locais que fomentam o setor. Concluo, ainda, que os diretores, as diretoras encontram diferentes formas de articular suas práticas de direção e, assim, possuem experiências distintas do mercado teatral.

No ensaio seguinte “Profissional malabares” aponto para uma condição comum entre os interlocutores: o perfil de trabalho híbrido. Todos possuem outras atividades profissionais. Essa constatação conduz à hipótese de que a atividade do diretor teatral em Porto Alegre é circunstancial e, em muitos casos, insuficiente de gerar uma renda estável para os agentes. Por fim, em “Cenários de privação: rastros do desmonte no campo da cultura” trago uma temática

que não previa inicialmente no trabalho, mas, se fez tão presente nas entrevistas e nos últimos acontecimentos no setor da cultura no Brasil que resolvi lhe dar um espaço especial. Como canta Siba³⁹: “toda vez que dou um passo o mundo sai do lugar”, tive dificuldade de encerrar o ensaio, pois, cada vez que colocava o ponto final, um novo fato acontecia. Infelizmente, o desmonte anda à galope e essa atual conjuntura acarreta um grande desafio à minha pesquisa. Além da escassez de referências, a sensação que surge é a de que estou tentando esquematizar uma coisa que está em queda livre.

O presente exercício reflexivo chega à conclusão repleto de caminhos nebulosos, fios abertos e análises errantes. Acomodando as expectativas iniciais, considero ter realizado uma aproximação inicial do tema: *mercado teatral* em Porto Alegre. Espero que este trabalho venha a ser relevante para outros jovens artistas e contribuir para possíveis debates acerca de mercado de trabalho e vida profissional no contexto de formação em teatro no Departamento de Arte Dramática.

Como uma aspiração mais ampla desejo que nós, agentes desse microssistema teatral local, inspirados pelo espírito que outrora nos fez conquistar um fundo pioneiro no Brasil como o Fumproarte, possamos ultrapassar o estado de choque e projetar criativamente novos horizontes para a vida teatral da cidade. Desde estratégias de sobrevivência para os artistas até a garantia das políticas culturais que dialoguem com as demandas sociais de Porto Alegre e possibilitem o acesso democrático da população à nossa arte - a arte do encontro.

³⁹ Cantor e compositor brasileiro.

REFERÊNCIAS

ALABARSE, Luciano. **Alguns diretores e muita conversa**: entrevista com diretores de teatro que trabalham em Porto Alegre. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2000.

AZEVEDO, Debora Costa de. **A escrita de projetos como prática**: uma reflexão a partir do campo do teatro em Porto Alegre. 2012. 264 f. Tese (Doutorado em Administração) - PPGA/EA/UFRGS.

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

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa - 11ªed. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

CANOFRE, Fernanda. Novo endereço da Usina das Artes, escolhido pela prefeitura, deixa cooperativa sem espaço. **Sul21**, Porto Alegre, 23 de ago. de 2017. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/areazero/2017/08/novo-endereco-da-usina-das-artes-escolhido-pela-prefeitura-deixa-cooperativa-sem-espaco/>>. Acesso em: 26 de nov. de 2019.

COLIN, Daniel. **Entrevista com Colin (jun. 2019)**. Entrevistadora: Naômi Luana Timm Siviero. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à Naômi Luana Timm Siviero no contexto da pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso em Teatro.

DILL, Alexandre. **Entrevista com Dill (maio 2019)**. Entrevistadora: Naômi Luana Timm Siviero. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à Naômi Luana Timm Siviero no contexto da pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso em Teatro.

FISHER, Lionel. Aos Coveiros de Plantão. **Cadernos de teatro**, Rio de Janeiro, n. 150, p. 4-6, 1997.

FRIQUES, Manoel Silvestre. Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do “mercado” teatral brasileiro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 16, ed. 1, p. 179-213, 2016.

FERREIRA, Juca. Patrimônios culturais sofrem desmonte silencioso. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 de out. de 2019. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/10/patrimonios-culturais-sofrem-desmonte-silencioso-diz-ex-ministro.shtml>>. Acesso em: 24 de nov. de 2019.

FOGLIATTO, Débora. Arquitetos apresentam projeto de reforma da Usina do Gasômetro. **Sul21**, Porto Alegre, 23 de ago. de 2016. Disponível em:

<<https://www.sul21.com.br/cidades/2016/08/arquitetos-apresentam-projeto-de-reforma-da-usina-do-gasometro/>>. Acesso em: 26 de nov. de 2019.

JORNAL DO COMÉRCIO. Prédio que abriga Usina das Artes terá edital em 2020. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 28 de maio de 2019. Disponível em:

<https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/geral/2019/05/685989-predio-que-abriga-usina-das-artes-tera-edital-em-2020.html> Acesso em: 26 de nov. de 2019.

NETO, Walter Lima Torres. **Ensaios de cultura teatral**. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2016.

NONADA. (R)Existe Usina das Artes traz espetáculos e mesas de debate sobre a cultura. **Nonada**, Porto Alegre, 5 de ago. de 2019. Disponível em:

<<http://www.nonada.com.br/2019/08/rexiste-usina-das-artes-traz-espetaculos-e-mesas-de-debate-sobre-cultura/>> Acesso em: 26 de nov. de 2019.

MELCHIONNA, Matheus. **Entrevista com Matheus (abril 2019)**. Entrevistadora: Naômi Luana Timm Siviero. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à Naômi Luana Timm Siviero no contexto da pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso em Teatro.

O GLOBO. Ex-ministros da Cultura assinam manifesto contra demonização da Lei Rouanet. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2 de julho de 2019. Disponível em:

<<https://blogs.oglobo.globo.com/bela-megale/post/ex-ministros-da-cultura-assinam-manifesto-contrademonizacao-da-lei-rouanet.html>> Acesso em: 22 de nov. de 2019.

PESSOA, Desirée. **Entrevista com Desi (maio 2019)**. Entrevistadora: Naômi Luana Timm Siviero. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à Naômi Luana Timm Siviero no contexto da pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso em Teatro.

POESTER, Gabriela. **Entrevista com Gabi (abril 2019)**. Entrevistadora: Naômi Luana Timm Siviero. Porto Alegre: UFRGS. Entrevista concedida à Naômi Luana Timm Siviero no contexto da pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso em Teatro.

PORTO ALEGRE. Governo Municipal. **Projeto de Lei Complementar nº 005/19**. Dispõe sobre diretrizes para a criação e a extinção de fundos públicos e estabelece novas regras para movimentação financeira dos atuais fundos e cria o fundo de reforma e desenvolvimento municipal, bem como autoriza o poder executivo a reverter os saldos financeiros dos fundos ativos e extintos ao tesouro municipal. Disponível em:

<<https://www.camarapoa.rs.gov.br/processos/135289>>. Acesso em: 26 de nov. de 2019.

PORTO ALEGRE. Observatório de Cultura. **Uso do tempo livre e práticas culturais dos porto-alegrenses**: relatório de pesquisa. Porto Alegre: Observatório da Cultura, 2015.

PORTO ALEGRE. Secretária Municipal de Cultura. **Fumproarte a caminho da recuperação**. Porto Alegre, 3 de jan. de 2019. Disponível em:

<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_noticia=999200538&FUMPROARTE+A+CAMINHO+DA+RECUPERACAO&FUMPROARTE+A+CAMINHO+DA+RECUPERACAO>. Acesso em: 26 de nov. de 2019.

SESC - Fundação Perseu Abramo. **Pesquisa de Opinião Pública**: Públicos de Cultura. 2013. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/>>. Acesso em: 14 de maio de 2019.

BÔNUS

Ofereço aos leitores mais interessados um bônus: trechos selecionados das entrevistas que não foram incorporados no corpo do trabalho.

Sobre a prática teatral em Porto Alegre - quais são os principais desafios e as principais potencialidades para se produzir teatro, fazer teatro aqui...

Eu acho que quando eu vim para cá, vim com uma expectativa que foi suprida durante muito tempo, de que Porto Alegre era um lugar incrivelmente produtor de cultura. E foi. Eu vim para cá, cheguei aqui e eu vivi isso. Sabe? Acabei fixando residência. Vim de outro lugar para estudar, morar, fazer alguma coisa. Acabei me apaixonando pela cidade, ficando aqui... Acho que os artistas daqui tem um potencial gigante, tem um senso crítico, um discurso político bem articulado. Isso gerou muitos trabalhos bons nesses anos. Com o tempo... nesse lugar do teatro da miséria... eu não sei distinguir qual lugar cada grupo está. Me parece que se tem muita coisa para fazer, mas não se tem como fazer. (Dill)

A última pergunta seria, então, o que te move a continuar fazendo teatro? É um amor?

Com certeza um amor. Que sempre existiu, que está bem triste agora, mas foi o que me moveu desde sempre. Mas eu penso no que eu poderia fazer agora e entro em umas nóias de que não sei fazer outra coisa. Por eliminação, é isso que eu sei fazer. Não é valorizado? Não. Não tem espaço? Não. Mas é isso que vou tentar fazer porque é isso que sei fazer. Me formei nisso, vou tentar. Me move continuar fazendo é... o prazer de fazer. Não tem muito mais do que isso. E também valorizar tudo que já conquistei. Penso em deixar tudo de lado um pouco, mas, já trabalhei.... entrei no DAD em 2011, já tô há alguns anos tentando, parece que desistir agora seria desacreditar na última coisa que resta que sou eu. (Gabi)

Um conselho para os jovens diretores?

Precisam encontrar uma estratégia saudável. Uma estratégia em que o dinheiro não seja o principal, mas que tu não te sintas ultrajada pelo que tu faz todos os dias. Eu percebo que tem algumas pessoas na nossa área que se sentem ultrajadas pelo que fazem, sem, muitas vezes, nem perceber que é isso que estão sentindo. Caem em um sofrimento, em um discurso de vitimização, querem ser olhadas como miseráveis. Tenho a impressão que isso não nos leva a lugar algum. Nem a pessoa como pessoa, nem o nosso campo. Tenho a impressão que isso não nos faz crescer. Esse discurso da vitimização, acho que não é pelo que estou te vendo, teu perfil... mas, não faça isso! O perfil vítima não colabora em nada, para nenhum setor social, não só para o nosso campo artístico de teatro. O perfil vítima não colabora em nada para existência no mundo, de ninguém. Mas, justamente por todas essas dificuldades que estávamos conversando é muito fácil cair nesse lugar. Não caia. Resista a esse lugar! Se for para ser isso... então não seja. Então seja a pessoa lá que trabalha no banco e é mais digna do que isso. Não tem problema. Não é errado. Esse é outro conceito, não caia no engodo do preconceito. Nós somos muito preconceituosos na nossa área. A gente olha para a pessoa que trabalha no banco e pensa: coitada, não faz o que quer da vida. "Eu faço, como sou feliz... sou tão especial". Essa ideia de ser especial... é bonito ser artista, é bem bonito. Mas não é tão especial assim. Aquela outra pessoa ali tem a vida dela, tem as paixões humanas dela, tem uma trajetória digna.... (Desi)

Eu adoro o trabalho da Vitória Tilton, a própria Gabi Poester... uns trabalhos muito fudas. E, penso: que que essa galera vai fazer?

O que tu dirias para essa galera?

Ai guria, eu nem sei... melhor nem dizer nada. Eu paguei um mico esses tempos... A Larissa Sanguiné me convidou para debater a peça Roberto Zucco com os alunos da Casa de Teatro, porque eu tinha lido, estudado, feito uma montagem no DAD e com o Sarcástico também... e aí eu vi uns dias antes o Osso e o Roberto Zucco. Eu tinha realmente ficado muito comovido, porque as duas turmas eram grandes turmas. Muita gente!

E uma galera jovem que me moveu de uma maneira... me deu uma revigorada! Fiquei comovido. Assisti e depois comentei com a Larissa: nossa, chego a estar arrepiado com toda essa galera jovem. Até que sento e vou falar:

- Ai, guris, fiquei muito feliz com vocês, porque estamos em um momento difícil, né? Eu tô péssimo, a situação está péssima, a situação em Porto Alegre... comecei a falar já meio bêbado... Quando eu olhei, tava todo mundo assim ó "cara de depre". Tentei virar aquilo e não dava mais. A Guada me olhava assim... "que tu tá fazendo?". Não sei o que diria. Talvez o que diria é o que eu tenho dito para mim mesmo: que temos que encontrar um espaço de resistência, de insistência. Uma palavra que a Guada tem usado. De experiência. Acho que é o único caminho possível para a nossa saúde mental, física e emocional. Porque todo o jogo é contra isso, então não sei como, de que maneira, mas temos que achar esses espaços de convívio. Tenho pensado muito nisso e insistido nos ensaios da *Última Peça*, algo que demorei a entender, que uma das coisas que acho mais importante para resistirmos é a celebração. Temos que festejar mais. Fazer festa mesmo. Porque o jogo é para gente ficar triste, ficar sérios, sabe? (Colin)

O que ainda te move a fazer teatro apesar dessa difícil relação custo-benefício, dessa impossibilidade de retorno financeiro...?

Te digo que é o arrepio. É o sentir que mesmo com todas essas dificuldade, o que estou fazendo tem um valor que não é monetário, está acima de tudo isto. Que é realmente ser libertário, investir em outro tipo de vida, cultura e sociedade. Lá no quartas, temos essa proposta de fazer textos contemporâneos e no ano passado lemos *Migrantes* que fala da onda de migração do mundo e que, ba, precisamos olhar para isso! As pessoas não tem olhado da forma como essa peça aborda, sobre a crueldade dessas relações, isso acaba passando batido. É sobre olhar o outro, sobre estar com o outro, é precisar estar em conjunto. E isso é um lance muito mais de alma do que prático, porque se fosse prático realmente talvez eu desistisse, mas tem uma coisa aí que não me faz desistir, que eu preciso fazer. Preciso estar fazendo. (Matheus)