

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

ALEXANDRE MAGALHÃES DA SILVA

Legislação e produção de teatro em Porto Alegre entre 1985 e 2005

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientador: Prof.º Dr. ° Walter Lima Torres Neto.

Porto Alegre – 2017

CIP - Catalogação na Publicação

Magalhães e Silva, Alexandre
Legislação e produção de teatro em Porto Alegre
entre 1985 e 2005 / Alexandre Magalhães e Silva. --
2017.

195 f.

Orientador: Walter Lima Torres Neto.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2017.

1. campo de teatro. 2. produção de teatro. 3.
Legislação para o teatro. I. Neto, Walter Lima
Torres, orient. II. Título.

ALEXANDRE MAGALHAES DA SILVA

Legislação e produção de teatro em Porto Alegre entre 1985 e 2005

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

APROVADO EM 19 DE OUTUBRO DE 2017.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^o Dr^o Walter Lima Torres Neto – PGAC – IA – UFRGS – Orientador

Prof^a Dr^a Vera Lúcia Bertoni – PPGAC – IA – UFRGS

Prof^a Dr^a Ana Luiza Carvalho da Rocha – PPGAS – ICH – UFRGS

Prof^o Dr^o Charles Monteiro – PPGH – PUCRS

AGRADECIMENTO

Nestes, e por estes, dois anos dedicados ao estudo do teatro de Porto Alegre, e da cidade de Porto Alegre, devo, em primeiro lugar, agradecer aos meus pais, Feliciano Antônio Lopes da Silva e Marisa Magalhães por terem provocado em mim a curiosidade que carrego até hoje e por estarem sempre dispostos a ajudar e por demonstrarem o imenso amor que sentem através do respeito e interesse pelas minhas escolhas. Aos meus irmãos agradeço por dividirmos tantas memórias; sendo o quinto entre sete irmãos, sempre sou motivado a organizar discursos a fim de defender minha posição nas nossas disputas eternas, mas sempre amorosas.

É importante registrar o quanto sou grato aos professores que atravessaram o meu caminho, desde a professora Marli V. Gomes, no *Jardim de Infância Meu Cantinho*, até este momento, o meu orientador Walter Lima Torres Neto, a quem agradeço por escolher meu projeto, por ser preciso nas palavras, por respeitar meu tempo e por ensinar sobre acolhimento. E sobre ser acolhido, o meu agradecimento ao PPGAC da UFRGS, nas pessoas das professoras Vera Lucia Bertoni dos Santos e Marta Isaacsson de Souza e Silva, que sempre me receberam com uma ótima escuta. Sou grato pelas palavras proferidas com interesse e entusiasmo pela professora Ana Luiza Carvalho da Rocha do PPGAS da UFRGS e aos ensinamentos do professor Flavio Vasconcellos Comim do PPGE da UFRGS. Não posso deixar de registrar aqui a atenção e cuidado com que a professora Joice Welter Ramos trabalhou na revisão final deste texto.

Formalmente agradeço a CAPES pelo um ano de bolsa, o que possibilitou, por metade do curso de mestrado, que eu pudesse estudar com dedicação exclusiva para o bem da pesquisa.

E por último, mas não menos importante, meu agradecimento aos amigos e em especial os da *mesa dos cotovelos* por se demonstrarem interessados, por estarem presentes e por dividirem tantas memórias do teatro realizado em Porto Alegre.

HERÓIS

As biografias dos grandes homens são feitas de absurdos, estão cheias de acontecimentos incômodos, que atravancam tudo. A vida deles lhes acontece de fora para dentro. Muito mais interior, mais natural, mais humana é a tua vida, anônimo leitor, que és herói sem história do cotidiano. Se pudesses, se soubesses contar-me a tua vida, eu tiraria dela muito mais proveito do que a vida de Napoleão.

Mario Quintana

RESUMO

Com referencial teórico de Pierre Bourdieu, esta pesquisa propõe refletir sobre as maneiras de produzir teatro na cidade de Porto Alegre no período de 1985 a 2005. Observando o teatro como campo social em que se estabelecem disputas internas de poder e amparado por um estudo interdisciplinar de história, antropologia e sociologia a partir da memória e da narrativa oral dos produtores entrevistados, distingue categorias entre a atividade de produção do teatro. Este trabalho do Programa de Pós-Graduação em Arte Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGAC UFRGS -pretende analisar as transformações das políticas culturais de Porto Alegre e verificar, se houve, quais as influências das legislações na prática do trabalho do produtor de teatro de grupos, companhias e tribos que atuaram durante este período, de forma ininterrupta, na cidade. Assim a pesquisa vislumbra oferecer base teórica para a inclusão de estudos sobre os conceitos campo do teatro e produção de teatro para a formação de artes cênicas, considerando que as discussões do teatro no momento atual não devem ficar apenas sobre as questões estéticas, mas também relacionadas a questões de história, poder público e sociedade.

Palavras-chave: campo de teatro; produção de teatro; legislação para o teatro.

ABSTRACT

Based on Pierre Bourdieu's theoretical reference, this research proposes to reflect on ways of producing theater in the city of Porto Alegre, from 1985 to 2005. Observing theater as a social field in which internal power disputes are established and supported by an interdisciplinary study of history, anthropology and sociology from the memory and the oral narrative of the producers interviewed, categories among theater production activity are distinguished. This paper of the Graduate Program in Performing Arts of the Federal University of Rio Grande do Sul - PPGAC UFRGS - intends to analyze cultural policies transformations in the city of Porto Alegre and verify, the influence of these legislations in the practice of Group Theater Producers, as well as companies and tribes that also acted throughout this period of time, in the city. Therefore, this research aims to offer a theoretical basis for the inclusion of studies on theater and theater production concepts for the formation of performing arts, considering that theater discussions at the present time should not only be about aesthetic issues, but also related to issues of history, public policy and society.

Keywords: theater field; theater production; legislation for theater.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado do Rio Grande do Sul -
APETERGS

Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado
do Rio Grande do Sul – APATEDERGS

Banco do Estado do Rio Grande do Sul – BANRISUL

Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica – CNPJ

Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas de Natureza Cultural - CNPC

Caixa Econômica Federal –APCEF/RS

Casa de Cultura Mario Quintana – CCMQ

Comissão de Avaliação e Seleção – CAS

Comissão de Educação e Cultura - CEC

Comissão de Educação, Cultura, Esporte e Juventude - CECEJ

Comissão de Justiça e Redação - CJR

Comissão de Urbanização, Transportes e Habitação - CUTH

Comissão Nacional de Teatro – CNT

Confederação Nacional de Teatro Amador – CONFENATA

Conselho de Desenvolvimento Cultural – CODEC

Coordenação de Artes Cênicas – CAC

Curso de Artes Dramáticas da UFRGS –CAD/UFRGS

Delegacia Regional do Trabalho - DRT

Departamento de Arte Dramática – DAD

Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria da Educação - DAC/SEC

Departamento de Imprensa e Propaganda -DIP

Descentralização da Cultura de Porto Alegre - DCP

Divisão de Cultura - DC

Estados Unidos da América - EUA

Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara - FEFIEG

Federação das Indústrias do Estado do Rio Grande do Sul - FIERGS

Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul – FETARGS

Federação Nacional de Teatro Amador – FENATA

Federação Rio-Grandense de Amadores Teatrais – FRAT

Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre – FITRUPA
Fundação Cultural de Curitiba – FCC
Fundo de Apoio à Cultura - FAC
Fundo de Cultura – FUNCULTURA
Fundo de Participação dos Municípios – FPM
Fundo Municipal da Cultura – FUNCULTURA
Fundo Municipal de Apoio à Projetos Artísticos e Culturais - FUMPROARTE
Fundo Municipal para Projetos Arquitetônicos Urbanísticos e Culturais -FUMPAHC
Imposto de Renda - IR
Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços -ICMS
Instituto Estadual de Artes Cênicas - IEACEN
Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore - IGTF
Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN
Junta e Administração e Controle – JAC
Lei de Incentivo à Cultura - LIC-RS
Lei Federal - LF
Livre Associação - LA
Long Play - LPs
Ministério da Cultura – MinC
Ministério da Educação e Cultura -MEC
Movimento Democrático Brasileiro – MDB
Museu de Artes do Rio grande do Sul – MARGS
Orçamento Participativo – OP
Organização das Nações Unidas para Educação, Ciências e Cultura - UNESCO
Orquestra Sinfônica de Porto Alegre - OSPA
Partido da Reconstrução Nacional – PRN
Partido da Social Democracia Brasileira - PSDB
Partido Democrático Trabalhista – PDT
Partido do Movimento Democrático Brasileiro - PMDB
Partido do Movimento Democrático Brasileiro - PMDB
Partido dos Trabalhadores – PT
Partido Republicano Rio-grandense – PRR
Pessoa Física – PF
Pessoa Jurídica - PJ

Plano Nacional de Cultura – PAC
Pontifícia Universidade Católica - PUC
Prefeitura Municipal de Porto Alegre - PMPA
Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGAC – UFRGS
Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC
Projeto de Lei do Executivo - PLE
Secretária da Cultura do Rio Grande do Sul - SEDAC
Secretaria Estadual da Cultura – SEDAC
Secretaria Municipal da Cultura - SMC
Secretaria Municipal da Saúde - SMS
Secretaria Municipal de Educação e Cultura – SMEC
Serviço Nacional de Teatro – SNT
Serviço Social do Comércio do Rio Grande do Sul – SESC/RS
Serviços Social da Indústria - SESI
Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio Grande do Sul - SATED/RS
Sociedade Brasileira de Autores - SBAT
Teatro de Arena de Porto Alegre – TAPA
União dos Dirigentes Municipais de Educação - UNDIME
Universidade do Vale dos Sinos - UNISINOS
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

FIGURAS, TABELAS E GRÁFICOS

Tabela 1- Tabela de coluna de tempo	36
Figura 1 - Fotografia de um bilhete de loteria do Theatro São João do ano de 1820...	66
Gráfico 1 - Divisão dos espetáculos produzidos em Porto Alegre 1985 – 2005.....	99
Gráfico 2 - Número de espetáculos produzidos em Porto Alegre 1985-2005	104
Gráfico 3 - Número de produções de teatro para apresentar em salas	106
Gráfico 4 - Número de Pessoas Físicas que exerceram as funções de produção em Porto Alegre.....	120
Gráfico 5 - Quantidade de Grupos e empresas produtoras atuando em Porto Alegre - 1985 -2004.....	125
Gráfico 6 - Quantidade de produções por coletivos – período 1985 a 2005 em Porto Alegre	126
Tabela 2 - Perfil do produtor de Porto Alegre em 1985 a 2005.....	144

ANEXOS

Anexo 1 - Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978 que dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. – SATED-RS	1723
Anexo 2 - Lei nº 6.099, de 3 de fevereiro de 1988. Cria a Secretaria Municipal da Cultura, cargos em comissão e funções gratificadas, altera a denominação e as finalidades da Secretaria Municipal de Educação e Cultura e a vinculação do COMPAHC, autoriza o executivo a criar o Fundo Pró-Cultura e dá outras providências.....	177
Anexo 3 - Lei nº 7.328/93, de 04 de outubro de 1993. Cria o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre – FUMPROARTE.....	185
Anexo 4 - Carta dos artistas ao Presidente da Câmara Municipal de Porto Alegre.....	189
Anexo 5 - Lei nº 7.590, de 6 de janeiro de 1995. Oficializa o “Porto Alegre em Cena”	190
Anexo 6 - Autorização para uso da entrevista de Adriane Azevedo.....	192
Anexo 7 - Autorização para uso da entrevista de Vera Parenza.....	193
Anexo 8 - Autorização para uso da entrevista de Livia Ferreira.....	194
Anexo 9 - Autorização para publicação de epígrafes com textos do poeta Mario Quintana.....	195

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	14
1.	REFERÊNCIAS TEÓRICAS	21
2.	METODOLOGIA	30
3.	CONTEXTO	39
4.1	Breve histórico da política brasileira.....	40
4.2	Organização, Instituições e Legislação.....	49
4.3	Principais edifícios de teatro em Porto Alegre.....	65
4.4	Amadores e Profissionais	72
4.	LEGISLAÇÃO RELATIVA AO TEATRO	85
5.1	SATED – RS	86
5.2	SMC Porto Alegre	88
5.3	FUMPROARTE	101
5.4	POA em Cena	109
5.5	Descentralização da Cultura	114
5.	ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO EM COLETIVOS	118
6.1	Companhia	129
6.2	Tribo	130
6.3	Grupo	132
6.4	A imagem pública de um coletivo.....	134
6.	MEMÓRIAS DE PRODUTORES	136
7.	CATEGORIAS	147
8.1	O produtor doméstico.....	148
8.2	O produtor capitalista	150
8.3	O produtor despachante	152
8.	O ETHOS INDIGENTE DO TEATRO DE PORTO ALEGRE.	155
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
	REFERÊNCIAS	168
	ANEXOS	173

O TERRÍVEL INSTANTE

Antes de escrever, eu olho, assustado,
para a página branca de susto.

Mario Quintana ¹

INTRODUÇÃO

A palavra teatro, no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, deriva do vernáculo grego *theômai* – “contemplar, olhar como espectador, olhar com interesse”. Ciente de que, ao escrever estas palavras também escrevo para mim mesmo, daí “falar é falar-se” (KRISTEVA, 1980, p. 19). É importante fazer o registro de que olhar com interesse o comportamento e as práticas do homem que vive em sociedade parece ter sido a motivação para minha aproximação com o teatro. Meus estudos em Artes Cênicas, e posteriormente em Administração, na área de gestão de pessoas, sempre foram pautados pelo meu olhar sobre o indivíduo. Não será diferente ao pensar a legislação e a produção de teatro. Tenho o interesse na *persona*², que, numa leitura junguiana³, poderia ser um interesse na personalidade que o indivíduo apresenta aos outros como real, mas que, na verdade, é uma variante, às vezes muito diferente da verdadeira. Está aí, então, meu interesse na máscara que o indivíduo utiliza para atuar em sociedade.

Quem conhece de perto minha trajetória profissional sabe da intenção que tive em construir uma carreira neste campo de atuação, o teatro: campo constituído por muitos os *agentes*, entre estes o produtor.

As transformações que a prática de produtor enfrentou ao longo do tempo me causam curiosidade. Lembro do ano de 1984, com o espetáculo *Flautelino na terra do ABC*, o qual, apesar de ter tido uma produção bastante simples e em que diretor e produtor eram a mesma pessoa, representou o meu primeiro trabalho profissional, considerando o fato de que eu recebera cachê e, na época, para mim, o que diferenciava uma produção de

¹ As epígrafes deste trabalho foram extraídas de QUINTANA, Mario. Mario Quintana: poesia completa (org.) Tania Carvalho – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

² Na Psicologia Analítica, *persona* é o arquétipo associado ao comportamento de contato com o mundo exterior, necessário à adaptação do indivíduo às exigências do meio social em que se vive.

³ Carl Gustav Jung foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica. Jung propôs e desenvolveu os conceitos da personalidade extrovertida e introvertida, arquétipos e o inconsciente coletivo. Seu trabalho tem sido influente na psiquiatria, psicologia e no estudo da religião, literatura e áreas afins. (MAGALHÃES, Alvaro, 1965, p. 2050)

teatro profissional de outra (não profissional) seguia o critério de o trabalho dos envolvidos ser (ou não) remunerado.

Assim, aos 18 anos, entre ser jornalista, publicitário ou antropólogo, escolhi o que eu seria profissionalmente, ou pelo menos sabia em que iria trabalhar: no teatro. O cachê por apresentação era baixo e logo soube que seria difícil, com esta escolha, garantir meios econômicos para satisfazer as minhas necessidades básicas, mas, naquele momento, o dinheiro ganho com as apresentações em escolas era suficiente para comprar alguns LPs e pagar a cerveja dos finais de semana. Para um jovem de classe média que ainda morava com seus pais, e que após terminar o ensino médio não tinha perspectiva de qual curso superior fazer, mesmo essa baixa remuneração era adequada.

Durante os anos seguintes fui frequentando cursos livres de teatro e, dois anos após escolher a profissão de ator, trabalhei no meu primeiro espetáculo em uma sala no Centro Municipal de Cultura Lupicínio Rodrigues, *Antônia*. Neste mesmo ano, fui convidado para ser monitor em um curso de teatro que Elena Quintana – produtora do espetáculo *Antônia* - e Alexandre Schneider da Silva estavam ministrando no presídio feminino Madre Pelletier. O curso fazia parte do projeto *NIMUENDAJÚ*, coordenado pela atriz Maria de Rita Freire Costa, “foi quando pela primeira vez no Brasil realizava-se uma ação conjunta, um convênio entre os Ministérios da Cultura e da Justiça, voltado para um programa de atividades artísticas, junto aos segmentos confinados. Portanto durante o ano de 1987, este programa realizou-se em nove estados e no distrito federal, e vinte instituições de confinamento com mostras de teatro, poesia, exposições de pintura, artesanato, entre outras” (COSTA, 2001, p. 57).

Esta foi, sem dúvida, uma experiência que revolucionou a minha expectativa com as possibilidades de ter uma carreira profissional com teatro. Eu descobri o teatro como arte de recriar o cidadão, de dar voz às pessoas em situação de cárcere.

Com esta motivação, em janeiro de 1988, fui aprovado no vestibular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e ingressei no curso de licenciatura em educação artística – habilitação artes cênicas dessa mesma universidade. Entendi que ainda estaria trabalhando com teatro, mas não queria mais ser ator; meu desejo, naquele momento, era ser professor de teatro e proporcionar a outras pessoas a liberdade que aquelas mulheres presidiárias conseguiram experimentar quando subiram ao palco.

Na universidade, o projeto de docência foi se tornando algo distante. As aulas de didática eram realizadas no prédio da Faculdade de Educação e ministradas por professores que, para mim, eram muito desinteressantes se comparados aos professores do departamento de artes dramáticas, em especial o de indumentária e cenografia, o professor Alziro Azevedo.

Minhas habilidades manuais levaram-me para dentro do atelier do professor Alziro e de sua sócia, a figurinista e professora de artes plásticas Malu Rocha, com quem pude trabalhar como assistente na confecção de figurinos e adereços para espetáculos em Porto Alegre, Rio de Janeiro (Brasil) e Montevideu (Uruguai).

Foi o professor Alziro quem decidiu, no ano de 1990, que eu deveria deixar de ser assistente e passar a assinar meus figurinos, o que aconteceu no espetáculo *Hospede a primavera em sua casa*, com direção de Luiz Paulo Vasconcellos e produção financiada pela Secretaria Estadual da Cultura (SEDAC), para inauguração do teatro Carlos Carvalho, da Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ). O figurino teve um resultado “que não é de se orgulhar”, mas a ação em si revelou-se de grande aprendizado sobre os limites de criação impostos pela produção.

Como figurinista, trabalhei com vários grupos e companhias da cidade e, assim, pude conviver com diferentes formas, estilos, atitudes e limites de produção do teatro, além de me manter financeiramente. Isso ocorreu até 1999, quando, a convite da atriz Sandra Dani, então diretora do Instituto Estadual de Artes Cênicas (IEACEN), assumi a direção do Centro Cenotécnico do Estado do Rio Grande do Sul. Aos 33 anos de idade, eu estava, pela primeira vez na minha vida, com contrato de trabalho e passava a receber um salário mensal. Ao atuar na área técnica do teatro, pude entender sobre os funcionamentos e as possibilidades de colaborar com a estrutura existente na administração pública.

Em 2005, fui convidado para coordenar a equipe de cenotécnica do Festival Internacional de Teatro Porto Alegre em Cena na sua 12ª edição

Estar com profissionais de teatro de vários lugares do mundo, lidar com os problemas de produtores da Lituânia, do Uruguai, do Japão, da França e de todas as regiões do Brasil foi a oportunidade para trocar experiências com outras práticas de produzir teatro, o que, certamente por esta minha curiosidade pelas maneiras distintas de desenvolver a atividade da produção de teatro, me conduziu ao cargo de coordenador

adjunto do festival, ficando responsável por muitas das questões burocráticas que envolviam a administração e a produção de espetáculos internacionais para o Brasil, até o ano de 2010.

Meu envolvimento com a administração de produções de teatro e música proporcionou, em 2010, um convite da vice-secretária municipal da cultura, a senhora Ana Fagundes, para assumir o cargo de gerente do Fundo Municipal de Apoio a Projetos Artísticos e Culturais (FUMPROARTE). Fui gerente do FUMPROARTE até dezembro de 2012, oportunidade em que pude diagnosticar alguns problemas relacionados com a prática dos que, na atualidade, se propunham a produzir o teatro local.

Identificar problemas já estava acostumado, é por isso que agora me proponho a relacionar o que identifico como problema a referências teóricas, e talvez apresentar soluções. Rapidamente descobri que o trajeto entre o problema e a solução não é linear, é labiríntico.

A dificuldade de iniciar este trabalho se acalma ao perceber que o pesquisador é como Teseu, que vai desenrolando o fio de Ariadne e, no momento em que faz uma escolha equivocada, é obrigado a retornar e a buscar um novo caminho, até alcançar o seu objetivo, com a certeza de que o fio condutor o levará até a saída.

E foram vários os caminhos tortos que percorri e que me distanciaram do objeto desta pesquisa – a prática do produtor de teatro de Porto Alegre. E, a cada vez que era necessário retornar ao foco da pesquisa e estabelecer escolhas, ficava mais evidente que, para “desenrolar” este trabalho, devia me fazer presente, sem ignorar a minha trajetória. Aos poucos, fui percebendo como fui afetado por experiências e relações profissionais e que na minha rede poderia encontrar respostas para algumas questões. Não pretendo, de modo algum, voltar ao meu passado, não sou eu o objeto desta pesquisa, mas é importante considerar minha trajetória como referência para desenvolver um pensamento que possa se acomodar aos valores dos que virão depois de mim.

Foi observando este profissional – produtor de teatro –, reconhecido pela sociedade, pela academia⁴ e pelo estado⁵ que percebi que a estrutura de seu trabalho não está isolada, mas depende e segue regras tanto definidas pelo poder público como regras internas do campo do teatro.

Tento, assim, com esta dissertação, descrever, analisar e interpretar a trajetória desse profissional, tendo em vista a complexidade das suas ações. Dando continuidade aos meus estudos em Artes Cênicas, aproximo-me dos estudos da sociologia e da antropologia como referencial teórico para me ajudarem a construir a metodologia para a pesquisa sobre *Legislação e produção do teatro em Porto Alegre entre 1985 e 2005*.

O meu propósito é contribuir para o desenvolvimento de pesquisas sobre o tema a partir da teoria das práticas, que pode ser entendida como uma teoria das estruturas sociais a partir de conceitos-chave desenvolvidos por Pierre Bourdieu.

Esta dissertação pode ser entendida em duas partes: a primeira, que consiste no conteúdo dos capítulos número um até o quatro, trata das referências teóricas, do uso da metodologia etnográfica, do levantamento histórico e destaque de algumas regras impostas pelo poder público para as práticas do teatro em Porto Alegre.

Nesses capítulos iniciais apresento uma breve revisão teórica sobre a produção artística e cultural e analiso como alguns autores tratam dos problemas da produção de teatro, como prática profissional, no Brasil. Discuto também a necessidade de construir uma *coluna de tempo*, além de explicitar como se deu o processo das entrevistas. O quarto capítulo trata do *contexto*. Este capítulo está subdividido em quatro tópicos, na tentativa de, partindo da história política e do teatro brasileiros, preparar o leitor para melhor compreensão do contexto histórico e político do teatro em Porto Alegre. Para contextualizar o recorte de tempo da pesquisa (1985 – 2005), parto do século XIX, apresentando alguns fatos que estruturam o pensamento político brasileiro e que, durante

⁴ Em 1995, foi criado na Universidade Federal Fluminense (UFF) o primeiro curso de graduação em Produção Cultural. O mesmo curso foi criado na Universidade Federal da Bahia (UFBA) um ano mais tarde. No ano de 2003, foi criado o Curso superior de Tecnologia em Produção Cultural no Centro Federal Tecnológico de Química de Nilópolis - Cefet Química /CEFETEQ (atual IFRJ), e que mais tarde, em 2012, passou a ofertar o curso de Bacharelado e não mais CST. Em 2004, foi criado o curso superior tecnológico de Produção Cultural e de Eventos da Universidade Uniandrade de Curitiba-Paraná. Dois anos mais tarde, foi criado o bacharelado em Produção e Política Cultural no Instituto de Humanidades da Universidade Cândido Mendes (IH-UCAM), ligado ao curso de Ciências Sociais desta instituição. Em 2008, com a estruturação da Universidade Federal do Pampa (Unipampa), passou a ser oferecido o curso de Produção e Política Cultural no extremo sul do país, na cidade de Jaguarão. Em Porto Alegre (RS) o curso é oferecido desde 2012 pela Faculdade Monteiro Lobato.

⁵ Em determinado momento da história, e falei sobre isto mais adiante, com a criação de editais de financiamento para o teatro, o estado passa a reconhecer o produtor como proponente de projetos de teatro e cria prêmios para a categoria de produtores.

a história do Brasil, influenciaram as mudanças da prática de produção do teatro. Os fatos e os dados colhidos a partir de pesquisa bibliográfica foram organizados na *tabela da coluna de tempo*, apresentada ao final do capítulo *metodologia*, a fim de possibilitar uma visualização rápida, facilitando, se for o caso, relacionar os acontecimentos. No capítulo da *legislação* relativa ao teatro, o capítulo quatro, detenho-me na Porto Alegre do período de 1985 a 2005. A partir de um levantamento na Câmara de Vereadores de Porto Alegre escolho quatro das leis e regras para as artes cênicas criadas pelo poder público e, lendo-as “nas entrelinhas”, analiso características que contribuirão com a ideia de que não houve uma união dos profissionais do teatro, por meio do Sindicato de Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversão do Rio Grande do Sul, para realizar acompanhamento efetivo no processo de criação e fiscalização das regras até hoje vigentes. Os textos de Leis, na íntegra, e documentos relacionados sobre o tema estão incluídos nos anexos.

O que pode ser considerada a segunda parte desta dissertação, e é possível somente após a construção deste contexto histórico, constitui-se quando me aproximo dos produtores de teatro de Porto Alegre e localizo-os atuando em trabalhos de coletivos de teatro. Surgiu então a necessidade de identificar, no capítulo seis, essas formas de *organização do trabalho em coletivos*, o que permitirá perceber a distinção entre a organização do teatro de grupo, da singular Tribo de Atuadores e da Companhia de Teatro⁶, as quais, segundo análise realizada nesse estudo, diferenciam-se apenas no discurso oficial, porque, em relação à organização interna de hierarquização dos papéis são idênticas, não importando como se definem publicamente.

Conhecendo esses coletivos, foi possível me aproximar dos produtores, ou melhor, das produtoras, as quais, no capítulo sete, o capítulo das *memórias de produtores*, passam a ser as protagonistas. Embora, nessa dissertação, não será aprofundada a questão do gênero feminino na produção do teatro porto-alegrense, essa acabou sendo uma questão que mereceu ser considerada como característica da prática de produzir o teatro de Porto Alegre no período desse estudo. As transcrições das entrevistas não estão entre os documentos em anexo, mas apresento a autorização das entrevistadas para utilizar partes do conteúdo do relato nesta dissertação. A partir da escuta da memória de trabalho das produtoras, detenho-me a analisar sobre a atividade que me é revelada de forma oral

⁶ Na página 110 deste trabalho pretendo aprofundar mais a distinção entre grupo como unidade centrada na figura do diretor; tribo como ideia de trabalho cooperativo e companhia como empresa com figura jurídica.

e organizo o capítulo oitavo - das *categorias* – para pensar a prática de produção do teatro de Porto Alegre de 1985 a 2005.

Antes de apresentar as considerações finais, a partir de minha interpretação do levantamento realizado para esse estudo, proponho uma reflexão, no capítulo *ethos indigente do teatro de Porto Alegre*, sobre a cultura porto-alegrense, identificada na atitude criativa da necessidade de se produzir teatro.

Atravessar esse labirinto, ou melhor, ser atravessado pelas descobertas encontradas nos corredores desse labirinto foi surpreendente. Na ânsia de investigar as práticas do produtor de teatro de Porto Alegre, fui tranquilizado com as acertadas falas do meu orientador, que me conduziu a contextualizar meu objeto de pesquisa, distanciando-me do que me é familiar e recuando meu olhar no tempo para além do recorte proposto.

Foi fundamental e necessário conhecer os movimentos políticos e culturais nacionais, perceber como repercutiram na cidade de Porto Alegre e, no interior deste espaço urbano, olhar os coletivos de teatro, para, só então, estudar o produtor.

Espero que esta descoberta de ver com estranhamento aquilo que, até então, me era tão familiar possa contribuir para futuras pesquisas sobre a produção e o produtor do teatro local.

DO CONHECIMENTO

Tudo já está nas enciclopédias e todas dizem as mesmas coisas. Nenhuma delas nos pode dar uma visão inédita do mundo. Por isso é que leio os poetas. Só com os poetas se pode aprender algo novo.

Mario Quintana

1 REFERÊNCIAS TEÓRICAS

Foi o tirano Pisístrato⁷ (560 - 510 a.C.) quem estabeleceu, na Grécia antiga, a dinâmica do teatro com o conceito que vemos hoje, desatrelando o teatro da religião. Temos conhecimento deste fato por intermédio de estudos dos antropólogos que se dedicaram aos sistemas mítico-religiosos do teatro ocidental. A antropologia cultural ou antropologia social “ensina a ver como o ser humano caminha” (MAUSS, 1974, p. 397) através dos comportamentos, mitos, rituais, técnicas, saberes e práticas do homem em sociedade. Dos ritos sagrados se origina o teatro. Das máscaras rituais a definição dos personagens. “A função criou a fórmula e isto desde sociedades muito primitivas até as nossas” (MAUSS, 1974, p. 382). Como num cerimonial religioso, o indivíduo em sociedade se destaca pela “máscara”, por seu título, sua posição, e assim define o seu lugar na tribo, no grupo, o seu papel social.

Mas, quando olho com olhar atento para este indivíduo, eu o identifico pertencente a um grupo. Não existe o eu isolado, sem que a identidade *eu* esteja associada a uma identidade social, de grupo. A identidade social é parte integrante do *habitus social*⁸ de um indivíduo. “Não há a *identidade-eu* sem a *identidade-nós*” (ELIAS, 1994, p. 152). Ao pensar a respeito dos comportamentos individuais, estarei refletindo a respeito de comportamentos e sentimentos de determinado grupo social. Na sociologia de processos apresentada por Norbert Elias⁹ são destas afetações, resultantes das experiências sociais

⁷ Pisístrato foi um dos grandes impulsionadores do teatro em Atenas, organizou os primeiros concursos dramáticos em 534 a.C.

⁸ O conceito de *habitus* foi desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu com o objetivo de pôr fim à antinomia indivíduo/sociedade da sociologia estruturalista.

⁹ Sociólogo alemão que desenvolveu a teoria da figuração, teoria processual ou teoria de processos e figuração. As obras que mais oferecem subsídios para a compreensão de uma sociologia processional são “O Processo Civilizador”; “Sociedade da Corte” e “Os Alemães”. As citações nesta pesquisa são do texto “Mudanças na balança nós-eu”. In “Sociedade dos indivíduos”. Rio de Janeiro Jorge Zahar, 1994. p. 127 a 189.

nós, que se estabelece uma identidade individual *eu* de forma “contínua dos estágios precedentes” (ELIAS, 1994, p. 153).

Ao pesquisar as práticas de produção do teatro, estou me dedicando a analisar o produtor de teatro, dando luz a este indivíduo, ou como sugere Sherry Ortner¹⁰, destacando um “sujeito atuante”. Para isto é necessário exercitar uma leitura crítica do mundo contemporâneo e apresentar uma “nova cultura” produzida através da subjetividade nas “experiências de tempo, espaço e trabalho” (ORTNER, 2007, p. 400).

Num primeiro momento me dediquei a realizar uma pesquisa bibliográfica dos acontecimentos históricos e culturais na cidade de Porto Alegre (DAMASCENO, 1956; PESAVENTO, 1980; BORNHEIM, 1983; KILP, 1996; WEIMER, 1998; HESSEL, 1999; MASSA, 2004; FISCHER, 2007; GUIMARAENS, 2007; BRITO, 2009; HOHLFELDT, 2010), em trabalhos acadêmicos do Programa de Pós Graduação em Arte Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC – UFRGS) (VALENTIM, 2007; MOTOLLA, 2009; RIBEIRO, 2009; SILVA, 2010; COTO, 2013; PILGER, 2006) e de outros cursos de pós graduação do país. Fica evidente a ênfase que vem sendo dada ao trabalho sobre o teatro inserido no campo artístico-cultural, mesmo os trabalhos que englobam questões de produção e as relações do teatro com a administração. Com relação às publicações consultadas sobre o teatro no Brasil (CAMARGO, 2013; CALABRE, 2009; PEIXOTO, 1993; GOLIN, 1989; MAGALDI, 1962; PRADO, 2008; BRITO, 1973), em cada movimento teatral, em determinado espaço e tempo, há acontecimentos vitoriosos geralmente acompanhados de depoimentos carregados de saudosismo e outros que vão ficando empoeirados, mas sempre apoiados nos talentos criadores ou em movimentos revolucionários.

O que se tem são histórias sobre acontecimentos teatrais glamorosos do período das grandes companhias nacionais com as montagens de textos consagrados da dramaturgia mundial e nacional, ou sobre grandes personagens que surgem do engajamento do movimento estudantil com o teatro moderno e intelectual, ou ainda as histórias de heróis, de lutas e de prisões, quando houve a necessidade de uma resistência ao sistema político, e o teatro sempre garantindo o seu “importante” papel. Poucas (BRANDÃO, 2009; AVELAR, 2010; CARREIRA, 2002; NETO, 2016) são as

¹⁰ Antropóloga cultural americana, professora de Antropologia da UCLA desde 2004. As citações são do texto "Uma breve história do debate sobre o sujeito. Subjetividade e crítica cultural". http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832007000200015

publicações que tratam sobre o processo interno e problemático da formação dos grupos de teatro, das companhias, dos coletivos, que seguem a eterna tentativa de propor um trabalho colaborativo e autônomo e mais raras ainda as sobre o impacto que o teatro sofreu com o surgimento das leis que servem para financiar o teatro com dinheiro público.

André Carreira enfoca a produção alternativa do teatro no Brasil a partir do movimento de grupos de teatro e que, na verdade, são “mitos construídos ao redor de experiências dos anos 1960 e 1970” (CARREIRA, 2002, 02)¹¹ e apenas contribuíram para o trabalho coletivo de criação. Walter Lima Torres Neto alerta para a falta de uma metodologia específica que dê conta da complexidade que é a produção de teatro atual e propõe um “possível *sistema teatral*”, mas ainda contemplando o teatro no campo da cultura (NETO, 2016, p. 23). A historiadora Tania Brandão refere-se à construção imaginária de uma realidade cultural ser, na realidade, política (BRANDÃO, 2009, p. 69), ou seja, que uma construção simbólica da realidade é, na realidade, política. Os estudos de teatro ainda são considerados campo das artes e da cultura e não se vislumbra o teatro a ser estudado como campo social.

Não é novidade a constatação da pouca bibliografia que trate exclusivamente da produção do teatro. Nas publicações e estudos que se preocupam com o tema, às quais tive acesso, destaco três, que ignoram o trabalho já realizado. As Cartilhas de Teatro foram editadas em 1973, pelo Serviço Nacional de Teatro – SNT. O volume III é o *Manual de Administração Teatral*, que traz na introdução (parte I) um capítulo que se intitula “Antes de mais nada” cuja autora declara:

Admito as vantagens de uma longa vivência teatral e estou certa de que outro que não eu deveria estar aqui escrevendo este livro. Ocorre, entretanto, que ninguém até hoje escreveu tal livro deixando a vasta lacuna que encontrei ao tentar fazer um levantamento da disciplina Administração e legislação Teatral para o Curso de Direção da Escola de Teatro da FEFIEG. [Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara] (BRITO, 1973).

Carreira objetiva, no ambiente acadêmico, tratar da produção de teatro, ou, como o próprio autor coloca, da “produção teatral” como um problema, o que é positivo, porém acentua a escassez de referência sem citar a autora do manual editado em 1973 tampouco que Brito já considerava, nos anos setenta, a administração da produção do teatro como problemática.

¹¹ Citação extraída do artigo intitulado *GT - HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO - Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo* de André Carreira. Talvez versão traduzida do artigo: CARREIRA, A. L. A. N. “*Teatro del grupo en el Brasil*”. Teatro, Truenos & Misterios, Rosário - Argentina, v. 28, n.1, p. 32-34, 2003, do qual não tive acesso.

Devido à relativa escassez de estudos referentes ao tema aqui focalizado, o trabalho de investigação foi estruturado com o objetivo de realizar uma abordagem panorâmica da problemática produção teatral [...] (CARREIRA, 2002)

Em 1999, quando a Coordenação de Artes Cênicas (CAC) da Secretaria Municipal da Cultura (SMC) da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (PMPA) lançou em três volumes *Cartilhas de Teatro*¹², incluiu o de *Produção Teatral*. Os autores Airton Tomazzoni e Sérgio Ávila a apresentam da seguinte forma:

Esta cartilha nasce de um desafio: sistematizar o material sobre produção teatral de forma clara e informativa. [...]. De largada, parte-se do zero. Inexiste qualquer publicação específica do gênero no mercado editorial. Há algumas iniciativas que tentam tratar da produção cultural numa abordagem mais ampla em que se dilui ou exclui as especificidades de quem trabalha na produção de espetáculos de teatro e dança. (TOMAZZONI e ÁVILA, 1999).

Nessas três publicações, os autores reclamam que “ninguém até hoje escreveu tal livro”, que “inexiste qualquer publicação específica do gênero” e que “[há] escassez de estudos referentes ao tema”. Parece que a cada década parte-se do zero e não é dada relevância ao andamento da história. É, a partir de autores que trataram do tema, que sei que houve o empresário do teatro que cede espaço para o administrador do teatro e que depois tem na mesma função o *produtor de teatro*¹³. Avançando no tempo com esta pesquisa chega ao presente com a existência de alguns cursos tecnológicos, a partir de 2010, que oferecem cursos de formação de produtor cênico¹⁴, uma das denominações usadas para este profissional que, em sua prática, executa tudo que não é relativo à cena. O fato é que a figura do empresário, administrador ou produtor para organizar um trabalho que é coletivo, como o é o teatro, sempre foi necessária, e pouco se sabe sobre esse profissional relacionando-o a práticas de produzir teatro em Porto Alegre.

¹² Os volumes além de *Produção Teatral* foram *Iluminação Cênica*, de João Castro Lima e *Direção Teatral – para quem quer começar e não sabe por onde*, de Miriam Amaral.

¹³ A propósito de escolher utilizar *produtor de teatro* e não *produtor teatral* tem relação com os estudos do teatro na atualidade questionarem aspectos da teatralidade e do acontecimento espetacular. Dessa forma, traduzo o que é teatral para algo que é espetacular e não só como algo que é relativo ao teatro. Se não fosse parecer tão pretensioso, eu defenderia o uso de *produtor teatrista*, como o teatro sendo uma especialidade do produtor que, além do teatro, pode atuar em outras áreas.

¹⁴ Em Porto Alegre, existe o Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica das Faculdades Monteiro Lobato - “produção cultural de eventos” (MONTEIRO LOBATO, 2016 – acesso online) com ênfase em produção cênica. No Paraná há o curso de Tecnólogo e Produção Cênica oferecido pela Universidade Federal do Paraná - UFPR. Ficam apenas como registro, pois não estou considerando incluir neste trabalho de pesquisa a denominação de Produtor Cênico por não pertencer ao período do tempo estudado.

Quanto às publicações que abordam os temas “produção teatral”, “produção cultural” e “política cultural” desenvolvidas por diferentes áreas como Administração, Economia, Biblioteconomia, História, Artes Visuais, Artes Cênicas e outras áreas do conhecimento que se dedicam a estudar as relações existentes entre a produção da arte e da cultura, e pouco sobre as especificidades da produção do teatro, há a recorrente preocupação com a falta de registros das questões regionais do teatro brasileiro. Outro tema que tem merecido atenção dos estudiosos são as experiências que tratam o teatro como organização, interagindo com conceitos das ciências da administração. Há, ainda, alguns registros de como diferentes formas de governo com suas políticas culturais de formação, de informação, de circulação e de financiamento lidam com as práticas do produtor de teatro embora muito pouco tenha-se trabalhado sobre o teatro como fenômeno econômico e campo social com seus subcampos e classes sociais.

Ao analisar esses trabalhos, constato que a palavra “teatro” é muitas vezes substituída por “cultura” e “arte”, surgindo expressões recorrentes como “bens culturais”. Essas expressões, utilizadas em pesquisas acadêmicas, acabam por confundir e generalizar saberes e práticas. São raros os pesquisadores, conseqüentemente as pesquisas, dedicados aos aspectos de produção voltados para a prática dos profissionais que trabalham na produção das artes cênicas, em especial na produção do teatro.

Michele Rolim, ao pesquisar o pensamento curatorial em artes cênicas, observa o contato que o profissional do teatro gaúcho tem com os grupos internacionais que se apresentam no Festival Internacional de Teatro Porto Alegre em Cena e acredita que “é possível que tenha ocorrido uma qualificação da produção de teatro da Capital, pois dezenas de artistas da cidade se envolvem no festival desempenhando diferentes tarefas” (ROLIM, 2015, p. 59). Em *Pensamento curatorial em Artes Cênicas: interação entre o modelo artístico e o modelo de gestão em mostras e festivais brasileiros*¹⁵, Rolim chama a atenção da possível contribuição do festival para a produção do teatro local, mas, ao falar em “produção teatral”, trata da possível qualificação do trabalho final, do resultado artístico, fala do produto. Ao identificar que “dezenas de artistas” se envolvem com o festival a autora considera o trabalho criativo, evidenciando o produto de teatro em detrimento do “produtor de teatro”. A produtora e pesquisadora Denise Ribeiro, em sua

¹⁵ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Artes Cênicas. Orientador: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa.

dissertação de mestrado, *Políticas Culturais Públicas para as Artes Visuais: O Caso do Fumproarte em Porto Alegre*¹⁶, embora tenha uma reconhecida trajetória como produtora de teatro, opta por dissertar sobre o FUMPROARTE como política pública para as artes visuais, e reconhece que "para a administração municipal, o produtor cultural ainda é tratado como um "atravessador" entre o artista e o poder público" (RIBEIRO, 2009, p. 78), considerando, assim, o produtor no campo da cultura. No título de seu trabalho, opta por usar a abrangente expressão "culturais" aplicada às artes visuais e, ao dedicar sua análise sobre as questões da comissão que seleciona os projetos a serem beneficiados com verba pública, enaltece a democrática sessão de debates, mas esquece de comentar que, após longos debates, a seleção final é realizada pelo sistema de votação de Contagem de Borda¹⁷, conhecido por ser um sistema de fácil manipulação de resultados através do voto estratégico.

Outro interessante estudo é *Análise facetada: Em busca de uma classificação para o teatro*¹⁸, da pesquisadora Fernanda C. da Costa, graduanda em Biblioteconomia na Universidade Federal de Minas Gerais, que, entre outros aspectos chama atenção para o fato que a divisão dos grupos de trabalho da "Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas são: Dramaturgia, tradição e contemporaneidade; Teatro brasileiro; Teorias do espetáculo e da recepção; Pedagogia do teatro e educação; História das artes do espetáculo; Processos de criação e expressão cênicas" (COSTA, 2008, p. 38). Não existe o grupo de trabalho para pesquisa específica da produção de teatro. Costa propõe que a "produção teatral" esteja classificada na classe de fenômenos/processos e técnicas, e distante da classe de "atividades teatrais, grupos teatrais, pessoas", classificando os profissionais de teatro entre artistas e técnicos. A graduanda ignora que o produtor também é uma pessoa do teatro e um profissional cada vez mais necessário ao teatro.

¹⁶ Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientadora: Prof.ª Dr.ª Blanca Brites

¹⁷ Embora o assunto seja mais explicitado na parte que trata do FUMPROARTE, cabe a informação de que sistemas de votação foram estudados na disciplina do curso de pós-graduação de economia da UFRGS com o professor Flavio Comim, que citou em aula (em 21 de março de 2016) que "há problemas no ranking de borda pois dá margens para manipulação das preferências".

¹⁸ Apresentado no VIII CINFORM Ponto de Acesso, Salvador, v. 2, n. 3, p. 30 - 42, dez. 2008. www.pontodeacesso.ici.ufba.br

Muitas pesquisas¹⁹ em relação ao teatro dedicam-se a observar questões estéticas, sociais, políticas e “culturais” do espetáculo e pouco se dedicam à figura do produtor de teatro, na sua formação e na sua forma/modo de trabalhar, talvez pela dificuldade que existe em trabalhar com os documentos administrativos das companhias, dos grupos e das produtoras. Raramente esses documentos são preservados pelos produtores ou diretores, o que constitui uma das razões para estarem tão ausentes em estudos especializados em artes cênicas. Observa-se um descaso, por parte dos artistas de um modo geral, em relação aos aspectos administrativos e legais necessários à realização de uma encenação. O certo é dizer que “muitas vezes o grupo não preserva seus registros impressos, e a memória da cena vai se esboroando para os que virão depois” (ELOY, 2010, p. 09).

O teatro, como tem sido apresentado na sua história, é aparentemente dependente das vontades e do discurso político, e o que pode ser tratado como uma conquista para o teatro é, na realidade, uma vitória do poder político. A vulgarização do “vocabulário político” pode ser considerada uma estratégia de legitimação eficaz na medida em que consegue “colonizar” o discurso, o pensamento, e se espalhar no cotidiano como uma demanda imprescindível da “modernidade” (SHIROMA, 2005, p. 427). Temos que nos desvencilhar do uso constante da retórica e da atribuição de “diferentes significados e sentidos aos termos chave” (SHIROMA, 2005, p. 432).

A respeito dos termos chave, parece importante pensar sobre o uso e o conceito de “cultura”²⁰ no discurso político. Observo que diferentes interpretações de *cultura* são aplicadas pelos “fazedores de políticas”²¹. Na prática, podemos observar, principalmente na década de 1980 e início dos anos noventa, que, assim como em outras cidades do Brasil, em Porto Alegre inúmeros centros *culturais*, casas de *cultura* ou espaços de *cultura* foram inaugurados, foi criada a Secretaria Municipal da *cultura* com seu Fundo

¹⁹ Outros tantos trabalhos acadêmicos foram consultados: COSTA, 2011; BOTELHO, 2007; SANTOS, 2011; RUGELES, 2012; NUSSBAUMER, 2007; BARROS, 2008; RABETTI, 2007; BUENO, 2006; SEGALL, 2001; LEÃO, 2009; SOUZA, 2003; BORGES, 2008; MATE, 2008; CAMARGO, 2012; MIRANDA, 2002; FIORETTI, 2009; RIBEIRO, 2009; FONSECA, 2010; SILVA, 2010; MELLO, 2010; VECCHIO, 2006; AZEVEDO, 2012; REIS, 2005; SILVA, 2001, FLACH, 2011; SILVA, 2014.

²⁰ O termo cultura tem sua raiz em col, cultivar que por influência do supino cult-um reveste a forma cult em cultura - cult-ivo (GÓES, 1921, p. 52). A origem da palavra está associada a agricultura e vem por cult-ellus e no diminutivo cult-er que significa faca. É da prática de cultivar, preparar a terra e das práticas de colheita e podas desenvolvidas para determinados produtos agrícolas que temos as diferentes culturas agrícolas. Atividades especializadas. Daí a ideia de cultura como um conjunto de práticas capazes de preparar o espírito do homem a fim de torná-lo um homem “culto”.

²¹ Tradução minha para o *Policy maker* utilizada por considerar sem vícios e muito adequada para nomear quem ocupa cargo político e diferenciar do tão desgastado e desacreditado “político” brasileiro.

de *Cultura* (FUNCULTURA) e também o programa municipal de descentralização da *cultura*.

Temos que fugir da ideia de “a” cultura e também saber que estas noções de cultura com valores elitistas não são exclusivas das políticas culturais brasileira. O projeto prioritário do Ministério dos Assuntos Culturais da França conformou um modelo de ação cultural, “que tem como alicerces: a preservação, a difusão e o acesso ao patrimônio cultural ocidental e francês canonicamente entronizado como “a” cultura” (RUBIM, 2009:96). É possível perceber que a *cultura* sempre e em todo o mundo foi utilizada como discurso político de promoção para a defesa de ideias.

Desde 1953 e durante a ditadura, de 1964 a 1985, assuntos do teatro eram de autoridade do Ministério da Educação e Cultura (MEC). A criação de um Ministério da Cultura (MinC)²² ditou a regra para que se reproduzissem, em todo o território nacional, instituições que trabalhassem com autonomia temas relacionados à cultura nacional. O Ministério da Cultura é recebido como um grande avanço social e uma conquista dos “produtores artísticos” pela promessa de que o Ministério defenda a cultura de forma autônoma. Cabe destacar que na década de 1980 a burocracia estatal passou por um descrédito total e começou a se sustentar por uma flexibilização das normas num processo histórico de criação e evolução da administração pública no Brasil. As reformas do Estado são justificadas como meio de se atingir um grau de racionalização técnica nas decisões e ações públicas. Prevê-se a transição para a administração pública gerencial, com a implementação de serviços públicos mais modernos e racionais (TORRES, 2004, p. 140) e assim começa a se ouvir a respeito de *gestores públicos* e em seguida dos *gestores culturais*.

Cria-se um Ministério para tratar dos assuntos de um campo epistemológico bastante abrangente, a *cultura*, composto por atividades e regras sociais, patrimônio material e até especialidades artísticas. A palavra cultura pode expressar um conjunto de valores simbólicos comuns a determinado grupo, como também pode indicar algumas atividades especializadas como as atividades artísticas. Enquanto a cultura era tratada no âmbito da educação, o conceito dado ao termo era marcado pelo privilégio dispensado a uma noção elitista de cultura voltada para um público restrito, composto pelas elites nacionais, herança do século XIX.

²² DECRETO N. ° 91.144, DE 15 DE MARÇO DE 1985 que cria o Ministério da Cultura e dispõe sobre a estrutura, transferindo-lhe os órgãos que menciona, e dá outras providências.

Neste sentido, preocupo-me em abrir espaço para o *produtor de teatro* designando como uma *classe social* dentro do campo do teatro. O que se espera é que este profissional seja eficaz ao conseguir recursos econômicos para produzir *teatro* e, nesse contexto, é também necessário pensar a respeito da complexidade das categorias de produtores existentes dentro do campo do teatro. Pela teoria proposta por Pierre Bourdieu, o *campus* (campo) representa um espaço simbólico, no qual as lutas dos agentes determinam, validam e legitimam representações através do poder do *capital simbólico*: econômico, social e cultural que estruturam o *habitus*. No campo se estabelece uma classificação de signos, do que é adequado, do que pertence ou não a um código de valores. É no local empírico de socialização que o *habitus* é constituído pelo poder que os capitais conseguem impor, ou seja, na trajetória social do produtor de teatro e no que será estruturante das suas ações e representações práticas. Ao criar categorias de produtores de teatro, é possível também verificar o quanto estas são afetadas pelo poder público e pelas “regras” impostas. A abordagem que adoto pressupõe um modelo que reposiciona a noção de campo, para que o teatro apareça como um campo ou espaço de relações objetivas entre vários profissionais. Cada campo possui regras próprias formuladas em seu processo histórico de constituição e há possibilidade dos envolvidos em manter ou alterar seus capitais (poder) e modificar suas posições sociais no campo. Aqueles *agentes* possuidores de maior quantia de capital, legítimo de dado campo, têm a capacidade de se colocar em um processo de tensão com os demais ajustes do campo.

Assim, recebo como provocação o teor do texto de Walter Lima Torres Neto que, no seu livro *Ensaio de Cultura Teatral*, afirma ser “necessário o estabelecimento de uma metodologia específica que associe as relações entre economia, produção teatral e sociedade” e considera a existência de um “sistema teatral, com as complexidades do tempo presente e sem desprezar as influências de nossa herança teatral” (NETO, 2016, pp. 22 e 23). A ideia de um *sistema teatral* apresentada por Neto baseia-se na dúvida se o teatro seria “um campo independente e realmente autônomo” pelas noções estabelecidas por Bourdieu.

CÁ ENTRE NÓS

Os clássicos escreviam tão bem porque não tinham os clássicos para atrapalhar.

Mario Quintana

2 METODOLOGIA

Pensar e descrever um método de trabalho para a pesquisa que me permiti realizar nestes dois anos sabáticos foi desafiador. Primeiro porque a palavra *método* me engessa e paralisa; segundo porque a cada etapa do trabalho é de forma diferente que me aproximo do objeto de pesquisa e, portanto, um outro método de investigação torna-se necessário. Seria mais prudente pensar em métodos. Lembro que o professor de indumentária e cenografia Alziro Azevedo insistia comigo, dizendo que eu não brigasse com o material. Para ele, era necessário entender a fibra do tecido antes de partir para cortar as peças do vestuário cênico. Esta memória me traz de volta o fio de Ariadne e percebo que se tencionar demais posso arrebentar o fio, e se deixar muito solto poderei criar um emaranhado de nós. É necessário não impor um método, mas exercitar a escuta e permitir que o objeto de pesquisa auxilie na escolha do método, ou seja, entender as fibras que tecem a estrutura daquilo que se pretende pesquisar. Entre um pesquisador “apolíneo²³” e um pesquisador “dionisíaco²⁴”, conforme a distinção elaborada por Szent-Gyorgi²⁵ (apud MAFFESOLI, 1988, p. 42) sinto-me seduzido por uma aventura dionisíaca ao produzir esta dissertação de mestrado.

É necessário estabelecer uma medida, estruturar limites para identificar as maneiras ou atitudes de trabalho de quem é considerado, ou se considera, um produtor do campo do teatro. Quem é o produtor? Quem está autorizado a chamar-se produtor de teatro? Para definir essas identidades que dentro de um espaço social buscam conquistar o poder através da consagração profissional é necessário identificar a dimensão das

²³ Apolíneo é a arte da medida e da harmonia, do autoconhecimento e dos seus limites. A imagem do escultor dando forma à matéria. (PAVIS, 2011, p. 22)

²⁴ O dionisíaco não é anarquia das festa e orgias pagãs, ele é consagrado à embriaguez, às forças incontroladas do homem que renasce quando da primavera, à natureza e ao indivíduo conciliados. (PAVIS, 2011, p. 22)

²⁵ Albert von Szent-Györgyi Nagyrápolt foi um fisiologista húngaro, naturalizado norte-americano. Recebeu o Nobel de Fisiologia ou Medicina de 1937, por descobrir e documentar a vitamina C como catalisador. “A descoberta consiste em ver o que todos viram e em pensar no que ninguém pensou”. - Albert Szent-Györgyi <http://kdfrases.com/autor/albert-szent-gy%C3%B6rgyi>

“tensões ou dos conflitos dentro deste espaço”, e isto está relacionado aos limites que o poder público impõe ao campo do teatro.

No momento que se organiza a escrita da história do teatro, é fundamental estabelecer, também, seus limites cronológicos específicos. Porém, para entender as relações existentes entre poder público e produção de teatro de Porto Alegre, tornou-se necessário ter a noção de que estas relações sofreram profundas mudanças desde o século XIX. É a partir de eventos capitais, como a redemocratização do Brasil, que se torna possível perceber como o horizonte de expectativas e o espaço de experiências práticas dos indivíduos se alteram. "Essas desordens repercutem diretamente na forma de se sentir o tempo e o momento no qual se vive" (CARDOSO, 2015, p. 499).

Roger Chartier²⁶, citando Bourdieu, diz: “Il n’y a pas d’au-delà de l’histoire” [“Não há nada para além da história”]. Se a verdade de que um fenômeno cultural depende das relações históricas nas quais ele se insere, é necessário conhecer estas relações, nesse sentido, o trabalho que apresento inicia com uma breve pesquisa histórica para a elaboração de uma *Tabela*²⁷. A partir da tabela da coluna de tempo, elaborada por uma pesquisa bibliográfica da história da política e do teatro no Brasil, no Rio Grande do Sul e em Porto Alegre, eu tenho a intenção de, assim como em câmeras de vídeo ou fotografia em que é possível com o *zoom* ir fechando ou aproximando o foco, localizar o “como” se deram as práticas da produção de teatro em Porto Alegre. Com os dados apontados na tabela da coluna de tempo, é possível, por exemplo, que, se eu pensar tratar do tema da Lei Rouanet de 1996, rapidamente consiga localizá-lo, e que sou obrigado a mencionar a Lei Sarney, de 1986, e este dado me levará a buscar mais informações para fundamentar minha análise e identificar qual discurso político utilizado, para a mesma lei, quando, em outro regime político, a sua primeira versão foi apresentada ao Congresso Nacional, no caso, em 1972.

Muitas informações são possíveis ao perseguir os dados da tabela da coluna de tempo, mas, no âmbito do poder público, eu focarei nas políticas públicas ou nos

²⁶ Roger Chartier é historiador francês vinculado à atual historiografia da Escola dos Annales. Em 30 de abril de 2002, a convite do Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ, participou de um debate com José Sérgio Leite Lopes intitulada Pierre Bourdieu e a história. A transcrição deste debate foi feita por Ana Luiza Beraba e Virna Virgínia Plastino - TOPOI, Rio de Janeiro, mar. 2002, pp. 139-182.

²⁷ Método que eu pego emprestado da informática, do tempo em que me formei como técnico em programação COBOL, que é utilizado para fins de otimização, permitindo uma localização mais rápida de um registro quando efetuada uma consulta.

“fazedores de políticas”²⁸ que produziram alguma relação com o teatro de Porto Alegre. Essas políticas serão descritas e analisadas com base no conteúdo dos documentos oficiais que tratam da criação de leis e na consolidação de alguns programas e políticas para as artes cênicas. Esses documentos são utilizados na minha pesquisa para entender uma noção de política pública para o teatro. A partir da análise da escrita dos textos de lei, procuro captar o que os documentos “não dizem”. Esses documentos serão tratados como *estruturas* e *estruturantes* das orientações políticas. Esta etapa do trabalho é importante porque as regras impostas através das leis e programas dos governos podem ter sido determinantes para as mudanças da prática do trabalho de produzir o teatro de Porto Alegre. Acompanhando a perspectiva da professora Eneida Oto Shiroma, um documento não é passivo, é aberto a releituras e “um objeto a ser trabalhado pelo pesquisador”. (SHIROMA, 2005, p. 427)

Como fonte para a pesquisa foram estudados os documentos administrativos existentes no Arquivo Histórico Municipal Moysés Vellinho, pesquisados em abril de 2016. As publicações editadas pela Prefeitura de Porto Alegre, através da Secretaria Municipal da Cultura (PORTO ALEGRE, 2003; SANTI, 2010 e PORTO ALEGRE, 2016). No mesmo período, pesquisei, na biblioteca da Câmara Municipal de Porto Alegre, os pareceres e emendas propostas que compõem a *memória oficial* sobre a criação da SMC de Porto Alegre e a respeito das políticas públicas implantadas como: o *Orçamento Participativo*, o *Fumproarte* e o *Festival Internacional de Teatro Porto Alegre em Cena*. Também analiso o programa chamado de *Descentralização da Cultura*, que visa à circulação de espetáculos e atividades artísticas em outras regiões da capital que estão distantes do centro.

Esses documentos, produzidos pelo poder público, são fundamentais para se compreender a relação existente entre os poderes executivo e legislativo com a produção de teatro. Também são de extrema importância para pesquisas sobre a história da administração destas instituições, revelando, implícita ou explicitamente, o modo como se efetivam as políticas. Na pesquisa fui obrigado a mudar o meu olhar acerca das diversas possibilidades que um estudo, a partir de documentos históricos, possui ao serem confrontados com narrativas individuais. Privilegio, portanto, a memória oral dos

²⁸ Tradução livre de *policy-makers*. Escolho o uso da expressão “fazedores de política” em lugar de “formuladores de políticas”, como utilizado por Marcelo Douglas de Figueiredo Torres, por entender que as leis não são apenas formuladas, não seria apenas um processo decisório, mas visam ações práticas. Daí a preferência por *fazer* em lugar de *formular*.

produtores, suas trajetórias/histórias de vida “para apreender nos vestígios da memória, aquilo que pode relacioná-los, principalmente, mas não exclusivamente, com a memória política” (POLLAK, 1992, p. 200).

Através do *estudo etnográfico* da *persona* do produtor de teatro dentro de uma “comunidade afetiva” que identifiquei ser o campo do teatro, analiso a forma como se deram as relações entre os produtores, os criativos e as políticas públicas no município de Porto Alegre, no período de 1985 até 2005. A opção pelo método antropológico/sociológico da etnografia se dá por ser uma pesquisa situada num campo específico, em que estou inserido e atuo por longo tempo, sendo possível o contato direto com meu objeto de análise: o produtor de teatro. O meu interesse é problematizar o trabalho do produtor de teatro relacionando a sua prática com o modo das estruturas de poder, de governabilidade e das formas institucionais (ECKERT e ROCHA, 2015, p. 12). Literalmente, etnografia significa descrição cultural de um povo – *Ethos*²⁹ (cultura) + *graphie* (escrita). É uma metodologia que nos permite entender o outro através de sua cultura, seus hábitos, sua comunicação, seu comportamento.

Escolho trabalhar com entrevistas não diretivas³⁰ porque me possibilitam registrar, na forma de texto, a memória desse trabalhador do teatro. Afinal, como argumentar “sobre o trabalho senão na experiência temporal de quem as praticou”? (ECKERT e ROCHA, 2015, p. 32). Limitei em três coletivos de teatro em que localizei o produtor para entrevistar. Antes de tratar dos critérios de seleção dos coletivos, informo que as entrevistas ocorreram em julho e agosto de 2016 e março de 2017, período em que realizei três entrevistas indiretas, quando as produtoras foram convidadas a narrar suas trajetórias profissionais. No roteiro havia apenas três tópicos: Como se deu a aproximação com o teatro e o contato com a produção de teatro? Como se identificam hoje ao relembrar os créditos que receberam nos programas de teatro? Qual e como era a relação com o grupo de criadores com quem trabalharam? A primeira a ser entrevistada foi Adriane Azevedo, escolhida por constar nas fichas técnicas dos espetáculos do *Grupo Face & Carretos*; a segunda foi uma escolha feita entre os ex-integrantes da *Tribo de*

²⁹ *Ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de vida. Os elementos valorativos de uma determinada cultura.

³⁰ “[...] a informação conseguida pela entrevista não-diretiva é considerada como correspondendo a níveis mais profundos, isto porque parece existir uma relação entre o grau de liberdade deixado ao entrevistado e o nível de profundidade das informações que ele pode fornecer. A liberdade deixada ao entrevistado (sendo a não-diretividade todavia relativa) facilita a produção de informações sintomáticas que correriam o risco de serem censuradas num outro tipo de entrevista”. (*Sobre a Utilização da Entrevista Não-Diretiva em Sociologia* - Guy Michelat in THIOLENT, 1982, p. 193)

Atuadores Ói Nós aqui Traveiz, Vera Parenza. A Tribo, nos anos 1980 e 1990, não assina o nome de produtor nas fichas técnicas dos espetáculos, mas indica que a produção é coletiva e o meu entendimento foi que qualquer integrante do coletivo naquele período poderia ser narrador do modo de produzir da tribo; a terceira entrevista foi com Livia Ferreira, advogada que produziu a *Companhia Teatro Novo* de 1985 até 2005.

É importante revelar que eu já conhecia e havia trabalhado com todas as entrevistadas. A produtora Azevedo foi integrante da equipe de produção do Porto Alegre em Cena quando eu fui coordenador adjunto, com Parenza já trabalhei como figurinista, participando da criação de seus espetáculos na *Cooperativa de Teatro Oigalê*. Ferreira já me contratou para fazer um adereço da primeira montagem do espetáculo *A Bela e a Fera* da *Companhia Teatro Novo*. Por um momento essa aproximação poderia ser uma impossibilidade. Estava ainda não muito convicto de que uma metodologia fosse capaz de dar conta de estudar uma atividade específica dentro do campo do teatro no qual estou inserido. Foi durante o percurso que li a seguinte frase: “da mesma forma que há artes de fazer diferenciadas, há diversas maneiras de pensá-las” (MAFFESOLI, 1988, p. 19). Fui atrás do autor e aprendi que um pesquisador “não se deve abstrair” ao descrever sobre aquilo de que faz parte, podendo assim contribuir para a pesquisa com “uma certa visão de dentro”. Então, em acordo com Gilberto Velho, sigo com “uma atitude de estranhamento” diante do que me é familiar (VELHO, 1980, p. 18).

As entrevistas não estão anexadas ao trabalho porque nem todas as informações reveladas foram autorizadas a serem publicadas. Nestes muitos anos de trabalho com o teatro gaúcho, conquistei um trânsito e confiança entre as produtoras entrevistadas e, mesmo estando com uma hora e trinta minutos com uma câmera CANION 760s entre nós, todas consideraram as entrevistas como uma conversa amistosa e manifestaram não estarem preocupadas com o aspecto público que o trabalho teria. As entrevistas foram transcritas e devolvidas para as entrevistadas para que as palavras escritas, lidas em outro tempo, não causassem estranheza ou alteração de sentido e sejam autorizadas para a publicação. Algumas declarações, por citarem nomes e fatos íntimos, não foram autorizadas para serem publicadas na íntegra e utilizadas neste trabalho. A minha intenção como pesquisador não era conseguir declarações no que era dito, mas perceber como a memória as levaria, para qual posição dentro do grupo de trabalho. Só então, dentro da complexidade do discurso autorizado, é que busco identificar a constelação de pessoas que formam a comunidade afetiva deste trabalhador de teatro, relacionando com os dados

dos documentos públicos e com as políticas estruturantes de cada período. Num outro momento, busco identificar o *habitus* e, a partir das práticas de produzir teatro, tento criar categorias para a atividade destes que são os personagens e colaboradores da pesquisa.

É nos “meandros das pesquisas etnográficas sobre trajetórias e narrativas biográficas, sobre as formas de sociabilidade e arranjos da vida cotidiana” (ECKERT e ROCHA, 2013, p. 77), que enfatizo a interdisciplinaridade de estudar o teatro pelo método histórico-antropológico-sociológico, que capta os aspectos específicos dos dados e acontecimentos no contexto em que acontecem e que, através das entrevistas não-diretivas, possibilitaram o registro de narrativas de vida para que fosse possível criar uma interpretação sobre a atividade de produção do teatro de Porto Alegre.

A escolha dos grupos pesquisados, nos quais identifiquei as produtoras para serem entrevistados, foi realizada a partir dos dados disponíveis nos anuários publicados pela CAC da SMC. Reconheço que este recorte por meio do anuário não dá conta de toda atividade teatral realizada na cidade, por priorizarem os espetáculos que se apresentaram nos teatros municipais, mas, considerando que, no período da pesquisa, os espetáculos locais se apresentavam prioritariamente nos teatros públicos, por pequenas temporadas, obrigatoriamente as produções estavam, em algum momento, se apresentando em pelo menos um dos teatros municipais. Por este motivo, os anuários passam a ser considerados como importante fonte de pesquisa, sendo indicadores de quais produtores se mantiveram atuantes nestes vinte anos. O critério utilizado foi quanto ao número de produções realizadas no período, observando quantas vezes aparece o nome do produtor ou de sua empresa de produção nos anuários. Estabeleço relações analisando o papel do produtor do teatro dentro de grupo, companhia ou até mesmo o seu trabalho em uma “tribo de atadores”. Esses conjuntos são constituídos pelas afinidades existentes entre seus integrantes, que se reúnem por questões ideológicas, estéticas ou de trabalho, e vão formar o que o sociólogo Michel Maffesoli identifica como uma “comunidade emocional”, ou uma constelação afetiva, em que a *persona* só existe em relação ao outro, agregando-se, para se constituir com o outro, pelo outro e no outro dentro do campo do teatro.

Tabela 1 – Coluna de Tempo

Tabela 1

ano	O Brasil	O Extremo Sul	Os Teatros em Porto Alegre
1822	1822 - Independência do Brasil	1822 - Em 14 de novembro, por Decreto de D. Pedro I, a Vila de Porto Alegre foi elevada à categoria de Cidade, "com todos os foros e prerrogativas das outras cidades do Império".	1838 até 1858 Teatro D. Pedro II (o Teatrinho) que após fechar foi adquirido pela comunidade católica e se transformou na Capela São José.
1833	1840 - Início do Segundo Reinado com o Golpe da Maioridade 1864 a 1870 - Guerra do Paraguai 1889 - Proclamação da República	1833 - Criada a Associação para construção do Teatro São Pedro	1858 - Inauguração do Teatro São Pedro 1861 - Teatro São Pedro é desapropriado pelo Estado do RS.
1840		1841 - Porto Alegre recebe o título de cidade "Leal e Valorosa"	
1858		1845 - Fim da Guerra dos Farrapos	1879 - Teatro Variedades 1889 - Teatro Parthenon
1861		Período de grande presença de Companhias Líricas em Porto Alegre	
1868		1868 - Criado o Parthenon Literário	
1870	1891 - Primeira Constituição dos Estados Unidos do Brasil 1894 - Política Café com Leite 1910 a 1914 - Presidente Hermes da Fonseca 1915 - Federação de Teatro do RI 1917 - Greve Geral 1917 - Criação da SBAT 1928 - Regulamentação da Profissão de Artista Teatral	Neste período surge um grande número de autores dramáticos gaúchos	1899 - Dezoito Governadores no Rio Grande do Sul
1879		1891 - Julho de Castilhos e sua Constituição Positivista	
1885		1893 a 1895 - Revolução Federalista	
1890		1897 - 1904 Intendente José Montauray	
1891		1906 - Iluminação Elétrica	
1893	1910 - Teatro Amador em Porto Alegre 1923 - Revolução 1925 - Extinto o Parthenon Literário	1908 - Cineteatro Polytheama	1901 - Teatro do Parque na Exposição da Redenção 1913 - Cineteatro Guarany 1914 - Cineteatro Apolo e Cineteatro Avenida 1920 -- Teatro Eldorado e Teatro América
1895		1910 - Teatro Amador em Porto Alegre	
1897		1923 - Revolução	
1901		1925 - Extinto o Parthenon Literário	
1906		1927 - Araújo Vianna da praça da Matriz	
1910	1930 - Revolução 1930 a 1945 - Era Vargas 1930 - Sindicato dos Profissionais de Teatro 1934 - Getúlio Vargas é eleito de forma indireta Presidente do Brasil 1936 a 1937 - Comissão Nacional de Teatro - CNT 1939 - Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP 1937 - Serviço Nacional de Teatro - SNT 1942 - Brasil um aliado na segunda Guerra Mundial 1945 - Fim da Segunda Guerra 1946 - Nova Constituição 1952 - Lei que obriga teatro com textos nacionais 1954 - Morte de Getúlio Vargas 1960 - Inauguração de Brasília 1961 - Eleição de Jânio Quadros	1938 - Alvaro Moreyra em Porto Alegre com a Companhia Teatro de Brinquedo	1932 - Teatro do Circolo Operário 1940 - Teatro Escola de Porto Alegre - TEPA 1950 - Clube de Culture 1956 - Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação - TIPE 1957 - Salão de Atos da UFRGS 1957 - Teatro Flexível da Sociedade Espanhola 1957 - Clube Sogipa 1958 - Centro de Arte Dramática - UFRGS 1958 - Teatro Equipe 1958 - Teatro Presidente
1917		1940 - Federação Riograndense Amadora de Teatro - FBAT	
1920		1954 - O prefeito Sereno Chaise cria a Divisão de Cultura Popular na SMEC	
1923		1956 - Aprovado o estatuto do Teatro Universitário da União Estadual dos Estudantes do RS	
1925		1960 - Serviço de Ação Cultural e Artística do Serviço de Recreação Pública	
1927	1961 - Campanha da Legalidade 1961 - Secretaria de Educação e Assistência cria o setor de Atividades Artísticas dentro da Seção de Cultura 1963 - SMEA - SMEC	1961 - Campanha da Legalidade	1962 - É fechado o Teatro de Equipe
1930		1961 - Secretaria de Educação e Assistência cria o setor de Atividades Artísticas dentro da Seção de Cultura	
1932		1963 - SMEA - SMEC	
1938		1963 - SMEA - SMEC	
1940		1964 - Teatro Leopoldina	

1964			
1965			
1966			
1967			
1968			
1969			
1970	1964 - Golpe Militar 1967 - Sexta Constituição brasileira 1968 - Costa e Silva presidente	1964 - Divisão de Cultura Popular	1965 - Município assume o prédio do Teatro Equipe e reinaugura com nome de Alvaro Moreyra
1972	1968 - AI-5 1968 - DRT para empresas promotoras de espetáculos 1972 - Deputado José Sarney apresenta a 1ª lei de apoio a cultura, rejeitada.	1968 - Estréia o Teatro Novo como grupo de teatro. 1971 a 1979 - Divisão de Artes e Cultura - DAC da Secretaria de Educação	1968 - Teatro de Arena de Porto Alegre - TAPA 1969 - Teatro do CAD 1970 - Auditório da Assembléia Legislativa 1970 - Teatro de Câmara: Primeiro teatro municipal 1970 - O Auditório Tasso Coimbra do IAC UERGS. 1972 - Fechado o TAPA e o São Pedro 1972 - Inaugura o Auditório do IPERGS depois chamado Teatro do Igê 1973 - Teatro do Centro Israelita
1973	D I T A D U R A		
1974	1973 - Campanha das Kombis (SNT)	1975 - Criada a 1ª mostra gaúcha de teatro infantil pela produtora Ato Sereno	
1978	1974 - Gen. Ernesto Geisel presidente do Brasil inicia a abertura política 1978 - MAMSEMBÃO 1980 - Deputado Sarney apresenta na Câmara dos deputados, mais duas vezes, o projeto de apoio à cultura. Sem sucesso.	1976 - 2ª mostra gaúcha de teatro infantil 1976 - Criada a APATEDERGS 1977 - 3ª mostra gaúcha de teatro infantil 1978 - Criado o SATED-RS 1978 - É criado a Tribo de Atuadores Ôi Nóis Aqui Traveiz 1978 - 4ª mostra gaúcha de teatro infantil 1979 - 5ª mostra gaúcha de teatro infantil 1980 - 6ª mostra gaúcha de teatro infantil	1978 - Sala Alvaro Moreyra do Centro M. de Cultura 1978 - Teatro Renascença do Centro M. de Cultura
1979			
1980			
1981		1981 - É criada a Companhia Teatro Novo e a Teatro Novo Produções 1981 - 7ª mostra gaúcha de teatro infantil	1981 - Fechado Teatro Leopoldina
1982		1982 - É criado o grupo Face & Carretos 1982 - Criado a Fundação Teatro São Pedro (FTSP) 1982 - 8ª mostra gaúcha de teatro infantil	1981 - Inaugurado o Auditório do Goethe Institut
1984	1984 - Movimento por eleições populares - Diretas Já 1984 - Votação para eleição indireta do presidente Tancredo Neves	1984 - 10ª mostra gaúcha de teatro infantil	1984 - Reinauguração do Teatro São Pedro 1984 - Reinauguração do Teatro Leopoldina com nome de Teatro da OSPA 1984 - Terceira Tribo de Atuadores do Ôi Nóis Aqui Traveiz

1985	1985 - Sarney presidente	1985 - Alceu Collares eleito prefeito por 3 anos para ajustar o calendário eleitoral 1985 - 11ª Mostra gaúcha de teatro infantil	
1986	1986 - Aprovada Lei Sarney	1986 - Primeiro Encontro Renner de Teatro 1986 - 12ª Mostra gaúcha de teatro infantil 1987 - Início do processo de criação da SMC 1987 - Pedro Simon assume o Governo do Estado do RS 1987 - Criado o Conselho de Desenvolvimento da Cultura - CODEC 1987 - 2ª Encontro Renner de Teatro	1985 - Abertura do Teatro do Museu do Trabalho 1985 - Abertura do Teatro da Caixa Econômica Federal - Cia de Arte 1987 - Teatro Orpó Santo - UFRGS 1988 - Teatro do Museu do Trabalho 1989 - Saída de Ato da PUCKS 1990 - Teatro Bruno Kieffer na C. de C. M. Quintana 1990 - Teatro Carlos Carvalho na C. C. M. Q. 1991 - Teatro Nilton Filho 1991 - Centro Cultural Usina do Gasômetro
1987		1987 - Toma posse primeira diretoria eleita pela categoria do SATED-RS 1987 - 13ª Mostra gaúcha de teatro infantil 1988 - Criada a Secretaria Municipal de Cultura - SMC 1988 - 3ª Encontro Renner de Teatro 1988 - 14ª Mostra gaúcha de teatro infantil	
1988	1988 - Nova Constituição Brasileira (a constituição da cidadã)	1989 - Otávio Dutra assume como prefeito de Porto Alegre e cria o Orçamento Participativo 1989 - 4ª Encontro Renner de Teatro 1989 - 15ª Mostra gaúcha de teatro infantil 1990 - Criação da SEDAC 1990 - 5ª Encontro Renner de Teatro 1991 - Alceu Collares eleito primeiro governador negro do RS 1991 - 6ª Encontro Renner de Teatro 1992 - Realizado último Encontro Renner de Teatro 1992 - Criada a Associação dos Amigos da Terra da Tribo dos Atuadores do Ôi Nós Aqui Traveiz 1992 - 7ª Encontro Renner de Teatro	
1989	R E D E M O C R A T I Z A Ç Ã O	1990 - Fernando Collor de Melo presidente eleito 1990 - Fim da Lei Sarney 1991 - Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC (Lei Rouanet) 1992 - Renúncia de Fernando Collor de Melo	
1990		1990 - 8ª Encontro Renner de Teatro 1991 - 9ª Encontro Renner de Teatro 1992 - 10ª Encontro Renner de Teatro	
1991	B R A S I L E I R A	1993 - Tarso Genro é eleito prefeito 1994 - Criação do FUMPROARTE 1994 - 1ª FESTIVAL POA EM CENA 1995 - Eleito para governador Antonio Brito 1995 - 2ª FESTIVAL POA EM CENA 1996 - Governo do Estado do RS cria a LIC 1996 - 3ª FESTIVAL POA EM CENA	1994 - Teatro no prédio 40 da PUC
1992		1997 - Raul Pont é eleito prefeito 1997 - 4ª FESTIVAL POA EM CENA 1998 - A Câmara de Vereadores aprova emenda que destina R\$ 250.000,00 para a Tribo Ôi Nós Aqui Traveiz adquirir uma sede. 1998 - 5ª FESTIVAL POA EM CENA 1999 - 6ª FESTIVAL POA EM CENA 1999 - Otávio Dutra é eleito Governador do RS	1996 - É fechado o Teatro do Ipê 1997 - Teatro do ex CAD é reformado e muda o nome para Teatro Alzira Azevedo 1997 - Teatro do SESI - FIERGS
1994	1994 - Fernando Henrique Cardoso eleito presidente 1996 - Criada a Lei Rouanet 1998 - Reeleito Fernando Henrique Cardoso 2003 - Eleito presidente Luis Inácio Lula da Silva	2000 - O Face & Caretes encerra sua atividade, retornando em 2005. 2000 - 7ª FESTIVAL POA EM CENA 2001 - José Fortunatti é o prefeito eleito 2001 - 8ª FESTIVAL POA EM CENA 2002 - 9ª FESTIVAL POA EM CENA 2003 - Germano Rigotto é eleito Governador 2003 - 10ª FESTIVAL POA EM CENA	2000 - Anfiteatro Pôr do Sol 2005 - Teatro Novo DC
1995		2004 - José Fogaça eleito prefeito 2004 - 11ª FESTIVAL POA EM CENA 2005 - 12ª FESTIVAL POA EM CENA	2002 - Teatro Dante Barone (adaptação do auditório da assembleia legislativa) 2005 - Auditório Araújo Vianna é desativado
1996			
1999			
2000			
2001			
2002			
2003			
2004			
2005			

MONÓLOGO DO ESPECTADOR

“O teatro dos acontecimentos” – eis aí uma velha expressão que significa muito mais do que parece. Será que tudo não passa mesmo de um faz-de-conta?

Mario Quintana

3 CONTEXTO

Neste capítulo, percorro no tempo passado para entender as estruturas econômicas, sociais, políticas, ideológicas e jurídicas da sociedade portalegrense. Se pretendo pensar o teatro como campo, é necessário estabelecer em que espaço social este campo está inserido. No estudo da história política e história social do Brasil, do Rio Grande do Sul e de Porto Alegre, será possível considerar o objeto da minha pesquisa que é o produtor de teatro de Porto Alegre e, portanto, um trabalhador porto-alegrense, gaúcho e brasileiro. Busco identificar aqui a história das relações, nem sempre visíveis e um pouco abstratas, existentes entre o poder público e a produção de teatro. Como poder público, entendo o espaço das disputas entre os fazedores de políticas, que criam e gerenciam as políticas públicas, e reconheço que o Brasil ainda é uma estrutura com caráter patrimonialista que “tem resistido em acompanhar a democratização da sociedade” (TORRES, 2004, p. 141) e como produção de teatro utilizo o conceito brasileiro³¹ que estabelece ser um trabalho que vai da captação de recursos financeiros até a operacionalização da encenação (PAVIS, 2011, p. 307).

Na pesquisa bibliográfica da história política e da história social do Brasil, do Rio Grande do Sul e de Porto Alegre e na pesquisa bibliográfica da história do teatro do Brasil e do teatro de Porto Alegre busco fatos, relacionando estes dois temas até me aproximar do período de 1985 a 2005. A partir de uma coluna de tempo cronológica, destaco acontecimentos, nomes de figuras importantes para as transformações que ocorreram neste processo histórico e em particular no modo de produzir teatro. Estes dados irão compor o que estou denominando tabela *da coluna de tempo*, que não é mais do que um esquema utilizado como base estrutural, servindo como ponto de partida para esta pesquisa.

³¹ “No Brasil, o termo produção teatral engloba todos os procedimentos adotados para o levantamento material do espetáculo, abrangendo custos (a produção propriamente dita) e a operacionalização da encenação (contratação e administração de pessoal artístico e técnico, aquisição de materiais etc.). N.T.” (PAVIS, 2011) tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira)

Foram observados para a divisão esquemática da confecção desta tabela, os seguintes aspectos: 3.1 - Breve histórico da política brasileira: por considerar que, desde a monarquia, o poder no Brasil é conquistado através de golpes; 3.2 – Organização, Instituições e Legislação: houve várias tentativas de organização do teatro e, apesar de inúmeras lutas com o poder público, não existe uma solução efetiva para os problemas do teatro; 3.3 - Principais edifícios de teatro de Porto Alegre: considerando que espaços para ensaio e apresentações foi e é fundamental para a fruição e a sociabilização do trabalho do teatro e 3.4 - Amadores e Profissionais: a posição geográfica de Porto Alegre e como os acontecimentos teatrais e políticos provocam efeito no teatro praticado no extremo sul do país.

3.1 Breve histórico da política brasileira

O Brasil só se tornou uma nação soberana, de fato, com a Independência, declarada em 7 de setembro de 1822 pelo então Príncipe Regente Pedro de Alcântara, que se tornou nosso primeiro chefe de Estado sob o título de D. Pedro I. A partir desse momento, não faltaram ao nosso cenário político episódios de intensa turbulência. No século XIX, o Brasil era a única monarquia na América, e isto, para muitos, poderia ser um grande motivo de orgulho, afinal a corte nos aproximava mais de hábitos sociais europeus do que dos índios latinos americanos. A administração era influenciada diretamente por uma pequena elite agrária e por um grupo urbano, ambos vinculados à importação e exportação, e todos associados ao capital inglês. Os investimentos em infraestrutura eram feitos através de recursos provenientes de empréstimos com banqueiros ingleses, que, ao mesmo tempo, controlavam os bancos e as casas de importação e exportação, emprestando dinheiro diretamente ao Estado. Bastaria esta introdução para entender que, como diria Becket “o nascimento foi sua perdição, rictos de Macabeu desde então”³². Poder, moeda estrangeira e traição parecem ser palavras-chaves para um resumo da história do Brasil. E a paixão pelo poder, que moveu homens para lutas, guerras, traições e golpes.

Inaugura a tabela da coluna de tempo o período histórico que ficou conhecido como o *Golpe da Maioridade*, que foi a alteração da Constituição, em 1840, para que D. Pedro II, com 15 anos de idade, pudesse governar o Brasil. Enquanto isso, no extremo sul

³² "A Piece of Monologue" de Samuel Becket escrito em 1977, teve versão para o francês chamada *Solo*. A fala que cito é da tradução de Rodrigo Lopes feita a partir do francês para uma única apresentação no palco do DAD em 1989 sob orientação da professora Irene Brietske e interpretação minha.

do país, se desenrolava os últimos cinco anos da Revolução Farroupilha, uma revolta contra a política interna do Império, declarando-se a República Piratini. O fim desta guerra aconteceu através do acordo de Ponche Verde, de 1 de março de 1845, que foi assinado por Davi Canabarro, comandante das forças farroupilhas, e o Barão de Caxias, representante do Império. Esta guerra causou significativos danos à economia riograndense. A imigração colonial foi praticamente interrompida, muitas cidades tiveram sua população reduzida, enfraquecendo a força de trabalho. Único, aparentemente, não danificado pela guerra foi o orgulho do gaúcho, que, entre mortos, muitos mortos, e feridos, se mantém altivo, festejando o feito até os dias de hoje.

Com recursos da Inglaterra, houve grande investimento no Exército Brasileiro para sair vitorioso na Guerra do Paraguai (1864 a 1870). Curvados a interesses econômicos dos europeus, o Brasil ajudou a arruinar um país da América Latina; na formação de uma consciência política, a identificação é primeira com os povos europeus.

O exército vitorioso passou a ser uma força nova e expressiva dentro da vida nacional. Transformara-se numa instituição que foi ganhando tradição e irá representar um papel significativo no desenvolvimento da história do país. Num espírito de “*cría cuervos, y te sacarán los ojos*”³³, o Segundo Reinado termina da mesma forma como começou, com um golpe. O forte e equipado exército brasileiro toma o poder e os militares declaram o período republicano no Brasil. Destituído o último imperador brasileiro, D. Pedro II teve de partir em exílio para a Europa. No dia 15 de novembro do ano de 1889, o Marechal Deodoro da Fonseca, no poder, proclamou a *República do Brasil* tornando-se o primeiro presidente do país (WEIMER, 1998, pp. 101-102).

O nome do país mudou, não era mais Império do Brasil. Passou a chamar-se Estados Unidos do Brasil. A primeira constituição da República do Brasil foi aprovada no dia 14 de fevereiro de 1891. Quase sem força política e nenhum apoio popular Deodoro da Fonseca deu início a um período republicano ditatorial. Para resolver o problema da pressão que os opositores exerciam sobre o seu governo, por meio de Decreto, instaurando estado de sítio, autorizou o exército a cercar a Câmara e o Senado e a prender políticos opositores.

³³ Famoso provérbio conhecido na língua espanhola e que tem sua origem com Eduardo VIII, conde de Windsor, da Inglaterra. “Crie corvos e lhes vão arrancar os olhos”. Utilizo aqui por associar o investimento feito pelo governo ao exército brasileiro utilizando dinheiro inglês. O mesmo exército que trai quem lhe equipou.

O Brasil estava um caos, e essa situação não era diferente na capital da Província de Rio Grande, que, em apenas dois anos, teve dezoito governadores. Júlio de Castilhos, do Partido Republicano Rio-grandense (PRR) foi eleito de forma indireta para presidente do estado e elabora a “Constituição sul-rio-grandense” de 14 de julho de 1891. Em novembro do mesmo ano, é deposto pelo *Golpe de Três de Novembro*. Júlio de Castilhos fazia oposição ao liberal monarquista Gaspar Silveira Martins, fundador e líder do Partido Federalista do Rio Grande do Sul. Em janeiro de 1893, disputando novas eleições sem concorrentes, vence, pregoando uma ideologia “positivista-idealista”, que busca legitimar o sistema de dominação vigente e a hegemonia do grupo agropecuarista na sociedade civil gaúcha, “sacralizando a imposição ideológica de um passado dignificante, resgatando para os interesses das classes dominantes um passado, como se fosse este o passado de todos os gaúchos” (PESAVENTO, 1998, pp. 59-60). Não contestes, correntes de conservadores e liberais, gasparistas ou maragatos (federalistas) entram no conflito contra os castilhistas, pica-paus ou ximangos (republicanos). Instaure-se a chamada Revolução Federalista marcada por lutas sangrentas que ultrapassaram as fronteiras gaúchas, estendendo-se a Santa Catarina, ao Paraná e até ao Uruguai. Este conflito teve seu término em 1895 com a vitória dos pica-paus, mantendo Júlio de Castilhos no poder até 1898.

Porto Alegre, Leal e Valorosa³⁴, ainda não havia resolvido vários de seus problemas urbanos. Estas questões somente passaram a receber tratamento mais sistemático no governo de José Montauray de Aguiar Leitão (1897-1924), o primeiro intendente eleito. É fácil falar de benfeitorias implementadas por José Montauray, afinal foram vinte e sete anos de governo ininterruptos que possibilitou desenvolver um sistema de esgotos, resolvendo a antiga e precária coleta de dejetos, a substituição da iluminação a gás e querosene pela iluminação elétrica, fornecida pela Cia. Fiat Lux e ampliada com a criação da Usina Municipal. Os bondes puxados a burro foram substituídos pelos bondes elétricos; as ruas receberam calçamento; os largos, como o da Força e o do Paraíso, foram transformados na Praça da Harmonia e na Praça XV de Novembro.

³⁴ A cidade de Porto Alegre recebeu o título de *Leal e Valorosa* outorgado por D. Pedro II no Decr. 103, de 10 de outubro de 1841. Collecção das Leis do Império do Brasil de 1841. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1864, tomo IV, parte I, p. 63

O Campo da Redenção, atualmente Parque Farroupilha, recebeu tratamento paisagístico para receber a Exposição de 1901³⁵, um marco para a historiografia tradicional trabalhar a cultura das feiras na sociedade gaúcha.

De 1910 a 1914, o presidente do país, reforçando a oligarquia brasileira, é sobrinho do primeiro presidente do Brasil Deodoro da Fonseca: o gaúcho Marechal Hermes da Fonseca, sucedido pelo republicano Venceslau Brás. A Primeira Guerra Mundial (1914-1917) eclodiu e expôs a debilidade do modelo econômico vigente. O governo do estado do Rio Grande do Sul ainda estava nas mãos de um castilhista, Antônio Augusto Borges de Medeiros. Com a interrupção das viagens marítimas provocadas pela guerra, não se via na cidade mais manufaturas importadas. Assim, surgiram pequenas oficinas de fundo de quintal que se transformaram em grandes indústrias e, com isso, uma população proletária, terreno fértil para as promessas do projeto cultural positivista, aliando a “repressão policial com sucesso de atividades econômicas” (WEIMER, 1998, p. 104). Entretanto, a realidade econômica e social do Rio Grande do Sul, posterior à Primeira Guerra Mundial, é marcada pela defasagem em relação ao salto de industrialização que ocorria em São Paulo (PESAVENTO, 1980, p. 87).

Essa inércia econômica do Rio Grande do Sul foi estopim para reacender os ódios políticos fomentados pela Revolução Federalista com a *Revolução de 1923* que durou onze meses dando fim a ditadura castilhista através do Tratado de Pedras Altas com Borges de Medeiros concordando com a reforma parcial da constituição positivista no sentido de ficarem proibidas as reeleições (FISCHER, 2007, p. 39). Porto Alegre já contava com uma população de 160 mil habitantes que elegeu Otávio Rocha como intendente da cidade.

O período de 1889 a 1930 ficou conhecido como República Velha, em que o governo brasileiro foi oficialmente uma democracia constitucional e em que, a partir de 1894, a presidência alternou entre os estados dominantes da época, São Paulo e Minas Gerais. Como os paulistas eram grandes produtores de café e os mineiros estavam

³⁵ A Exposição Agropecuária e Industrial do Rio Grande do Sul de 1901, também conhecida por Exposição Agroindustrial de 1901, foi uma exposição de produtos agropecuários e industriais que aconteceu em Porto Alegre. Borges de Medeiros oficializa a Exposição com o decreto nº 235 de 04 de abril de 1899. O objetivo era marcar o início do século XX e exibir o desenvolvimento do Rio Grande do Sul em todas as suas atividades. Foi organizada nos anos de 1899 e 1900, uma exposição estadual. A Exposição Estadual foi um grande êxito para o Estado do Rio Grande do Sul, tanto para suas fontes de produção, como para a indústria, para a arte, assim como para o Governo do Estado. Em 19 de janeiro de 1901 foi inaugurado o Theatro do Parque pelo Sr. Domingos Martins Pereira e Souza no recinto da Exposição Estadual de 1901, realizada no Parque da Redenção. O Theatro do Parque realizava espetáculos ao ar livre e muitas vezes eram montadas apresentações com cinematógrafo. Mesmo com o término da Exposição Estadual o teatro continuou a promover espetáculos que, segundo registros, foram até 1912.

voltados à produção leiteira, a situação política do período ficou conhecida como Política do Café-com-Leite. Esse equilíbrio de poder entre os estados foi uma política criada pelo presidente Campos Sales, chamada de Política dos Estados ou Política dos governadores. A República Velha terminou em 1930, com a *Revolução de 1930*, um golpe liderado pelo gaúcho Getúlio Vargas, um civil, que instituiu o "Governo Provisório", até que novas eleições fossem convocadas. O período que vai de 1930 a 1945, a partir da derrubada do presidente Washington Luís, em 1930, até o retorno à democracia em 1945, é chamado de Era Vargas, em razão do forte controle do país na pessoa do caudilho Getúlio Dorneles Vargas, que assumiu o poder no período.

Em 3 de maio de 1933, foram realizadas eleições para a Assembleia Nacional Constituinte. No dia seguinte à promulgação da nova Constituição, em 17 de julho de 1934, ocorreu uma eleição indireta para a Presidência da República: o Congresso Nacional elege Getúlio Vargas como Presidente, derrotando Borges de Medeiros, ambos gaúchos. O processo de modernização conservadora ganhou maior amplitude e coerência, e Getúlio transformou-se na liderança simbólica de todas as realizações do governo e do projeto de “construção nacional”. Esta política nacionalista acabou por impossibilitar que houvesse um reconhecimento de culturas regionais, acompanhada pela censura, que sempre oprime a expressão artística e científica. Neste período está compreendido o chamado Estado Novo (1937-1945), centralizando o poder e contra qualquer demonstração de regionalismo.

No ano de 1939 é criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Além da censura, o DIP atuava na propaganda pró-Vargas, contrária à República Velha, fazendo com que a imagem do presidente fosse exaltada ao extremo. Por essas razões, iniciada a Segunda Guerra Mundial, não se sabia se Vargas apoiaria o Eixo (com quem parecia ter mais afinidade) ou os Aliados.

Os EUA tinham planos para invadir o nordeste, caso o governo Vargas insistisse em manter o Brasil neutro. O clima de tensão culminara na adesão aos países aliados em 1942, após ataques alemães em navios mercantes brasileiros, que resultaram na morte de dezenas de pessoas. A barganha getulista obtivera vantagens econômicas e militares: instituiu-se um acordo econômico com os Estados Unidos, que possibilitou a implantação da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN). Além disso, outro acordo possibilitou o

reaparelhamento das forças armadas brasileiras³⁶. Com o fim da Segunda Guerra Mundial em primeiro de setembro de 1945, começou a haver grande pressão política para o fim do Estado Novo.

O período conhecido como República Nova inicia com a renúncia forçada de Vargas, em outubro de 1945. O General Eurico Gaspar Dutra foi o presidente eleito e empossado no ano seguinte. Em 1946 foi promulgada uma nova constituição, mais democrática que a anterior, restaurando direitos individuais. O gaúcho Getúlio Vargas foi mais uma vez eleito presidente, desta vez pelo voto direto. Em seu segundo governo, foi criada a Petrobrás, fruto de tendências nacionalistas que receberam suporte das camadas operárias, dos intelectuais e do movimento estudantil. Porém, os tempos não eram mais os mesmos, e Vargas não conseguiu conduzir tão bem o seu governo. Pressionado por uma série de eventos, em 1954 Vargas comete suicídio dentro do Palácio do Catete, no Rio de Janeiro. Assume o vice-presidente, João Fernandes Campos Café Filho.

Em 1960 Kubitschek inaugurou Brasília, a nova capital do Brasil. No mesmo ano, é eleito para presidente Jânio Quadros, que assume em janeiro de 1961 e renuncia ao cargo em setembro do mesmo ano. O vice-presidente João Goulart, um gaúcho popularmente conhecido como "Jango", assumiu a presidência em 7 de setembro de 1961, após uma crise política: os militares não queriam aceitá-lo na presidência, alegando o "perigo comunista", ou seja, que Jango era simpatizante do comunismo e que mantinha vários comunistas em seu governo. Além de ter sido Ministro Trabalhista, Goulart encontrava-se na China quando da renúncia de Jânio Quadros. Uma solução intermediária é acertada, e instala-se o parlamentarismo no Brasil. Houve no sul do país, liderados por Leonel Brizola, governador do Rio Grande do Sul, a Campanha da Legalidade, que durou 14 dias e contou com civis e militares que exigiam a manutenção da ordem política e a posse imediata de João Goulart.

Em 31 de março de 1964, as Forças Armadas realizam o Golpe Militar de 1964, destituindo João Goulart, que se exilou no Uruguai. Foram cinco os presidentes da república, todos generais de exército, durante o regime militar: o General Humberto de Alencar Castelo Branco, seguido pelo General Arthur da Costa e Silva – gaúcho (1967-1969), eleitos pelo Congresso Nacional. O General Emílio Garrastazu Médici - gaúcho

³⁶ A história se repete com o governo equipando o exército brasileiro com dinheiro estrangeiro que, como corvos, irão agir, a história mostrará no próximo golpe em 1964.

(1968-1974) - foi escolhido pela Junta Militar que assumira o poder com a morte de Costa e Silva, em 1969, e eleito por um colégio eleitoral. O General Ernesto Geisel - gaúcho (1974-1979) - e o General João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1984) também foram eleitos por colégios eleitorais formados pelo Congresso Nacional e mais os representantes das Assembleias Legislativas dos estados.

No dia 15 de março de 1967, é promulgada pelo Congresso a sexta Constituição Brasileira, institucionalizando o movimento e estabelecendo eleições indiretas para presidente, realizada via colégio eleitoral, este eleito diretamente. A partir deste dia ficavam revogados os atos institucionais de desde 1964. Diante do crescimento dos movimentos de contestação ao regime militar, o General Arthur da Costa e Silva assumiu a Presidência da República, porém esta normalidade institucional dada pela Constituição de 1967 durou pouco. Em 13 de dezembro de 1968, Costa e Silva fechou o Congresso Nacional e decretou o Ato Institucional nº 5, o AI-5, que lhe deu o direito de fechar o Parlamento, cessar direitos políticos e suprimir o direito de habeas corpus. Em 1969, é feita uma ampla reforma da constituição de 1967, conhecida como emenda constitucional nº 1, que a torna mais autoritária.

General Emílio Garrastazu Médici foi o 28º Presidente do Brasil, o terceiro do período da Ditadura Militar, entre 30 de outubro de 1969 e 15 de março de 1974. Ao longo do governo de Médici, a ditadura militar atingiu seu pleno auge, com controle das poucas atividades políticas toleradas, a repressão e a censura às instituições civis foram reforçadas e qualquer manifestação de opinião contrário ao sistema, foram proibidas. Foi um período marcado pelo uso sistemático e de meios violentos como a tortura e o assassinato. O General Ernesto Geisel assumiu a presidência em 1974, tendo que enfrentar grandes problemas econômicos, causados pela dívida externa criada pelo governo Médici, agravados pela crise internacional do petróleo, e uma alta taxa de inflação. Geisel iniciou a abertura democrática "lenta, gradual e segura", que foi continuada pelo seu sucessor, o General Figueiredo (1979-85). Figueiredo permitiu o retorno de políticos exilados ou banidos das atividades políticas durante os anos 1960 e 1970. Foram anistiados os militantes das guerrilhas do tempo de governo Médici e foi autorizado que estes anistiados concorressem às eleições municipais e estaduais em 1982.

Tratar da história é lembrar que o Rio Grande do Sul forneceu seis presidentes, sendo três generais que ocuparam a presidência da República durante a ditadura militar. “Para Décio Freitas, *O Homem que Inventou a Ditadura no Brasil* foi Júlio de Castilhos”.

Nesta obra, o historiador defende a ideia de que Getúlio Vargas, em 1937, e os militares, em 1964, copiaram o modelo criado por J. de Castilhos que concebeu a primeira “ditadura perfeita” da América Latina (apud PRADO, 1999, p. 191).

No Brasil de 1984, a população foi para as ruas num movimento chamado de *Diretas Já*, pedindo eleições diretas para presidente. Em novembro de 1984, o brasileiro foi às urnas e escolheu, de forma indireta, Tancredo Neves, um presidente escolhido pelo colégio eleitoral para um mandato de seis anos e, o que considero mais um golpe nas expectativas criadas pelo povo, morreu quatro meses após assumir o cargo. Com a morte do presidente da Sexta República Brasileira, assumiu o Vice José Sarney, em 15 de março de 1985.

Na capital gaúcha, Alceu Collares é o primeiro prefeito eleito após a redemocratização, governando de 1986 a 1988. Foi um mandato de três anos, para ajustar o calendário eleitoral brasileiro. Foi o primeiro prefeito negro da capital gaúcha, e, posteriormente, também o primeiro governador negro do estado.

O Congresso Nacional, no dia 1º de fevereiro de 1987, com a finalidade de elaborar uma Constituição democrática para o Brasil, após 21 anos sob regime militar, inaugura, em Brasília, a Assembleia Nacional Constituinte de 1987/1988. Os trabalhos da Constituinte foram encerrados em 22 de setembro de 1988. Após a votação e a aprovação do texto final da nova constituição brasileira, a cultura ainda permaneceu no Capítulo III; Seção II como Educação, Cultura e Desporto. Essa disposição constitucional faz com que as questões e deliberações ligadas à cultura – tais como tramitação de emendas, leis, orçamento, etc., – sejam tratadas na mesma comissão temática, tanto na Câmara como no Senado Federal. No município de Porto Alegre, questões culturais cabem à Comissão de Educação, Cultura, Esporte e Juventude (CECEJ). Sendo assim, continua a educação ofuscando as demandas da cultura.

Olívio Dutra do Partido dos Trabalhadores (PT)³⁷ – foi eleito prefeito de Porto Alegre no ano de 1988. O marco deste primeiro governo do PT – governaria por dezesseis anos a cidade – foi uma política descentralizada através do Orçamento Participativo (OP), um modelo de administração que consiste em formar representantes de 17 regiões da cidade e que, por assembleia, definem a aplicação dos recursos públicos. Este sistema de

³⁷ O Brasil ainda vivia sob a ditadura militar quando o Partido dos Trabalhadores (PT) foi fundado. Em 10 de fevereiro de 1980, no Colégio Sion (SP), o PT surgiu com a necessidade de promover mudanças na vida de trabalhadores da cidade e do campo, composto por militantes de esquerda, intelectuais e artistas.

administração, mais republicano, “garante a democratização que pressiona os governantes a melhorarem o desempenho estatal”. Se estas melhorias não acontecem é porque “a descentralização não será por si só produtora nem de democracia nem de eficiência” (ABRUCIO, Fernando Luiz apud TORRES, 2004, p. 84).

O ano de 1989 terminou com a eleição direta para a Presidência da República. A democracia foi restabelecida em 1988, quando a atual Constituição Federal foi promulgada. Fernando Collor, do Partido da Reconstrução Nacional (PRN)³⁸, foi eleito, em 1989, na primeira eleição direta para Presidente da República desde 1964. Seu governo perdurou até 1992, quando renunciou devido a processo de "impugnação" movido contra ele. O Vice-Presidente, Itamar Franco, assumiu em seu lugar. No governo de Itamar Franco é criado o Plano Real, articulado por seu Ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso. O governo Itamar contou com a presença de vários senadores como ministros. Historiadores chegam a considerar esse fenômeno como um "parlamentarismo branco".

Fernando Henrique Cardoso, do Partido da Social Democracia Brasileira - PSDB³⁹ - foi eleito em 1994 e reeleito em 1998. Cumpriu dois mandatos e transmitiu a faixa presidencial ao seu sucessor em 1º de janeiro de 2003.

No extremo sul do país, Antônio Britto (gestão de 1995 a 1998) foi a escolha natural do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB)⁴⁰ nas eleições de 1994 para o governo gaúcho. Em 1996, nas eleições municipais, mais uma vez foi eleito o candidato do PT, Raul Pont, que ficou no cargo de 1997 a 2000. Olívio Dutra governa o estado do Rio Grande do Sul de 1999 a 2002. Em 2004, José Fogaça – PMDB- ganha as eleições, interrompendo um mandato municipal de 16 anos do PT.

A história do Brasil está repleta de golpes desde sua independência. A república presidencialista permitiu o crescimento do estado e do poder do governo e contribuiu decisivamente para esvaziar do imaginário do povo o sentido de dever e de responsabilidade. A sociedade brasileira é “muito dependente da ação estatal,

³⁸ Foi criado após a redemocratização do Brasil, com o fim do regime militar, em 1985, sob o nome de Partido da Juventude (PJ), havendo participado com esta denominação das eleições de 1985, 1986 e 1988. No início de 1989, foi renomeado como Partido da Reconstrução Nacional (PRN) e em 1990 Partido Trabalhista Cristão (PTC).

³⁹ Partido político do Brasil. Foi fundado em 25 de junho de 1988 pelo ex-governador Mario Covas

⁴⁰ É o maior partido político brasileiro e foi fundado em 1980 sucessor do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), fundado em 1966 em oposição ao Regime Militar de 1964.

estabelecendo uma relação súdita com o poder público” (TORRES, 2004, p. 83) e esta é uma forte característica histórica e antropológica da classe média brasileira, que abre mão de se organizar e cobrar do poder público soluções eficazes para seus problemas coletivos. Esta característica enraizou-se e faz parte da herança de uma colonização católica e portuguesa e, ao continuar sem as mudanças necessárias, se mantém na relação que a sociedade civil desorganizada apresenta, até a atualidade, diante de certas decisões de governo.

3.2 Organização, Instituições e Legislação

No século XIX, com o crescimento da população de Porto Alegre, começa a existir uma preocupação do poder público em administrar atividades relacionadas à diversão e à cultura dos cidadãos. Assim, logo que a associação que havia idealizado e administrava o Theatro São Pedro se sentiu impedida de manter as atividades do empreendimento, o poder público, ao invés de incentivar a atividade, desapropriou o imóvel em 2 de abril de 1861. Porém, sem uma estrutura específica para administrar e programar as atividades de um teatro, o governo o arrendava, não raro para comerciantes e empresas locais que, visando apenas o lucro da administração, tratavam das negociações com as companhias teatrais ⁴¹ ou , muitas vezes, tornava o aluguel inviável, impossibilitando a permanência dos empresários de teatro na cidade.

Por cobrarem alugueis muito altos, os empresários de companhias de teatro não fechavam negócio e, assim, o teatro ficava “às moscas”, recebendo apenas apresentações de companhias locais. Mas, não era sempre assim, às vezes o arrendatário do Theatro São Pedro era alguém sensível às artes, como o poeta Inácio de Vasconcelos Ferreira, que, com o intuito de valorizar o teatro apresentado na cidade, contratou o cenógrafo italiano Orestes Coliva, vindo de Montevideu direto para Porto Alegre, em 07 de novembro de 1880.

Com recursos ingleses e por estar geograficamente próximo do Uruguai e Argentina, durante a Guerra do Paraguai foram feitas no Rio Grande do Sul as melhorias na área ferroviária e portuária, o que possibilitou o acesso à capital gaúcha de manufaturas

⁴¹ A companhia teatral será a forma de organização produtiva básica da classe teatral do século XVIII até o século XX. Atribui-se tradicionalmente ao ator João Caetano a criação da primeira companhia teatral brasileira fundada em 1833. Mesmo com a figura do empresário administrador em 1855 não foi afetada a estrutura de companhia seguindo modelo europeu. (GUINSBURG, 2006, p. 92)

inglesas e, na carona, companhias teatrais vindas da Europa. Elas chegavam na capital através da barra do Rio Grande pela Lagoa dos Patos e por ali penetravam pelo rio Jacuí, facilitando as turnês e incentivando as construções de prédios teatrais por todo o estado e as constituições de grêmios teatrais amadores. As apresentações teatrais não foram poucas, e nem precárias, pelo contrário, o Rio Grande do Sul, no Segundo Reinado, recebeu um grande número de produções de teatro de companhias profissionais, embora de forma inconstante. Esta inconstância ocorreu devido às longas guerras e revoltas que interromperam as atividades teatrais, quando alguns teatros foram utilizados para abrigo das tropas nos longos dez anos durante a guerra do Farrapos (1835 – 1845) e nos cinco anos de duração da guerra do Paraguai (1865 - 1870).

A conjugação de dois sistemas econômicos, pecuária/charqueada e agropecuária colonial fazia da economia gaúcha a segunda economia regional de maior peso no país, possibilitando o crescimento da aristocracia que tinha no frequentar o teatro uma das principais atividades sociais.

Além das guerras passadas, com a implantação da República Brasileira um outro movimento político impossibilitou que houvesse um desenvolvimento contínuo das atividades teatrais em Porto Alegre, foi a doutrina positivista, ou filosofia positivista. Na província de São Pedro o castilhismo⁴² permaneceu como forte hegemonia política, social e econômica do Rio Grande do Sul, determinando o comportamento cultural da sociedade gaúcha. Isso ocorreu através da dupla Demétrio Ribeiro e Júlio de Castilhos. (AHPAMV, 2011:05). O castilhismo, assumido pela administração republicana no Rio Grande do Sul, e que se perpetuou no poder até a década de 1930, não tem paralelo no restante do país. As ações consideradas fundamentais para o plano econômico republicano pelo seu caráter social ainda repercutem na diferença regional e nas manifestações culturais que marcam a identidade e a vida social e política dos gaúchos.

O teatro profissional brasileiro produzido por empresários donos das grandes companhias de teatro se manteve alheio às renovações ocorridas no teatro mundial e foi perdendo público para outros entretenimentos. Em 1908, já havia 20 salas de cinema no Rio de Janeiro, boa parte delas com suas próprias equipes de filmagem. Em 1915, artistas

⁴² Talvez fosse mais correto falar de “ideário castilhista” considerando a ideia de muitos historiadores encontrarem diferenças significativas dos fundamentos filosóficos de August Comte traduzidos por Júlio de Castilhos. Paulo Pezat, doutor em história pela UFRGS trata da questão em *O positivismo na abordagem da recente historiografia gaúcha - Anos 90*, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p.255-285, jan. /dez. 2006. Minha intenção de referir ao positivismo é de registrar a necessidade de estudos que aprofundem a relação do ideal positivista com o teatro praticado em Porto Alegre.

e empresários do teatro, no Rio de Janeiro, já cogitavam a ideia da constituição de uma *Federação das Classes Teatrais* com o intuito de debater os “problemas do teatro”, visando a fundação de um órgão que pudesse apresentar às autoridades as reivindicações capazes de abrir novos caminhos ao teatro nacional. Em 1916, a ideia era a de uma *Academia Dramática Brasileira* (1916), com o propósito de pesquisar toda a legislação referente ao teatro em nosso país, desde o primeiro império, e, finalmente, em 1917, a *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (SBAT), que veio para defender os interesses dos autores (FISHER, 2007, p. 45).

Durante a primeira guerra mundial, em julho de 1917, o comércio e os trabalhadores da indústria realizaram uma das mais abrangentes e longas greves da história do Brasil. Iniciada em São Paulo, rapidamente a greve se estendeu ao Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e outros estados brasileiros. Nessa época, não havia uma legislação geral que protegesse o trabalhador brasileiro, mas, com a greve de trinta dias, algumas exigências foram atendidas, como o fim do trabalho infantil, a regulamentação de um dia fixo para o pagamento, o direito à associação entre trabalhadores e a regulamentação de jornadas corretas de trabalho.

No Brasil, o presidente Washington Luiz, em julho de 1928, promulgou o Decreto nº. 5.492, conhecido como “Lei Getúlio Vargas”, que foi regulamentado pelo decreto nº. 18.527 do mesmo ano. O decreto foi elaborado por Vargas quando ainda era deputado e visava implantar mecanismos que regessem as relações de trabalho entre empresários de teatro e artistas, obrigando a formalização dos contratos, fixando a jornada de trabalho semanal, entre outros aspectos. Este fato representou uma conquista importante para diversos criadores do teatro por reconhecer a existência da profissão *artista teatral*. A chegada de Vargas à presidência gerou muita expectativa no meio teatral⁴³ brasileiro, afinal foi Vargas quem defendeu a profissionalização e garantias do trabalho através de contratos entre empresário e artista do teatro (CAMARGO, 2012, p. 40).

A legislação trabalhista criada por Vargas, na medida em que se antecipou às reivindicações dos trabalhadores e lhes concedeu vantagens e direitos pelos quais a classe operária como um todo ainda não tinha lutado, criou uma estrutura sindical atrelada ao Ministério do Trabalho, que funcionou como um poderoso e eficiente mecanismo de controle, impossibilitando a organização a nível horizontal entre trabalhadores. (OLIVEN, 2010, p. 23).

⁴³ Aqui o uso do *teatral* é próprio para descrever o meio, ou ambiente, ou ainda um modo de vida público e que era tão espetacular quanto o que se apresentava nos palcos, o *artista teatral* aparentava viver uma *vida teatral* e glamorosa.

Apesar da ausência de bilheteria, os empresários de teatro podiam, ainda, arcar com elevados custos das obrigações contratuais. No Rio de Janeiro, foi criado o Sindicato dos Profissionais do Teatro, Cinema, Rádio, Circo e Variedades, que passou a chamar-se Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos – Casa dos Artistas. A Casa dos Artistas não demorou para apresentar sugestões em prol de um Teatro Nacional (CAMARGO,2012:36). Em 1936, artistas se organizaram e voltaram a se dirigir ao presidente da República, exigindo medidas eficazes de amparo. Desta vez obtiveram uma resposta positiva, que culminou com a criação da Comissão Nacional de Teatro (CNT) com duração de 1936 a 1937, por portaria de 14 de setembro, composta por notáveis que desenvolveram os estudos para a criação de um órgão permanente na área do teatro.

Os notáveis não conseguiram solucionar questões estruturais do campo da cultura, e, no espírito centralizador instalado no país, pelo decreto-lei número 92 de 1937, é instituído o Serviço Nacional do Teatro (SNT). Os objetivos do órgão eram promover a construção de teatros, amparar companhias, incentivar grupos amadores e de teatro para crianças a estimular a produção de obras nacionais (CALABRE, 2009, pp. 33-36). O SNT promoveu nesta época a circulação com mais frequência de companhias nacionais para o sul do país, oportunizando acesso do público e atores locais a produções profissionais que gozavam de grande prestígio no centro do país, ou seja, beneficiando os grandes empresários teatrais.

Esta questão política da construção de uma “unidade nacional” foi determinante e importante ação do poder na interrupção de um possível desenvolvimento do teatro regional. Toda a tentativa de construção de uma história do teatro brasileiro não conseguiu dar conta do momento particular que vivia cada uma das regiões desse imenso país.

O presidente Vargas recebeu, em 1943, um memorial criticando o SNT e apresentando sugestões para a reorganização interna do órgão, solicitando a criação de departamentos estaduais. Em 17 de setembro de 1945, Vargas sancionou três decretos-leis que contemplavam algumas questões não resolvidas pelo SNT. O primeiro dispôs sobre a isenção de impostos incidentes sobre teatros e determinou medidas de estímulo para a construção de casas de espetáculos. O segundo instituiu o Conservatório Nacional de Teatro na Universidade do Brasil, e o terceiro regulou a locação de edifícios teatrais, proibindo que estes fossem utilizados para outros fins.

O novo teatro, intelectual, independente ou de vanguarda, experimentou dificuldades econômicas. A profissionalização para o artista tornou-se um problema e talvez os atores não tivessem que ter acreditado com fidelidade nas promessas governamentais vislumbradas pelas novas políticas do SNT.

No ano de 1948, o teatro amador porto-alegrense percebeu que era necessário se unir a fim de superar dificuldades financeiras para realização de seus espetáculos. Nasce a Federação Rio-Grandense de Amadores Teatrais (FRAT)⁴⁴, que reunia onze grupos de teatro (HESSEL, 1999, p. 44), e, através da união, conseguiam suporte financeiro do poder público que, no máximo, pagava direitos autorais dos textos produzidos. Alguns grupos não eram filiados por discordarem da atuação da entidade em apoiar um teatro mais popular e com pouca qualidade dos textos apresentados.

Pressionado pela Sociedade Brasileira de Autores (SBAT), Getúlio Vargas sancionou a Lei nº 1565, do ano de 1952, que “estabelece obrigatoriedade de representação, pelas companhias teatrais, de peças de autores nacionais” (BRITO, 1973, p. 141). Com ou sem interesse do público, em cada série de três peças, uma deve ser de autor brasileiro, repertório este que deveria ser apresentado na ocasião do pedido de licença para realização do espetáculo, excluindo desta obrigação as organizações amadoras.

A ideologia da política vigente começa a refletir diretamente na história do teatro, ou talvez sempre tenha influenciado os movimentos teatrais. No Rio Grande do Sul, as “atividades culturais” que incluem as atividades relacionadas ao teatro, ficam ligadas ao sistema educacional desde 27 de julho de 1954 – Lei 2345/54, quando foi aprovado o regulamento do Decreto 5.065, que criou a Lei da Divisão de Cultura na Secretaria de Educação e em que foram criados três departamentos: de ciências, de letras e de artes. A Divisão compunha-se ainda de mais quatro Conselhos: Conselho de Orientação Científica, Conselho Livre de Literatura, Conselho de Cultura, que tratava de questões ligadas ao patrimônio cultural e arquitetônico, e o Conselho de Orientação Artística. Subordinados à diretoria deste Conselho de Artes estavam: o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, o Theatro São Pedro e a Discoteca Pública. Artes e cultura eram

⁴⁴ Segundo Suzana Kilpp, esta foi a primeira federação de grupos de teatro do Brasil. Posteriormente fundaram em São Paulo e Bahia. Em 1915 havia “sido cogitada” a constituição de uma federação no Rio de Janeiro, mas a FETAERJ - Federação de Teatro Associativo do Estado do Rio de Janeiro só foi fundada em 1977.

tratados de forma diferenciada porque na esfera da educação da época as “artes” eram consideradas atividades extracurriculares.

O *Teatro Universitário da União Estadual dos Estudantes* aprovou seu estatuto, publicado no Diário Oficial de Porto Alegre do ano de 1956, definindo tarefas e obrigações dos diferentes membros da diretoria, colocando a direção artística como um órgão auxiliar “subordinado à diretoria” (PEIXOTO, 1993, p. 55). Sua pretensão era contribuir para a transformação da realidade brasileira e era coordenado por uma diretoria administrativa, que cuidava da parte financeira. Recebia algum incentivo do Estado para realizar, ou apenas alavancar, algumas produções e, na maioria das vezes, era apoiado por empresas com materiais para confecção de cenários e figurinos. A equipe recebia dinheiro quando arrecadava da bilheteria, e o lucro, quando havia, era dividido entre toda equipe de trabalho, mas o prejuízo era da diretoria e dos idealizadores do projeto. Chama a atenção esta forma de organização do teatro amador colocando o diretor subordinado aos administradores, como acontecia com o artista em relação ao empresário dentro da organização teatral do século XIX. Em assembleia geral, os estudantes do Teatro Universitário elegeram uma diretoria que não contemplou a figura de um diretor artístico; ele era convidado ou contratado a cada montagem de um novo espetáculo e, junto ao teatro, atuava como um “autêntico professor”. O dinheiro para pagar o diretor contratado viria do “apoio que a Divisão de Cultura deu em 56 [ano de 1956] aos diversos grupos” (Fernando Castro *apud* PEIXOTO, 1993, p. 79) e que foi decisivo para a manutenção.

Em 1960, no governo municipal de José Loureiro da Silva, o Setor de Cultura transforma-se em Serviço de Expansão Cultural e Artística, ainda vinculado ao Serviço de Recreação Pública. Em 1961, pelo decreto nº 2275, dentro da estrutura da Secretaria Municipal de Educação e Assistência, é criada a Seção de Cultura, que contava com o Setor de Atividades Artísticas.

Em Porto Alegre, em 1963, a Secretaria Municipal de Educação e Assistência recebe a denominação de Secretaria Municipal de Educação e Cultura (SMEC) e, em janeiro de 1964, o prefeito Sereno Chaise toma posse e ensaia uma primeira tentativa de constituir um órgão cultural de conteúdo popular, a Divisão de Cultura Popular, a partir da Seção de Cultura da SMEC, com a intenção de imprimir uma nova dinâmica nas políticas públicas relacionadas à Cultura, aproximando-a das comunidades. O mandato é interrompido em maio, quando Sereno Chaise teve seus direitos políticos cassados pela ditadura.

A portaria nº 1.096, de 1964, do Ministério do Trabalho e Previdência Social, considerando que nas “atividades artísticas do setor de diversões públicas” existem imprevistos, sendo necessária a prestação de serviços eventuais remunerados sob a forma de cachê e sem a existência de contrato prolongado, resolve autorizar que artistas e auxiliares ⁴⁵ assinem uma Nota Contratual se o trabalho for de até sete dias, caso contrário deverá ser assinado contrato e ser registrado em carteira de trabalho conforme Decreto 18.527 de 10 de agosto de 1928. Por um lado e para alguns artistas, havia sim a intenção de garantir direitos trabalhistas, mas, também era uma forma de controle dos militares sobre quem estava exercendo determinada atividade dentro do “setor de diversões públicas”.

É importante ressaltar o modo diferenciado de produzir teatro para crianças, que era facilitado através do Serviço de Recreação da Prefeitura Municipal. Era assim que o Teatro Popular Infantil, o Teatro para Criança, o Clube de Teatro do Instituto de Educação de Porto Alegre, o Teatro Infantil Permanente (TIP) e outros tantos com um repertório aprovado pela secretaria de educação se mantinham pela bilheteria garantida por alunos das escolas. A SMEC patrocinava algumas produções e realizava concursos dramáticos para incentivar o teatro feito para criança.

Os representantes do teatro amador que não tinham o registro junto à FRAT realizavam espetáculos sem muita continuidade e dependiam de seus próprios recursos. Para os “profissionais” ou os amadores registrados na federação existia a política nacional de apoio aos grupos de teatro, desde que registrados, ou seja, desde que identificados. A política vigente da época obrigava o registro do grupo e só estes poderiam cobrar ingressos.

A Portaria nº 398 do Serviço de Fiscalização da Delegacia Regional do Trabalho (DRT), publicada no Diário Oficial em 01 de outubro de 1968, no seu Art. 5º define como promotoras de espetáculos sujeitas às normas reguladoras do trabalho do artista e técnico a empresa individual, coletiva ou sociedade civil, com ou sem finalidade lucrativa que exerça em caráter permanente, temporário ou eventual, atividade preponderante ou não,

⁴⁵ O § 2º, Art.4 da PORTARIA do MTPS nº 1.096 de 1 de dezembro de 1964, esclarece que auxiliar é todo aquele que trabalhe nos setores mecânicos e técnicos necessários para realização de um espetáculo (BRITO, 1973, p. 118).

na promoção de espetáculos artísticos da seguinte natureza: a) promoção de espetáculos teatrais ⁴⁶ (BRITO, 1973, p. 123).

No Decreto de lei 21.147 do Governo do Estado, as artes e cultura se confundem em torno do Patrimônio Cultural do Estado e foi instituído o Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria da Educação (DAC/SEC), que perdurou de 1971 até 1979. O senador José Sarney, em 1972, apresentou uma lei para apoio a cultura. Devido às dificuldades de implementar uma parceria público-privada em plena ditadura militar, não conseguiu aprovação. No ano seguinte tentou mais duas vezes.

Ainda era possível contar com a “iniciativa estatal com seus programas, articulações e subsídios”, mas as lideranças e assessores técnicos do SNT apontavam como o grande problema das artes cênicas “a difusão nacional” (CRUZ, 2009, p. 31). Esta era uma realidade brasileira debatida em todos os níveis do poder: o teatro regional não tinha visibilidade nacional “(...) os produtores lutam com a inoperância dos benefícios legais, com o que fica prejudicada a estabilidade de um mercado de trabalho ainda em fase de viabilização” (Luiz Paulo Vasconcellos *in* GOLIN, 1989, p. 134).

Em 1974, existe a necessidade de união ao modelo da FRAT, que tanta divergência provocou nos anos de 1950, e surge a Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA), depois Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA) e, mais tarde, é criada a Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul (FETARGS) (KILPP, 1996, p. 97).

Uma pesquisa realizada na França em 1964, por Pierre Bourdieu e Alai Darbel, publicada em *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*, indica que a democratização da cultura com políticas de diminuição das barreiras entre a cultura erudita e as classes populares através do incentivo à visitação aos museus, seja por gratuidade ou redução dos preços dos ingressos, não é suficiente para transpor o abismo que separa esses dois mundos. Mas, em Porto Alegre, para o teatro, parece que a barreira que matinha afastado o público foi rompida com a diminuição do preço dos ingressos. O SNT, por meio do Plano Nacional de Cultura (PAC) de 1973, criou a *Campanha das Kombis*, que propagava o teatro com a venda de ingressos a preços populares.

⁴⁶ O Art. 5º ainda difere a natureza dos espetáculos artísticos da seguinte maneira: a) promoção de espetáculos teatrais b) de espetáculos líricos; c) de espetáculos circenses; d) de espetáculos em “buares”; e) de produções cinematográficas; f) de programa de rádio; g) de programas de televisão; h) de espetáculos musicais; i) produtora fonográfica e j) atividade congêneres.

No final do ano de 1975, participando na *Campanha das Kombis*, o produtor Jurandir Aliatti pode saldar algumas dívidas do espetáculo *Abre a Janela e Deixa Entrar o Ar Puro e a Luz da Manhã*, que não contava com boa arrecadação na bilheteria. Com uma breve temporada no cineteatro Presidente, foi possível arrecadar algum dinheiro porque a Prefeitura contratava os grupos, pagava o cachê e as apresentações duravam entre dois a três finais de semana (Ida Celina *apud* ZUGNO, 2012, p. 114).

Para participar da *Campanha das Kombis* era necessário que os grupos de teatro cumprissem as exigências, apresentando uma série de documentos comprobatórios de que eram um “grupo registrado” e, portanto, poderiam cobrar ingressos. Estas medidas coercitivas procuravam igualar todos sob a égide de “uma aceitação tácita da política econômica-cultural imposta das normas políticas vigentes, do modelo econômico criado” (MOSTAÇO, 1983, p. 18). Quando não eram registrados como grupo, cooperativa ou associação “para ganhar algum dinheiro, colocava o personagem [...] a passar pela plateia com uma bandeja na mão, pedindo doações a cada um que quisesse contribuir” (Ida Celina *apud* ZUGNO, 2012, p. 96). Para burlar esta regra e garantir a cobrança do ingresso ao teatro, surgiram as livres associações. Esta era uma possibilidade para poder participar da campanha, constituir legalmente uma Livre Associação (LA), que funcionava para que uma produção específica fizesse o registro do elenco, possibilitando que os atores tivessem a carteira exigida pela censura e assim ficassem habilitados a concorrer aos incentivos financeiros oferecidos pelo SNT e pela Secretaria de Educação através da Divisão de Cultura. Ou seja, os próprios artistas se uniram em Federação e através desta criaram uma forma legal de burlar a obrigatoriedade de garantir os direitos trabalhistas do artista considerando atividade temporária comprovada através de simples recibo. O modelo é o mesmo, mas o beneficiário da taxa paga, ao invés de ser o governo, é a Federação.

O poder público propôs esta ideia e incentiva que, para realizar um trabalho “profissional” de teatro, é necessário que o artista seja empregado por um empresário ou associado a um produtor registrado. Assim o governo se beneficia com recebimento de impostos e, parafraseando Oswald de Andrade em *O Rei da Vela*, herde um tostão de cada artista nacional. Por outro lado, alguns grupos atestam que a “administração do SNT foi a melhor que já existiu, afirmando que política de subvenção tendo como contrapartida o barateamento do preço dos ingressos aumentou enormemente o público” (RANGEL, 1979, p. 6).

Para os gaúchos não era unanimidade a ideia de estarem registrados por entidade representativa. Esta era uma estratégia contestada por alguns, como Ana Maria Taborda, para quem a obrigatoriedade de regulamentação iria “acabar de vez com o teatro” (KILPP, 1996, p. 101). Era bem-vinda por outros, que acreditavam, como Sapiran Brito, que o registro era o “reconhecimento da profissão de artista” (KILPP, 1996, p. 106). Buscando serem reconhecidos pelo SNT e por acreditarem na realidade de um modelo de produção profissional, sustentado pelo discurso de organização do trabalho teatral defendido pelo diretor de teatro Ronald Radde, foi criada a Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado do Rio Grande do Sul (APETERGS) e a Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado do Rio Grande do Sul – (APATEDERGS) (KILPP, 1996, p. 101). A união através de Associação pretendia vencer não simplesmente o “autoritarismo” dominante, mas a divisão social do trabalho. Fica evidente a divisão entre contratante e contratado, entre produtores e artistas e técnicos e que os interesses como organização, de um e de outros, são distintos.

A APATEDERGS, que surgiu com a finalidade de congregar a classe artística, deu origem para que, em 1978, fosse criado o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio Grande do Sul (SATED/RS).

No âmbito nacional, o SNT tenta resolver a questão da difusão nacional das artes cênicas, implantando a primeira versão do projeto *MAMBEMBÃO*, em 1978, que levou para Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo espetáculos de todo o país. Do Rio Grande do Sul foram dois espetáculos gaúchos, produzidos em Porto Alegre, o *Jogos na Hora da Sesta* e o *A Morta*. Embora muitos tenham festejado a possibilidade de apresentar seus espetáculos no centro do país, este projeto provocou “reações paradoxais”, como registra Sidnei Cruz ao publicar o depoimento de Beto Ruas, integrante do Grupo Província: “tem uma tendência colonialista na medida em que apenas Rio e São Paulo veem o que se passa pelo Brasil”, reflexo do centralismo político e econômico do regime militar (CRUZ, 2009, p. 35).

Em 1980, José Sarney propõe mais dois projetos similares aos que já havia apresentado para parcerias público privada de incentivo a projetos culturais, que também foram arquivados com a alegação de que eram inconstitucionais. Em 1981, o SNT é extinto, e surge o Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN) ainda submetido às diretrizes do MEC.

A primeira lei federal de incentivo fiscal para atividades artísticas no Brasil foi instituída em 1986: a Lei Sarney (Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986), após a separação dos ministérios da Cultura e da Educação. No primeiro ano de existência do MinC, assumiram quatro ministros, sendo eles, um do quadro do partido político (por dois mandatos), um farmacêutico e um economista. Com esta lei, as empresas podiam financiar, por meio de renúncia fiscal, ações realizadas por produtores artísticos, que deviam ter registro no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas de Natureza Cultural (CNPJ), gerido pelo novo MinC e a Secretaria da Receita Federal do Ministério da Fazenda. Após recebido o aporte de recursos, a título de doação ou patrocínio, a entidade cultural deveria prestar contas à Receita Federal e ao MinC sobre a sua aplicação. Depois que José Sarney deixou a presidência da República, a Lei Sarney de Incentivo à Cultura foi revogada. Houve uma forte reação da classe artística. Sarney foi o relator de uma nova proposta no Senado, que acabou aprovada e foi rebatizada como Lei Rouanet. Nos anos oitenta, a Lei Rouanet de isenção fiscal garantiu a produção da maioria dos espetáculos de teatro com recursos recebidos através de isenção fiscal.

Ainda sem apoio de leis de incentivo, a Fundação Theatro São Pedro e o Governo do Estado do Rio Grande do Sul, com o patrocínio das lojas Renner, realiza, em Porto Alegre, o 1º Encontro Renner de Teatro, um evento que mobilizou artistas e por sete anos trouxe personalidades do teatro nacional para trocar experiências com os profissionais locais. Este evento acontecia no foyer do teatro e era seguido de apresentações do teatro local. No programa do segundo ano do Encontro Renner, sob a assinatura de realização do evento de Andrômeda Produções Artísticas, da produtora Denise Barra, consta o apoio da Varig, Locarauto e do Porto Alegre Residence Hotel, além da colaboração de restaurantes da cidade.

No âmbito municipal, na SMEC, era a Divisão de Cultura o setor que coordenava as políticas culturais da época. No ano de 1986, com eleição direta para prefeito, os porto-alegrenses elegeram Alceu Collares, que neste mesmo ano deu início ao projeto de criação de uma Secretaria Municipal da Cultura, cumprindo uma promessa de campanha.

Mais pela municipalização do ensino que com base nas linhas do projeto desenvolvimentista do governo federal, que orientava para o regionalismo e a descentralização da educação do que por apostar em arte e cultura como política pública, é criada a SMC, em 1988. Artistas e produtores locais festejaram a iniciativa, mas a relação do teatro com o poder público ainda se mantinha como quando a área estava sendo

administrada pela DC da SMEC: os mesmos servidores da Secretaria Municipal de Educação seguiram em suas funções de pensar e trabalhar nas políticas para a cultura de Porto Alegre.

No Rio Grande do Sul, em 15 de março de 1987, assumiu Pedro Simon, do Movimento Democrático Brasileiro (MDB)⁴⁷ – 1987 a 1990, e no mesmo ano é instituído o Conselho de Desenvolvimento Cultural (CODEC)⁴⁸, diretamente vinculado ao Governador do Estado, com *status* de secretaria⁴⁹. A partir do CODEC foi possível a criação da Secretaria de Estado da Cultura e a Casa de Cultura Mario Quintana. Carlos Appel, que era o presidente do CODEC, assume como Secretário de Estado da Cultura e consegue “mobilizar mais de 30 setores da comunidade cultural gaúcha, chamados a opinar em seminários, e até em um Congresso de Cultura, sobre os rumos do setor” (BUENO, 2013, p. 39).

A implantação do Orçamento Participativo na capital gaúcha, no ano de 1989, quando o prefeito era Olívio Dutra, trouxe uma nova forma de relação entre o poder público e os artistas. Os diretores e produtores tiveram a oportunidade de serem agentes sem precisar da relação pessoal e das demandas de balcão. A sociedade civil de todas as áreas, de forma organizada, poderia propor a aplicação dos recursos públicos. Este pensamento de que o estado deve investir conforme os agentes decidem que vá o investimento fica claro na fala do Secretário Municipal de Cultura, o jornalista Luiz Pilla Vares:

No que diz respeito à política cultural, crescem as responsabilidades do Estado. Mas essas responsabilidades crescentes não devem ser confundidas com qualquer espécie de dirigismo. O Estado deve investir de maneira massiva na política cultural sem excluir a iniciativa privada, mas de forma a criar uma infraestrutura no qual possam manifestar as mais diversas tendências e formas de expressão. (Luiz Paulo de Pilla Vares⁵⁰)

⁴⁷ Movimento Democrático Brasileiro (MDB) era um partido político brasileiro que abrigou os opositores do Regime Militar de 1964 ante o poderio governista da Aliança Renovadora Nacional (ARENA).

⁴⁸ Conselho Estadual de Desenvolvimento Cultural. (V. D 32.580/87 - D.O.E. de 10-7-87).

⁴⁹ VEIGA, Alexandre. Cultura, Burocracia e Informação: O acervo administrativo da Secretaria de Estado da Cultura como fonte para a história das políticas culturais do Rio Grande do Sul - UniLaSalle, MOUSEION, 2013 e FRAGA, Thais Gomes. Os subterrâneos emergem: a institucionalização da cultura e a temporada dos museus no Rio Grande do Sul (1987-1990). UFRGS, Departamento de História, 2004.

⁵⁰ Site do Centro de Pesquisa Histórica de Porto Alegre da Coordenação da Memória da SMC <https://cphpoa.wordpress.com/2016/03/15/25-anos-de-cultura-2/>

Estas mudanças avançavam apenas no âmbito municipal. Ao longo do tempo, novas coordenações foram criadas. Instituiu-se a de Música, separada da coordenação de Artes Cênicas, que ficou a cargo de Hamilton Braga, e foram criadas as coordenações de Cinema e Vídeo, Descentralização Cultural e Manifestações Populares (GUIMARAENS, 2016, p. 60).

Em 12 de abril de 1990, no governo do primeiro presidente eleito por voto direto do povo, Fernando Collor de Mello, o Ministério da Cultura foi transformado em Secretaria da Cultura, diretamente vinculada à Presidência da República e perdendo sua autonomia. A Lei Federal de Incentivo à Cultura ⁵¹, sancionada pelo presidente Fernando Collor de Mello, instituiu políticas públicas para a cultura nacional, considerada uma evolução da Lei Sarney - Lei 7.505/86, que até 1990 permitiu abater do Imposto de Renda - IR - doações de 100%, patrocínios de 80% e investimentos de 50% em cultura. Essa lei é conhecida também por Lei Rouanet ⁵². No mesmo ato é criado o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC). As diretrizes para a cultura nacional foram estabelecidas nos primeiros artigos da referida Lei, e sua base é a promoção, proteção e valorização das expressões culturais nacionais. Com a renúncia de Fernando Collor da presidência da República, em 29 de dezembro de 1992, horas antes de ser condenado pelo Senado por crime de responsabilidade, o que lhe acarretou a perda dos direitos políticos por oito anos, assume o vice-presidente Itamar Franco, que, em 19 de novembro, pela lei nº 8.490, recria o Ministério da Cultura.

Em movimento contrário ao do que acontecia no âmbito federal, no mesmo ano de 1990, no governo do estado do Rio Grande do Sul, houve a criação da Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC) (Lei Estadual 9117, de 20 de julho de 1990) pelo governador Sinval Guazelli, tendo como primeiro secretário Carlos Jorge Appel.

Alceu Collares, do Partido Democrático Trabalhista (PDT)⁵³, (1991 a 1993), logo no primeiro ano de seu governo no estado do Rio Grande do Sul vetou uma proposta de lei de apoio à cultura e chegou a cogitar sobre a fusão administrativa do Theatro São Pedro, Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) e Instituto Gaúcho de Tradição e

⁵¹ LEI Nº 8.313, DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991 que restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências.

⁵² Em homenagem a Sérgio Paulo Rouanet, Secretário de Cultura de quando a lei foi criada.

⁵³ O PDT – Partido Democrático Trabalhista surgiu em 17 de junho de 1979, em Lisboa, fruto do encontro dos trabalhistas no Brasil com os trabalhistas no exílio, liderados por Leonel Brizola.

Folclore (IGTF). Houve, também, discordâncias da comunidade cultural em relação à nomeação de integrantes para o Conselho Estadual de Cultura (BUENO, 2013, p. 57).

Tarso Genro, vice de Olívio Dutra, é eleito prefeito de Porto Alegre no ano de 1992, o que garantiria a continuidade dos projetos políticos que, na cultura, eram financiados por dois fundos, o FUNCULTURA e o Fundo Municipal para Projetos Arquitetônicos Urbanísticos e Culturais (FUMPAHC). Em 1994, pressionada por representantes da área, a SMC lança o primeiro edital de apoio para projetos artísticos e culturais, com verbas do FUMPROARTE. A coordenação das Artes Cênicas fica a cargo do diretor de teatro Luciano Alabarse que, nesse ano, realiza a primeira edição do Festival Internacional de Teatro de Porto Alegre, o Porto Alegre em Cena.

No governo estadual de Antônio Britto (1995-1999) inicia-se a implementação do mecanismo de financiamento cultural pela renúncia fiscal nos moldes da Lei Rouanet, com a criação da Lei de Incentivo à Cultura (LIC/RS), em 1996 (Lei 10.846 de 1996), a partir de renúncia do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS). O governo teve a marca de uma forte agitação nos meios culturais com Carlos Appel, o secretário à época da criação da Secretaria de Estado da Cultura e da inauguração da Casa de Cultura Mario Quintana.

Em 1999, no primeiro governo do PT no estado do Rio Grande do Sul, o secretário da cultura é Luiz Pilla Vares, que defende o fortalecimento das ferramentas de controle do poder público na área da cultura. Luiz Marques, o vice-secretário da cultura, assume em 2001 e defende o uso da LIC também em projetos menores. É desta gestão a criação do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) (Lei ordinária 11.706/2001), mecanismo de incentivo direto do governo, como alternativa à LIC e com a finalidade de fomentar, por meio de financiamento, a produção artística-cultural do Rio Grande do Sul, ainda que, na prática, não tenha sido implementado no seu mandato.

A gestão da cultura no estado, com Germano Rigotto (2003- 2006) no Palácio Piratini, tendo como vice Antônio Holfeldt, inicia com uma fase de questionamentos quanto ao fôlego da Secretaria Estadual da Cultura de dar conta das necessidades do segmento, em razão de um certo distanciamento dos gestores na relação com a comunidade cultural. Sob o comando de Roque Jacoby, a SEDAC enfrenta, inclusive, o

desgaste de uma acusação de fraude ⁵⁴ na gestão dos recursos da Lei de Incentivo à Cultura – da qual o secretário é inocentado no início de 2010 (BUENO, 2013, p. 113).

Até que a situação fosse resolvida, a LIC ficaria paralisada. Roque Jacoby justificou-se, afirmando que o montante maior havia sido aprovado a partir da expectativa de um aumento da verba disponível para renúncia fiscal. “Se os produtores de fato captam mais do que está disponibilizado, temos mais condições de reivindicar esse aumento”, disse na época Jacoby, acrescentando que, em sua gestão, foi aprovada a Lei Bernardo de Souza ⁵⁵, que permite que empresas de porte menor também descontem o valor investido do ICMS quando do apoio a projetos culturais (BUENO, 2013, p. 114).

Das regras impostas pelo poder público, algumas foram consideradas conquistas no meio teatral e outras receberam alguma resistência, mas, de fato, nenhum estado brasileiro implantou o que poderíamos considerar como uma política pública para as artes cênicas. O que entendem-se por política pública é o conjunto de medidas do Estado, através de seus órgãos de administração, para assegurar direitos de determinado segmento social, cultural, étnico ou econômico.

O Estado é por definição o aparelho burocrático de gestão dos interesses coletivos (BOURDIEU, 2014, p. 64). O papel das políticas públicas ultrapassa a lógica assistencialista, de dependência, e deveria ser implantada para produzir o desenvolvimento e a emancipação com a liberdade do agente. A legitimidade das políticas públicas não exclui outras organizações, como empresas privadas e as instituições de assistência social. Mas nada ficou estruturado e o que se fez foram “perfumarias” que ficam estagnadas e evaporam no tempo sem avanços na forma de pensar e se relacionar com a profissionalização do teatro.

Num Brasil com uma política por muito tempo centralizada pelo poder público, retardando o desenvolvimento da cultura regional pelo ideal nacionalista, desenvolveu-se no profissional de artes cênicas, através de ações de controle e dependência da ordem vigente, a impossibilidade de pensar em emancipação e liberdade. A incapacidade dos

⁵⁴A acusação tomou por base a existência, na época, de um passivo de R\$ 14 milhões na LIC, recursos aprovados pelo Conselho Estadual da Cultura, mas que não podiam ser de fato repassados aos produtores culturais mesmo que houvesse a efetiva captação de patrocínio porque excedia o montante previsto pela lei para a renúncia fiscal (Jornal Zero Hora por Daniel Feix -06/03/2010). <http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticia/2010/03/secretaria-do-estado-da-cultura-coleciona-controversias-2829980.html>

⁵⁵ Projeto de Lei 215/99, dando a oportunidade para que pequenas e médias empresas possam investir em cultura, sem alterar o limitador de 0,5% do ICMS arrecadado no ano, ou seja, sem afetar as finanças do Estado.

intelectuais tradicionais de elaborarem um Plano Nacional da Cultura não é casual, mas estrutural, por isso o Estado se volta para um tipo de intelectual, aquele que representa a possibilidade real de consolidação de uma organicidade política e ideológica: “os administradores” (ORTIZ, 2006, p. 108).

A administração na esfera do poder público é o instrumento de que dispõe o Estado para pôr em ação as opções políticas do Governo (TORRES, 2004, p. 35). “Impessoalidade, formalismo, controle e rotina são características do modelo burocrático” adequado e que foi adotado para estruturar a administração pública brasileira. Adequado porque o modelo burocrático é capaz de oferecer a transparência que uma democracia exige. É necessário considerar a ideia de que burocracia não é um entrave, uma dificuldade, um problema, como tem sido aplicado de forma pejorativa, mas uma técnica de administração, tal como defendida pelo sociólogo alemão Max Weber, que, com o seu bom uso, pode ser uma ferramenta de controle eficaz da administração pública. Assim, enfatizo a afirmação que o “crescimento da burocracia pública é causa direta dos avanços democráticos experimentados pelo mundo ocidental” (TORRES, 2004, p. 26).

É recente a redemocratização do país que acontece após um longo período de centralização política e anulação dos papéis do estado e município, o que impossibilitou que o teatro regional saísse do amadorismo e se impusesse com sua “cor local”⁵⁶. No teatro de Porto Alegre, a ideia de reconhecimento profissional foi uma ilusão criada para o controle de um regime autoritário através do cadastramento dos agentes criativos. A tentativa de união e organização entre os agentes do campo do teatro é frustrada e pode ser verificada quando confrontada com a falta de cobrança para a existência de salas de espetáculos para apresentação da produção local, condições mínimas de trabalho que deveriam ser dadas para profissionais promoverem o consumo ou difusão do seu trabalho.

É curioso perceber que foi no período do regime militar, que censurou tanto os textos de teatro, quando a cidade de Porto Alegre ganhou seus primeiros e únicos, até julho de 2017, investimentos municipais na construção de prédios para experimentos cênicos.

⁵⁶ Expressão utilizada por CARDOSO, 2015, que recorre tanto às prescrições relativas à cor local no contexto francês (de onde cita Carine Fluckiger: “A pesquisa da “cor local” no teatro está na ordem do dia...”), quanto aos textos da Revista do IHGB e de Varnhagen.

3.3 Principais edifícios de teatro em Porto Alegre

O *Theatro São Pedro* foi idealizado no período regencial, no extremo sul do Brasil, mais precisamente na capital da Província de São Pedro, no ano de 1833, quando uma sociedade acionária de doze cidadãos visava construir um teatro com rendimentos destinados para a Santa Casa de Misericórdia. O então presidente da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, Manuel Antônio Galvão, doou um terreno localizado na Praça da Matriz, no centro da cidade, para a construção do teatro. As obras foram iniciadas no ano seguinte, sendo interrompidas na fase dos alicerces pelo início da Guerra dos Farrapos, ou Revolução Farroupilha, em 1835, com duração até 1845. Depois da guerra, para a continuidade das obras do teatro, foi constituída uma nova sociedade que, embora fosse de caráter privado, buscou subsídios oficiais, concedidos pelos governos seguintes. O projeto do teatro ficou a cargo de Georg Karl Philip Theodor von Normann, engenheiro e arquiteto nascido na Alemanha que chegou em Porto Alegre em 1848, aos trinta anos de idade, e era encarregado de administrar a distribuição de ferramentas para os imigrantes. Foi contratado pelo governador Soares d'Andrea para projetar esta e outras obras importantes da sua administração (WEIMER, 1998, p. 83). Finalmente, o edifício em estilo neoclássico foi inaugurado em 27 de junho de 1858, sob a presidência de Ângelo Moniz da Silveira Ferraz, o Barão de Uruguaiana, com capacidade para 700 espectadores e decoração em veludo e ouro, numa época em que Porto Alegre tinha pouco mais de vinte mil habitantes.

A administração do *Theatro São Pedro* inicia com uma Associação de Amigos, que, com o auxílio do poder público através de loterias⁵⁷, conclui o prédio em 1858. Loterias para este fim estavam previstas no decreto de 1810⁵⁸; foram as loterias a principal subvenção estatal ao *Theatro de São João*, no Rio de Janeiro, destinando 12% dos prêmios pagos pelos jogos para manutenção do prédio de teatro.

⁵⁷ Pela lei nº 316, de retomando o plano anexo à de nº 184, de 19 de outubro de 1850, o Barão de Muritiba concedeu seis loterias para auxílio da edificação. http://www.revista.brasil.europa.eu/117/Teatro_Sao_Pedro.html acesso em 07.02.2017

⁵⁸ "Decreto de 28 de maio de 1810". In: Coleção das Leis do Brasil de 1810. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891, p. 112.

Figura 1



Fotografia de um bilhete de loteria do Theatro São João do ano de 1820, o original pertence a coleção particular do pesquisador.

É curioso observar que, passado mais de um século da sua criação, ou seja, no ano de 1982, o Theatro São Pedro transforma-se em Fundação⁵⁹, possibilitando a arrecadação de empresas privadas para o desenvolvimento das obras de reforma e finalização do projeto. Com a criação da Fundação Theatro São Pedro (FTSP), em 18 de março de 1982, Eva Sopher foi nomeada pelo Governador do Estado como a Presidente da FTSP. Houve e há resistência⁶⁰ a esta política de repasse da administração de equipamento público através de instrumento legal de arrendamento, fundação, autarquia, associação de amigos ou organizações sociais, haja visto que, desde o século XIX, os jornais acusavam o governo local de “haver entregado o nosso teatro a arrendatários incapazes e gananciosos” (DAMASCENO, 1956, p. 241).

O público porto-alegrense era frequente ao teatro, tanto que Porto Alegre também contava com uma sala particular e mais popular, o *Teatro Variedades*, localizado na rua

⁵⁹ Uma fundação é uma pessoa jurídica de direito privado, hoje considerado o mesmo que uma autarquia e que exerce atividades típicas da administração pública, mas, sem a mesma subordinação hierárquica, “apenas com controle finalístico de suas atividades”. (TORRES, 2004, p. 155)

⁶⁰ Na história recente, o Auditório Araújo Vianna é arrendado no que chamam de Parceria Público Privada (PPP) e que resultou na elitização do espaço público. A preservação do investimento de R\$ 18 milhões devido a reforma promovida em parceria com a Opus Promoções foi levada em conta e a produtora está responsável por 75% do calendário anual do Araújo Vianna por dez anos. O Araújo foi fechado em 2005, por decisão do então prefeito José Fogaça. Após sucessivos adiamentos, o auditório Araújo Vianna é reinaugurado na noite de 20 de setembro de 2012. Alguns aspectos chamam a atenção, ainda mais pelo período da inauguração: a pouco mais de duas semanas das eleições municipais. (Fonte: matéria publicada em Zero Hora no dia 19 de setembro de 2012). Documento apontando o descumprimento de várias cláusulas do Termo de Permissão de Uso Parcial do Auditório Araújo Vianna, firmado entre o município de Porto Alegre e a permissionária Opus Promoções, foi entregue nesta quinta-feira (19/07) ao procurador geral do Ministério Público de Contas do RS (MPC), Geraldo de Camino. (Juremir Machado da Silva, colunista do jornal do Correio do Povo em 20 de julho de 2013).

Voluntários da Pátria esquina com a rua do Rosário. Nesse espaço se apresentavam números de mágica, de música e números equestres, ou seja, o teatro de diversão, cuja ausência de compromisso com os problemas da humanidade era bem recebida.

O Teatro *Variedades* foi demolido em 1890 e, na mesma rua, foi inaugurado o *Cineteatro Polytheama*, no ano de 1898, estabelecimento privado com 2.000 lugares, e que teve vida curta, pois consta que, por volta de 1907, foi condenado pelos engenheiros por estar com as fundações de madeira apodrecidas, sendo demolido em 1908. No seu lugar foi erguido, em 1910, o *Cineteatro Coliseu* (HESSEL, 1999, p. 39).

Em 1901 é inaugurado o *Theatro do Parque* por Domingos Martins Pereira e Souza, no recinto da Exposição Estadual de 1901, realizada no Parque da Redenção. O *Theatro do Parque* realiza espetáculos ao ar livre e muitas vezes recebem apresentações com cinematógrafo. Mesmo com o término da Exposição Estadual, o teatro continua a promover espetáculos que, segundo registros, ocorre até 1912.

Em 1901, o jornal *Correio do Povo* anuncia a estreia de um cinematógrafo no *Theatro São Pedro*, com exhibições diárias. As exhibições de filmes neste teatro foram realizadas até 1909 e sofre protestos por parte de alguns cronistas da época devido ao fato do *Theatro São Pedro* estar sendo utilizado para projeção de filmes ao invés de apresentar peças teatrais. O cinema, em 1908, já tinha uma sala fixa, o *Recreio Ideal*, na rua dos Andradas, na altura da praça da Alfândega. Com o sugestivo nome de recreio, o cinema já era uma realidade como opção de diversão dos cidadãos da capital gaúcha e como uma nova oportunidade de negócio.

Em termos de casas de espetáculo, Porto Alegre, que então contava com os Teatros *São Pedro* e o *Teatro Coliseu*, recebia as produções de companhias profissionais vindas do centro do país, colocando “em cartaz peças, comédias e até shows de mágica” (LYGIA VIANNA BARBOSA para Clóvis Massa e Renato Mendonça). Porto Alegre veria o surgimento de mais uma casa em 1913 – ano em que seria construído “o bonito *Teatro Guarani*, na Praça da Alfândega”⁶¹ (FISCHER, 2007, p. 47). Neste período que surgem os primeiros cineteatros, que são prédios mais requintados, com camarotes, balcões ou galerias e cadeiras no térreo. Em 1914 – o *Cineteatro Apollo* é inaugurado com 1554 lugares na primeira classe e 450 na segunda, estava localizado na Praça Dom Feliciano. Mais tarde é inaugurado o *Cineteatro Avenida* (HESSEL, 1999, pp. 41 - 42). Mas não

⁶¹ Na verdade, era o *Cineteatro Guarani*, em 1913.

havia manutenção nos teatros existentes em Porto Alegre e logo ficavam deficientes: o *Theatro São Pedro*, na praça da Matriz, e o Teatro *Eldorado*, de propriedade de Nicola Greco, já não gozavam de tanto prestígio, estando em situação precária. Havia também o teatro *América* que era um barracão de madeira⁶².

O *Auditório Araújo Vianna* foi inaugurado em 1927, no terreno ao lado do *Theatro São Pedro*. Tratava-se de uma concha acústica em estilo neoclássico a céu aberto, que contava com vários bancos rodeados por caramanchões. Com o mesmo nome foi transferido para o Parque Farroupilha e inaugurado em 12 de março de 1964, com capacidade para 4,5 mil pessoas. O projeto é dos arquitetos Moacyr Moojen Marques e Carlos Maximiliano Fayet. A partir da década de 70, o Auditório Araújo Vianna consagrou-se como espaço para apresentação de espetáculos de MPB.

O público infantil também frequentava as salas em horários alternativos. O *Teatro para Criança*, dirigido por Glênio Peres, surge em 1956, mas foi o *Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação - TIPIE*, fundado por Olga Reverbel⁶³ foi dirigido por Sayão Lobato, este foi o primeiro grupo de teatro amador a conseguir uma casa de espetáculo próprio, segundo relata Peixoto⁶⁴. Antes de ter sala própria, faziam teatro para criança com apresentações no Parque Farroupilha e no Cine Marabá.

Porto Alegre contava com vários espaços para apresentação de espetáculos teatrais, mas muitos com características de auditório, sem altura nem estrutura técnica adequada. Não havia um teatro municipal e as produções locais estavam acostumadas a “encolherem” ou “espicharem” seus cenários para se adequar ao tamanho dos palcos disponíveis, como o auditório da Pontifícia Universidade Católica (PUC), Teatro Flexível na Comunidade Espanhola – sede do *Teatro Studio*, Instituto Cultural Brasileiro-Norte Americano e o Clube Sogipa, que também recebiam grupos amadores.

⁶² O Theatro Eldorado e o Teatro América são citados por vários historiadores sem identificação de endereço. Foto do Theatro Eldorado pode ser encontrada no <http://prati.com.br/porto-alegre/porto-alegre-postal-theatro-eldorado-porto-alegrense-1909.html>

⁶³ Um programa didático criado por Olga Reverbel, em 1956 no Instituto de Educação General Flores da Cunha resulta no Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação - TIPIE, uma agremiação de cunho didático, dirigida por estudantes do curso normal que se ocupam de todos os detalhes da encenação, desde o preparo até a apresentação. O TIPIE incentiva a prática do teatro na escola em estreita ligação com as outras disciplinas. Segundo o teórico Fernando Peixoto, entre os acontecimentos que marcam o avanço do teatro infantil em Porto Alegre, em 1956, destaca-se a criação do Clube de Teatro, idealizado por Olga, que "dá início a um movimento dos mais fascinantes do Brasil em busca da renovação e do aprofundamento do teatro para crianças". (Enciclopédia Itaú Cultural - <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa513967/olga-reverbel>)

⁶⁴ Existe a informação de que em 1910 a *Sociedade Dramática Particular Amantes da Arte* possui teatro próprio. O teatro próprio foi desejo de todos grupos e companhias. Muitos tentaram, mas não conseguiram mantê-lo.

Em 1965, no período autoritário, o prefeito de Porto Alegre era Célio Marques Fernandes. Paulo Amorim, o diretor da Divisão de Cultura, assume o *Teatro de Equipe*, que tinha sido interditado em 1962; e fechado definitivamente em 1968, na gestão do prefeito Telmo Thompson Flores.

No ano de 1966, inaugurou, na avenida Independência, em Porto Alegre, o teatro *Leopoldina*⁶⁵ (HESSEL, 1999, p. 47), que passou a receber produções marcadamente comerciais, visando agradar ao chamado “grande público”. Neste modelo, a equipe trabalhava com contrato de trabalho, estabelecendo as obrigações e direitos de cada um, e a responsabilidade financeira era exclusiva do empresário. O teatro Leopoldina foi fechado em 1981.

Um grupo de ex-alunos do Curso de Arte Dramática da UFRGS (CAD/UFRGS), integrantes do *Teatro Independente*, reforma um prédio para sede própria do que seria, em 1968, o *Teatro de Arena de Porto Alegre – TAPA*. Os espetáculos do CAD/UFRGS, que a partir de 1969 já contavam com um teatro próprio de 100 lugares, tinha entre integrantes alunos e professores ligados à universidade. Os espetáculos, tecnicamente, deveriam ser classificados como teatro estudantil, mas as apresentações do curso já estavam muito integradas na vida social da cidade.

O teatro de Câmara é um pequeno teatro com 210 lugares e foi criado em 1970. É o primeiro teatro municipal em Porto Alegre⁶⁶ (Luiz Paulo Vasconcellos *in* GOLIN, 1989, p. 129), sendo instalado provisoriamente no prédio de um antigo depósito de automóveis, que futuramente deveria ser demolido para dar lugar à abertura de uma avenida. Com a alteração no Plano Diretor da cidade, o teatro acabou permanecendo no terreno definitivamente, sendo reformado e reinaugurado em 1999, já com sua denominação atual, que homenageia o conhecido músico gaúcho Túlio Piva. Foi novamente reformado em 2005, e reinaugurado em março de 2006 (com troca de assoalho do palco e piso da

⁶⁵ Embora Hessel informe a inauguração no ano de 1966 encontrei informações de que “a construção que abrigou o Leopoldina sempre foi curiosa: no térreo, onde seria um estacionamento, um imponente teatro. Acima dele, o esqueleto de um prédio nunca finalizado [e que abrigou a 1ª delegacia de educação]. A arquiteta Juliana Pasquetti Conelli, que durante a faculdade pesquisou sobre o edifício, aponta que problemas com o Plano Diretor da cidade motivaram a não conclusão das obras. Inaugurado oficialmente em outubro de 1963, foi apenas em abril do ano seguinte, mês marcado pelo início da ditadura militar brasileira [1964], que a casa teve seus 1.230 lugares ocupados pela primeira vez. A peça era *My fair lady*, texto do norte-americano de George Bernard Shaw e montagem de Moss Hart, que encantou o público porto-alegrense desacostumado com a extravagância musical importada da Broadway”. <http://www.editorialj.eusoufamecos.net/site/reflita/requiem-para-o-teatro-da-ospa/>

⁶⁶ Luiz Paulo de Vasconcellos conta 21 teatros em Porto Alegre, no livro *Theatro São Pedro - Palco da Cultura*, e indica 20 grupos teatrais atuantes. Mesmo assim alega que “uma das grandes dificuldades da produção de teatro em Porto Alegre é o número insuficiente de teatros” (GOLIN, 1989, pp. 128-129).

plateia, recuperação do forro do foyer e plateia, fachada e reforma do sistema de iluminação cênica e diversos outros melhoramentos). A manutenção não ocorreu, pois em 2014 foi novamente fechado para reformas e permanece inativo até julho de 2017.

No ano de 1972, o TAPA, pela ditadura, e o Theatro São Pedro, pelos cupins, fecham as portas. Com a reforma universitária, o CAD/UFRGS, antes ligado ao curso de Filosofia e que integrava o Instituto de Belas Artes desde 1968, passa a chamar-se Departamento de Arte Dramática (DAD) (HESEL, 1999, p. 47; Luiz Paulo Vasconcellos *in* GOLIN, 1989, p. 134).

Em Porto Alegre da década de setenta, as produções de teatro locais utilizavam para apresentação o *Auditório Tasso Corrêa*, do Instituto de Artes da UFRGS, o *Clube de Cultura* e o *Teatro do Centro Israelita* (HESEL, 1999, p. 48). O município inaugura o Centro Municipal de Cultura, com dois teatros: o *Renascença*, em 1978, e a sala *Álvaro Moreyra*, em 1979.

O Instituto Goethe de Porto Alegre, em 1981, inaugura novo prédio na avenida 24 de outubro, com auditório que viria a ser adotado como teatro pela cidade de Porto Alegre.

Em 1984, os gaúchos comemoraram a reabertura do *Theatro São Pedro* (BUENO, 2013, p. 23). No mesmo ano é reinaugurado o *Teatro Leopoldina* com o nome *Teatro da OSPA*. Ainda nesse ano, o grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* inaugura a sua terceira sede, a *Terreira da Tribo*, na rua José do Patrocínio, no bairro Cidade Baixa.

No ano de 1987, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul inaugura no campus central o *Teatro Qorpo Santo*, sala ligada ao DAD do Instituto de Artes.

A *Companhia Teatro Novo* inaugurou, em 1988, sua primeira sede, após 14 anos de atividades aluga um dos galpões no extremo da rua dos Andradas, no centro de Porto Alegre e ali faz adaptações estruturais para a criação do *Teatro Museu do Trabalho*, que é mantido pela companhia até 2000.

Em 1989, a PUC-RS inaugura o Salão de Atos e passa a produzir óperas. Em 1990, o governador Pedro Simon inaugurou a Casa de Cultura Mario Quintana, com os teatros *Bruno Kiefer* e a sala *Carlos Carvalho*. No ano de 1991 a cidade ganha mais dois teatros particulares, o teatro da *Cia de Artes*, mantido pela associação dos funcionários da Caixa

Econômica Federal (APCEF/RS)⁶⁷, e o *teatro Nilton Filho*, teatro escola mantido pelo diretor Nilton Filho.

A SMC ganhou grande apoio dos artistas e intelectuais locais. Entre as boas notícias de 1991, a SMC inaugura o Centro Cultural da Usina do Gasômetro. São 18 mil metros quadrados de área que deveriam abrigar salas multiuso, espaços para exposições, cinema e a promessa de um teatro. O teatro até hoje inexistente.

Em 1994 a PUC-RS inaugura o Teatro do Prédio 40. Em 1996, é fechado definitivamente o *teatro do IPE*.

No ano de 1997, o *Teatro do CAD* é reformado e passa a chamar-se *Sala Alziro Azevedo*. Nesse mesmo ano a cidade ganha o *Teatro do SESI-FIERGS*, na zona norte da cidade, com capacidade para 1684 pessoas. Em 1998, na Câmara de Vereadores, uma emenda parlamentar foi aprovada e destinou R\$ 250 mil para o grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*; foi a primeira vez que um único grupo teatral recebe vultosa verba, o que gerou muita polêmica.

O *Anfiteatro Pôr do Sol* é um local para espetáculos e eventos a céu aberto, inaugurado em 2000, ano em que a *Companhia Teatro Novo* inicia as reformas do *Teatro DC Navegantes*, que recebe programação inaugural em 2001. Em 2002, a Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul faz adaptações em seu auditório para inaugurar o *Teatro Dante Barone*. No ano de 2005 o *Auditório Araújo Vianna* é desativado voltando a reabrir graças a uma parceria público-privada, no ano de 2012, com patrocínio da Oi Futuro.

O *Anuário de Artes Cênicas de Porto Alegre – 2005* – traz a informação de que a cidade conta com trinta e dois teatros para apresentação cênica. Na atualidade, três deles estão fechados como o Teatro de Câmara Túlio Piva ou não existem mais como o Depósito de Teatro e o Teatro do Ipê

É importante entendermos que, como lembra Voltaire Danckwardt, em *O edifício teatral - Resultado edificado da relação palco-plateia*⁶⁸: “uma ação cênica não transforma o local em um teatro”. Considerarei no texto apenas os edifícios que são dedicados para experimentos cênicos, sabendo que se processam nas ruas de Porto

⁶⁷ Em 2000, a mobilização da classe artística conseguiu que o Município de Porto Alegre, através do Prefeito Raul Pont, comprasse o imóvel da CEF e o cedesse para uso dos artistas.

⁶⁸ Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Arquitetura. Orientadora: Glenda Pereira da Cruz do Programa de pesquisa e pós-graduação em arquitetura - PROPAR – UFRGS. 2001

Alegre, muitas apresentações de teatro de rua, na rua, ou em espaços não convencionais, como prédios abandonados, estacionamentos, museus, hospitais e até mesmo dentro de apartamentos e casas particulares. Daí a importância de reconhecer que um “espaço” para o trabalho do teatro é anterior ao da apresentação; é necessário atender as necessidades de local para ensaio, armazenamento de cenários, figurinos e todo o processo de criação. Esta necessidade de sede ou de um espaço público para criação de espetáculos cênicos é uma eterna reivindicação dos coletivos de teatro, não importando o perfil estético ou ideológico.

O descaso do poder público obriga o fechamento, por falta de manutenção, de alguns prédios. E a concorrência nos editais de ocupação só aumenta, também pela falta de classificação entre amador ou profissional, que passa a se dar pela escolha de quem pratica teatro e não sendo mais possível distinguir por critérios impostos como a cobrança de ingresso, vínculo com associação ou sindicato.

Em Porto Alegre os amadores não são mais destacados, mas há, no interior do estado do Rio Grande do Sul, um forte movimento de grupos amadores e alguns com sede e equipamentos, estruturas que antes eram sinônimo de profissionalismo da atividade de grupo na capital.

3.4 Amadores e Profissionais

No extremo sul do país, no século XIX, o teatro de diversão e o teatro lírico ou operístico⁶⁹ superaram o teatro literário ou intelectual das companhias amadoras locais, em número de apresentações e “em êxito de plateia” (HESSEL, 1986, p. 147). Fica evidente que o público preferia assistir produções vindas de fora, com artistas de outros estados, trazendo textos estrangeiros, do que as produções locais, todas amadoras⁷⁰. Mas Damasceno, em *Palco, Salão e Picadeiro*, aponta que não era suficiente que as companhias fossem estrangeiras, tinham que agradar ao exigente público gaúcho. Para exemplificar, o autor relata que, em 1879, quando se apresentava na cidade a *Companhia Lírica Francesa de Ópera Bufo*, o público esteve frio, e o teatro, pouco frequentado.

⁶⁹ O agrado com que a música lírica italiana era recebida por todas as camadas de público pode-se medir pela frequência com que, na música sacra brasileira do século XIX, compareceram melodias de talhe operístico. (GUINSBURG, 2006, p. 214)

⁷⁰ Teatro praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico, em caso de lucro a importância cobrirá os gastos da montagem. (GUINSBURG, 2006, p. 22)

Segundo o pesquisador, a música francesa era pouco conhecida em Porto Alegre, habituada e “afeiçoada” às melodias da ópera italiana. Mas, esta não era uma característica apenas de Porto Alegre, como ressalta José Dias, em *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*, sobre a amargura com que Alvares Azevedo expõe “a decadência” do gosto cultural do final do século XIX, muito influenciado pelos estrangeirismos, considerando que o teatro brasileiro “nunca existiu”. Esta indignação com o público vem acompanhada da denúncia de que as atividades teatrais “não mereceram, desgraçadamente, a atenção nem o estímulo dos governos” (DIAS, 2012, p. 64). Sem o “estímulo dos governos”, era do público que vinha a manutenção das companhias de repertório⁷¹. Os empresários destas companhias teatrais deveriam pagar seus elencos e o arrendatário era quem mantinha o prédio teatral aberto ao público. O empresário, dono de uma companhia de teatro, como em outros setores da economia, investia financeiramente e dependia do gosto do público para reaver o investimento. O tempo de permanência da companhia na cidade variava conforme a aceitação do repertório pelo público; só assim o teatro era uma atividade lucrativa (JUNQUEIRA, 2015, p. 241).

As companhias do centro do país e da Europa vinham se apresentar na cidade em turnês que favoreciam a viabilidade de um espetáculo. O custo do investimento do empresário teatral incluía a compra de direitos do texto da peça que “os autores negociavam” (JUNQUEIRA, 2015, p. 242). A compra deste produto intelectual permitia aos empresários brasileiros produzirem textos estrangeiros, com maior aceitação pelo público da época. Os empresários, após investirem em determinado repertório, esgotado o público local, obtinham lucro através das turnês e estavam quase sempre reféns do reconhecimento do primeiro ator pelo público, usando-o como chamariz. Ciente de que seu nome é que atraía o público, logo o primeiro ator começava a constituir sua própria companhia que passava a levar o seu nome, garantindo a publicidade.

Para Athos Damasceno, é a partir de 1885, que, em Porto Alegre, “apoiados pela imprensa e prestigiados pelo público” ocorreram números de música e teatro de várias companhias locais “alcançando relativo sucesso” (DAMASCENO, 1956, p. 215). O público, no começo, reagia negativamente a essas peças, que denunciavam o domínio inglês na economia, a corrupção e os desmandos sociais. Havia, então, no teatro amador,

⁷¹ Conjunto de peças montadas por uma companhia que possam ser facilmente repostas em excursões, sempre atendendo agradar ao público e garantir boa bilheteria. (GUINSBURG, 2006, p. 267)

talvez por falta de recursos para adquirir textos estrangeiros, uma proposta de encenar o autor dramático brasileiro, “um literato, homem de gabinete preocupado em produzir literatura”, que se diferenciava do empresário teatral, “um explorador”, preocupado com “a aventura do teatro” e que pensava o teatro como comércio (BORNHEIM, 1983, p. 92).

Foi a partir desse período, junto com as melhorias da cidade, que o teatro local ganhou grande prestígio entre seus conterrâneos. Autores como o sul-rio-grandense Apolinário Porto Alegre, utilizou a dramaturgia, e o “teatro de tese”⁷², para difundir seus ideais abolicionistas e foi “figura de proa” (HESSEL, 1986, p. 45) da *Sociedade Parthenon Litterario*, criada em 18 de junho de 1868, uma associação literária brasileira considerada a principal agremiação cultural do Rio Grande do Sul.

A *Sociedade Parthenon Litterario* foi o órgão que efetivamente formou e consolidou um sistema literário no estado e que reunia escritores com o comum objetivo da abolição da escravatura. Os dramaturgos gaúchos do século XIX construíram uma tradição que, mesmo enfrentando interrupções temporárias, resultou numa herança que possibilitou o surgimento de sociedades dramáticas e de casas de espetáculos (FISCHER, 2007, p. 33). O sucesso do drama romântico teve sua existência prolongada no extremo sul do Brasil com “seus enredos amorosos, a sua “cor local” e o sentimento nacionalista de seus autores” (GUINSBURG *et al*, 2006, p. 274)⁷³.

No início do século XX, na cidade de Porto Alegre, é possível observar as mudanças sofridas pelas produções teatrais ao longo do tempo, seja do ponto de vista estético, do público ou dos prédios de teatros. Foi um período de grandes e importantes transformações urbanas e na vida social, acompanhadas pelo movimento teatral da época.

As companhias porto-alegrenses amadoras eram conhecidas do público local desde a criação da Sociedade do Teatrinho em 1828. A *Sociedade Dramática*, a *Luso-Brasileira* e a *Filhos de Tália* entraram em declínio, mas deram espaço para a *Sociedade Dramática Giovanni Emmanuelle* e a *União Acadêmica Dramática*. Em 1910, surge a *Sociedade Dramática Particular Amantes da Arte*. O teatro amador em Porto Alegre assumiu aspectos de diversão e de pregação da ideologia positivista. Conseguiram realizar

⁷² "O teatro de tese é uma forma sistemática de teatro didático. As peças desenvolvem uma tese filosófica, política ou moral, buscando convencer o público de sua legitimidade, convidando-o a analisar mais a reflexão que suas emoções". (PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro, 2011, p. 385)

⁷³ Guinsburg faz referência a coexistência, no Brasil, do teatro romântico e do teatro realista entre 1855 e 1865. No Sul vamos observar características do teatro realista somente no período republicano, quando a descrição dos costumes burgueses se justapõe aos valores positivistas que dominavam o Rio Grande do Sul.

montagens de textos que não eram viáveis economicamente para os teatros profissionais e, desta forma, foram “uma das forças propulsoras” para a manutenção da atividade teatral no Brasil (GUINSBURG *et al*, 2006, p. 23).

Uma tentativa de modernização, na esfera amadora do Brasil, deu-se com Renato Vianna, que lançou, em 1922, no Rio de Janeiro, a Batalha da Quimera, movimento amador que tentava mostrar “pela primeira vez no Brasil, o teatro de síntese, de aplicação da luz e do som com valores dramáticos, da importância dos silêncios, dos planos cênicos e da direção” (GUINSBURG *et al*, 2006, p. 183). No entanto, nessa época, os ideais modernistas não chegaram aos membros da SBAT, que defendiam o *textocentrismo*, com a ideia de que o espetáculo teatral deve estar a serviço do texto. Tampouco o teatro moderno chegou ao extremo sul do país, que vivia momentos políticos agitados.

Segundo o pesquisador Antenor Fischer, em *A literatura dramática do Rio Grande do Sul (de 1900 a 1950)*, durante o período de 1900 a 1930, pelo menos 50 dramaturgos exploraram o gênero dramático em solo gaúcho, somando ao total de peças publicadas cerca de 160 obras literárias.

Para Tânia Brandão, foi o Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno⁷⁴, em 1938, com a montagem *Romeu e Julieta*, que apresentou a primeira proposta de modificação do teatro brasileiro (BRANDÃO, 2009, p. 96).

Na capital do Rio Grande do Sul, no final de 1930, no meio de uma crise financeira instaurada no estado, as artes cênicas continuavam uma atividade prioritariamente amadora. Foi fundado o *Orfeão Rio-Grandense*, grupo de teatro amador que, sediado nos fundos do Theatro São Pedro, levaria à cena inúmeras peças teatrais, na década que iniciava (FISCHER, 2007, p. 47). E essa não é uma realidade exclusiva de Porto Alegre, na verdade estes foram “tempos heroicos do amadorismo do século XX” (BRANDÃO, 2009, p. 78).

É nessa época que, através de Oswaldo Aranha, secretário do interior, o Theatro São Pedro é arrendado, por um período de três anos, para a *Empresa Teatral Sul-Brasil Ltda.*, e o gaúcho Álvaro Moreyra, radicado no Rio de Janeiro, trouxe o repertório de sua companhia *Teatro de Brinquedo*. Foram realizadas sessenta apresentações do repertório de oito textos, sendo três estrangeiros, e que atingiram muito sucesso (DAMASCENO,

⁷⁴ Ator, poeta, teatrólogo e diplomata brasileiro. Também vereador pelo antigo Distrito Federal e, no governo Juscelino Kubitschek, ocupa o cargo de Chefe de Gabinete.

1956; PEIXOTO, 1993, p. 35; HESSEL, 1999, p. 42; GOLIN, 1989, p. 71)⁷⁵. A presença do *Teatro de Brinquedo* em Porto Alegre foi possível porque, antes do fim do CNT, em 1937, a companhia, que se denominava amadora ganhou uma concorrência para a realização de “uma temporada nacional”. Foram previstas, e provavelmente realizadas, palestras gratuitas sobre a evolução do teatro, contudo o financiamento não impediu que a companhia de Álvaro Moreyra terminasse em 1939 (BRANDÃO, 2009, p. 94).

A manutenção de companhias que iniciavam como amadoras era difícil porque até o final da década de trinta persistiriam os mesmos métodos de produção do teatro, o qual dependia da bilheteira.

Para “salvar” o teatro, seria necessário atribuir um caráter mais artístico e não de divertimento popular, não era mais possível promover apenas o entretenimento da plateia, “que busca no teatro a digestão agradável do jantar” (MAGALDI, 2004, p. 215).

O teatro brasileiro permanecia resistindo acomodar-se na normalidade empresarial. Era difícil, porém, manter financeiramente as conquistas estéticas que buscava alcançar e evoluir com temporadas em espaços alternativos sem contar com as temporadas continuadas como as das companhias permanentes (financiadas pelo governo). Este era o impasse do momento no centro do país (PRADO, 2008, p. 41).

Na capital gaúcha, o teatro era marcado pela divisão entre um teatro amador, feito por intelectuais e estudantes ligados aos colégios locais e clubes sociais, e um teatro amador mais comercial, que ainda era feito com a intenção de diversão, embora ambas as produções estivessem decrescendo e ficando sem muitas perspectivas.

No centro do país, os empresários faziam uso de uma carteira de crédito ou financiamento a juros módicos que permitia às companhias teatrais trabalhar independentemente de auxílio estatal. Ainda se considerava possível neste período que as verbas adquiridas pelas bilheterias garantissem o rendimento necessário para o pagamento dos empréstimos, além de algum suporte governamental feito através de bons relacionamentos pessoais sem que houvesse uma política pública que beneficiasse efetivamente o teatro. Este era o modelo de se produzir o teatro profissional praticado até os anos de 1950, com os teatros burgueses buscando público junto “às camadas

⁷⁵ Se fosse o intuito estudar o início do teatro moderno de Porto Alegre talvez considerasse a presença de Álvaro Moreyra, através de suas palestras, um marco fundador, pela relevância dada por todos os historiadores.

dominantes da classe dominante⁷⁶ e o teatro intelectual sendo frequentado por professores e outros membros que compõem o extrato inferior dessa mesma classe dominante, deixando o teatro, assim, restrito às camadas dominantes. Esta realidade torna clara a afirmação de que “o gosto ou a escolha estética reproduz as relações de poder que existe na sociedade” (ORTIZ, 1983, p. 25).

O *Teatro do Estudante de Porto Alegre* (TEPA), influenciado pelo trabalho de Pascoal Carlos Magno, animado por Guilhermino César, Enilda Lopes e outros universitários da década de 1940, oferecia o que consideravam um repertório mais universal, intelectual (PEIXOTO, 1993, p. 38). Mas a continuidade do novo teatro não se dá facilmente a partir de determinado marco, há a “intervenção política” (BRANDÃO, 2009, p. 69), além da consciência de falta de união entre os que apresentavam um outro teatro, evidenciada na fala de Walmor Chagas de que “se tivéssemos tido a lucidez de juntar o intelectual com outros grupos, talvez a vida cultural do Brasil estivesse hoje em estágio bem superior” (Walmor Chagas apud PEIXOTO, 1993, p. 38).

Os autores teatrais defendiam a compra de direitos para encenação de seus textos, dentro ainda da lógica de um teatro realizado por empresários que visavam lucro. Esta obrigatoriedade legal pode estar diretamente ligada à emancipação do diretor/encenador, que, somente nesta época do teatro brasileiro, passou a interferir na leitura do texto. O encenador deixa de ser porta voz do autor teatral, reivindicando para si a autoria do espetáculo, e isto não deve ter agradado aos representantes da SBAT. A figura do “encenador está associada ao modernismo da cena brasileira” e também pela grande presença, por ocasião da Segunda Guerra, de estrangeiros no teatro brasileiro (GUINSBURG et al, 2006 p. 125).

Na capital gaúcha, o teatro de arte sem pretensões comerciais era realizado por estudantes que, durante o dia, trabalhavam em jornais ou repartições públicas, o que lhes impedia de realizar viagens com seus repertórios. Fernando Peixoto relata uma excursão do *Teatro de Estudantes*, pelo interior do Rio Grande do Sul, no período de férias do ano de 1954. Substituindo os atores que não conseguiriam se ausentar do trabalho, a excursão só foi possível graças a um pedido feito ao Dr. Nei Brito, secretário particular do

⁷⁶ Renato Ortiz cita a ideia de Bourdieu quanto mostra a distinção entre os “teatros considerados ‘burgueses’ se referem na realidade, à função dominante da classe dominante, e os “teatros considerados “intelectuais” correspondem à função dominada da classe dominante” (ORTIZ, 1983, p. 24).

governador Ernesto Dornelles⁷⁷, provavelmente por intermédio de Guilhermino Cesar, chefe de gabinete do governador, para como uma “ação entre amigos” conseguir as passagens e solicitar ao diretor da viação férrea a oferecer um vagão para que a trupe tivesse lugar para se alojar. Esta informação é confirmada por Lygia Vianna Barbosa, que declara que "havia algumas excursões pelo interior gaúcho, mas eram raras e geralmente patrocinadas pelo Estado (LYGIA VIANNA BARBOSA para Clóvis Massa e Renato Mendonça). Auxiliar a excursão desta atividade teatral amadora só ocorreu por iniciativa de Fernando Peixoto de “ir falar com o governador”. A Divisão de Cultura da Secretaria de Educação concedia algum auxílio financeiro para o teatro amador, mas em sua maioria eram atendidos casos isolados por iniciativa do FRAT ou através da política de balcão sem existir uma política pública de apoio aos grupos. No retorno, após uma fracassada campanha para conseguir sede própria para os ensaios do *Teatro de Estudantes* e aquisição de “material cênico”, sem um empresário que os mantivesse, o grupo se separa em três novos grupos amadores – *Comédia da Província*, *Teatro Universitário da União Estadual dos Estudantes* e *Clube de Teatro da Federação de Estudantes Universitários do Rio Grande do Sul*. (PEIXOTO, 1993, p. 42).

Os grupos amadores consideravam a profissionalização uma conquista, algo que pretendiam atingir, mas nem sempre era possível, mesmo para os membros do *Clube de Teatro*, que eram apoiados pela Federação dos Estudantes da Universidade do Rio Grande do Sul (LYGIA VIANNA BARBOSA para Clóvis Massa e Renato Mendonça).

Em 1958, finalmente o CAD da UFRGS abre inscrições, oferecendo curso de Arte Dramática e de Cultura Teatral. Tinha como professores Ângelo Ricci, Guilhermino César, Madeleine Ruffier, Tony Petzhold e Ruggero Jacobbi⁷⁸ (PEIXOTO, 1993:28). A seleção para preenchimento das vagas oferecidas ocasionou a saída de figuras fundamentais para a existência de vários dos grupos, não tardando que estes grupos saíssem de cena. Acreditava-se que o CAD, então ligado à Faculdade de Filosofia, iria formar diretores locais, evitando a necessidade de contratar profissionais do Rio de Janeiro e de São Paulo e, desta forma, baratear o custo das produções.

⁷⁷ Foi um militar e político brasileiro, governador do estado do Rio Grande do Sul em duas ocasiões, senador da República e ministro da Agricultura. Era primo do ex-presidente Getúlio Vargas.

⁷⁸ Ruggero Jacobbi regressa a Roma, em 1960, e Gerd Bornheim, professor do curso de Filosofia, assume a direção da escola até 1969, sendo responsável inicialmente pelas "aulas de teorias do ator: estética e poética da encenação" e, mais tarde, por "história e estética do teatro". Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3542/gerd-bornheim>

Assim, os grupos profissionais *Teatro Equipe* e *Teatro do Sul* realizaram suas estreias sem a necessidade de diretores de fora da cidade. Luiz Carlos Maciel e o italiano Ruggero Jacobbi, residente na cidade, por motivo dos cargos de professores da universidade, exerceram a função de diretores dos grupos locais com êxito. Ambos grupos profissionais tiveram curto período de existência e logo encerraram suas atividades.

O teatro amador de Porto Alegre ocupa lugar de prestígio entre a sociedade cultural e espaço na crítica, embora alguns ainda insistem de que seja necessário se profissionalizar. A exemplo disto está a declaração de Carlos Murtinho de que “a maioria daqueles que fazem teatro aqui em Porto Alegre é principalmente pela pura e simples vaidade humana, por exibição...” (Carlos Alberto Murtinho *apud* PEIXOTO, 1993, p. 59).

Este, entretanto, não era um sentimento local. Jaime Costa teria escrito uma carta para Paschoal Carlos Magno em que declarava que “agora os jovens se tornam profissionais por vaidade (...) Esses não são profissionais, esses são os vaidosos” (BRANDÃO, 2009, p. 109). A aceitação pelo público do trabalho amador e a possibilidade de concorrerem a algum apoio vindo do Estado começa a incomodar os profissionais como se disputassem a opinião de crítica e público.

Entendendo que o caminho natural dos amadores é a busca pelo profissionalismo, Murtinho cria “a primeira companhia profissional” da capital gaúcha, o *Teatro do Sul*, o qual, por “desentendimentos internos”, não dura mais que a temporada de um ano (PEIXOTO, 1993, p. 61). Logo em seguida, Carlos Murtinho cria o *Teatro Studio*, que novamente se autoproclama “primeira companhia em caráter permanente em Porto Alegre” e anuncia que sua sobrevivência depende da presença do público. Este fato demonstra a dificuldade do profissionalismo, ou seja, encarar o teatro como trabalho que sustente financeiramente todos os envolvidos.

Manter qualidade de repertório com bons textos e elenco, pagar aluguel de teatro e locais de ensaio além de outros custos de taxas e impostos exigidos pelas leis trabalhistas podem causar muitos “desentendimentos”; custos estes que um grupo amador não tem. Nesta trajetória, muitos grupos amadores surgiram, mas há os que “lançam a peça de estreia e depois desaparecem, os que não chegam a estreiar, os que mudam de nome e os que persistem sem grande destaque e sem contribuições apreciáveis” (PEIXOTO, 1993, p. 65).

O protagonismo do diretor/encenador já era uma realidade no teatro e, como ainda "não havia diretores gaúchos", os profissionais do centro do país eram contratados e vinham vender seus serviços de direção aqui no sul. "Convidamos o Carlos Murtinho, que era do Rio, para nos dirigir, e ele também assumiu o trabalho no Teatro Universitário e no Clube de Teatro. Nós pagávamos a ele três mil cruzeiros e mais uma participação que não me lembro de quanto" (LYGIA VIANNA BARBOSA para Clóvis Massa e Renato Mendonça).

O teatro intelectualizado, criado por jovens semiprofissionais, recém-saídos do CAD, era um teatro com preocupações sociais e políticas. "O teatro no curso da década de 60, constitui-se num dos principais focos da atuação cultural da intelectualidade, fazendo florescer toda uma geração sintonizada e mobilizada por expressão artística" (MOSTAÇO, 1983, p. 15). O *Teatro de Arena de Porto Alegre (TAPA)*, fundado pelo *Grupo Teatro Independente* dos ex-alunos do CAD – Jairo de Andrade e Alba Rosa⁷⁹ (HESSEL, 1999, p. 48; KILPP, 1996, p. 51) trouxe muitos diretores de fora da cidade e nunca conseguiu manter por muito tempo um mesmo grupo de atores. Seguiam vivendo com a dualidade entre a ideologia proposta e a necessidade empresarial de organização e manutenção de um teatro. No início, a ideia era a criação de uma companhia, uma empresa com atores contratados, como relata a atriz Ida Celina. Foi no final dos anos sessenta que o *TAPA* iniciou seu trabalho com uma ideia de organização, em que o empresário ou "produtor assumia os vínculos trabalhistas para que o grupo se caracterizasse como profissional" o que "não espelhava verdadeiramente a realidade da produção local" (Ida Celina *apud* ZUGNO, 2012, p. 96).

Fernando Strehlau surge como um produtor que se aventura a trabalhar a organização nos moldes da empresarial, mas, com recursos vindos da SMEC e da Divisão Artística da SEC, tinha a garantia de bilheteria através do público escolar. Para se adequar aos horários escolares, eram realizadas apresentações do musical *A Moreninha*, inspirado no romance de Joaquim Manuela de Macedo, manhã, tarde e noite de terças a domingos. O diretor Delmar Mancuso, equipe e atores foram contratados e tinham carteira assinada cumprindo temporada no Theatro São Pedro e depois circulando pelo Rio Grande do Sul,

⁷⁹ Luiz Paulo de Vasconcellos relaciona ainda Aracy Esteves e Edviga Falej como integrantes do Grupo de Teatro Independente (Luiz Paulo de Vasconcellos *in* GOLIN, 1989:127), mas estes já não eram mais integrantes quando inauguram o Teatro de Arena (KILPP, 1996, p. 51)

sempre com muito público trazidos pelo projeto *O Teatro vai à escola*, uma promoção do Movimento Gaúcho pelo Menor (Ida Celina *apud* ZUGNO, 2012, p. 78).

"Eu entrei [no CAD] para lecionar Administração Teatral e produzir os espetáculos do curso [...]. Eram três ou quatro montagens por ano, todas encenadas no *Teatro do CAD*. E o público pagava ingresso. Queríamos reforçar o pensamento de que o ator era um profissional e que tinha que ser pago"(LYGIA VIANNA BARBOSA para Clóvis Massa e Renato Mendonça). Neste depoimento fica nítido que havia, na academia, um trabalho para que seus alunos se afirmassem socialmente como profissionais de teatro, fugindo de serem identificados como amadores ou integrantes de teatro estudantil que buscavam este *status* com a venda de ingressos.

De fato, vários grupos de teatro profissional, ou seja, com o registro oficial, foram formados por ex-alunos do CAD. Surgiram, nos anos de 1960 e 1970, o *Grupo de Teatro Independente* (1964) formado pelo ex-aluno Jairo de Andrade, o *Grupo de Teatro Província* (1970) dirigido pelo ex-aluno Luis Artur Nunes, o *Grupo Girassol* (1974) do ex-aluno Dilmar Messias que depois de oito anos tornou-se a *Ato Sereno Produções Artísticas*, e a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* (1978) fundado pelo ex-aluno Paulo Flores. O *Grupo Teatro Província* é o único destes que se manteve com a produção da universidade, com a participação de alunos e professores, e sem preocupações quanto a temática política, dedicando-se a realizar um teatro de experimentação formal (Luiz Paulo Vasconcellos *in* GOLIN, 1989, p. 128; KILPP, 1996, p. 51) apresentado para um público de classe média. Lygia Vianna Barbosa, sempre à frente da administração destes empreendimentos, "cuidava também dos figurinos, contratando costureiras. Era o que hoje chamamos de produtor" (LYGIA VIANNA BARBOSA para Clóvis Massa e Renato Mendonça).

Os grupos iam se reestruturando, reagrupando-se e encontrando novas formas de se manterem. Em 1978, *A Morta*, de Oswald de Andrade, espetáculo com direção de Ana Maria Taborda, do grupo *Ex-Núcleo de Trabalho Alternativa*, manteve-se através de um grupo de sócios, que, pela mensalidade, garantiam acesso livre aos espetáculos do grupo. Mas também havia outras estruturas de trabalho, como a da montagem do espetáculo *Jogos na Hora da Sesta*, de Roma Mahieu, que não foi uma iniciativa de um grupo teatral, mas do diretor Paulo Albuquerque, que convidou atores independentes para a realização deste trabalho (MOTTOLA, 2009, p. 17). Ambos espetáculos conquistaram projeção nacional através do *MAMBEMBÃO*.

Surgem novos grupos de teatro em Porto Alegre, e todos em torno do diretor, que representava o líder do grupo, como exemplos, o *Grupo TEAR*, da Maria Helena Lopes; o *Teatro Vivo*, da Irene Brietzke; o *Faz-se Carretos* - logo alterado para *Face & Carretos*, do Camilo de Lélis; *Descascando o Abacaxi*, do Luciano Alabarse; *Do Jeito que Dá*, do Júlio Conte e *Cia. Eteceteratral*, do Nestor Monastério. Todos estes grupos do início dos anos de 1980 iniciaram suas trajetórias trabalhando pelo sistema de cooperativa. Ao lado dos diretores, havia a figura de um produtor executivo, que também exercia a atividade de ator. A identidade pública do grupo era reconhecida através da figura do diretor.

Alguns dos produtores executivos de Porto Alegre, interessados num possível mercado em expansão, instituíram empresas de promoções artísticas que começam a atuar, também, como empresas produtoras de teatro: a *Opus produtora* (Geraldo Lopes), a *DC Set* ou *DC7* (Cicão Chies e Dody Sirena), a *RM Produções* (Raul Ferreira e Marcos Alves), *Luz Produções* (Jorge Furtado, Zé Pedro Goulart e Ana Azevedo), *Andrômeda* (Denize Barra) e *Elis produções* (Sonia Duro) são alguns exemplos (SILVA, 2010). “A necessidade de desenvolvimento técnico-artístico-capitalista estabelece a aliança almejada para transformação da atividade num *negócio*. A fórmula empresarial encontrou assim possibilidades reais de implantação” (MOSTAÇO, 1983, p. 24); pelo menos até o fim dos anos oitenta.

O ano 1987 teve a marca de maior número de novas produções teatrais encenadas na cidade, e muito se deve aos esquetes⁸⁰, que tomaram conta dos bares e casas noturnas, alguns dos quais viraram peças, como *Escondida na Calcinha*, produção DC 7, direção de Patsy Cecato, e *Perucas em Desfile*, produção da *Companhia Tragicômico Balaio de Gatos*, com direção de Patsy Cecato, Renato Campão, Lila Vieira e Jaime Ratinecas. O maior êxito do ano, entretanto, coube ao diretor Luiz Artur Nunes, com a peça *A Mãe da Miss e o Pai do Punk*, uma colagem de esquetes com produção da Opus Promoções (BUENO, 2013, p. 40).

Nos anos seguintes estas empresas se afastam do teatro e seguem por produções mais lucrativas como shows de música e produções de cinema amparados pelas leis de

⁸⁰ Cenas curtas, cômicas em geral, que podem ser agrupadas, perfazendo um espetáculo inteiro, ou ser inserida num espetáculo de variedades (GUINSBURG, 2006:136)

renúncia fiscal. Os que seguiram apenas com o teatro não sobreviveram às exigências legais e a concorrência dos editais dos anos noventa.

Os mecanismos de financiamento surgidos em Porto Alegre no ano de 1994 exigiram uma capacitação específica que atendesse as exigências dos editais. Em Porto Alegre, um Fundo municipal não consegue manter a manutenção dos grupos que, acostumados a serem centralizados na figura do diretor, precisavam dividir o foco para quem tivesse competência de elaborar projetos para concorrer com outros tantos grupos novos que se formavam. O reconhecimento pela trajetória de dedicação ao teatro não bastava para serem atendidos pelo poder público. Era necessário concorrer pela verba de produção, por datas nos teatros, por espaço na mídia e pelo público.

Com o intuito de não precisarem concorrer nos editais de salas, muitos projetos surgiram a partir dos experimentos de teatro de rua da tribo *Ói Nós Aqui Traveiz*, que se apresenta na rua pela primeira vez em 5 de junho de 1981. Na realidade houve uma nova postura: dizia-se que certos grupos praticariam teatro *na* rua e não *de* rua, por ignorarem alguns fundamentos do teatro político e apresentarem espetáculos de diversão.⁸¹ Nos anos de 1980 surgem *Oficina Perna de Pau*, *Rapazes do Pé de Palco e Cia*, *Teatral D’Rua e Alcatéia*. Nos anos de 1990 se multiplicam com *Falos & Stercus*, *Espalhafatos*, *Bumba meu Bobo*, *Goliardos*, *Voluntários do Palco*, *Povo da Rua*, *Oigalê* e *Manjerição* (OLIVEIRA, 2010, p. 16).

O teatro de rua de Porto Alegre é organizado como movimento independente dos grupos de teatro de sala. Uma mostra específica, até o ano de 2004, contava com trinta grupos com trabalhos para a rua. Em 2008, com apoio da SMC, passa a ser um Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre (FITRUPA), com reconhecimento do poder público⁸² e considerado pela crítica do Jornal do Comércio como um dos “mais importantes festivais do gênero no país”⁸³.

No panorama apresentado acima o que chama atenção na análise dos inúmeros movimentos para o caminho da profissionalização do teatro é o fato dos agentes do campo

⁸¹ Para quem deseja ampliar os estudos, e pela complexidade da questão sugiro a leitura do artigo de André Carreira *O teatro de rua é teatro popular?* acesso em <http://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/download/27/22/>

⁸² A Câmara Municipal de Porto Alegre aprovou, em votação simbólica na tarde desta quinta-feira (4/5), o Projeto de Lei do Legislativo nº 236/16, de autoria da vereadora Sofia Cavedon (PT), que inclui o Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre no Calendário de Eventos de Porto Alegre e Calendário Mensal de Atividades de Porto Alegre no mês de abril. Fonte: <http://camarapoa.rs.gov.br/noticias/festival-de-teatro-de-rua-e-incluido-no-calendario-oficial-de-porto-alegre?preview=true>

⁸³ Publicação de 18 de abril de 2013 do Jornal do Comércio – RS com crítica assinada por Michele Rolim.

da arte ou cultura, artistas e intelectuais dedicados às artes cênicas abrirem mão de acompanhar as ações desenvolvidas pelo poder público. O teatro de Porto Alegre é praticado pela mesma classe média que tem total desprezo por reuniões de condomínio (TORRES,2004:85), e, da mesma forma, os “artistas”, mesmo sabendo que seus mais imediatos interesses estão em jogo, demonstram absoluto descaso pelas soluções negociadas, optando por se fazerem representados. Assim, seguem demonstrando “uma postura súdita com relação ao poder público” (TORRES,2004:85). Por defecção, o movimento do teatro se torna refém das políticas públicas, apresentadas através de leis e programas de governo.

A seguir, ao analisar algumas leis do município de Porto Alegre relativas às artes cênicas que foram publicadas entre 1985 e 2005, pretendo tornar mais clara esta ausência do profissional de teatro nas decisões públicas.

ANONIMATO

O que há de mais triste com estes bustos de praça pública não é que ninguém saiba quem sejam: é que ninguém pergunta quem são.

Mario Quintana

4 LEGISLAÇÃO RELATIVA AO TEATRO

Em relação ao que foi exposto nos capítulos anteriores, é possível identificar algumas mudanças no campo do teatro, acompanhando as mudanças políticas. Estas mudanças eram festejadas e consideradas avanços, mas, ao mesmo tempo, constituem estratégias dos governantes para inibir o teatro como atividade autônoma. O movimento do Executivo e Legislativo, implantando leis e regras para as artes cênicas, promoveu o desenvolvimento da produção teatral de forma limitada e controlada. As conquistas das entidades de representação não garantiram a solução dos problemas estruturais enfrentados pelos grupos, companhias, tribos e coletivos teatrais.

Busquei analisar com atenção o conteúdo de algumas das leis, regras, normas, programas e ações que foram propostas e executadas pelo município de Porto Alegre no decorrer destes vinte anos, mas também dispensei atenção à ideia de união do campo do teatro nas tentativas de se organizar como entidade de classe. Não sendo este um movimento de uma categoria, mas, o movimento conhecido como novo sindicalismo que tornou-se poderoso no final dos anos 1970 “espalhando ideias como a superação do modelo de organização sindical criado nos anos 1930” (FRANÇA, 2007, p.71).

Considerando o teatro como campo capaz de se auto-organizar, logo penso no SATED-RS, criado em 1978. É esta a entidade que representa e reúne todos as classes do campo do teatro. Mas não é apenas o sindicato que promete auxiliar no desenvolvimento do teatro de Porto Alegre. O poder público, através da criação, em 1988, de uma Secretaria para tratar dos temas relacionados à cultura no município de Porto Alegre ganha a simpatia de muitos artistas e produtores, quando o prefeito Tarso Genro lança o financiamento a fundo perdido para a produção de atividades artísticas e culturais em 1994 e, no mesmo ano, um festival de artes cênicas, programa que propõe a participação e o acesso de forma descentralizada como uma nova cultura social, política e econômica para a cidade.

Entre as três leis e seis decretos existentes para artes cênicas e os cinco fundos para a cultura, publicados pela Câmara de Vereadores⁸⁴, escolho analisar o que se refere ao período de 1985 a 2005, que interferiram de forma direta no modo de produzir teatro em Porto Alegre, considerando as regras que dispõem a respeito da formação, produção e circulação das artes cênicas, mas também, prevendo facilitar o acesso de público⁸⁵.

4.1 SATED-RS ⁸⁶

O SATED/RS, fundado no ano de 1978, seria uma instância de poder dentro do campo do teatro. Entretanto, esta entidade de classe não acompanha as mudanças e as modernizações da atividade teatral ocorridas. Em Porto Alegre, nos anos de 1980, surgem inúmeros grupos, companhias e tribos, via de regra, liderados por diretores. O diretor é o responsável legal da montagem e, portanto, o contratante.

Uma entidade de classe tem por finalidade cuidar dos direitos profissionais de seus filiados e manter a ideia de união para buscar “o desenvolvimento profissional”, mas como garantir direitos numa relação de poder em que a mesma entidade representa o patrão e o empregado?

Neste modelo de agremiação, ou coletivo, praticado no campo do teatro, o diretor ocupa espaço de contratante/patrão, e os técnicos e os atores, os contratados/empregados. Não existe o sentimento de estar representado pela entidade para resolução de questões internas do campo e isto levou a um desgoverno que somente é reestabelecido quando se desloca a figura de patrão, ou o contratante, para o poder público.

As leis e posições conquistadas ao longo dos anos não contribuíram para uma nova proposta de representação legal para que empresas produtoras, diretores, atores e técnicos se reorganizassem a fim de estabelecer regras e limites na relação de trabalho de classe, e o SATED-RS se limita a representar o trabalho no campo do teatro quando este se relaciona com o poder público.

⁸⁴ Conforme consta no texto de apresentação da publicação, o Presidente da Câmara Municipal de Porto Alegre, senhor Mauro Zacher, informa que “A Coletânea apresenta leis que se referem à criação de espaços para exposição e divulgação de produtos artísticos-culturais, como feiras de artesanato, concursos, mostras de arte; leis que focam o acesso à Cultura; normas de preservação de patrimônio histórico-cultural; e leis que buscam a conceituação e a definição de políticas culturais a serem implementadas no Município” PORTO ALEGRE: Câmara Municipal. *Coletânea de leis municipais sobre cultura* (atualizada até agosto de 2012) – 2012, p. 3.

⁸⁵ Em anexo estão os textos completos das leis citadas.

⁸⁶ Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências.

Ao deslocar o foco das discussões ao poder público, as questões reais da relação profissional de trabalho são evitadas, perdendo-se o objetivo principal da defesa de direitos do trabalhador do teatro e o desenvolvimento profissional da categoria. Para os dirigentes do sindicato, dentro de uma configuração de grupo de teatro, saber a quem representar em uma disputa jurídica pode causar dúvidas dentro da ampla categoria profissional indicada no Art.2º da Lei nº 6.533:

“I - Artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública

II - Técnico em Espetáculos de Diversões, o profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas, espetáculos e produções”.

Os profissionais filiados ao SATED-RS são acrobata, adrecista, amestrador, *assistente de direção*, ator, bailarino ou dançarino, barreira, cabelereiro de espetáculos, camarada, camareira, capataz, caracterizador, *cenógrafo*, cenotécnico, comedor de fogo, contorcionista, contrarregra, coreógrafo, cortineiro, costureira de espetáculos, *diretor*, diretor circense, *diretor de cena*, *diretor de produção*, domador, eletrícista de circo, eletrícista de espetáculos, ensaiador circense, equilibrista, excêntrico musical, faquir, figurante, figurinista, homem-bala, homem do globo da morte, icarista, iluminador, mágico, mestre de ballet, malabarista, manequim, maquilador de espetáculo, maquinista, maquinista auxiliar, mestre de pista, operador de luz, operador de som, palhaço, secretário de frente, *secretário teatral*, sonoplastia, strip-teaser, técnico de som.

Das funções relacionadas, há o assistente de direção, cenógrafo, diretor e diretor de cena que, embora sejam atividades criativas, são, numa relação de trabalho, funções de poder, pessoas que exercem um comando. O diretor de produção e secretário teatral são funções estritamente administrativas ou operacionais. O sindicato é entidade que representa o chefe e o subordinado, como se ao colocar ambos na mesma entidade fosse possível nivelar esta relação.

Isto demonstra a complexidade do campo do teatro. O diretor pode estar como subordinado em relação ao produtor em determinado trabalho, já, em outro, o diretor é o chefe e tem um produtor executivo ou coordenador de produção como subordinado. O

“campo é espaço de luta e ao mesmo tempo espaço de concordância”⁸⁷. É também nesta ambiguidade das relações sociais no trabalho do teatro que o identifico como campo.

A partir de 2000, o SATED RS, devido a um processo judicial apresentado por um associado da entidade que questionava a eleição da diretoria, passou por um período em que foi comandado por sucessivas Juntas Governativas: a primeira formada exclusivamente por diretores/produtores que para a forma de organização da época, eram os contratantes/patrões. Em agosto de 2008, foi eleita a última e, em outubro do mesmo ano, foi dado por extinto o processo movido contra o Sindicato. Com a aprovação do novo Estatuto da entidade, foi possível promover a tão esperada eleição, realizada no dia 16 de dezembro de 2008⁸⁸.

O ponto principal quanto à união entre os criadores e os que produzem o teatro de Porto Alegre é que a representação através do sindicato, pensado para a fiscalizar as políticas públicas e fiscalizar a atuação dos fazedores destas políticas, prevê um nível de organização e mobilização que os agentes do campo do teatro de Porto Alegre ainda não alcançaram, talvez pelos longos anos que ficaram marcados pela cultura gaúcha do bem-sucedido controle da doutrina castilhistas.

4.2 SMC Porto Alegre ⁸⁹

Em junho de 1987, Joaquim Felizardo assumiu a direção da Divisão de Cultura da SMEC. Em seu discurso de posse, mencionou nomes de artistas locais de diversas áreas: do teatro, citou o dramaturgo e professor do DAD Ivo Bender, o diretor de teatro Luciano Alabarse, que estreara o texto de Naum Alves de Souza – *Um beijo, Um abraço, Um aperto de mão*⁹⁰, a diretora e professora de interpretação do DAD Maria Helena Lopes, que lotava o teatro com um espetáculo inspirado no livro *Nascimentos* de Eduardo

⁸⁷ Palestra de Clóvis Barros Filho O Pensamento de Bourdieu https://issuu.com/espacoetica/docs/bourdieu_aula_1_-_o_campo_social acesso em 12 de abril de 2017.

⁸⁸ A Junta Governativa, figura regimental de um estatuto obsoleto, foi formada pela primeira vez em 15 de fevereiro de 2000, com o intuito de manter funcionando o Sindicato. Era formada por Dilmar Messias, Camilo de Lélis, Airtom Tomazzoni, Júlio Saraiva, Paulo Flores e Giba Assis Brasil, todos diretores. As juntas governativas eram renovadas semestralmente. Cada renovação era feita em Assembleia Geral, com divulgação regulamentada e obrigatória, quando era apresentada a prestação de contas do período anterior e colocada em votação. <http://satedrs.org.br/institucional/#p1>

⁸⁹ Lei nº 6.099, de 3 de fevereiro de 1988. Cria a Secretaria Municipal da Cultura, cargos em comissão e funções gratificadas, altera a denominação e as finalidades da Secretaria Municipal de Educação e Cultura e a vinculação do COMPAHC, autoriza o executivo a criar o Fundo Pró-Cultura e dá outras providências.

⁹⁰ Este espetáculo ganhou os prêmios açorianos de Melhor Atriz e Melhor Trilha Sonora. Em julho se apresentou no Theatro São Pedro na programação do 2º Encontro Renner de Teatro.

Galeano – *Império da Cobiça*⁹¹, o autor e diretor de teatro Júlio Conte, que levava para os palcos o texto de sua autoria – *Zona Proibida*, a atriz, diretora e professora de direção do DAD Irene Brietzke, que fazia enorme sucesso com sua montagem de Henrik Ibsen - *Peer Gynt*, *O Imperador de si mesmo*⁹², o professor do DAD, ator e diretor de teatro Luiz Paulo Vasconcellos, o diretor de teatro Ronald Radde, reconhecido no meio escolar com a continuidade do seu projeto *Escola vai ao Teatro*, com o texto de João das Neves - *O Leiteiro e a Menina* e o diretor de teatro Nestor Monastério, fazendo teatro para crianças com texto de Flávio de Souza – *Vida de Cachorro*⁹³. Os nomes citados no discurso eram de personalidades que estavam ligadas ao departamento de Arte Dramática da UFRGS, ou que ocupavam espaço nos jornais locais da época, não importando a relevância do artista na cultura do teatro local.

Eu recebi um convite para assumir a Divisão de Cultura do Município. Quando do convite fui informado que o projeto prioritário seria estudar, elaborar todo um trabalho, no sentido de criar a Secretaria de Cultura. (Joaquim Felizardo - PORTO ALEGRE (RS), 2016, p. 40).

Uma comissão foi formada para discutir a criação da nova secretaria e Joaquim Felizardo tratava de entrevistar “meia centena de produtores de cultura da cidade (...) para ganhar essas pessoas para a ideia da necessidade da criação de uma secretaria” (PORTO ALEGRE (RS), 2016, p. 44). Não se sabe quais dos produtores de cultura da cidade que foram “entrevistados” pelo futuro secretário.

Mas, certamente algum produtor representando o campo da música foi convidado para dar entrevista, pelo destaque que era dado aos eventos de música que, com o auxílio da divulgação nas rádios FM, atraí grande público jovem.

A música parecia estar por todos os cantos, seja na voz de cantoras como Glória Oliveira, Flora Almeida, Marlene Pastro ou, ainda, com o hino de uma geração, Horizontes, na voz de Elaine Geissler, e também Adriana Calcanhoto, talento que começava a desabrochar em apresentações sempre lotadas nos bares da cidade e seguiu ganhando terreno e admiradores, com o show *Eu sei que estou errada*. Os festivais Unificado de Rock, no Gigantinho, e Atlântida Rock Sul Concert faziam parte de uma programação que em 1985 contabilizou nada menos que 198 shows no ano e 100 discos gravados. O Salão de Atos da UFRGS e o Auditório Araújo Vianna acabaram fechados para reformas. (BUENO, 2013, p. 24)

⁹¹ Este espetáculo ganhou os prêmios Açorianos de Melhor Direção, Melhor Figurino e Menção Honrosa para a preparadora vocal Marlene Goidanich. Em julho se apresentou no Theatro São Pedro na programação do 2º Encontro Renner de Teatro.

⁹² Este espetáculo ganhou o prêmio Açorianos de Melhor Atriz Coadjuvante.

⁹³ Este espetáculo ganhou os prêmios Tibicuera de Melhor Direção, Melhor Cenografia, Melhor Atriz Coadjuvante e Melhor Música.

Com a visibilidade das atividades musicais, o jornalista e crítico de música, Juarez Fonseca foi convidado para ocupar a Coordenação de Artes Cênicas e Música, antes mesmo da Secretaria ser criada. Ficou responsável pela administração do Auditório Araújo Vianna, Teatro Renascença, Sala Álvaro Moreyra e Teatro de Câmara, pelas atividades da Banda Municipal, do Centro de Canto e Dança e da Oficina teatral Carlos Carvalho. A primeira ação do jornalista como coordenador das artes cênicas foi contestar o direito que o teatro havia garantido de ter as quartas-feiras para as montagens de luz e ajustes do espetáculo e temporadas de quintas a domingo, reservando quartas e quintas para atividades da área da música e delegando que o teatro, “por não ter público”, ficaria com “longas temporadas” de sexta a domingo. Neste ato do futuro novo coordenador, foi ignorada a lógica da produção teatral, que trabalhava com teatro infantil e dependia de projetos como o Escola Vai ao Teatro, até então, também uma ação promovida pela Divisão de Cultura da SMEC. A interrupção do espaço teatral para atividades junto às escolas provocou uma descontinuidade nas produções que tinham como fonte de renda a venda de seus espetáculos para o público escolar priorizados nas apresentações de quartas e quintas feiras. Tratou-se de um ato que privilegiou os shows musicais em detrimento da continuidade de um projeto e de alguns grupos, que tinham no projeto a sua maior remuneração. A música neste período estava ganhando espaço e a prioridade foi garantir o que estava aparecendo nas mídias e tinha apoio das rádios locais.

Embora muito se enfatize sobre as manifestações dos artistas e produtores culturais como fator relevante para a criação da Secretaria da Cultura, foi a força das questões relativas à municipalização do ensino que promoveu esta mudança.

A municipalização do ensino no Brasil vem de Anísio Teixeira, que em 1932 participa do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova ideia que é incorporada pela doutrina política e social da Constituição de 1946. A Constituição de 1988, promulgada após a redemocratização do País, “deu destaque a universalização do ensino fundamental e a erradicação do analfabetismo. No artigo 211, parágrafo 2º, a Constituição propõe que os “municípios atuem prioritariamente no ensino fundamental e pré-escola”⁹⁴. Também esta ideia está atrelada ao repasse do Fundo de Manutenção e Desenvolvimento do Ensino Fundamental e de Valorização do Magistério, conhecido como FUNDEF, obrigando, através da retenção obrigatória de 15% de impostos como ICMS e Fundo de Participação

⁹⁴ HAMZE, Amélia. *Municipalização da Educação*. Disponível em <http://brasileSCO.la/e309> .

dos Municípios que só serão utilizados em favor das escolas públicas se municipalizadas⁹⁵. O retorno de impostos para ser aplicado na educação fundamental dos municípios acelera o processo de separação das atividades de Educação e Cultura, sem tempo adequado para ampliar o debate da proposta de desenvolvimento das artes através da criação de Secretaria da Cultura.

(...). Logo que o [prefeito] Collares assumiu, a preocupação era tirar a Cultura [da SMEC], mais para limpar a Educação, dentro do projeto do PDT, e não para desenvolver a Cultura. (Andréa Bonow em entrevista para Denise Ribeiro⁹⁶)

As novas secretárias de educação, Teresinha Yrigaray e Neuza Canabarro tinham a missão de tratar das mudanças necessárias para a municipalização do ensino e para a estruturação da nova Secretaria de Educação. Um marco importante para entender esta mudança é abordado pela professora Eneida Otto Shiroma. Em *Política Educacional*, ela considera que, com o fim do “Regime Militar” no Brasil, em 1985, um movimento de secretários municipais de educação criou, em 1986, a União dos Dirigentes Municipais de Educação (UNDIME), que colocaram como necessário o incentivo ao “processo de municipalização, através da descentralização e acompanhamento da alocação de recursos” (SHIROMA *et al*, 2002, p. 45) bem como a delimitação das competências das três esferas do poder público: federal, estadual e municipal, além de uma ampla reforma tributária. As modificações no plano da estrutura de poder afetaram o funcionamento dos sistemas educacionais. Houve uma adequação da rede pública às normas federais, especialmente quanto à reorganização das funções administrativas e gestão da escola, que não tinham mais espaço para dividir planejamentos e ações voltadas para a cultura.

A prioridade dada para a educação pode ter causado inseguranças quanto ao futuro dos servidores que estavam lotados na Divisão de Cultura. A ideia inicial de Felizardo era criar uma Fundação. Considerando o exemplo da capital do Paraná, a Fundação Cultural de Curitiba (FCC), criada em 1973, o modelo existia e era considerado com boa estrutura e equipamentos culturais.

⁹⁵ MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. Verbetes municipalização do ensino. Dicionário Interativo da Educação Brasileira - Educabrazil. São Paulo: Midiamix, 2001. Disponível em: <<http://www.educabrazil.com.br/municipalizacao-do-ensino/>>. Acesso em: 12 de nov. 2017.

⁹⁶ RIBEIRO, Denise Velloso Fernandes. Políticas culturais públicas para as artes visuais: o caso do Fumproarte em Porto Alegre. Dissertação de Mestrado: UFRGS, Lume – 2009. p. 38

Foram os servidores da DC - SMEC quem rejeitaram a proposta. A pressão para a criação de uma Secretaria, ao invés de uma Fundação, foi feita pelos funcionários da divisão de cultura, em especial por Andrea Bonow, que declarou a Felizardo: “se tu quiseres criar uma fundação estou fora, mas se quiseres criar uma secretaria de cultura conta comigo” (PORTO ALEGRE (RS), 2016, p. 44).

Este movimento, a princípio, é caracterizado como uma forma de reconhecimento e defesa do trabalho dos servidores e da eficácia da administração pública direta. Mas também pode ser que, com um pensamento impregnado de juízo pessoal e ignorando as consequências para o público, os servidores da Divisão de Cultura- DC contribuíram de forma decisiva sobre (o que chamarei) um “divórcio” mal resolvido no âmbito da administração pública da cidade de Porto Alegre, envolvendo as pastas da educação e da cultura. Não estavam defendendo uma noção de cultura partindo da organização social e pensando em uma mudança para a sociedade; o interesse era defender a categoria de servidores públicos privilegiando os que estavam à frente do processo decisório.

Quando refiro-me a um “divórcio mal resolvido”, é para chamar atenção às possíveis sequelas que a separação das questões da educação e da cultura tenha causado em diversas áreas, por não pensar no consumo e que talvez possam ser percebidas através de como foram divididos os equipamentos como, por exemplo, os museus, “onde mais da metade de seus frequentadores advém do sistema educacional” (DÓRIA, 2009, p. 103) e mesmo assim o ônus administrativo foi passado para a pasta da cultura.

Os servidores da DC-SMEC levaram “em conta como o próprio bem-estar é afetado pelas circunstâncias” deixando claro que, embora “simpáticos” à separação da educação com a cultura, e que isto poderia ser o melhor para atender as demandas da área cultural, não teriam nenhum “compromisso” com esta ideia, uma vez que não iriam abrir mão do bem-estar individual, pois dariam apoio caso sua opinião não fosse levada em consideração (SEN, 2011, p. 222).

A denominação da instituição foi mais importante do que a discussão a respeito de quais órgãos deveriam ser submetidos a esta nova forma de administrar a cultura para cidade. Como declara Felizardo:

O exemplo que eu tomava na época era o fato de que ninguém era capaz de me responder quem eram os titulares das grandes fundações do estado e todo mundo sabia o nome de um secretário de estado. (PORTO ALEGRE (RS), 2016, p. 47).

Com esta afirmação, a visibilidade do cargo de Secretário, em comparação ao de um Presidente de Fundação, foi um dos argumentos utilizados para a tomada de decisão, e cria a ideia de que não era por uma ideologia ou lógica de política pública. Mas havia uma questão que ainda sustentava a criação de uma Fundação: a agilidade e liberdade financeira necessárias para as produções artísticas.

Os servidores derrubaram esta última dúvida para a criação de uma secretaria, alegando que teriam a mesma agilidade financeira de uma Fundação e que esta seria garantida através da criação de um Fundo Municipal da Cultura (FUNCULTURA)⁹⁷, já pensado e estruturado desde 1983 pelos próprios servidores e que “seria constituído por percentuais de repasses que garantiriam recursos para financiar projetos culturais não previstos no orçamento” (PORTO ALEGRE (RS), 2016, p. 46). Os recursos saíam de dotação orçamentária própria, mas, principalmente, do equivalente a 3% do Fundo de Participação dos Municípios (FPM).

Art. 82 - É instituído o Fundo Pró-Cultura do Município de Porto Alegre (FUNCULTURA), de natureza contábil especial, com a finalidade de prestar apoio financeiro, em caráter suplementar, aos projetos, obras e serviços necessários à criação, à recuperação e à conservação de equipamentos culturais da Secretaria Municipal da Cultura – SMC. (PMPA- Processo 2570/87)

No projeto de lei para a criação da SMC de Porto Alegre, que foi levado à Câmara de Vereadores, estão apresentadas as mesmas justificativas utilizadas para a criação do Ministério da Cultura. Em primeiro apontam a “expansão da rede educacional” e seus desdobramentos quanto às condições de trabalho, gestão, quadro pessoal e jornada de trabalho dos profissionais que nela atuam. Em segundo, o “enriquecimento da cultura nacional” decorrente da integração crescente entre as diversas regiões brasileiras e da multiplicação das iniciativas de valor cultural, a exigência de “políticas específicas bem caracterizadas” para a cultura nacional e, em terceiro, consideram “que os assuntos ligados à cultura nunca puderam ser objeto de uma política mais consistente eis que a vastidão da problemática educacional atrai sempre a atenção preferencial do Ministério [no caso, da SMEC]”. O texto também afirma trabalhar com “inspirações” retiradas da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciências e Cultura (UNESCO), que

⁹⁷ ART. 71 LF 4320/64 Fundos são "produtos de receitas especificadas que, por lei, se vinculam à realização de determinados objetivos ou serviços, facultada a adoção de normas peculiares de aplicação" (art.71, da Lei Federal nº 4.320/64), ou seja, FUNDOS são parcelas de recursos financeiros reservados para determinados fins especificados em lei, os quais devem ser alcançados através de planos de aplicação elaborados pelo respectivo gestor, sujeito obrigatoriamente ao controle interno e do Tribunal de Contas.

“interpretou a filosofia, princípios operacionais e recomendações do Estado no domínio da política cultural” (Texto do PLE 99/87) ⁹⁸ . Em 1969, a UNESCO divulgou o documento *Cultural policy: A preliminary study*, que fez parte da coleção *Studies and documents on cultural policies*, publicada ao longo da década de 70, sobre as políticas culturais dos países-membros. Neste documento, define-se:

Política cultural é entendida como um conjunto de princípios operacionais, práticas administrativas e orçamentárias e os procedimentos que fornecem uma base para a ação cultural do Estado. (UNESCO, 1969, p. 4)

Tais inspirações são “traduzidas” no artigo terceiro do projeto de lei que estabelece as finalidades da Secretaria Municipal da Cultura com nove pontos que motivaram o ato ⁹⁹ .

Ao citar o texto da UNESCO, que contém a expressão “Estado no domínio”, o prefeito Collares parece não ter dado muita importância para a questão de que deveriam desenvolver ações para implantação de “política cultural”. Isto é verificado nas finalidades apresentadas, que são de caráter universal e com objetivos comuns a todos os Estados de todos os tempos. Ignora-se a questão regional e as necessidades locais. Por “domínio”, o Estado deveria ser entendido enquanto autoridade que tem para propor políticas públicas. O domínio do estado para chamar organizações sociais e construir uma política cultural com finalidades subjetivas de interesse dos agentes da nossa cidade foi desperdiçado em reuniões em que a equipe da divisão de cultura trabalhou para “ganhar” a confiança dos produtores no apoio para a criação da secretaria da cultura.

A Coordenação de Memória Cultural da SMC, na publicação do livro *Porto Alegre: 25 anos de cultura*, considera “curiosa” a trajetória do projeto da criação de um Fundo Municipal ter sido “copiado” pela Secretaria Municipal da Saúde (SMS) e que o Fundo Municipal da Saúde tenha sido aprovado pelos vereadores rapidamente, diferente do que aconteceu com um Fundo para a cultura ¹⁰⁰ .

⁹⁸ Ofício nº 634/87 – PLE - Projeto de Lei do Executivo nº 99/87 de 11 de novembro de 1987.

⁹⁹ Da REDAÇÃO FINAL/Comissão de Justiça e Redação da Câmara Municipal de Porto Alegre – (fl. 01 e 02) PROC. nº 25/87 PLE nº 100/87

¹⁰⁰ Art. 9º - Serão levados a crédito do FUNCULTURA os seguintes recursos: I - dotação orçamentária própria, representada, no mínimo, pelo valor correspondente a 3% (três por cento) da cota-parte estimada, em cada exercício, para o Fundo de Participação dos Municípios (FPM), de que trata o inciso II, do artigo 25 da Constituição Federal (ISSQN ou ISS).

Só pode ser curiosa esta trajetória para quem desconhece o artigo 167, IV, da Constituição Federal e, por simetria, reproduzido no artigo 154, IV, da Constituição Estadual quando os recursos do FPM só podem ser vinculados por lei quando “destinados para ações e serviços de saúde, manutenção e desenvolvimento do ensino, atividades da administração tributária ou prestação de garantias às operações de crédito por antecipação de receita”¹⁰¹.

Portanto, quando pensado, em 1983 pela divisão de cultura, era razoável a criação de um fundo para atender as demandas da área da cultura, sendo que estas atividades estavam integradas aos programas de “desenvolvimento do ensino” através de uma divisão dentro da SMEC, bem como era razoável a agilidade com que foi aprovado, na câmara de vereadores a criação de um fundo para a saúde vinculado ao repasse recebido pelo município. Um fundo que estipula repasse de porcentagem para ser aplicado nas ações e manutenção de uma Secretaria da Cultura seria considerado, ou deveria ter sido, uma ação direta de inconstitucionalidade por violar o princípio da não afetação de receita.

Esta “ilusão bem fundamentada” quanto à existência de uma possível autonomia financeira constituída através de um Fundo próprio para uma instituição da administração direta – é importante lembrar que a ideia de autonomia financeira através da criação de um fundo é o diferencial na constituição de fundações e autarquias - foi produzida no campo administrativo e amparada pelos servidores da divisão de cultura que possuíam uma experiência “do tipo burocrática, na forma de argumentações, de protocolos já prontos, de formulários, isto é, de um capital burocrático racional” e que levou o diretor da divisão de cultura a formatar uma proposta de criação de uma Secretaria da Cultura para o município de Porto Alegre. “A verdade é que nem mesmo o modelo burocrático foi plenamente implantado no Estado brasileiro, que permanece sendo administrado através de práticas que desconhecem ou ignoram os princípios da impessoalidade, publicidade, especialização, profissionalismo, etc.”. (TORRES, 2004, p. 141).

Na Porto Alegre de 1987, em portas fechadas e através de entrevistas com notáveis personalidades, a equipe da divisão de cultura juntamente com o futuro secretário de cultura defendeu administração pública direta e, ao mesmo tempo, precisaram criar um

¹⁰¹ Estou me detendo ao período da criação do FUNCULTURA, tenho conhecimento que hoje já existe jurisprudência de outros estados no Brasil que permite o vínculo para projetos de cultura.

fundo autônomo, agindo ainda de forma elitizada e com uma ideia de cultura patrimonialista.

No âmbito do Legislativo, este projeto de lei passou pela análise de quatro comissões. A Comissão de Justiça e Redação, no dia 08 de dezembro de 1987, emitiu parecer favorável assinado pelo vereador relator Luiz Braz que, ao “lembrar a grande importância que existe na criação da Secretaria Municipal de Cultura” informa que nossa cultura está “despersonalizada” pela influência de “culturas alienígenas” que transformaram “nossos heróis em homens sem nenhuma importância”. O parecer é assinado por todos integrantes da comissão e fica evidente que, para este grupo de legisladores, a cultura é pensada como um instrumento de poder e legitimação da ordem vigente, tendo o herói como o símbolo de comunicação entre as pessoas e os grupos sociais.

Uma das principais condições para que uma Nação possa existir é a sua cultura. A ausência deste requisito ou uma falha na sua concepção pode determinar o aparecimento de um povo sem traços de união que caracterizam a Nação. (PARECER Nº 319/87 – CJR)

A Comissão de Urbanização, Transportes e Habitação emitiu o parecer em 14 de dezembro de 1987, assinado pelo vereador relator Isaac Ainhorn, informando que a criação da Secretaria Municipal da Cultura em Porto Alegre é “uma antiga aspiração de todos quantos militam em favor de aprimoramento cultural da cidade”. Considera que a “capital gaúcha” recebe críticas pelo “péssimo” desenvolvimento artístico tornando inegável a “relevância da proposição do Executivo”. Importante observar que dos quatro vereadores que assinam o parecer, o vereador Frederico Barbosa aprova com restrições (sem informar quais) e a vereadora Ana Godoy aprova com restrições¹⁰², o vereador Paulo Sant’Ana vota contrário à criação da secretaria (sem informar no documento suas motivações).

Os vereadores desta comissão consideram a criação de uma secretaria da cultura para aprimorar e desenvolver, “através das artes”, a capital gaúcha.

(...) em favor de aprimoramento cultural da cidade de Porto Alegre. Pobre neste campo, a capital gaúcha, através das artes, vem recebendo críticas de um péssimo desenvolvimento artístico da cidade, muito aquém de seu progresso material. (PARECER Nº 172/87 – CUTH)

¹⁰² Na ata existe a justificativa de que a vereadora elaborou um “parecer próprio”, mas o documento não estava entre os pesquisados no Arquivo Histórico Moysés Vellinho.

No documento, o vereador Ainhorn não informa quem encaminhou as críticas às artes, e parece ignorar que, no âmbito das artes cênicas, somente no ano de 1987, a cidade de Porto Alegre apresentou trinta e dois espetáculos para adultos, vinte e três espetáculos para crianças, além de catorze espetáculos de dança e uma ópera. Foi neste ano que tomou posse a primeira diretoria, eleita pela categoria, do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio Grande do Sul (SATED/RS). Em julho de 1987, entre os dias 21 e 27, foi realizado o 2º Encontro Renner de Teatro, que, além de obras teatrais, apresentava debates, exposições, vídeos e filmes diariamente no Theatro São Pedro e a 13ª Mostra Gaúcha de Teatro Infantil. Ainda em 1987 foram fundadas duas companhias de grande relevância para a dança de Porto Alegre como *Terpsi Teatro De Dança* e *Balletto*. O ano de 1987 foi um ano de grande desenvolvimento artístico da cidade quando foi produzido o maior número de espetáculos. Sem contabilizar a dança, somam cinquenta e cinco estreias, conforme gráfico abaixo, verificadas nos *Anuários de Artes Cênicas*, publicados pela Coordenação de Artes Cênicas da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, contrariando o que pensava a comissão legislativa na época.

Desta forma, apesar de aprovar com ressalvas, os vereadores que integravam a Comissão de Urbanização, Transportes e Habitação da Câmara Municipal de Porto Alegre pouco conheciam do que acontecia, “através as artes”, na cidade de Porto Alegre.

O parecer da Comissão de Educação e Cultura, datado em 18 de dezembro de 1987, assinado pela vereadora relatora Gládis Mantelli, reconhece que o projeto de lei em questão irá oferecer condições “administrativas e técnicas”, intensificando o “desenvolvimento cultural de nosso Município”. Mas dá ênfase quanto ao fato do “desmembramento” da Secretaria Municipal de Educação “pela complexidade que envolve a questão educacional”.

Neste documento existe novamente a preocupação com o desenvolvimento cultural do município, mas sem esclarecer qual o entendimento de “cultural”.

(...) complexidade que envolve a questão educacional em nosso país, hoje com uma gama tão grande de problemas que polarizam as atenções e os recursos, deixando muitas vezes a área da cultura sem um atendimento específico. (...).
(PARECER Nº 83/87 – CEC)

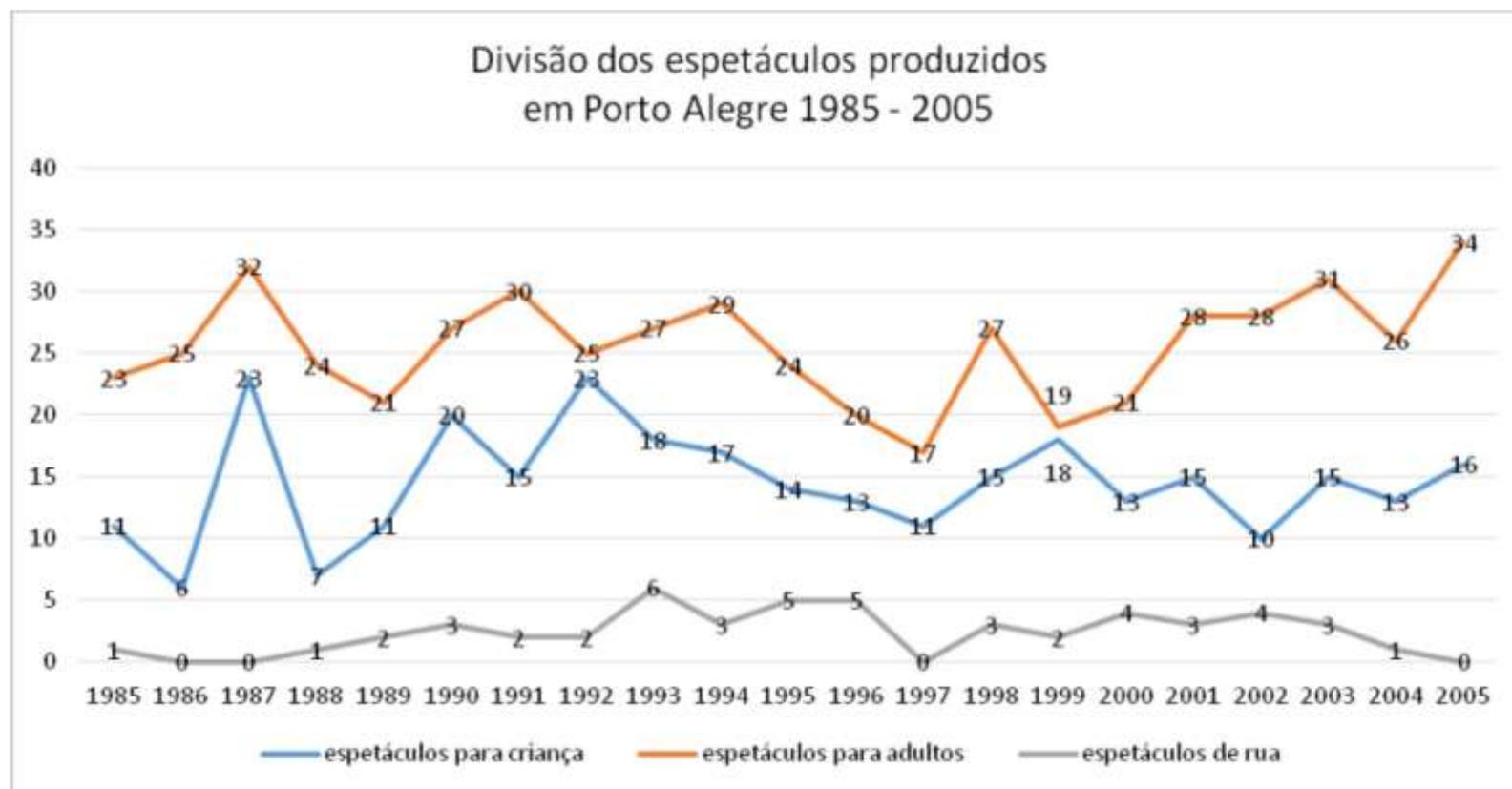
Em 03 de fevereiro de 1988, após algumas emendas e questionamentos, os vereadores aprovaram que o poder executivo criasse ao mesmo tempo a Secretaria

Municipal da Cultura (SMC) e o Fundo Pró-cultura do Município de Porto Alegre (FUNCULTURA) ¹⁰³.

No que se refere à produção de teatro, observa-se, no gráfico a seguir (Gráfico 1), que, além do grande número de espetáculos produzidos no ano de 1987, superado em 2005, não houve grande alteração quantitativa no período do recorte da minha pesquisa.

¹⁰³ Lei Municipal n° 6.099/88

Gráfico 1



Fontes: Anuários de Artes Cênicas – Porto Alegre (CAC – SMC), FUMPROARTE 10 ANOS (2003) e FUMPROARTE 15 ANOS (2010)

Importante saber que os números no gráfico indicam o ano que o espetáculo fez sua estreia. Em alguns casos, com a mesma ficha técnica, ou com pequenas alterações, o mesmo espetáculo fez temporadas em outros teatros se estendendo em cartaz por dois ou mais anos após a data da estreia e, neste caso, não foram computadas as estreias nos outros teatros. Quando o espetáculo reaparece, sendo o mesmo texto com a mesma direção, mas novo elenco e produtores, então foi incluído nos cálculos como uma nova produção.

Outro dado a ser observado são as mudanças estéticas que o teatro passa ao longo do tempo e o aumento do teatro de rua, ou na rua e o teatro em espaços alternativos como galpões, escolas e casas abandonadas. Estas mudanças podem ter sido ocasionadas por transformações da estética teatral, que buscam estabelecer novas relações com o público, ou mesmo pela falta de salas públicas para receber espetáculos cênicos. Mas o que interessa neste momento são os dados quantitativos que se mantêm com médias estáveis ao longo do tempo.

Assim, é possível afirmar que a criação de uma secretaria de cultura não influenciou em um aumento quantitativo da produção. Seria necessário, em outro estudo, investigar se houve por parte do poder público a preocupação de ampliar e promover a circulação, renovando o público, e relacionar este dado com o tempo de permanência de um espetáculo em cartaz. No momento interessa apenas números de estreias que indicam novas produções.

Se considerarmos os três anos anteriores de criação da secretaria, de 1985 até 1988, a média de estreias de teatro para crianças chega a 13,5 em comparação com o mesmo período após a existência de uma secretaria, de 1989 a 1992, quando a média de estreias foi de 13,2, ou seja, antes e depois da criação da secretaria de cultura a média de produções infantis se manteve. Se considerarmos a média de produções de teatro para adulto, de 26, no primeiro período, passa para 25,7 no segundo. O curioso é que para os dois públicos acontece uma pequena queda na média de estreia nos mesmos períodos.

Por mais que se exalte a conquista de uma Secretaria a partir da expectativa de atender as necessidades de produção no campo do teatro, os dados comprovam que nos primeiros cinco anos da Secretaria, e primeiro governo de esquerda, o conceito de cultura

vigente ainda priorizava as questões patrimoniais e de promoção de eventos. Muitos prédios históricos foram restaurados, e nenhum teatro foi construído neste período.

Foi no segundo governo petista, 1993 a 1996, que as questões de produção do campo do teatro de Porto Alegre começaram a ser discutidas na esfera pública. Mesmo assim, deve ser considerado que somente a partir de 1995 há efeito, nos palcos da cidade de Porto Alegre, o financiamento municipal para produções artísticas – FUMPROARTE. A garantia de verba através do edital de financiamento para produções artísticas não estabeleceu o aumento de produção do teatro.

Sem pensar no consumo da produção do teatro, a criação da Secretaria de Cultura, mesmo com a garantia da lei dando liberdade para o uso de recursos próprios, fica restrita a ações que podem ser comparadas as de uma promotora de eventos artísticos e culturais. Este é o reflexo do texto da Constituição Federal de 1988, e um dos maiores problemas para a implementação eficaz de política pública para o teatro. O espírito descentralizador das áreas da saúde e educação provocaram o desmembramento da estrutura administrativa do município de forma acelerada e quase irresponsável, embora seja bom lembrar que ainda considere no Capítulo III; Seção II como educação, cultura e desporto.

Na teoria, a redemocratização devolve aos estados e municípios papéis que lhes foram tirados no regime militar. Este movimento descentralizador impõe uma nova cultura por vir acompanhado de mecanismos de participação da população no controle das políticas e gastos públicos. Como já vimos, o porto-alegrense, assim como o povo brasileiro em geral, não parece estar preparado para romper a vocação do Estado como o regulador e controlador. Sem uma programação para longo prazo e desconhecendo a prática do teatro, a Secretaria da Cultura vem trazer para o teatro um pouco do mesmo que já havia: uma política de cultura patrimonialista e a implantação do que se tornou uma secretaria de eventos, como eram as produtoras artísticas e culturais, mas promovendo ações vãs com recurso público.

4.3 FUMPROARTE¹⁰⁴

“O ato de produção é, em todos os seus momentos ao mesmo tempo, um ato de consumo” (MARX, 2011, p. 234). O teatro, como produção, não existe sem estar associado ao público, o seu consumidor. Os fazedores das políticas culturais não se

¹⁰⁴ Lei nº 7.328/93, de 04 de outubro de 1993. Cria o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre.

indagam, ao elaborar as regras, sobre as capacidades reais e necessárias que os produtores teatrais precisam possuir para capitalizar a ideia do diretor e fazer chegar até o público em forma de espetáculo e quais as capacidades que os públicos teriam para acessar determinado espetáculo teatral. Ao pensar em incentivos, capital, recursos financeiros para a produção teatral, o Estado deveria, ao mesmo tempo, pensar em formas de motivar o consumo, incentivando o público a sentir necessidade de consumir teatro. Sem produção não há consumo; sem consumo não há produção. “A produção surge assim como o ponto de partida, o consumo como o ponto de chegada” (MARX, 2011, p.233). Esta regra é repetida na economia política de numerosas formas.

Quando o PT assumiu a prefeitura de Porto Alegre, os projetos do poder público eram financiados pelo FUNCULTURA. Com a participação da comunidade artística e cultural, a prefeitura criou o FUMPROARTE que, no processo do projeto de lei municipal nº 7328, na folha 23, apresenta uma carta assinada por artistas e entidades representativas em que consta que o fundo servirá “como mecanismo de incentivo ao desenvolvimento da produção cultural porto-alegrense”. Este documento foi encaminhado ao senhor Wilton Araújo, Presidente da Câmara Municipal de Porto Alegre em 27 de agosto de 1993 e, entre os signatários, estão representantes das artes cênicas, o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos do RS, Camilo de Lélis (diretor de teatro), Carlos Cunha Filho (ator), Élcio Rossini (diretor de teatro), Irene Brietzke (diretora de teatro), Júlio Conte (diretor de teatro), Luiz Henrique Palese (diretor/ator), Lurdes Eloy (atriz), Miriam Amaral (diretora de teatro), Mirna Spritzke (atriz), Nestor Monastério (diretor de teatro), Patsy Cecato (diretora/atriz), Ubirajara Valdez (diretor/ator) e Zé Adão Barbosa (diretor/ator).

Margarete Moraes, ex-secretária municipal de cultura, ao comemorar os dez anos do FUMPROARTE, parece ir de encontro ao que era festejado pelos artistas signatários acima citados:

Ao contrário da tendência da busca absoluta de retorno da “indústria cultural”, onde o sucesso de um projeto advém do lucro que este pode gerar, o FUMPROARTE abre espaços para que artistas e cidadãos comuns, imbuídos de inspiração criativa, possam ter suas ideias concretizadas, resguardando a independência da arte, aliás sua razão de ser. (PORTO ALEGRE, 2003, p. 08)

Nenhum produtor de teatro assine o documento e a ideia dos artistas signatários, de alcançar uma profissionalização através do “desenvolvimento da produção” do teatro, aparece no texto da carta e prevê que, a partir deste “mecanismo de incentivo”, haja uma

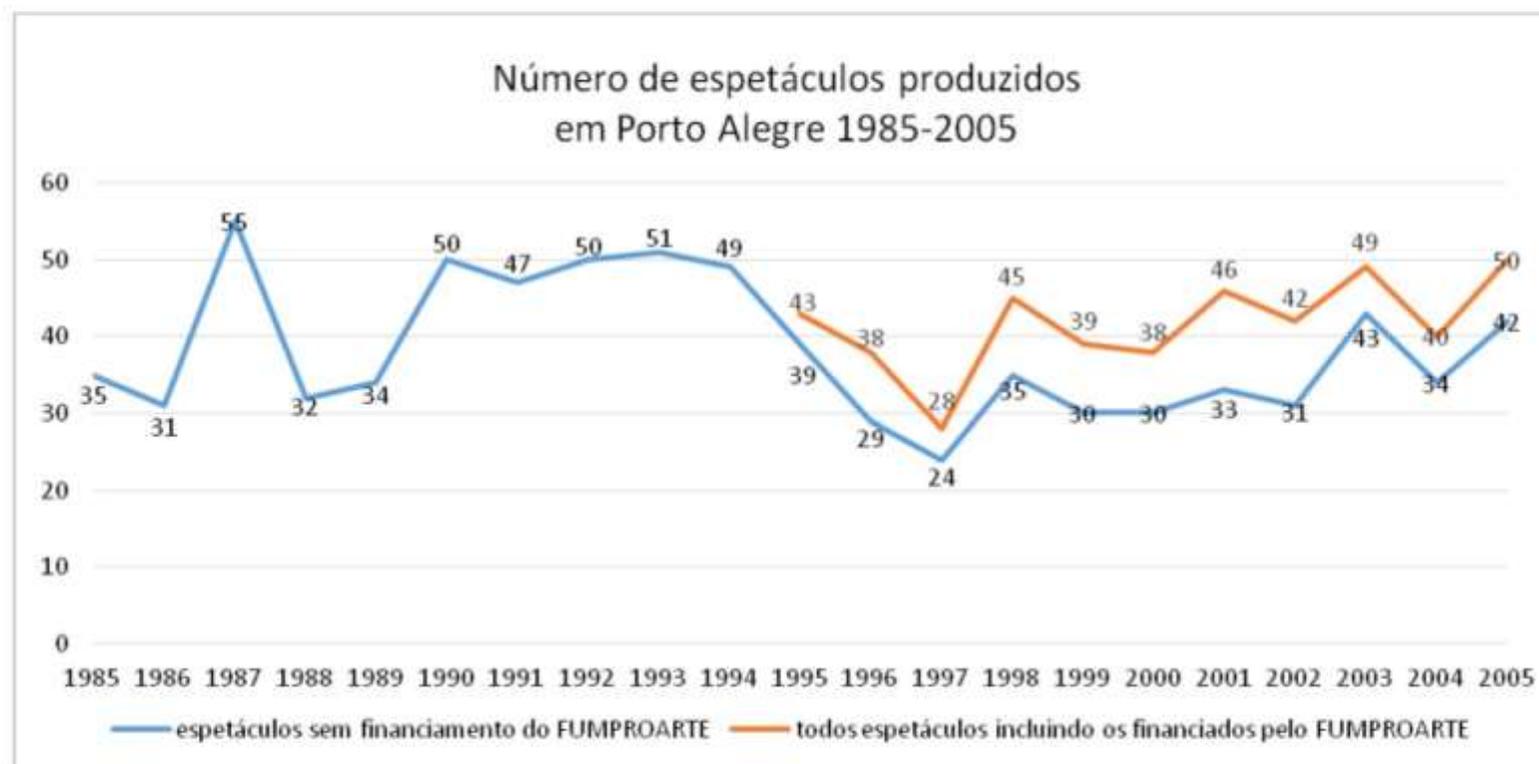
“autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo” (BOURDIEU, 2015, p. 99). Quando a ex-secretária nega a possibilidade de lucro através de uma “indústria cultural”¹⁰⁵, nega também a possibilidade da diversificação do público de consumidores; a constituição diferenciada da profissionalização de empresários e produtores que passam a definir as normas referentes às condições de participação, multiplicação e diversificação e, principalmente, a constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais dispostos a seguir um programa estético definido a partir do próprio campo (BOURDIEU, 2015, p. 100). Analisando o discurso de Moraes, temos a defesa de que o Estado tem o teatro apenas como produção e não como consumo.

É indiscutível o caráter inovador do FUMPROARTE na forma de distribuir recursos públicos para a produção artística. O pioneirismo de selecionar os projetos através de representantes da comunidade propõe a transparência e a participação pública. Os números são sempre considerados impressionantes em toda a trajetória de financiamento. Há trabalhos que defendem este sistema porque a aplicação dos recursos é decidida pela Comissão de Avaliação e Seleção (CAS), composta por seis representantes eleitos anualmente pelo setor artístico-cultural, além de três representantes da administração municipal. A questão é saber em que medida esta inovação através do fundo para produção de atividades artísticas contribuiu para a profissionalização, amadurecimento e desenvolvimento do trabalho no teatro de Porto Alegre.

De 1985 até 1994, período que não existia o FUMPROARTE, foram produzidos em Porto Alegre um total de 434 espetáculos de teatro. Em comparação com os dez primeiros anos da implantação do fundo, de 1995 até 2005, em que foram produzidos 458 espetáculos de teatro, houve um acréscimo de 24 espetáculos no período. Sabemos que, num período de dez anos, 88 produções foram financiadas por este fundo, ou seja, 370 espetáculos foram realizados sem o financiamento e de forma independente ou com outros apoios conforme mostra o Gráfico 2, a seguir.

¹⁰⁵ O termo Indústria Cultural (em alemão Kulturindustrie) foi criado pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), a fim de designar a situação da arte na sociedade capitalista industrial.

Gráfico 2



Fontes: Anuários de Artes Cênicas – Porto Alegre (CAC – SMC), FUMPROARTE 10 ANOS (2003) e FUMPROARTE 15 ANOS (2010)

Sem questionar a importância deste mecanismo de financiamento, a questão é apresentar a fragilidade com que as regras impostas pelo poder público são implantadas, visto que os produtores e diretores proponentes poderiam ajustar suas expectativas de trabalho para tornar viável o acesso a recursos públicos. No caso de produções teatrais, o consumo depende, na maioria das vezes, de salas adequadas, questão esta que não é novidade para os que conhecem o problema de falta de espaço para apresentações e que acompanha a produção teatral desde o início do século XX.

Ao criar um financiamento com recursos públicos, a Secretaria de Cultura, como podemos verificar na tabela da coluna de tempo, não criou qualquer alternativa para o acesso de público a estes produtos, levando a crer que o Estado ignora o consumo.

No mesmo período de implantação do FUMPROARTE, houve um aumento significativo de grupos que se dedicaram a fazer teatro de rua e na rua, e outros que procuraram espaços alternativos para apresentar seus trabalhos ao público de Porto Alegre. Se fizermos este recorte, temos que, em comparação com os dez anos anteriores à implantação do FUMPROARTE, a média do número de produções para se apresentar em salas de espetáculos disponíveis, sem financiamento, é de 22; no período de 1995 a 2005, para produções financiadas, a média é de 34,7.

Este aumento pode parecer uma conquista para o campo do teatro. Entretanto, se pensarmos que o aumento de estreias sem o aumento de salas significa a redução do tempo em que um espetáculo fica em cartaz para consumo do público, esses números não revelam uma conquista.

Gráfico 3



Fontes: Anuários de Artes Cênicas – Porto Alegre (CAC – SMC), FUMPROARTE 10 ANOS (2003) e FUMPROARTE 15 ANOS (2010)

Esta realidade, logo observada pelos executores de projetos que se interessam em concorrer ao financiamento para produção, levou a uma outra forma de organização.

Já em 1994, no primeiro ano de financiamento, dos dezessete projetos da área de artes cênicas inscritos, oito foram contemplados, sendo, no primeiro semestre, o projeto *Caminho para Um Teatro Popular*, com apresentações de quatro espetáculos em diversos bairros da cidade e, no segundo semestre, o projeto *Oficinas Teatrais na Terreira da Tribo*, e a publicação do livro *Atuadores da Paixão* de Sandra Alencar, os três da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, tendo o diretor Paulo Flores como proponente. Outro contemplado foi o diretor Élcio Rossini, com o projeto do espetáculo que se denominava *Proposta para Acontecimento Teatral*, realizado em um armazém do cais do porto; do proponente Cio da Terra Produções Artísticas Ltda, o espetáculo *Ópera dos Tambores*, apresentado na Usina do Gasômetro; e do Espalha Fatos Atos de Teatro, dezesseis apresentações do espetáculo de rua *Eu só quero cantar* (PORTO ALGRE, 2003, p. 15 - 32). Um único grupo teve três projetos financiados, e apenas dois espetáculos eram para salas de teatro. Desta forma, a Comissão de Avaliação e Seleção (CAS), presidida pelo Secretário de Cultura, estabelece um padrão, indicando o desejo de financiar projetos para serem apresentados na rua ou projetos de formação e memória, em detrimento de produções teatrais para serem apresentadas em salas.

Talvez não por casualidade, a comissão vai ao encontro do projeto político da SMC e utiliza o FUMPROARTE para financiar as ações das políticas públicas descentralizadas, ao invés de utilizar recursos do FUNCULTURA.

O Projeto Teatro como Instrumento de Discussão Social, assim como as oficinas de teatro nas fábricas desenvolvidas pelo grupo Espalha - Fatos, que nasceu do movimento sindical de Porto Alegre, tinham como propósito qualificar e fortalecer a articulação e participação das comunidades nos espaços criados, por meio da reforma administrativa que ocorria da cidade no governo do PT. (COTO, 2013, p. 10)

A CAS elabora pareceres de avaliação de cada um dos projetos inscritos, que eram lidos em reuniões públicas e, se recomendado pelo mínimo de dois membros da comissão, é encaminhado para Seleção Final. Só então recebe a pontuação, que “compreende simultaneamente o número de votantes e a maior ou menor prioridade atribuída por cada um deles ao projeto” (SANTI, 2010, p. 11). Esse processo de voto, chamado de Contagem de Borda, é a metodologia utilizada quando os candidatos são ordenados segundo as preferências de cada eleitor; na contagem, a cada posição na ordenação é atribuída um

valor de “prioridade”. No final, os pontos são somados para decidir qual a alternativa que ganha. Este sistema leva em consideração não apenas a primeira escolha de cada integrante da CAS com direito a voto, como também todas as outras, de modo que nem sempre o candidato mais vezes colocado em primeiro lugar é o vencedor. Observando a orientação de voto, é possível facilmente eleger um projeto através de votos estratégicos, ou seja, com manipulação.

Assim, temos duas formas de ler o Gráfico 3: (1) as propostas que concorriam ao financiamento visavam a rua e espaços alternativos para atender ao desejo da CAS, ciente dos poucos teatros públicos existentes; ou (2) o teatro contemporâneo passa a dispensar apresentações nas salas tradicionais e busca novas formas de encontrar o público.

Está claro que a CAS privilegia apresentações de rua e em espaços alternativos, mas é preciso considerar que o desejo de experimentar uma nova linguagem cênica foi facilitado com a verba do financiamento público, possibilitando não depender da escassa bilheteria. Se pensarmos sobre pesquisas de linguagem e experimentos cênicos que surgiram com a aplicação de recurso público em projetos de teatro através do FUMPROARTE, este recurso foi sem dúvida uma conquista para o campo do teatro, mas quantitativamente, este mecanismo não altera significativamente a média do que era produzido em comparação com os anos anteriores da existência do financiamento, conforme o Gráfico 2.

A grande influência do FUMPROARTE no campo do teatro foi na organização da produção do teatro local, que se viu obrigada a se reestruturar e a procurar, entre os seus colaboradores, alguém com capacidade de desenvolver projetos. Para quem hoje inicia na atividade de produzir teatro é fácil associar a ideia de produção de um espetáculo teatral com a elaboração de projeto e confecção de planilhas para o objetivo de concorrer em editais. Na atualidade, produção teatral e elaboração de projeto são praticamente sinônimos. Na época da implantação do FUMPROARTE, esta realidade provocou a mudança de comportamento e a necessidade de incorporar ao grupo de teatro a figura de um realizador de projetos com a habilidade de adequar o trabalho artístico às exigências dos editais.

A partir do primeiro concurso, a SMC passou a atender número crescente de pessoas em busca de orientação sobre o Edital, novidade no meio artístico de então. De início prestado individualmente, com o aumento da demanda passou-se a oferecer palestras periódicas. Procedimento semelhante foi adotado para orientação quanto à aplicação dos recursos e prestação de contas, que a partir de 1999 ganhou um manual próprio. (SANTI, 2010, p. 12)

Chama a atenção, no manual de prestação de contas, o modelo de preenchimento da nota fiscal do fornecedor do serviço contratado pelo proponente e que deverá conter “a especificação e quantidade do serviço prestado ou material adquirido de acordo com os itens da planilha de previsão de custos do projeto”. Em termos práticos, se o projeto foi aprovado pela comissão indicando na planilha de custos o gasto de R\$ 15.000,00 (quinze mil reais) para cenografia do espetáculo, o proponente que apresentar notas fiscais totalizando R\$ 15.000,00 na compra de um tapete e um sofá utilizados no espetáculo como cenografia terá sua prestação de contas recusada. Seguindo a lógica da Administração de Fundos da SMC e a Lei 8.666/93, tapete e sofá são materiais permanentes e não podem ser adquiridos com recursos do fundo. Mobiliário de cena só pode ser confeccionado, e nunca comprado, de acordo com o entendimento do FUMPROARTE. Para garantir a orientação do cenógrafo e não ter a prestação de contas recusada, o proponente sente-se compelido a comprar uma nota fiscal de um terceiro que indique “01(um) serviço de cenografia valor R\$ 15.000,00”. Com este exemplo, não tão hipotético assim, levanta-se uma outra questão pouco discutida no campo do teatro que é a necessidade de falar sobre ética.

Cientes do desalinho com a realidade, a SMC e os proponentes, ao invés de mudarem as normas de prestação de contas e pensarem novas formas de trabalhar com a realidade, optam por burlar a lei criando a ilusão burocrática de uma cenografia confeccionada, quando, na verdade, se trata de um material permanente adquirido com verba pública. É o poder público que induz o proponente a agir de forma contrária à lei.

É importante lembrar que o problema não está no modelo de administração burocrática weberiano, e que se mostra eficiente no controle e acompanhamento de gastos públicos, mas na falta de competência dos agentes públicos de operarem a partir deste modelo em acordo com leis que devem ser sempre discutidas, adaptadas e alteradas para a vida real.

4.4 POA em Cena ¹⁰⁶

Quanto ao percurso do Porto Alegre Em Cena, e sua criação, verifica-se que a ideia de um festival de teatro veio através do SATED RS.

¹⁰⁶ Lei nº 7.590, de 6 de janeiro de 1995. Oficializa o “Porto Alegre em Cena”.

O projeto foi apresentado pelo presidente do sindicato da época, o iluminador João Acir, ao coordenador de artes cênicas do município de Porto Alegre, Luciano Alabarse, no governo do prefeito Tarso Genro, que abraçou a ideia e, em 1993, apresentou para Câmara de Vereadores. A Lei foi aprovada no ano seguinte. No texto da lei, também assinada pelo Secretário de Cultura Luiz Pilla Vares, que oficializa o festival, o seu artigo segundo prevê, além de apresentações teatrais, o desenvolvimento das artes cênicas do Estado através de oficinas e seminários.

Art. 2º - O "Festival Porto Alegre em Cena" constará de apresentações de espetáculos de artes cênicas, tanto do Estado do Rio Grande do Sul, quanto de outros Estados, além de seminários, debates e oficinas de introdução e desenvolvimento das artes cênicas em nosso Estado (PMPA – Processo 2301/94).

Alabarse assume a Coordenação Geral e é o único curador do evento que, por lei, deveria contar com um conselho curatorial, como determina o artigo quinto.

Art. 5º - A seleção dos grupos a serem apresentados ao público, bem como dos demais eventos, deverá constar de decisão a ser encaminhada através de um grupo de trabalho a ser integrado, minimamente, por representantes do SATED, do Departamento de Arte Dramática da UFRGS e da própria Secretaria Municipal de Cultura do Município, podendo ter, ainda, a colaboração de outras instituições particulares ou oficiais, municipais, estaduais e federais. (PMPA – Processo 2301/94).

Este conselho e curadoria para a programação principal só existiu quando Luciano Alabarse esteve afastado da Coordenação do Festival. Em 2001 e 2002, o Festival foi coordenado pelo diretor de teatro e ator Marcos Barreto. “E nesse mesmo ano implementou-se o conselho deliberativo integrado na época por Marcos Barreto, Ivo Bender, Décio Antunes, Júlio Conte e João Acir. Nas edições de 2003 a 2004, a coordenação ficou sob responsabilidade de Ramiro Silveira” (VALENTIM, 2007, p. 6). Ao retornar em 2005 Alabarse cria um conselho para a “seleção de espetáculos locais”, atendendo, em parte, a regra estabelecida.

Um festival de teatro em Porto Alegre não foi ideia original do SATED. Por sete anos consecutivos (de 1986 a 1992) e apenas um ano de intervalo antes do primeiro Porto Alegre em Cena, havia uma grande movimentação do meio teatral da cidade por conta do *Encontro Renner de Teatro*, realizado dentro do espaço do Theatro São Pedro. Por ser uma fundação com independência administrativa, foi possível que no ano de 1986 a Fundação Theatro São Pedro firmasse contrato, sem edital de concorrência, com a

empresa da produtora Denise Barra, *Andrômeda produções*, e realizasse o 1º Encontro Renner de Teatro. O formato era simples e durava uma semana de encontros com atores, diretores e produtores nacionais, que aconteciam no Foyer do São Pedro, seguidos de apresentações de peças locais, que eram apresentadas no palco. Estes encontros eram financiados pelas lojas Renner e, através da figura jurídica de “produtora exclusiva”, era possível para a *Andrômeda Produções*, através de sua rede de apoiadores, conseguir a logística – passagens, hotéis, restaurantes - e com verba do patrocínio pagar os cachês dos participantes sem as exigências para contratações e parcerias entre empresas privadas e o Estado. Nos moldes do Encontro Renner de Teatro, que encerrou na sua sétima edição no ano de 1992, a prefeitura de Porto Alegre, através da SMC e do Coordenador de Artes Cênicas Luciano Alabarse, no ano de 1994, lança o 1º Porto Alegre em Cena – Festival Internacional de Artes Cênicas.

O modelo de administrar da SMC, com verbas liberadas pela conta do FUNCULTURA, lembrava os mecanismos de agilidade financeira das fundações e suas facilidades administrativas, diferentes do setor público. O decreto nº 9162 da PMPA, que regulamenta o FUNCULTURA, autoriza pagamentos através de cheque nominal.

Art. 17 - Todos os pagamentos do FUNCULTURA serão efetuados através de cheque bancário nominal assinados pelo Secretário Executivo da Administração de Fundos e pelo titular da SMC ¹⁰⁷

Há a criação de uma Junta de Administração e Controle (JAC), presidida pelo Secretário de Cultura, que legitima os gastos efetuados através da conta do FUNCULTURA. Este mecanismo promovia uma liberdade de ação que se igualava ao de uma empresa de produção privada e que possibilitou que, logo após os três primeiros anos de existência, o Porto Alegre em Cena ocupasse o lugar de um dos maiores festivais do país, com uma singular programação internacional, privilegiada pela proximidade de Porto Alegre com capitais da Argentina e do Uruguai, e que atraía público de todos estados do país, sendo, durante algum tempo, o principal evento cultural da cidade de Porto Alegre.

A gestão financeira e administrativa do festival obteve grande desenvolvimento com o aperfeiçoamento da realização do evento, a continuidade do aporte financeiro da prefeitura, a adesão dos patrocinadores e parceiros e a intensificação das colaborações com a imprensa local e nacional (VALENTIM, 2007, p. 5).

¹⁰⁷ DECRETO Nº 9162 que Regulamenta a Lei nº 6099/88 no que concerne ao Fundo Pró-Cultura do Município de Porto Alegre - FUNCULTURA e dá outras providências.

Toda esta visibilidade chamou muita atenção e, no ano de 2001, despertando o interesse da mídia pelas irregularidades numa manchete sobre o tema lia-se que “pela segunda vez em menos de um ano, a Secretaria Municipal da Cultura (SMC) passa por um processo de apuração de supostas irregularidades” (ZERO HORA, 2001, p. 12).

O texto da seção política do jornal informa que, o prefeito da capital, Tarso Genro, anunciou a realização de auditoria na pasta da Secretaria da Cultura para examinar denúncias apresentadas. “O diretor da Usina do Gasômetro e diretor do festival anual de teatro Porto Alegre Em Cena, Luciano Alabarse, demitiu-se dos cargos” junto com parte de sua equipe. O processo seguiu em segredo de justiça e nada ficou comprovado, mas promoveu algumas mudanças como “maior participação da Coordenação de Artes Cênicas no Festival”, visto que Alabarse trabalhava com equipe em sua maioria terceirizada, “transferência dos trabalhos de divulgação do evento para assessoria de imprensa da secretaria”, também era comum Alabarse contratar empresa privada para assessoria de imprensa, o que poderia privilegiar a sua promoção pessoal, e “repassa da responsabilidade das bilheterias do festival à Coordenação de Fundos”, antes o dinheiro ficava sendo controlado pelo coordenador do festival (ZERO HORA, 2001, p. 12). Passou-se a exigir o cumprimento da Lei 8.666/93 para contratações de serviços prestados exigindo, em muitos casos, que fossem realizadas concorrências públicas impondo prazos e limitando a liberdade e a liquidez que havia.

Ao retornar para assumir como Coordenador do Festival, no ano de 2005, Alabarse utiliza uma empresa de produção, contratada sem concorrência, para captar recursos e ser representante do Festival junto à Lei Rouanet, e, assim, com os recursos de patrocínios consegue burlar as contratações através de licitação pública, mantendo a administração do Porto Alegre em Cena semelhante ao formato de quando deixou a Prefeitura, repassando para gastos com verba da prefeitura apenas serviços que dispensassem a concorrência pública, como contratação de técnicos especializados (equipe do festival) ou serviços artísticos (cachês dos grupos).

Novamente identifiquei que o poder público, ao invés de pensar novas formas de administrar a realidade e os problemas do teatro, constrói ilusões, percorre caminhos tortuosos, busca mecanismos “legais”, mas não necessariamente éticos, e que muito menos contribuem para o desenvolvimento da produção do teatro. Pensando num festival internacional, questões como leis de liberação aduaneira na importação de cenografia, pagamentos de cachês para estrangeiros e visto de trabalho para participação em festival

poderiam estar bastante adiantadas, mas o caminho do desvio legal parece mais ágil, e este trâmite, antiético¹⁰⁸, se torna uma especialidade que, em outras mãos e seguindo rigorosamente as normas impostas, seria impraticável trabalhar.

Alheia aos mecanismos legais para a realização de eventos, parece processar-se na cidade de Porto Alegre uma cultura da população de atender ao chamado de feiras e festivais. Estes eventos sempre atraem muito público. Talvez esteja relacionado com o sucesso conseguido desde a grande feira agropecuária de 1901 no Parque Farroupilha, da *Feira do Livro de Porto Alegre* a partir de 1955 na praça da Alfândega e o *Acampamento Farroupilha*, que surgiu em 1981 no Parque Harmonia. O fato é que o *Festival Porto Alegre em Cena*, desde 1994 atrai a cada edição um maior número de público. Em cada edição do evento, que por utilizar verba pública era impedido de comprar material permanente, foi ampliando na cidade uma rede de fornecedores que passam a alugar equipamentos, além de inúmeros atores e estudantes de teatro que são contratados como produtores de palco. Este modelo das feiras, incorporado pela administração pública, preenche o calendário cultural da cidade, forma mão de obra especializada e facilita o acesso do grande público com produções artísticas.

Interessados neste público, em 1999, os atores Oscar Simch, Zé Victor Castiel e Rogério Beretta, envolvidos na época com a peça *Homens de Perto*, comédia comercial de sucesso dirigida por Nestor Monastério (que chegou a 400 apresentações), criaram um festival privado para espetáculos de comédia, o Porto Verão Alegre, uma mostra do teatro local no mês janeiro, período considerado de pouco público em virtude das férias de verão.

Outra iniciativa neste sentido ocorre em 2005, quando o Serviço Social do Comércio do Rio Grande do Sul (SESC/RS) lança a primeira versão do *Palco Giratório Festival de Teatro*, que movimentava a cidade com programação local e nacional e estimula, ainda mais, a rede de prestadores de serviço. Com estes eventos, muitos produtores exercem funções temporárias sejam administrativas, executivas ou apenas de “anjos”, que são as pessoas que fazem a recepção e acompanham os grupos enquanto estão na cidade.

Observa-se que a falta de competência de uma Secretaria de Cultura para realizar eventos e que as regras, que são teorias, não estão auxiliando a prática. Fica evidente que somente “burlando” as regras, buscando alternativas facilitadoras e brechas na legislação

¹⁰⁸ Volta a necessidade de se discutir ética na relação entre poder público e produção do teatro. Tratar desta questão me distanciaria muito do objeto desta pesquisa, mas é algo que, em outra oportunidade, seria interessante discutir.

é que um evento como o Porto Alegre em Cena se torna viável. Das duas uma: ou a SMC não deveria ter a atribuição de promover eventos por limitações legais em viabilizá-los ou o poder público deveria mudar as leis para atender as necessidades reais. Mas o que temos a lamentar é que durante todo este período de trabalho e aquisição de capital simbólico, os coordenadores, líderes, executivos destes equipamentos públicos não se dispuseram a pensar novas leis e a propor mudanças na cultura da administração pública para as artes cênicas. O tempo dedicado em ser “criativo” na alternativa de viabilizar o evento, apesar dos impedimentos legais existentes, deveriam ser gastos em tratativas junto à Câmara de Vereadores para alterar leis e possibilitar que qualquer um que ocupe o cargo no futuro tenha as mesmas “facilidades” de gerenciar um evento de grande porte.

Enquanto não existe um controle efetivo, alguns eventos caracterizados pela “coragem, jogo de cintura e loucura” dos seus coordenadores seguem a cada dia enraizando mais a “cultura do evento” no lugar do que deveria ser política pública.

4.5 Descentralização da Cultura ¹⁰⁹

“O século XX estabeleceu o regime democrático e participativo como o modelo preeminente de organização política” (SEN, 2010, p. 09) e, neste espírito democrático, o programa de Descentralização da Cultura de Porto Alegre (DCP/POA) prevê ações culturais na periferia da cidade de Porto Alegre. Ele foi implantado em 1994 para atender demandas da área cultural que eram levadas para as reuniões do Orçamento Participativo (OP)¹¹⁰, o que resultou na implantação de comissões da temática cultural para discutir e desenvolver seus projetos.

A tribo de teatro *Ói Nós Aqui Traveiz* desenvolveu, no período em que o PT assumiu a Prefeitura Municipal, o Projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*, tendo o apoio financeiro da SMC, através do FUMPROARTE, assim como as oficinas de teatro, *Eu só quero é cantar*, desenvolvidas pelo grupo *Espalha - Fatos*, que nasceu do movimento sindical de Porto Alegre e tinham como propósito qualificar e fortalecer a articulação e a participação das comunidades nas discussões políticas da cidade. A ideia então partiu dos coletivos da sociedade civil que defendiam a descentralização do poder de decisão acerca das políticas culturais.

¹⁰⁹ Breve histórico sobre a criação do programa denominado DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA.

¹¹⁰ O Orçamento Participativo é um instrumento político implantado no governo Olívio Dutra e consiste na população decidir, de forma direta, a aplicação dos recursos em obras e serviços que serão executados pela administração municipal nas 17 regiões em que foi dividida a cidade para aplicação do programa político.

Antes de entrarmos em questões do DCP/POA e o campo do teatro, é necessário manter o olhar crítico ao discurso político e perceber que "os espaços de participação abertos na gestão pública, neste período, foram, em grande parte, utilizados para manter a estabilidade política, estabelecendo mecanismos de cooptação dos movimentos sociais ao invés de uma efetiva democratização" (COTO, 2013, p. 2).

Foram os projetos de dois grupos de teatro que incentivaram a maior participação popular nas reuniões do Orçamento Participativo de temática cultural, e a Administração Popular viu nestas manifestações a oportunidade de se aproximar destas comunidades e fortalecer uma proposta de política cultural para o município.

As oficinas de teatro do Projeto Descentralização norteiam-se pelo enraizamento da cultura como práxis, alheia a política que se limita ao financiamento do produto ou apenas a promoção de eventos. Nesse sentido, descentralizar torna-se sinônimo de democratizar, pois visa ao estímulo do fenômeno artístico-cultural em diversas regiões da cidade, transferindo a linha de ação política para a periferia. (MASSA, 2004, p. 12)

Pelo que determina a constituição de 1988, a ação do Estado no campo da cultura deve garantir o acesso às fontes de cultura, o apoio à difusão das manifestações culturais, à proteção das manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional¹¹¹. Para cumprir com o que propõe a "constituição cidadã" e pelo resultado de discussões no OP da população estimulada pelas oficinas desenvolvidas pelos grupos de teatro, a SMC assumiu o projeto como política pública.

A coordenação do Programa buscou resgatar as experiências dos grupos de teatro de rua e estabeleceu como eixo central de trabalho o desenvolvimento de oficinas de artes das comunidades, que antes eram coordenadas por grupos autônomos e que tinham apenas o apoio financeiro da SMC. O projeto das oficinas do Descentralização teve como referência principal as experiências de oficinas já existentes do Grupo Ói Nós Aqui Traveiz. (COTO, 2013, p. 13)

Ao assumir o projeto, a SMC tira a legitimidade que havia no próprio projeto. Com as eleições de 1997, para o terceiro governo petista, com o candidato Raul Pont, este programa vira alvo da imprensa local e, segundo Coto, a "SMC, que buscava o apoio dos grandes meios de comunicação" viu-se obrigada a resgatar políticas baseadas em padrões culturais excludentes e centralizadores.

¹¹¹ Constituição Federal Brasileira, Seção II DA CULTURA (art. 215 a 217)

Era conhecido o potencial das chamadas “indústrias culturais” e a preferência do grande público. Para atender esta demanda, era necessário que os poucos teatros da cidade fossem ocupados por produções artísticas com maior visibilidade que as realizadas pelos grupos populares e, assim, com o apoio da imprensa, preservar o conceito de cultura como expressão do patrimônio, sedimentado nas camadas mais conservadoras da sociedade. Esta noção passa a ser trabalhada pelo programa DCP/POA e, em 1998, os grupos que originaram e idealizaram o modelo de descentralização foram desligados do programa.

No último governo do PT, 2001 a 2005, inicia o processo de desestimular que fossem atendidas as demandas da periferia, que foi reforçado com a eleição do PMDB, em outubro de 2004 para o governo municipal. O resultado é que o DCP/POA se restringe à formação artística e “se tornou um mercado de trabalho para artistas, uma fonte de renda esporádica e não mais um espaço de organização popular”. (COTO, 2013, p. 19)

Ao analisar algumas das leis e do programa de descentralização, é possível concluir que a legislação relativa ao teatro de Porto Alegre, pela forma como se configura a entidade de representação da categoria de trabalhadores do teatro, é aplicada sem o controle público previsto na Constituição Federal. A Secretaria de Cultura foi criada para atender uma demanda federal de descentralização da educação e, embora o tempo tenha trazido novas ideias de participação e financiamentos, o objetivo sempre foi o de atender a população sem um entendimento claro com relação ao consumo da produção do teatro local ¹¹². As ações desenvolvidas, para o teatro, por esta pasta, foram pensadas como eventos e não se estruturam como políticas públicas. No discurso do político, o mito da “vontade política”¹¹³ toma força maior que o verbo escrito na lei. Em termos ideais, os partidos políticos almejam o poder para implementar suas agendas políticas com base em ideologias, preferências e estratégias préestabelecidas e assumem o “poder público” objetivando a manutenção do seu poder, como os velhos republicanos castilhistas. Felizardo, Pilla Vares, Moraes e Alabarse são nomes que fazem parte da história da

¹¹² Explicito a produção do teatro local por conta do objeto deste estudo. Talvez este não seja um problema apenas do teatro, mas de toda a produção artística, porque “quando as sociedades são dominadas por paixões políticas os artistas são chamados a servir a razões de Estado e costumam aderir, seja por convicção ou necessidade de sobrevivência. O engajamento, embora tenha pouco a ver com a arte em si, é compreensível, levando-se em conta a onipresença da política e a inevitável inserção do artista no seu tempo e lugar” sem, muitas vezes, ter consciência do consumo da sua produção. *UMA POLÍTICA CULTURAL PARA AS ARTES - Para além do fomento à produção e ao consumo*. Artigo de Bernardo Novais da Mata-Machado, Historiador e cientista político (UFMG). Pesquisador da Fundação João Pinheiro (MG).

¹¹³ De acordo com Yves Zarka, professor da Universidade de Paris Descartes-Sorbonne, o termo foi cunhado pela primeira vez pelo filósofo Thomas Hobbes e, de acordo com o filósofo, a vontade política começa com uma transferência. Eu, cidadão comum, transfiro o meu poder e a minha vontade a uma outra pessoa pública. ZARKA, Yves-Charles “Hobbes e a invenção da vontade política pública”, in *Revista Discurso*, nº 32. São Paulo, 2001, p. 71-84 (tradução de Maria das Graças de Souza).

administração pública no que diz respeito aos agentes públicos que olharam com atenção para o teatro de Porto Alegre e que, na atividade da produção do teatro local, lançaram expectativas vãs sem promover o consumo, sem prever a estabilidade, sem dar as condições para que o acesso a essas leis fosse possível. - Leis com embasamento legal frágil que são respeitadas, ou não, conforme a vontade política dos que virão depois. Portanto, personificaram a dependência na ilusão de que o teatro de Porto Alegre seja produzido com auxílio do poder público conforme a manutenção dos seus “heróis” no poder.

Apesar, e a partir destas regras, o teatro se organiza em diferentes formas. É necessário distinguir como se dá a produção de um trabalho coletivo e se a forma de se organizar altera a atitude do produtor trabalhar dentro deste contexto.

AVAREZA

Os momentos mais belos de nossa vida, desconfio que ficam para sempre esquecidos, porque a memória, essa velha avarenta, os rouba e guarda a sete chaves no seu baú.

Mario Quintana

5 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO EM COLETIVOS

“Toda interrogação surge de uma tradição, de um domínio prático ou teórico da herança”, que está inscrita na estrutura do campo. Daí a necessidade da história do campo e a memória dos produtores, que é “realmente irreversível” (BOURDIEU, 1996, p. 274). Ao partir da história do teatro de Porto Alegre, foco na história dos coletivos que produziram teatro para, a seguir, identificar, dentro desse espaço, os produtores. É na tradição do trabalho do produtor de teatro, delimitado pela forma como se estruturam em grupos existentes dentro do campo do teatro que se “abre o espaço das perguntas e das respostas possíveis” (BOURDIEU, 1996, p. 274).

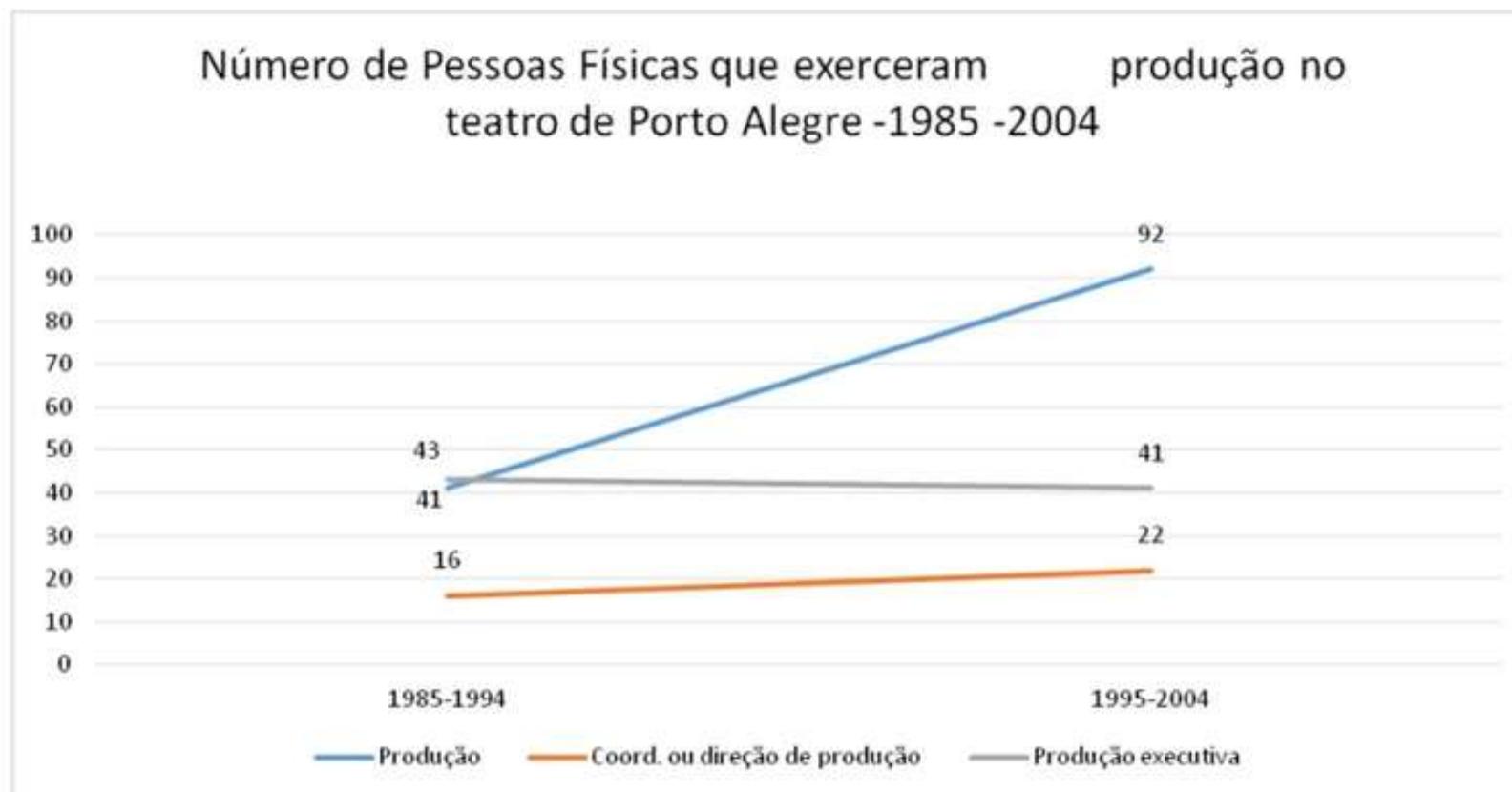
Ao reproduzir as fichas técnicas dos espetáculos que constam nas publicações *Memória da Cena – 1980 -1989*, *Memória da Cena – 1990-1996* e *Anuários de artes cênicas*, com registros de 1997 até 2005, identifiquei, entre tantas outras funções, as de quem realizou a produção do espetáculo. Diferentes maneiras denominam o profissional da produção. Como Pessoa Física (PF), há *produtor* ou *produção* (131); *produtor executivo* ou *produção executiva* (82); *assistente de produção* ou *assistência de produção* (35); *direção de produção*, *coordenação de produção*, *produção e divulgação* (36). Outro dado é que em alguns casos consta o nome de Pessoa Jurídica (PJ) como crédito de *produção*, *realização* ou *montagem*, seguidos do nome da companhia, grupo, coletivo ou tribo (116), ou, ainda, o nome de uma empresa promotora ou produtora (84). Há, em uma mesma ficha técnica, o crédito para um mesmo indivíduo em duas ou mais funções como, por exemplo, a produção ser da companhia (PJ) e contar com um coordenador de produção (PF) sabendo que este coordenador é o titular que consta no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ). Há casos em que na mesma ficha ainda pode aparecer um produtor executivo (PF) ou (CNPJ). Nos primeiros dez anos do período pesquisado, há muitos trabalhos que não informam quem realizou a atividade de produção (187).

Outro destaque é quanto a indicarem como produção o *Grupo* (15), geralmente quando a produção foi realizada pela associação de pessoas que realizam a montagem, mas não constituem um grupo de teatro, ou seja, não possuem afinidades ideológicas ou estéticas com o diretor. Alguns grupos optam por indicar como produção o nome da companhia ou empresa e como assistente de produção uma PF, sendo que na maioria das vezes esta pessoa é integrante do grupo, cumprindo também a tarefa de atuar. O uso do nome do genérico *Grupo* ou *Produção Coletiva* impede que haja um reconhecimento do profissional responsável pelo trabalho de produção, diminuindo sua importância e a impossibilidade de adquirir “capital”, o que já configura uma disputa de poder no campo do teatro.

O Gráfico 4 é uma mostra quantitativa de Pessoas Físicas que exerceram a atividade de produtor no teatro de Porto Alegre. É possível verificar o crescimento da inclusão do profissional de produção nas fichas técnicas do espetáculo em comparação com os períodos de 1985 -1994 e 1995 - 2004¹¹⁴. Levando em consideração que o trabalho de administrar a produção do teatro esteve em mãos de empresários e que, na luta de poder, esta atividade foi conquistada por atores que constituíram suas próprias companhias, não é difícil entender que, com o tempo e a partir de mudanças estéticas do teatro, o poder, no campo do teatro, ficou centralizado no diretor de teatro, que passou a produzir suas obras desvinculando seu trabalho da exigência de constituir uma Companhia. Os diretores constituem grupos com atores que se aproximam por afinidades ideológicas ou estéticas. É para administrar questões de organização que o diretor precisou do produtor executivo, um misto de faz tudo dentro da organização.

¹¹⁴ Considerando a possibilidade de comparação, foram agrupadas informações de dois períodos de dez anos. Neste gráfico não aparecem dados de 2005.

Gráfico 4



Fontes: Memória da Cena 1980-1989 (2010), Memória da Cena 1990-1993 vol.I (2007), Memória da Cena 1994-1996 vol.II(2007) e Anuários de Artes Cênicas – Porto Alegre (CAC – SMC)

Na leitura do Gráfico 4 observa-se uma pequena queda da quantidade de vezes que aparece o crédito de produtor executivo entre o primeiro e o segundo período de dez anos. É importante dizer que dos 16 coordenadores de produção, ou diretores de produção, que aparecem no primeiro período (1985-1994) apenas um é diretor do espetáculo em questão, configurando a presença de um administrador externo no grupo de trabalho. Já no período seguinte (1995-2004), cinco dos 22 coordenadores de produção são os diretores dos espetáculos. Olhando do ponto de vista das disputas, é possível considerar que: (1) o diretor se sentiu preparado para assumir a coordenação da administração do empreendimento; (2) o diretor se sentiu ameaçado pelo profissional de produção na disputa de poder junto ao grupo de trabalho e (3) no segundo período a possibilidade de recursos públicos através do FUMPROARTE fez o diretor assumir a coordenação financeira do empreendimento. No caso do número de vezes que aparece o crédito para a produção, há um crescimento bastante significativo de um período em relação ao outro. Esses números servem para visualizarmos o espaço que cada categoria de produtor ocupa dentro do campo. Assim, podemos ver que o Estado, que pensa o teatro como produção, proporciona a aproximação entre produtores de teatro e administração pública e oferece aos profissionais de produção a possibilidade de ocuparem o papel de interlocutores entre a produção artística e a administração pública. Dessa forma, o poder público contribui com os produtores na aquisição de capital, dando-lhe condições para disputarem por um papel privilegiado, de poder, no campo do teatro.

É este poder, existente no campo do teatro, que atrai novos profissionais a se dedicarem à atividade de produtor de teatro. Em consequência, a perda de poder do diretor faz com que a necessidade de constituição de um grupo ou companhia desapareça, como demonstrado no gráfico abaixo. Entre os que assinam a produção como Pessoa Jurídica, ou seja, as empresas de produção, no primeiro período de dez anos, dos 74 grupos ou companhias que se auto produziam, passaram para 45. Enquanto isso, no mesmo período, 45 produtores sem grupo surgem com suas empresas de produção. No segundo período de dez anos, 41 empresas de produção sem constituir grupo assinam a produção nos programas de teatro. O que poderíamos ler desses dados é que a produção teatral é um bom negócio, ou pelo menos existia a expectativa de que, na época, produzir teatro fosse um negócio lucrativo.

Em números, é significativo o dado da queda de espetáculos que fizeram suas estreias sem informar quem fez a produção - de 148 para 39. Este dado pode estar

associado a um nível profissional alcançado por trabalhos que contam com um profissional de produção, evitando a “concorrência” existente entre projetos dos grupos “amadores” que, com recursos próprios, se lançavam na aventura teatral. Se esta é uma informação verdadeira, temos mais um capital simbólico acumulado ao profissional da produção, que, na disputa pelo poder em relação ao diretor de teatro, conquista mais espaço no campo do teatro.

Entendendo que meu “objeto em questão não está isolado de um conjunto de relações em que retira o essencial de suas propriedades” (BOURDIEU, 2003, p. 27) e em concordância com o método de Bourdieu, por meio da noção de campo, para pensar o mundo social é possível dividi-lo em regiões menores, os subcampos, que se comportam da mesma forma que os campos. Assim podemos pensar no subcampo da produção teatral em que encontramos o habitus do produtor de teatro. A dinâmica dos campos e dos subcampos é dada pela luta das classes sociais, na tentativa de modificar a sua estrutura, isto é, na tentativa de alterar o princípio hierárquico das posições internas ao campo. As classes sociais dominantes são aquelas que impõem seu capital no campo. Trata-se, na maioria das vezes, de uma luta inconsciente pelo poder. O campo do poder é uma espécie de “meta campo” que regula as lutas em todos os campos e subcampos. A sua configuração determina, em cada momento, a estrutura de posições, alianças e oposições, tanto internas ao campo, quanto entre agentes e instituições do campo com agentes e instituições externos.

É importante conhecer o fato de que a Prefeitura Municipal de Porto Alegre, através da Coordenação de Artes Cênicas da SMC, no ano de 1993, passa a conceder, anualmente, entre as categorias dos prêmios Açorianos¹¹⁵ e Tibicuera¹¹⁶, um prêmio para a melhor produção (embora ainda não haja alteração na lei, visto que não se encontra nos decretos a distinção para melhor produção). Este reconhecimento ao profissional de produção, promovido pelo poder público, altera o comportamento e a forma de apresentação destes profissionais nos programas teatrais, um importante documento para

¹¹⁵ O Prêmio Açorianos é uma premiação concedida pela Prefeitura de Porto Alegre, através de sua Secretaria de Cultura, para os melhores do ano nas áreas de música, teatro, dança, literatura e artes plásticas e é considerado o mais importante prêmio cultural do estado do Rio Grande do Sul. O prêmio foi criado através do decreto-lei municipal nº 5.876 em 1977 pelo então prefeito Guilherme Socias Villela, devido à intensa movimentação teatral e pelo aumento progressivo do público de teatro. O nome do prêmio foi escolhido como uma homenagem aos açorianos, fundadores e primeiros habitantes da cidade de Porto Alegre. Décadas mais tarde, o Prêmio Açorianos foi estendido também às áreas de Literatura, Música e Dança, e Artes Plásticas, respectivamente, pelos Decretos 10.982, de 5 de maio de 1994, 11.512, de 27 de maio de 1996, e 15.297, de 12 de setembro de 2006.

¹¹⁶ O prêmio Tibicuera é um prêmio concedido para os melhores do teatro infantil (hoje teatro para criança) em Porto Alegre e foi instituído pelo Decreto Municipal nº 6.613, de 26 de março de 1979. Estendido aos destaques no setor de literatura para crianças.

comprovação de currículo e atestado de carreira profissional (o que configura o capital cultural). É nesta data que começam a aparecer em maior número, nos programas de teatro, a identidade da Pessoa Física de quem realizou o trabalho de administração da produção, dissociada do nome do coletivo ou Pessoa Jurídica. Esse reconhecimento (capital simbólico) que o poder público confere ao produtor de teatro o legitima a participar de forma direta do processo de elaboração de um espetáculo teatral, participação adquirida através de capital legítimo, e reconhecido publicamente, além de estar atestado no principal documento elaborado por este evento efêmero: o programa de teatro.

A propósito da importância do programa de teatro como fonte para pesquisadores, o professor Walter Lima Torres Neto, no livro *Ensaio de Cultura Teatral*¹¹⁷, menciona as diferentes informações que constam em um programa, entre elas a “lista do pessoal técnico-administrativo da montagem/equipe” (NETO, 2016, p. 202). No *Anuário de Artes Cênicas*, Lurdes Eloy declara que, muitas vezes, “o grupo não preserva seus registros impressos”, acarretando a dificuldade que existe em organizar dados de uma pesquisa no campo do teatro (ELOY, 2010, p. 08).

A partir da análise de programas de teatro¹¹⁸, em relação à obra teatral é possível pensar a sua produção e “em seu custo: nas subvenções que recebeu, nas despesas exorbitantes para cenografia, nos salários elevados dos famosos (...)” (PAVIS, 2011, pp. 248-249), mas raramente podemos ter acesso a dados que comprovem, através de documentos administrativos de uma produção de teatro, as relações de trabalho, isto porque raramente essa documentação é preservada. A repercussão de um espetáculo na imprensa nem sempre corresponde à realidade do que entra em termos de recursos financeiros na bilheteria e muito menos nos revela sobre a eficiência do profissional de produção e como conquistou o crédito (capital cultural) que consta no programa.

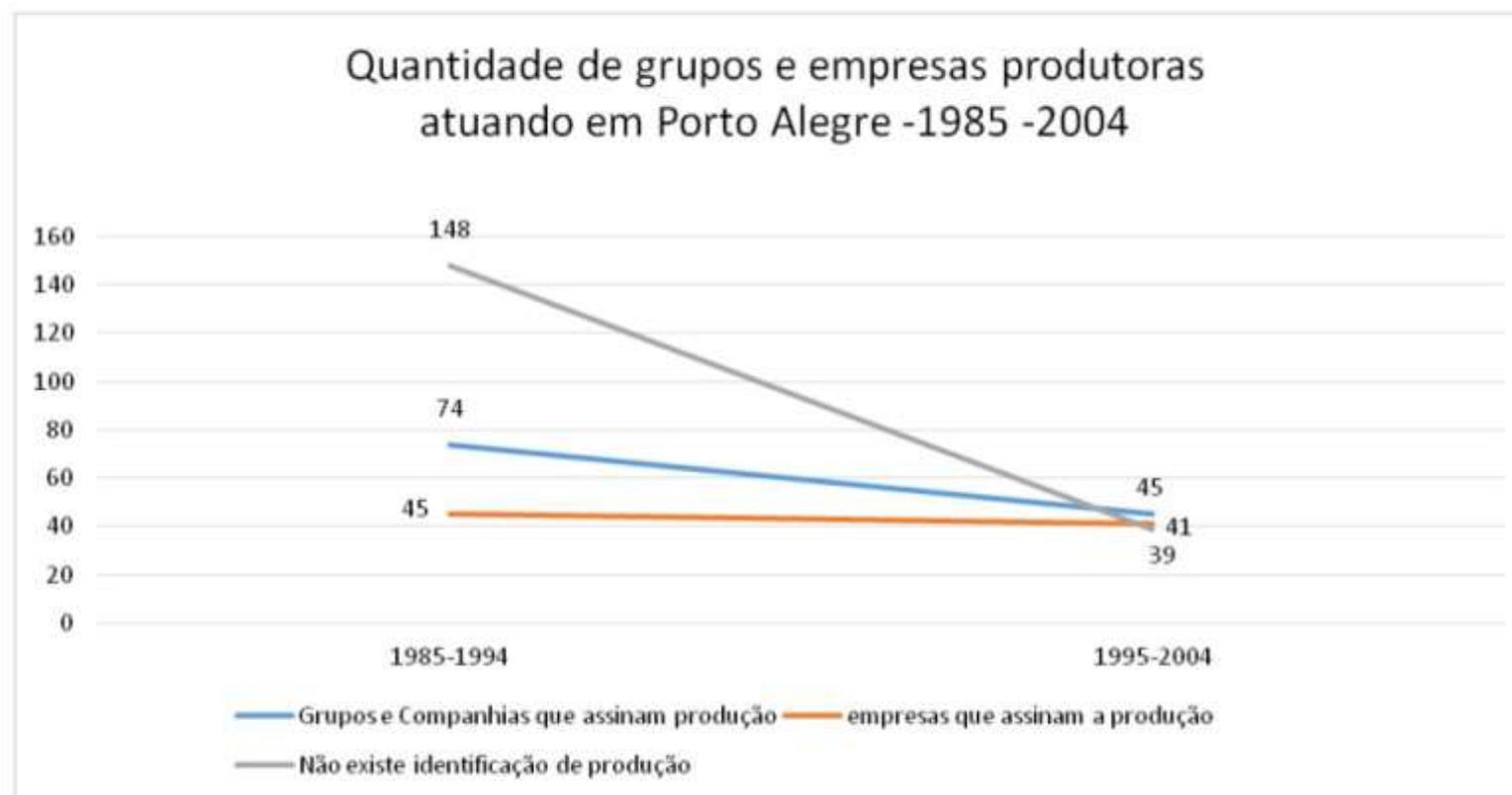
A partir das informações dos programas, é possível afirmar que, dos 112 grupos, tribos ou companhias que fizeram estreia de espetáculo de teatro em Porto Alegre entre

¹¹⁷ Na publicação, o professor Neto sugere uma metodologia para análise de programas de teatro e como este conteúdo programático se relaciona com o espectador. Para minha dissertação apenas o caráter informativo de quantas vezes e como no período, em Porto Alegre, era informado o profissional ou a empresa que cuidava da produção do espetáculo.

¹¹⁸ Na página 06 do *Memória da Cena – 1980-1989*, existe uma lista de agradecimentos, entre eles o meu nome comprovando que digitalizei “as fotos que foram emprestadas”. O fato é que além de fotos, inúmeros programas teatrais foram digitalizados e entregues à organizadora da obra. Por motivo de segurança do material digital, preservei os arquivos em um HD externo, e isto me permite hoje atestar que a maioria das informações da publicação tiveram como fonte o programa ou cartaz do espetáculo.

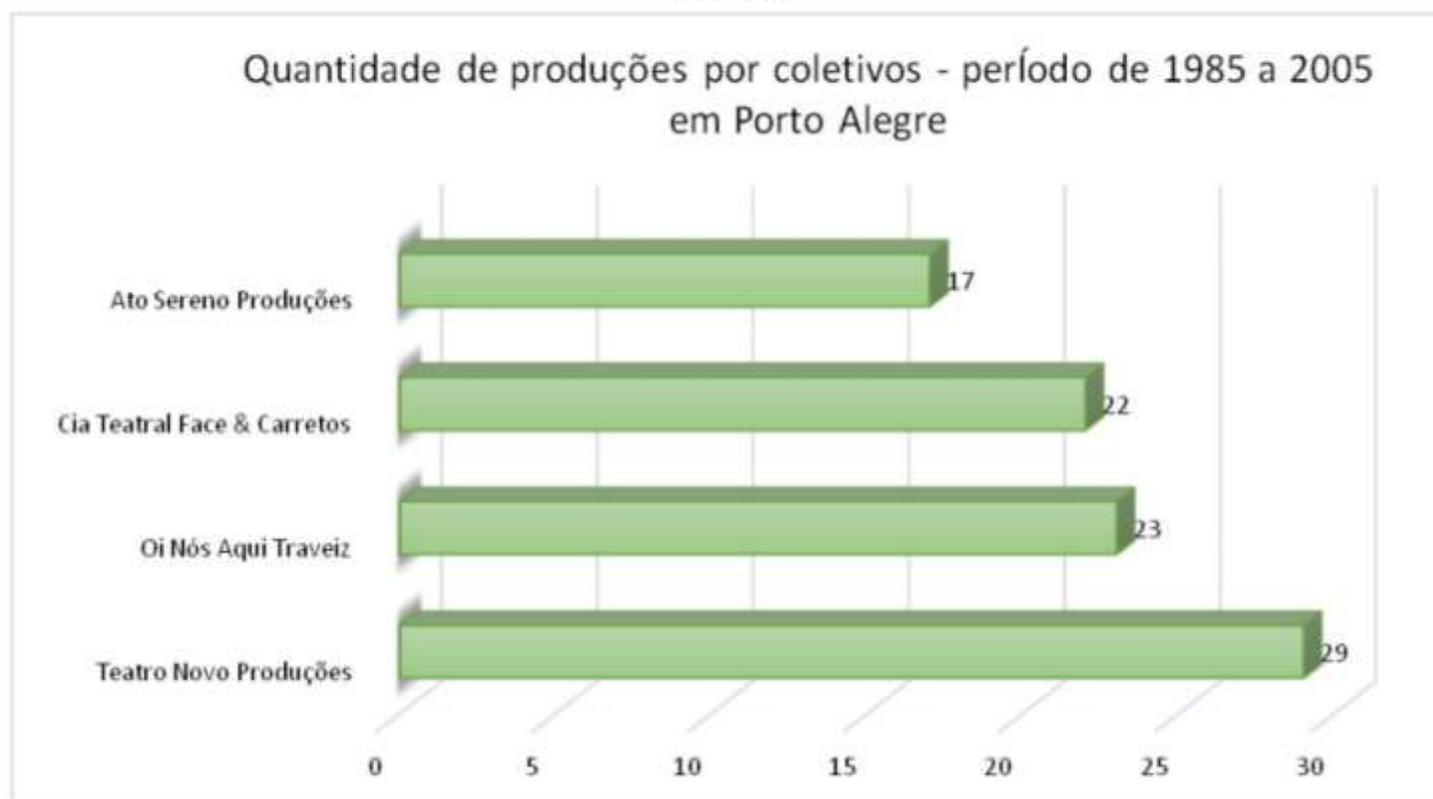
os anos de 1985 e 2005, um período de vinte anos, 99 realizaram entre uma a sete produções, sendo que destes 99, 45 realizaram apenas uma apresentação em vinte anos, ou seja, estes últimos são grupos “amadores” ou “agrupamento” de artistas que usam um nome fantasia de “grupo” para registrar apenas uma montagem sem perspectivas de continuidade. 13 grupos ou companhias produziram mais de oito espetáculos no período, sendo que, entre estes, os que mais produziram em vinte anos foram a *Companhia Teatro Novo Produções*, com 29 estreias, a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, com 23, e o *Grupo Teatral Face & Carretos*, com 22 trabalhos.

Gráfico 5



Fontes: Memória da Cena 1980-1989 (2010), Memória da Cena 1990-1993 vol.I (2007), Memória da Cena 1994-1996 vol.II(2007) e Anuários de Artes Cênicas – Porto Alegre (CAC – SMC)

Gráfico 6



Fontes: Memória da Cena 1980-1989 (2010), Memória da Cena 1990-1993 vol.I (2007), Memória da Cena 1994-1996 vol.II(2007) e Anuários de Artes Cênicas – Porto Alegre (CAC – SMC)

Da mesma forma foi possível apurar os números de empresas que atuaram na produção de espetáculos cênicos neste período. Das 80 empresas de produção citadas, foram apenas 08 as que produziram mais de cinco espetáculos dentro do período de vinte anos. São as empresas *J.C. Produções e Lançamentos*, *Teatro Nilton Filho*, *Gabinete de Teatro*, *Elis Produções*, *Andrômeda Produções Artísticas*, *Opus Produções*, *Telúrica Produções* e *Espetáculo S.A. Produções*. Destas, apenas duas foram criadas após o ano de 1994, ano do surgimento do FUMPROARTE em Porto Alegre. É importante ressaltar que neste fundo o financiamento poderia ser concedido também para PF, sendo dispensada a necessidade da intermediação através de PJ.

Um breve levantamento nos jornais da época (*ZERO HORA*, *CORREIO DO POVO* e *JORNAL DO COMÉRCIO*), indica que o espaço de mídia não corresponde a estes dados. Os diretores sempre tiveram maior visibilidade do que companhias, grupos ou empresas produtoras. Através da mídia, é construído um imaginário de sucesso que nada mais é do que reconhecimento público e de prestígio (capital social) que tem valor importante no campo do teatro. Receberam grande destaque na mídia Irene Brietzke, Luiz Paulo Vasconcelos, Maria Helena Lopes, Luiz Arthur Nunes, Júlio Conte, Nestor Monastério, Luciano Alabarse, entre muitos que são lembrados, mas que não tiveram, em números, uma produção que mereça destaque para este estudo. Os diretores Ronald Radde, Paulo Flores e Camilo de Lélis sempre estiveram, em questões de divulgação, atrás do nome de suas companhias. Eram sempre divulgadas estreias do *Teatro Novo* e da *Terreira da Tribo* ou do *Ói Nós Aqui Traveiz* e, muitas vezes, do *Face & Carretos*, deixando os diretores como porta voz da companhia e não como marca para vender seus espetáculos. Havia, conscientemente ou não, um investimento de capital simbólico na marca da empresa e não no diretor.

Esta é mais uma dificuldade que os pesquisadores que se dedicam a analisar as produções teatrais enfrentam: o *glamour* e a necessidade de reconhecimento público dos profissionais desta área, e não se está falando em sucesso, mas de reconhecimento de mídia. Quanto ao sucesso, é necessário reconhecer a distinção entre “o sucesso no âmbito da produção” e o “sucesso experimentado pelos agentes criativos por terem realizado a obra” (NETO, 2016, p. 249). Esta seria uma outra relação possível de análise, quando o trabalho do produtor é considerado apenas para promover e sustentar o “sucesso” do diretor, sem vínculos com grupos ou companhias, mas que esta pesquisa não contempla.

Pensando no “âmbito da produção”, sabemos que o produtor individual não investiu mais no teatro porque não há retorno financeiro que justifique estabelecer vínculo trabalhista com artistas e técnicos, pois não há mais dinheiro vindo da bilheteria. Isto ocorre porque houve uma redução significativa do público para o teatro.

A questão da falta de público não está contemplada por esta pesquisa, embora reconheça que, para a manutenção do trabalho de teatro, é necessário que haja investimento numa futura geração de admiradores de teatro e, como se verificou, estas questões foram descuidadas e provocadas pela separação desorganizada entre educação e cultura na esfera do poder público. A atenção para o público pagante ficou por conta de projetos de companhias privadas que se dedicaram, através de seus administradores, a manter a relação desfeita entre escola e teatro. A exemplo disto o projeto “Escola vai ao teatro” idealizado pela pedagoga Suzana Guterrez e desenvolvido pela produtora Livia Ferreira, da *Companhia Teatro Novo*, usou desta estratégia, e, talvez, este seja o motivo de ser ranqueada como a que mais produziu novos espetáculos no período pesquisado. O sucesso da companhia se deve pela identificação de um público específico e de trabalho na manutenção do mesmo através de projetos elaborados pela administradora que, nos programas, recebe o crédito de coordenação de produção ou produtor e a *Companhia Teatro Novo*, na maioria dos programas, assina como *Teatro Novo Produções* o crédito de realização. Pode ser levantada a hipótese de que esta estratégia só será válida para a lógica de produção do teatro para criança, diferenciada da produção realizada com teatros para adultos. Será? O fato é que existe um administrador com uma estratégia e um público alvo e esta lógica se aplica a qualquer produção respeitando as diferenças de públicos no que tange a pensar em estratégias de ação.

Para quem estuda o teatro como um trabalho criativo, fazer levantamentos quantitativos pode não significar muito, mas é importante saber que, por trás dos números, é possível encontrar demonstrações das relações existentes, relações estas que constituem o teatro como campo.

Mas não serão os números que, sozinhos, irão nos levar a aprofundar o pensamento sobre a atividade do produtor de teatro em Porto Alegre no período de 1985 a 2005. Os números são importantes para ranquear quem mais produziu e, através deste dado, localizar quem assinou e se responsabilizou pelo trabalho de produtor.

É a partir da narrativa oral e memórias dos produtores que será possível identificar um sistema de distinção de como se organiza a produção no campo do teatro. Ao resgatar

os acontecimentos, o produtor traz à tona histórias por vezes renegadas pelos que estão mais familiarizados com a propagação de sua imagem e suas ideias criativas. Através dos relatos dos profissionais de produção do teatro, é possível criar um rastro que, relacionando-o com outros documentos e dados colhidos, permite realizar distinções sobre a produção do teatro em Porto Alegre de 1985 a 2005 e constituir categorias para cada atitude de produzir teatro. Por tradição tem-se que o teatro no Brasil, desde os anos de 1960 e 1970, organiza-se em grupos, associações ou coletivos de trabalho criativo e é no interior destes coletivos que vamos encontrar os produtores.

5.1 Companhia

A *Companhia Teatro Novo Produções* surge 14 anos após o diretor e dramaturgo Ronald Radde ¹¹⁹ criar o grupo Teatro Novo no ano de 1968. Após longa trajetória produzindo textos políticos do grupo, a companhia se transforma numa marca de sucesso de teatro para crianças. Segundo a produtora Livia Ferreira ¹²⁰, foi no ano de 1982 que, aos 18 anos, começa a se interessar pelo trabalho de produção e idealiza transformar o grupo de teatro em que trabalhava como atriz em uma Companhia. Para isso seu pai lhe enviou a São Paulo e pode receber uma assessoria informal do produtor Lenine Tavares. Lá aprendeu sobre contratos, participações e como coordenar uma Companhia de repertório. Na volta a Porto Alegre Ferreira se associa ao Ronald Radde e assim surge uma nova fase do trabalho do diretor, a *Companhia Teatro Novo Produções*. Radde cuidaria da parte criativa e ela, concomitantemente ao curso de Direito, da parte administrativa e de captação de recursos para manter as atividades.

Em 1989, surgiu a dificuldade em agendar teatros públicos para as apresentações do *Escola Vai ao Teatro*, projeto que auxiliava financeiramente a manutenção da companhia. Então, a produtora percorreu a cidade à procura de um espaço para que pudesse ensaiar, apresentar e guardar os cenários. Um contrato de comodato foi firmado com a Associação dos Amigos do Museu do Trabalho¹²¹ e ali foi instalada a sede da

¹¹⁹ Ronald Radde: *O perseguidor de sonhos*. HOLFELDT, Antônio, 2015 – EDIPURS. No caso de discordância de dados, a escolha foi pela informação apresentada pela produtora Livia Ferreira, objeto da pesquisa.

¹²⁰ Entrevista oral realizada no escritório de advocacia da produtora em junho de 2017.

¹²¹ Entidade sem fins lucrativos que mantém o Museu do Trabalho fundado em 7 de dezembro de 1982. Fazia parte de um projeto mais vasto, que pretendia instalar no prédio da Usina do Gasômetro, derrubado em 1983, mas, o museu acabou sendo montado provisoriamente nos galpões da Rua da Praia (Andradas, 230) que ora ocupa. Mais tarde criou-se um espaço para as artes plásticas, com um atelier de gravura e uma sala para exposições temporárias, além do Teatro do Museu.

Companhia Teatro Novo. No espaço foi possível criar a escola de teatro do Teatro Novo. A produtora tinha o teatro como um bom produto, e o consumidor era o público infantil. Foi necessário constituir a *Teatro Novo Produções*, que produzia os trabalhos adultos do diretor, mas não eram um produto da companhia. “Teatro adulto não era negócio, então não!”, afirma a produtora, ao defender o fato da marca estar associada a espetáculos para crianças. Somente no ano de 2000, a *Companhia Teatro Novo* estreou um espetáculo sem dívidas graças aos fiéis patrocinadores. Com o sucesso decidiram investir em um outro espaço, o Teatro Novo DC, onde a *Companhia Teatro Novo* permanece até hoje comandada pela filha do diretor Ronald Radde¹²² (falecido aos 71 anos em 2016), a atriz e diretora Karen Radde.

A sociedade entre Ferreira e Radde acabou no ano de 2005, um ano após a separação conjugal, depois de 24 anos morando juntos. Sem nunca contar com financiamento público de Lei Rouanet ou FUMPROARTE, a produtora Livia Ferreira hoje se dedica ao escritório de advocacia e vendeu sua participação de 50% da *Companhia Teatro Novo* para o ex-marido, depois que uma empresa avaliou o fundo de mercado da marca Teatro Novo.

5.2 Tribo

O grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* foi fundado em 1978 por egressos do CAD. Paulo Flores e Rafael Baião, associados ao escritor Júlio Zanotta, criaram o teatro com o nome do grupo na rua Ramiro Barcelos, 485, mas este investimento durou apenas um ano. No início de 1980, sem dois dos fundadores, Paulo Flores abre a Casa para Atividades Criativas, na mesma rua, no número 228. Somente em 1984 é inaugurada a Terreira da Tribo, espaço dos atores do *Ói Nós Aqui Traveiz*, na rua José do Patrocínio, 527. A escolha de organização por Tribo é baseada no trabalho coletivo, tanto na produção das atividades teatrais como na manutenção do espaço. Esta ideia de coletivo é criticada pela produtora e atriz Vera Parenza, que entrou no *Ói Nós Aqui Traveiz* fazendo oficinas, em 1989. Para a produtora, tudo é feito pelo coletivo também como forma de “não valorizar quem fez” pois quando deixou de integrar o coletivo ficou sem registro para comprovar os trabalhos realizados quando colaborava somente nas produções, sem atuar como atriz.

¹²² Em 2005, Ronald Radde foi o homenageado do 12º Festival Internacional de Teatro Porto Alegre Em Cena.

O crédito do nome dos “atuadores” sempre foi considerado para registro da atividade no material gráfico.

Além dos espetáculos apresentados em salas, os atuadores se dedicam a intervenções e encenações de rua. No ano de 1988, iniciam o projeto *Caminho para um Teatro Popular*, buscando criar um circuito regular de apresentações nas ruas, praças e vilas, incentivando a organização de grupos na periferia, através de oficinas em que se desenvolve um trabalho de reflexão da realidade social, projeto que dá inspiração para o programa de descentralização da cultura da SMC. Nas palavras do crítico Claudio Heemann, o teatro realizado pelos atuadores é “aparições-manifesto” em que “acusam o *status quo*” perturbando a acomodação das estruturas dominantes “com seus trajes e gestos contestatórios, sua nudez, suas denúncias críticas” (Crítica do Jornal Zero Hora, em 03 de novembro de 1979; BRITTO, 2009, p. 165).

De 1990 até 1992, é encenado na Terreira da Tribo o premiado espetáculo *Antígona, ritos de paixão e morte*. No ano de 1993, nas ruas, apresentam *Se Não Tem Comam Bolo!* e *Os três caminhos percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos*, criações coletivas, apresentadas até 1996. Em 1994, o *Ói Nós Aqui Traveiz*, com o espetáculo *Se não tem pão, comam bolo!*, recebe do SATED/RS o prêmio Quero-Quero de melhor espetáculo de teatro de rua. Este espetáculo teve autoria da atriz Arlete Cunha e do ator Rogério Lauda, “para os dois fazerem sozinhos e ganharem algum dinheiro”, junto com Fernando Kike Barbosa e a Sandra Possani. Segundo Parenza, que em 1993 atuou no espetáculo como atriz substituta, a partir de certo momento começaram a carregar para as apresentações o estandarte do *Ói Nós* porque começou a dar muito certo, era pouca gente envolvida e muito vendável. Então, embora não fosse projeto nem produção do *Ói Nós Aqui Traveiz*, por serem atuadores do coletivo, o lucro das vendas passou a ir para o caixa da Tribo para auxiliar nos custos da manutenção do espaço. Não existiam contratos de trabalho, quando um espetáculo era vendido, 50% era para custear a sede e 50% para dividir entre todos os que participavam do espetáculo, e o único telefone de contato ficava na casa do diretor, um apartamento na Borges de Medeiros, local pouco frequentado pelos integrantes da tribo, tornando com que a produção e a venda dos espetáculos fossem centralizadas por ele.

No ano de 1994, o *Ói Nós Aqui Traveiz* é contemplado no primeiro edital do FUMPROARTE com o projeto *Caminho para um teatro popular* do proponente Paulo Nunes Flores já no primeiro semestre. No segundo semestre, com o mesmo proponente,

os projetos contemplados foram *Oficinas Teatrais na Terreira da Tribo* e *Atuadores da Paixão – Um Teatro com pedras nas veias*. Embora existisse o CNPJ da Associação dos Amigos da Terreira da Tribo, que passava notas fiscais das vendas de alguns espetáculos, para concorrer por verba pública, a escolha foi utilizar o nome do diretor Paulo Flores como proponente¹²³.

A tribo e a Terreira conquistam espaço de prestígio, principalmente entre os jovens que lotavam o bar existente na sede. Em 2002, Paulo Flores é o homenageado do Festival Porto Alegre em Cena. O grupo teve que mudar de sede no ano de 2008: Foram para a rua Doutor João Inácio, 981, zona norte da cidade, onde permanecem até hoje criando e realizando apresentações, de sala e de rua, realizando oficinas e desenvolvendo o projeto *Caminho para um teatro popular*, que agora conta com patrocínios e reconhecimento nacional¹²⁴.

Vera Parenza considera ter sido expulsa do grupo junto com mais quatro integrantes no ano de 1997, após divergências com o diretor. Após o ocorrido, conforme Parenza, nos dias seguintes encontraram os cadeados da sede trocados sem poderem entrar. Ficando “sem nem um pandeiro para fazer apresentação na rua” foi dar oficinas de teatro com o ator Fernando Kike Barbosa e, em 1999, fundou a *Cooperativa de Teatro de Rua Oigalê*, que administra com seus dois sócios, Hamilton Leite e Giancarlo Carlomagno.

5.3 Grupo

O Grupo *Face & Carretos*¹²⁵ foi fundado no ano de 1982 pela produtora e atriz Adriane Azevedo, estudante do curso de Artes Plásticas da UFRGS e seu companheiro o diretor Camilo de Lélis, estudante que troca o curso de enfermagem pelo de artes cênicas

¹²³ No FUMPROARTE era permitido que pessoas físicas fossem proponentes dos projetos. Somente a partir de 2016 passa a existir a exigência de que o proponente tenha que ser Pessoa Jurídica, exclusivamente, para propor projetos de produção.

¹²⁴ Este breve panorama das atividades do grupo está pautado nas informações recebidas pela entrevistada Vera Parenza e com dados coletados na publicação: BRITTO, Beatriz. *Uma tribo nômade: a ação do Oi Nós Aqui Traveiz* como espaço de resistência.2009.

¹²⁵ Pelo que foi observado no *Anuário de Artes Cênicas*, não existia uma preocupação de identidade quanto à forma para registrar, nos programas dos espetáculos, o nome do grupo que nos anos de 1985, 1986, 1988, 1990 e 1991 assinam a produção de seus espetáculos como *Grupo Face & Carretos*; nos anos de 1987 e 1991 como *Grupo Teatral Face & Carretos*; nos anos 1992, 1993, 1996, 1997 e 2000 quem assina a realização dos espetáculos é a *Cia. Teatral Face & Carretos* e no ano de 1999 retomam a grafia original no espetáculo *Crimes da Rua do Arvoredo*, assinando simplesmente *Faz-se & Carretos*.

no DAD – UFRGS. O Grupo é caracterizado pela adaptação de obras de autores contemporâneos para a realidade latino-americana. Durante a década de 1990, é uma das companhias mais premiadas de Porto Alegre.

Participam da formação inicial Adriane Azevedo, Carlos Azevedo, Gilmar Hermes, Newton Rosa e, mais tarde, Marco Franckowiak, Lígia Rigo, João Drummond, Elison Couto e João Luiz Martinez¹²⁶.

Depois do primeiro ano de apresentações do espetáculo infantil *Sabão – o menino do joelho sujo*, Adriane Azevedo passa a fazer a produção, após a saída do produtor João Luis Gomes. Segundo ela, a produção teve um bom resultado, o que a levou a trabalhos futuros. A produção era feita através de apoios de materiais para figurinos e cenários conseguidos com lojas da cidade. Os ganhos ficavam por conta das bilheterias das apresentações infantis que, após pagar os custos da montagem, é dividido entre os integrantes, o que permitia ao grupo se arriscar em produções adultas que não davam retorno financeiro. O trabalho no coletivo era remunerado por “bolinhas”, as porcentagens recebidas por cada função exercida no trabalho.

O grupo nunca teve sede, talvez por este motivo a sua produtora e fundadora, durante o período em que esteve na diretoria da APATEDERGS, defendeu a ideia de que os grupos pudessem ensaiar e guardar cenários na sede dessa entidade, na rua Olavo Bilac, isto porque a produtora Azevedo considera que é o espaço/sede o que garante a manutenção de um grupo.

Na *Enciclopédia Itaú Cultural* consta que o grupo encerrou suas atividades no ano 2000 e que alguns remanescentes teriam feito apresentações do *A Bota e sua Meia* em 2003. Na verdade, o grupo não está mais reunido, mas algumas produções dirigidas por Camilo de Lélis ainda levam a assinatura *Face & Carretos*. A produtora Adriane Azevedo saiu do grupo e da sociedade em 1987, quando seu casamento com o diretor terminou, embora ainda tivesse retornado a trabalhar com Lélis como produtora contratada e atriz em alguns trabalhos do grupo.

¹²⁶ Esta é a formação encontrada na *Enciclopédia Itaú Cultural*. Adriane Azevedo corrige a informação da formação inicial do grupo, que era: Camilo de Lélis (diretor), João Luis Gomes (produtor), Roberto Adones (ator), Carlos Azevedo (ator), Gilmar Hermes (ator), Andréa Carvalho (atriz) e Adriane Azevedo (atriz).

5. 4. A imagem pública de um coletivo

A partir deste levantamento de como se organizam os trabalhos coletivos, chama atenção que a identidade do coletivo descreve uma estrutura social que pretendem reproduzir e ao identificarmos as relações de poder internas causa um estranhamento ao verificar que esta imagem pública divulgada nem sempre é praticada e que talvez isto passe despercebido por muitos que, como eu, convivem familiarizados com o trabalho em teatro.

Voltando à tabela da coluna de tempo, vejo que em determinada época a distinção entre as diferentes formas de organização se dava basicamente entre os que eram grupos, e, portanto, amadores, e os que eram empresas ou companhias e reconhecidos como profissionais. Em outro momento da história do teatro local, para garantir participar das “facilidades” oferecidas pelo poder público, foi necessário se registrar como uma companhia, um grupo ou uma livre associação, mas todos possuíam uma administração interna semelhante. Houve ainda o momento em que foi a postura ideológica que determinou o “modo de produção” do teatro local, em que negavam o capital e, no trabalho cooperativado, rejeitavam a hierarquia das divisões de funções internas do coletivo.

Pela amostra que apresento, apenas nos coletivos que mais produziram no período selecionado para a pesquisa, a quantidade não depende da tipologia de organização. Tanto uma companhia, um grupo ou uma tribo podem ter uma expressiva produção, o que não significa que isto seja um sinal de retorno financeiro. A quantidade da produção de um mesmo coletivo pode ser determinada pelo esgotamento de público. Se pensarmos pela lei de mercado, seria o mesmo que a oferta ser maior que a procura e, no caso de um trabalho artístico, a redução de preço que ocorre na economia tradicional não é possível pelo custo de operação. Um espetáculo em cartaz sem público não se paga e para a manutenção do coletivo é necessário renovar o “produto”, promovendo um novo espetáculo.

Outro ponto a destacar é que, pela tradição do coletivo de teatro gaúcho, a figura do diretor é onde se localiza centro do poder. Dos três coletivos que se denominam entre companhia, grupo e tribo, a figura do diretor é a que mobiliza a produção, demonstrando um trabalho sempre centralizado nele e a partir dele. Embora com ideologias bem distintas entre estes três tipos de organização, o poder do diretor não é conquistado, não existem disputas e, quando há uma discordância, é considerada como uma ruptura de

contrato. O poder do diretor nos coletivos do teatro de Porto Alegre se dá por tradição e, neste cenário, a profissionalização, o poder, e a emancipação do produtor passam a ser um problema negado e pouco discutido.

HAMLETIANA

Ser ou estar... eis a questão!

Mario Quintana**6 MEMÓRIAS DE PRODUTORES**

O sociólogo e historiador austríaco Michel Pollak discorre sobre o caráter de disputas das memórias e aponta o gerenciamento empreendido por certos grupos no que se refere ao dito e o não-dito, o que nos remete ao *enquadramento da memória*. É preciso escolher o que vai ser lembrado e o que deve ser esquecido. O sociólogo insiste no aspecto de construção da memória como uma estratégia de agentes e agências sociais no sentido de construir identidades. Para Pollak, a memória é um elemento de constituição do sentimento de pertencimento tanto coletivo quanto individual, pois atua na formação do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. Essa construção está imersa em jogos de negociação e de transformação em relação ao outro. E, tendo por referência a lógica da aceitabilidade, de admissibilidade e de credibilidade, a memória e identidade podem ser perfeitamente negociadas, são fenômenos em construção. E justificam certos não-ditos e silêncios de uma memória (POLLAK, 1992, pp. 204-207).

Ao resgatar a memória do trabalho e identificar a atitude, a maneira, o estilo com que o produtor exerce sua atividade, é possível distinguir categorias diferentes entre os produtores. Nas entrevistas realizadas para a pesquisa não foi possível ignorar este fenômeno da construção da memória em relação ao local de onde os agentes das entrevistas falam. A questão de gênero, dado que todos os entrevistados são mulheres, e o fato de duas terem sido casadas com os diretores durante o período em que exerciam a atividade de produção, são relevantes para a pesquisa. Outro dado é que todas exerceram, ou exercem, a atividade de atriz, ou seja, o trabalho criativo as aproximou do teatro e, por afinidade ou necessidade, deixaram a prática burocrática se sobrepor suas atividades criativas.

A primeira análise que faço é que a produção no teatro pesquisada para este trabalho é a administração dos escassos recursos existentes, ou seja, é a interpretação primária da ideia de economia¹²⁷. Seguindo com este pensamento, o grupo, companhia

¹²⁷ O termo economia vem do grego oikos (casa) e nomos (costume ou lei) ou também gerir, administrar: daí “regras da casa” (lar) e “administração da casa”.

ou tribo é como a continuação do lar destas mulheres. Então, organizar a casa, agregar e alimentar são tarefas que foram, em outro tempo, próprias e exclusivas do feminino, e por isso se infere que elas passam, de forma natural, a assumir as funções que as coloquem no cargo de produtoras. Todas narram que, no início, executavam as funções de produção por perceberem uma “desorganização” ou “desordem”. Mas, no período de 1985 a 2005, é de espantar a reprodução do ambiente de uma sociedade gaúcha patriarcal que encontro no campo do teatro gaúcho, constatação essa pelo que se percebe vibrar no discurso das produtoras entrevistadas. Não é possível compreender a ação do produtor de teatro exclusivamente a partir do seu testemunho, dos seus sentimentos, das suas explicações ou reações. É necessário procurar o que provoca essas manifestações.

A produtora Adriane Azevedo (55 anos de idade) foi estudante de Artes Plásticas na UFRGS, filha de pai professor de biologia e mãe apaixonada por artes que trabalhava no Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS), o que oportunizou conviver com muitos artistas plásticos além de por influência dos pais, frequentar dança, teatro, concertos. A primeira peça que assistiu foi aos 15 anos de idade, no ano de 1977, no Teatro Dante Barone, com Marília Pera em *Apareceu a Margarida*. O trabalho de produção iniciou-se a partir do casamento com o diretor Camilo de Lélis.

Conheci o Camilo [de Lélis], comecei a namorar e convidei ele para morar comigo e ele foi. Ele começou a produzir o *Sabão - o menino do joelho sujo* e eu fui vendo e nunca imaginava em fazer produção, mas, o que que aconteceu? Eles começaram a montar o cenário lá em casa. Porque tinha um pátio. E daí figurino, eu olhava e já customizava. Porque nesta época o grupo fazia tudo [...]. Fui fazer a produção do *Quem manda no Pampa?* segundo espetáculo do grupo, em 1983. Fiquei casada com ele [Camilo de Lélis] durante cinco anos. Foi assim que eu conheci a produção do teatro. (AZEVEDO - Entrevista oral concedida para o pesquisador)

Azevedo classifica a si mesma como produtora executiva. Rômulo Avelar, no seu livro *O Avesso da Cena – Notas sobre a Gestão e Produção Cultural*, entende este profissional como o que executa a produção sem a responsabilidade de assumir os riscos financeiros e, por isso, é subordinado ao produtor ou diretor de produção ou, em muitos casos, diretamente ao artista. É responsável por conseguir tudo o que o espetáculo necessita para que se realize em sua plenitude (AVELAR, 2010, pp. 62).

A produtora Lívia Ferreira (55 anos de idade) é advogada da área civil e família, filha de pai advogado tributarista e empresário do ramo automotivo e de mãe professora

de inglês. A primeira peça que assistiu foi *Memórias de Emília*¹²⁸ e, após o espetáculo, ganhou do pai toda a coleção do Monteiro Lobato. Desde menina estudou ballet clássico.

O trabalho de produção surgiu após ser aprovada para participar como bailarina de um elenco de teatro para crianças e, neste trabalho, percebeu as dificuldades enfrentadas pelo teatro local. O casamento com o diretor do espetáculo veio quase ao mesmo tempo que a sociedade entre ambos.

Eu cheguei no teatro muito cedo. Eu dançava ballet clássico e com 17 anos eu fiz um teste para o Teatro Novo que estavam fazendo um musical que chamava *Chapéu, chapelão e companhia* entrei pelo palco como bailarina clássica e em seguida me identifiquei com a produção. Então eu fiz alguma coisa como atriz, trabalhei neste espetáculo e em mais outros cinco. Quando comecei não tinha faculdade de produção, era tudo muito intuitivo e então o pessoal se reunia com aquele objetivo de vamos fazer. Então eu comecei a tentar profissionalizar no sentido não artístico, porque isso tinha de sobra. O meu interesse pelo trabalho com a produção foi anterior do meu namoro com o [Ronald] Radde, mas logo em seguida a gente começou o namoro. O Teatro Novo era um grupo e eu transformei numa empresa no sentido de constituir uma sociedade limitada contratando atores por cotas de participação. Eu fui tentando colocar regras claras de trabalho. (FERREIRA – Entrevista oral concedida para o pesquisador)

Ferreira define-se como empresária, ou seja, uma produtora que reconhece na criatividade um potencial para transformar em produto e apresentá-lo para o público. O público, para ela, pode ser o patrocinador, o público escolar, a imprensa. A profissão produtor de teatro é colocada no meio, entre o trabalho criativo do teatro e o consumo. O produtor empresário financia ou consegue o financiamento para o produto. A lógica do produtor empresário é realizar, ou produzir, a transformação do trabalho dos artistas, diretores e atores, em produto.

A produtora Vera Parenza (53 anos de idade) é atriz e sócia fundadora da *Cooperativa de Teatro Oigalê*. A primeira peça que assistiu foi numa praça perto da sua casa no bairro Sarandi, quando atores se apresentavam em cima de um caminhão e esta “foi a primeira e única experiência de teatro de infância”. Mais tarde frequentou oficinas de teatro até cursar o DAD, enquanto fazia a faculdade de psicologia na Universidade do Vale dos Sinos (UNISINOS). Durante o período que estudava, frequentando duas faculdades, também trabalhava no Banco do Estado do Rio Grande do Sul (BANRISUL), atividade que lhe rendia o sustento. Frequentando as oficinas abertas da Terreira da Tribo, foi descobrindo que fazer teatro era produzir teatro. Como integrante do *Ói Nós Aqui Traveiz*, elaborou seu primeiro projeto para concorrer ao FUMPROARTE. O projeto não

¹²⁸ A entrevistada não soube precisar ano e não recordou o teatro em que teve esta experiência.

foi aprovado, mas aprendeu cedo que não era apenas passando o chapéu que poderia ter o teatro como atividade profissional.

Em 1992, eu entrei em Antígona substituindo. Daí eu passei a ser deste elenco principal. Mas, em 1993, no Fausto, eu fiz figurinos, fiz chapéus, fiz cortinas, fiz várias coisas. E eu não tenho nem como comprovar que eu fiz isso tudo para ter um registro. [...]. E eu sempre fiz adereço, figurino, mais estas coisas de mulherzinha mesmo e na Terreira comecei a fazer material gráfico também. De alguma forma eu comecei a participar da produção. Daqui a pouco eu estava na divisão da limpeza. E assim foi, muito por que estava para entrar no espetáculo que estava se formando e todos trabalhavam porque queriam ser atores do Ói Nóis. (PARENZA – Entrevista oral concedida para o pesquisador)

Parenza atribui a atividade de produção na Tribo como uma garantia de pertencimento ao grupo e surge como um processo natural em que, aos poucos, assume tarefas de produção dos espetáculos e do espaço comum. Por ter “uma visão do todo”, competência que considera necessária para a produção de um espetáculo, que provavelmente foi desenvolvida na Terreira, hoje se habilita a elaborar projetos para concorrer a editais públicos de financiamento sendo a única forma que vê de “sobreviver” de teatro de rua, em que não conta com o recurso proveniente da bilheteria. Na Tribo, as ações mais pessoais e mais transparentes não pertencem a quem as realiza, mas a um sistema completo de relações nas quais e pelas quais elas se realizam.

É também possível identificar no discurso a distinção entre produzir *de dentro* do grupo e *de fora* do grupo, isto é, quando há participação no trabalho criativo e quando não. É comum se dividirem nas funções de atriz, organização, limpeza do espaço, costura, enfim, em outras atividades para o bem comum do grupo, fundamentando a necessidade e a noção de pertencimento quando produzem *de dentro*, ao invés de exercerem o trabalho do produtor e administrador com tarefas exclusivamente burocráticas, quando a produção é *de fora*.

Para produzir hoje tem que saber fazer projeto. A forma que eu, Vera Parenza, encontrei de fazer teatro foi me produzindo. [...] Boa parte dos grupos não tem quem escreva projetos e volta e meia alguém me chama. Há dois meses uma pessoa me chamou para dar um curso de projeto. Eu não sei dar curso de projeto e nem tenho este interesse porque o tempo que eu tenho para gastar em projetos eu vou gastar para fazer para o meu grupo e por isso eu digo: Eu vou produzir para mim! Eu não tenho fórmula, não é ctrl C ctrl V. (PARENZA – Entrevista oral concedida para o pesquisador)

A produção é uma continuidade do trabalho; é o que possibilita apresentar na rua para população carente, porque “só com projetos financiados que posso levar teatro para público na rua e em locais distantes do centro”. Pela narrativa da produtora Parenza, fica

evidente que ela reproduz o teatro que tem como referência na infância, quando, através de um projeto da prefeitura, acessou o teatro pela primeira vez em uma Vila do bairro Sarandi. Quando declara que não lembra o nome da peça, mas lembra de dizer para mãe: “Vamos e não esquece o banquinho, tem que levar banquinho para sentar” evidencia que o acontecimento, na praça da vila com a mãe e vizinhos é o registro mais forte que carrega como experiência de teatro. A produção existe como necessidade para se colocar em cena e “re-produzir” o “acontecimento” embora afirme que atualmente, no item profissão, em fichas de hotéis, tem escrito produtora, antes de atriz. Na memória narrada por Parenza, os produtores, no tempo do trabalho na Terreira, eram todos, por isso assinavam *produção coletiva* nos programas, mas, ao mesmo tempo, era apenas um - e como o único telefone de contato era da casa do Paulo Flores, “era ele quem centralizava a produção e tudo lá depende desta pessoa que concentra, que tem uma ideologia muito forte, um convencimento muito forte e uma empatia muito forte”.

Uma visão muito diferenciada e atravessada pela referência forte que tem no pai, empresário e advogado bem-sucedido, tem a produtora Ferreira, que busca, na produção do teatro, realizar um empreendimento de sucesso, associando suas “habilidades de empresária e advogada”. Quando Ferreira fala de se identificar com o “*back stage*”, porque podia lhe “remunerar”, ela reconhece considerar a produção uma atividade profissional em relação ao que “não a remunera”, uma atividade para tratar da alma, como o exemplo da dança que pratica até hoje, ou as aulas de teatro para criança que pretende retomar de forma voluntária. Para ser reconhecida nesta condição como profissional, a produtora se firma empresária e, com ajuda e incentivo do seu pai, foi buscar “*know-how*” em São Paulo com Lenine Tavares, produtor e sócio da companhia de teatro do Antonio Fagundes. Com o aprendizado, traça o objetivo financeiro que é alcançado com vendas de espaços publicitários, contratos de patrocínio e nas vendas do projeto *Escola vai ao Teatro* para escolas particulares de Porto Alegre. As escolas públicas eram atendidas por uma reserva de ingressos liberados para este público. Se tivesse tido tempo, teria trabalhado mais com o projeto para outras empresas e companhias desde que fosse com o público de crianças, que via sempre como potencial público para sua companhia.

A partir do sucesso de *O Mágico de Oz*, no Theatro São Pedro, o Geraldo Lopes me chamou para trabalhar para *Opus Promoções*. Nós ficamos muito amigos e quando tinha produções infantis eu fazia o projeto *Escola vai ao Teatro* para as produções da Opus. E aí eu tive uma discussão com o Radde, era um dos motivos de discussão interna de administração da empresa, porque ele não

entendia como é que eu estava trabalhando para a concorrência. Mas, (ela dizia) eu não estou trabalhando com a concorrência, eu estou dentro do Gigantinho com a Bela e a Fera da Disney. Ele não entendia eu ter ido para a Disney para me qualificar e poder fazer um bom trabalho para o cliente Disney. Se tivesse tempo faria o *Escola vai ao Teatro* com outros grupos de Porto Alegre dentro do DC, mas não tinha tempo, a gente vendia muitos espetáculos com folga só nas segundas. (FERREIRA – Entrevista oral concedida para o pesquisador)

A produtora executiva Azevedo apresenta na sua narrativa outra maneira de relação da produtora com o teatro que se mistura muito com o desejo de realizar trabalhos como atriz. Em todo o instante da entrevista lembra temas como o fato de ter ganho “um prêmio de atriz por cada década de teatro infantil que fiz. Ganhei em 1983, 1994 e 2004”. Quando o assunto volta para questões de produção, reconhece que em todos estes trabalhos acabou dando atenção para o trabalho de produção e diz que não tem perfil de empresária e nem de produtora que fica atrás de uma mesa elaborando e coordenando projetos. Para ela é necessário estar no palco e participar de todas as etapas do processo de construção do espetáculo. Classifica-se como “produtora graxa”, o que significa uma produção horizontal, participando com todos e em todas as etapas e faz tudo que for necessário para garantir um bom espetáculo para os atores e para o público, “até limpar banheiro, se precisa eu pego o balde! ” O teatro é seu trabalho e nele já exerceu e exerce tantas funções que forem necessárias para a concretização do espetáculo. É na trajetória profissional que valoriza a *rede* colaborativa que conquistou, e isso aprendeu com a produtora Sônia Duro, ter bom relacionamento com carregadores, equipes de limpeza e com os empresários da cidade. Quando saiu do grupo, logo começou a produzir trabalhos de boneco porque via que em Porto Alegre “uma ditadura dos diretores” e na sua forma de trabalhar valorizou o capital de todos integrantes da equipe, inclusive quando começou a dirigir trabalhos de teatro, função que exerce até hoje.

Eu produzia como? O Silva Chaves [proprietário de uma loja de materiais de construção] nos apoiava muito, o dono das Colombinas nos apoiava muito, então eu ia até lá e pedia madeira e prego para o Silva Chaves. Eu ia e pedia linha, tecido para o cara da Colombina [Loja de Tecidos e Aviamentos]. No Face & Carretos, nós tínhamos meu irmão [Carlos Azevedo] que além de ator já trabalhava na iluminação, a Lígia [Rigo] que fazia figurinos, o Marco [Fronchowiack] que era ator e fazia cenário e eu atriz comecei a fazer produção. Porque eu fazia o borderô. Terminava eu ia lá fechar o borderô. Daí um dia eu comecei a ir falar com o Silva Chaves, depois comecei a ir na Colombina. A Sônia Duro me ajudava muito nesta época, que era uma produtora mais estabelecida. [...] Sempre que estava em um espetáculo como atriz acabava fazendo algum trabalho de produção. Conheço tudo e se vejo um problema vou lá e resolvo ou sei quem resolve. (AZEVEDO - Entrevista concedida para o pesquisador).

O reconhecimento social, o sucesso com vendas ou a autonomia financeira aumentaram o capital simbólico dos integrantes da companhia. No ambiente coletivo de trabalho, em que Azevedo evidencia o fato de todos terem voz para opinar inclusive na direção, interpreto é que nas disputas de poder social é que se dá o seu afastamento do grupo. Fica a percepção de que no campo do teatro é muito difícil manter uma relação apenas profissional. Talvez este dado esteja associado à tensão de poder interna do campo e que fica explícito quando o trabalho do produtor se iguala em importância ao do diretor. Nos três casos analisados podemos detectar no discurso das entrevistadas que a emancipação veio a partir de uma ruptura e é possível interpretar este dado como um sentimento de injustiça e falta de reconhecimento ao trabalho investido enquanto capital.

A forma como resolvem a questão do afastamento do coletivo difere. Em dois dos três casos as produtoras adquirem uma autonomia se dedicando ainda mais na atividade de teatro e ampliando suas funções neste campo. Para Ferreira, a atitude de produzir teatro era ligada ao perfil de empreendedora e logo investiu no retorno a advocacia abandonando, até o momento da entrevista, as atividades ligadas ao teatro.

Quando a relação de trabalho é clara e foi formalizada em contrato, é possível, inclusive, mensurar o valor econômico de mercado que o coletivo, como marca, atingiu e assim reaver em valores reais o “investimento” realizado em anos de trabalho. Para as produtoras, quando atingem algum reconhecimento profissional, este coincide com o fim do casamento e logo em seguida pela impossibilidade de trabalhar junto com o diretor. Azevedo diz não ter se percebido com autonomia de trabalho a partir da saída do grupo. Com o conhecimento adquirido foi possível se manter trabalhando até hoje. O capital simbólico acumulado lhe permite transitar entre várias funções do teatro, além de produzir.

Foi o último espetáculo que eu fiz como integrante do Face & Carretos. Eu saí no meio do *O Ferreiro e a Morte*, no final, e quem me substituiu foi a Liz Dias. A realidade foi que acabou o casamento e percebi que não teria clima para continuar ali. Eu podia ter continuado no grupo que eu mesma tinha fundado, mas naquele momento não queria brigar pelo meu espaço. Eu decidi sair do grupo. Segui até hoje no teatro sempre me dividindo entre funções de atriz, produtora e diretora (AZEVEDO - Entrevista concedida para o pesquisador).

Para Parenza, o “sucesso” pessoal vem com outros integrantes, quando montam um espetáculo fora do contexto da Terreira e sem o aval do Paulo Flores. Por ser realizado por poucas pessoas, este espetáculo poderia reverter em algum ganho financeiro. Esta autonomia conquistada foi vista como “traição” e provocou uma sucessão de eventos que

culminaram com a sua expulsão da Terreira junto com mais quatro pessoas ¹²⁹. A produtora considera normal que tivessem se formando identidades diferentes dentro de um coletivo tão grande, mas entende ter sido muito injusto “tu chegares num local que tu tens como sendo integrante e terem trocado o cadeado. E naquele momento nós já não éramos mais do Ói Nóis. Assim! ”

O [espetáculo] *Se Não Tem Pão Comam Bolo* foi uma iniciativa independente mesmo, mas então se é bom, vende bem, vem.... *A Dança da Conquista*, o Paulo [Flores] era contra montar a dança da conquista no início, eu nem me lembro os motivos. Bah! Um dos espetáculos mais bonitos do Ói Nóis, dos de rua.... Fizeram dentro, mas com o Paulo dizendo que não queria. Eu fiz substituição nele, o que também não tem registro na história, mas, fiz... [...]. Ah! Então é do Ói Nóis. Então se era bom podem levar o estandarte. [...]. Havia um tempo que o Paulo dizia que a gente estava formando um gueto dentro da Terreira. Isto porque estávamos com ideias diferentes da dele. Natural!
(PARENZA – Entrevista concedida para o pesquisador)

Para Bourdieu, uma classificação oficial pode criar categorias que não teriam, exceto para aquela identificação social, muita substância. De acordo com o seu argumento, uma categorização socialmente formulada acaba por “produzir uma diferença onde não existia nenhuma” e “a mágica social pode transformar pessoas dizendo que elas são diferentes”. O produtor de teatro já é classificado, como consta nos programas de teatro, e atesta Rômulo Avelar, autor de *O Averso da Cena – Notas sobre a Gestão e Produção Cultural*, em Produtor, Produtor Executivo, Assistente de produção, Empresa de Produção e, ainda, diretor de produção ou coordenador de produção (AVELAR, 2010, p. 62).

Três mulheres de classe média, três visões de mundo e três trajetórias de profissionais da produção do teatro gaúcho, que, através de suas memórias, possibilitam à pesquisa aprofundar o entendimento das atitudes do produtor de teatro em Porto Alegre, e criar três categorias deste profissional, apresentadas no próximo capítulo desta dissertação.

¹²⁹ Segundo a entrevistada, no mesmo momento ficaram na rua ela, "a Arlete [Cunha], que está de volta [na Terreira da Tribo], o Kike [Fernando Kike Barbosa], o Marcos [Castilhos] e a Sandra [Possani]".

Tabela 2

Perfil do produtor de Porto Alegre em 1985 a 2005								
ID	Sexo	Idade	Escolaridade	Atriz	Residência	Foram casadas com diretor do coletivo	Categorias	Atualmente é produtora
1	feminino	55	superior completo	sim	própria	sim	Capitalista Despachante	não
2	feminino	53	superior completo	sim	própria	não	Doméstica Despachante	sim
3	feminino	55	superior incompleto	sim	alugada	sim	Doméstica Capitalista	sim

Fonte: Dados colhidos nas entrevistas realizadas

Com esta tabela, é possível fazer um resumo do perfil das entrevistadas e inferir, a partir da sua análise, que, quem produziu o teatro de Porto Alegre no período de 1985 a 2005 foram, na maioria, mulheres, com menos de trinta anos de idade, atrizes, com nível escolar superior, casa própria e casadas com os diretores - “donos” – líderes dos coletivos nos quais atuavam.

O teatro é um espaço de relações objetivas entre indivíduos, coletividades ou instituições. O direito de entrada no campo é dado pelo reconhecimento dos seus valores fundamentais, pelo conhecimento das regras do jogo. Cada campo tem um sistema de filtragem diferente: um agente dominante em um campo pode não o ser em outro. A admissão no campo requer a posse de diferentes formas de capital e as disposições, inclinações e aprendizados, que conformam o *habitus* do campo. O campo do teatro, como outros campos, vive o conflito entre os agentes que o dominam e os demais, isto é, entre os agentes que monopolizam o capital específico do campo, pela via da autoridade, contra os agentes com pretensão à dominação. A dominação é, em geral, não-evidente, não-explicita, mas sutil e violenta. Uma violência simbólica é julgada legítima dentro de cada campo; é inerente ao sistema, cujas instituições e práticas revertem, inexoravelmente, os ganhos de todos os tipos de capital para os agentes dominantes. A violência simbólica, doce e mascarada, é exercida com a cumplicidade daquele que a sofre, das suas vítimas. Está presente no discurso do mestre, na autoridade do burocrata, na atitude do intelectual.

Deste modo é possível relacionar os problemas da produção do teatro em Porto Alegre com a inabilidade dos agentes criativos do teatro em reconhecer e dar espaço para o poder conquistado pelo produtor. Por entender o teatro no campo da cultura e da arte, o trabalho criativo do diretor e dos atores são considerados superiores à atitude criativa de produzir. Nas disputas internas do campo do teatro, o produtor conquistou o poder e se viu, por falta de espaço, obrigado a abandonar o teatro como campo de trabalho e passou a assumir seus próprios projetos. Em outros campos, os produtores são reconhecidos por seu capital e adquirem status de *produtor cultural* ou *produtor de eventos artísticos*, diversificando sua atuação.

Este papel de “quem decide” não é permitido ao produtor no campo do teatro em que é acusado de comerciante ao não se limitar ao espaço de “sustentar” e administrar as ideias criativas do diretor. O produtor, pensado no campo do teatro, talvez pela trajetória de submissão, adquiriu maleabilidade na atitude de produzir diferentes eventos, inclusive

o teatro de Porto Alegre, e estas atitudes podem ser distinguidas entre diferentes categorias.

DA ARTE PURA

Dizem eles, os pintores, que o assunto não passa de uma falta de assunto: tudo é apenas um jogo de cores e volumes. Mas eu, humanamente, continuo desconfiado que deve haver alguma diferença entre uma mulher nua e uma abóbora.

Mario Quintana

7 CATEGORIAS

Na origem da palavra é possível traçar um mapa de sentidos que constituem o conceito. Assim, etimologicamente, busco a raiz da palavra produção que é *prod* e vem do latim formando *prod-ire*, avançar; *prod-esse*, ser útil (GÓES, 1921, p. 247). Avançar e produzir poderiam ser aplicados como sinônimos, dependendo do contexto, mas, o conceito de produtor no teatro muda muito, conforme o tempo e o espaço, para que garanta na palavra o sentido da atitude de produzir. Há quem trabalhe com produção dando sentido ao trabalho de administrar os recursos financeiros recebidos através de patrocínio para montagem de um espetáculo, realizando contatos para, através de permutas ou apoios, conseguir os materiais necessários para a realização da obra teatral, ou, ainda, correndo riscos financeiros e apostando com seus próprios recursos a realização do trabalho artístico.

Estas diferentes maneiras de utilizar os capitais adquiridos nas práticas de trabalho “estão estritamente associadas às diferentes posições no espaço social”, características das diferentes classes (*habitus*) de um campo (BOURDIEU, 2013, p. 13). E estas diferenças são conferidas em acordo com o “mercado” dos valores atribuídos e explicitados através de marcas sociais, estabelecendo hierarquias de gênero, atividade e reconhecimento social.

Então, se neste mercado de competências o capital do produtor tem sido tão valorizado, é possível, no campo do teatro, diferenciar categorias do que tem sido identificado entre produtor, produtor executivo, assistente de produção, coordenação de produção ou direção de produção. É a partir da narrativa das práticas de trabalho que destaco algumas categorias. Estas categorias determinam o modo de produzir e podem ser multiplicadas em outras tantas se for ampliada a base informacional da pesquisa.

7.1 Produtor doméstico

Os novos modelos de produção do teatro surgiram quando o Brasil estava sob o regime militar e que pelo instrumento da censura dominavam o conteúdo dos trabalhos teatrais. Foi necessário, então, para garantir a liberdade desejada pelo campo do teatro, reunirem-se em coletivos sendo a palavra de ordem a democracia. As atividades eram divididas com igualdade, todos tinham direitos iguais, e as funções de trabalho eram divididas de forma natural entre administrar, dirigir, atuar, fazer bilheteria, faxina, criar e confeccionar figurinos e cenários, criar luz e realizar os trabalhos de técnico eletricista e tantas funções necessárias a cada produção de teatro.

No teatro que não é de companhia existem as funções que são exercidas ora por um e ora por outro, dependendo da disponibilidade de cada um do coletivo. Mas é importante para a boa organização do trabalho que exista um profissional da produção, e que se responsabilize pela realização do que está fora da cena. (AVELAR, 2010, p. 75)

No final deste período, o teatro moderno surge tendo como protagonista o encenador, e os coletivos se organizam liderados por um diretor/encenador. O experimento estético e as novas linguagens postas em cena são dirigidos, orientados e idealizados pelo encenador que está à frente de um grupo de trabalhadores. No topo da hierarquia do campo do teatro, o poder é exercido pelo diretor/encenador. Cada grupo tem um “dono”, um líder, e é no campo, conforme narra uma das entrevistadas, que se instala a “ditadura dos diretores”, curiosa analogia ao sistema de governo que começa a perder a força.

Cada diretor acumula capital cultural que possibilita representar formas estéticas e dominar linguagens diferenciadas, acumula capital social por representar um grupo de atores e, também, por ser o empregador, acumula capital financeiro. Não existem mais os contratos de trabalho como na relação profissional estabelecida pelos empresários de teatro. A aproximação ao grupo se dá através da identificação ideológica ou estética e o ganho está em pertencer a determinado grupo, o que representa para o ator acúmulo de capital social.

Os poucos recursos dispendidos pelo poder público para a realização de trabalhos teatrais eram oferecidos para os diretores pela boa relação que tinham com a divisão de cultura da secretaria de educação. As políticas públicas se limitavam a comprar espetáculos para apresentações em eventos e escolas. Não raro disponibilizavam recursos

como “ajuda de custo” para pagamentos de produção. A forma como eram repassados estes recursos deixava todo o grupo de trabalhadores dependentes do diretor. Era ele quem gozava de boa relação, ou não, com os funcionários da divisão de cultura. A política do balcão determinava que quem tinha acesso aos dirigentes era beneficiário da verba que o poder público no âmbito da cultura disponibilizava para atividades de teatro.

Administrar estes poucos recursos, agendar ensaios não é tarefa prazerosa para o criador e pode causar desgastes na relação diretor/ator. O produtor executivo surge para atender esta necessidade, a de “secretariar” o diretor. Por não ser uma atividade que implicava em algum tipo de curso ou especialização, para a produção executiva no teatro não há regras que determinem limites ou estruturas necessárias para trabalhar, os produtores executivos prestam os mais variados tipos de serviços. É o produtor executivo o encarregado de todas as funções “menores” de uma produção do teatro de grupo. Desde garantir que tenha local de ensaio e água para os atores até acompanhar os gastos e ir às compras. Esta tarefa não poderia onerar o trabalho e não raro era confiada a pessoa mais próxima e de confiança, como, por exemplo, a esposa do líder do grupo. Os ganhos eram divididos por porcentagem ou “bolinhas”¹³⁰ que são nada além do que partes de um todo. Sendo assim, no mínimo duas “bolinhas” ficavam garantidas para o casal, e quanto menos se gastasse na compra de material, maior caberia a cada um a parte do todo.

É denominado Produtor Doméstico porque trabalha para a economia interna do grupo. Objetiva a manutenção e a boa convivência dos que pertencem a ele. Para isto costumam ter mais cuidado com a marca dos apoiadores do que com a marca do grupo, não mantendo uma identidade definitiva nos programas de teatro. Não raro é o trabalho do *produtor doméstico* que possibilita ao grupo se estruturar adquirindo equipamentos de som e luz, meio de transporte e garantir uma parte, ou uma “bolinha” para o caixa do grupo utilizada para pagar gastos com a sede ou locação de espaço de ensaio, sendo que todos estes são patrimônios adquiridos em nome do líder e administrados, geralmente, por sua mulher.

¹³⁰ "bolinhas" é um sistema de divisão de dinheiro utilizado nos anos 1970 e 1980 entre os profissionais de teatro para definir porcentagens de ganho a partir do lucro. Cada função exercida por cada um dos integrantes do grupo representa 01(uma) bolinha (ex.: um integrante *x* executa função de ator e produtor = 02 bolinhas ou um integrante *y* executa a função de diretor, produtor e iluminador = 03 bolinhas). Estas "bolinhas" representam, cada uma, uma parte do todo (caso o grupo tenha 10 integrantes cada bolinha representa 10%, assim no exemplo dado o integrante *x* receberá 20% e o *y* 30% do lucro obtido). Havia casos em que algumas atividades correspondiam a meia bolinha, ou seja, pelo exemplo é igual a 5%.

O *produtor doméstico* administra a economia do grupo e para aumentar o seu próprio ganho busca apoios de material que, ao invés de serem comprados, são “doados” em troca de divulgação da marca da empresa, que ocupa grandes espaços nos cartazes e programas das peças. Tecidos, tintas, água, corte de cabelo, enfim, tudo que pode ser gasto é transformado em ganho pelo *produtor doméstico*. Basta observar os programas de teatro, avaliar o número de logomarcas publicadas, para saber que o trabalho foi realizado por um *produtor doméstico*.

Nesta atitude, o produtor acaba por formar uma rede de apoiadores com valor para ser acumulado na forma de capital simbólico. Ao acumular capital pode garantir poder e o *produtor doméstico* percebe essa mudança de hierarquia e se emancipa com capacidade de atuar fora do ambiente doméstico. As competências que transformavam a produção uma atividade da mulher, naquilo que é doméstico, transforma-se na diferença de capital entre a produtora (esposa) e o do diretor (seu marido) (BOURDIEU, 2013, p. 103).

André Carreira, no artigo *Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo*, identifica este modelo de produção dos grupos como o de “empresas familiares”. Concordo apenas com a aproximação da palavra “familiar” com doméstico, porque questões ideológicas impedem o produtor de grupo que se posicionem como “empresas” o que, dentro da lógica do grupo democrático que idealizam, os classificaria como outra categoria de produtores que pensa o teatro como negócio.

7.2 Produtor capitalista

Para falar desta categoria, é necessário lembrar que *capital*, palavra tomada da economia por Pierre Bourdieu para identificar os valores simbólicos, não é utilizada neste trabalho em oposição ao trabalho dentro de um pensamento marxista. O produtor capitalista é o produtor que está atento, que é especialista, em acumular capital que é o valor dado para as competências adquiridas pelos agentes e que determina a sua posição hierárquica dentro do campo.

Com o tempo e as novas regras para o teatro, que foram impostas pelo poder público, o produtor emancipado se obriga a adquirir novas competências exigidas para o bom exercício da atividade e que foi percebendo no trabalho criativo um produto a ser comercializado sem necessariamente fazer parte ou se identificar ideologicamente com o produto. Outros profissionais que trabalhavam no setor de eventos e promoção de

produtos passam a interessar-se pelo teatro, pelo potencial de atrair patrocinadores e adequam suas empresas, acrescentando a palavra *cultural* ou *artístico*, ampliando suas atribuições. Surgem as empresas de promoção e produção cultural, prestadoras de serviço de produção de eventos, teatro e música.

Os diretores dos coletivos vão buscar nestes profissionais o equivalente a um gerente de negócios, que identifique o potencial do espetáculo em obter o recurso ideal para sua realização. Para fazer o trabalho de ligação entre a criação artística e o produto artístico, os *produtores capitalistas* aplicam técnicas de *marketing*, capital cultural que passa a ser altamente valorizado no campo, buscando no setor de *marketing* das empresas recursos, não importando se para isso seja necessário interferir com anúncios publicitários dentro da sala de espetáculo.

Muitos produtores domésticos passam a se qualificar para transformar o discurso e ampliar o capital acumulado que têm com sua rede de apoiadores a fim de os convencer a se tornarem patrocinadores, ou seja, ao invés de material, estas empresas passam a aplicar recursos financeiros provenientes de seus departamentos de publicidade. “Devorei livros de pedagogia para apresentar melhor o produto para escolas”, “foi necessário fazer um CNPJ porque as empresas precisavam de notas fiscais para justificar o patrocínio”, “no fim eu sei como colocar a marca do patrocinador no material gráfico melhor do que o departamento de publicidade deles” são depoimentos coletados nas narrativas de algumas entrevistas que colaboram com a ideia de que este era um capital adquirido que as manteria no poder do campo.

O *produtor capitalista*, que reconhece a necessidade de acumular capital, não está preocupado com questões ideológicas ou estéticas dos grupos para quem trabalha porque tem clareza de ser um prestador de serviço que vende o produto por cotas do recurso arrecadado junto aos empresários. A antiga política de balcão praticada pelo poder público para atender algumas demandas dos diretores agora está em mãos do poder privado. Faz parte do capital do produtor o relacionamento próximo com os diretores dos departamentos de publicidade das grandes indústrias e empresas de varejo.

Nos programas, é possível identificar uma *produção capitalista* quando o material gráfico é de excelente qualidade e apenas uma empresa, indústria ou até instituição costa como patrocinadora ou realizadora do espetáculo. Sinaliza que o capital acumulado pelo produtor de ter investido no uso do discurso adequado e na boa visibilidade da marca lhe garantirá bons e novos resultados.

Há também o *produtor capitalista* que trabalha *de dentro* e, neste caso, a identificação do grupo é imediatamente capitalizada, ou seja, o investimento também é na marca que, de grupo passa a ser uma companhia, preocupado em ter uma empresa que possa se valorizar com o tempo num fundo de mercado. Neste sentido todos passam a ser clientes potenciais, empresários e público. Todo capital acumulado e o resultado criativo estão a serviço da marca da empresa. As relações com artistas, criadores e técnicos são comerciais e a administração é para a economia da empresa. O trabalho criativo é produto. e nele existe a possibilidade de vender espaço publicitário. O discurso é preciso e os valores das vendas também. Passa a existir um valor para cada tipo de anúncio. “O do terceiro sinal é mais caro pois há estudos que comprovam que a atenção do público está totalmente voltada para o palco” me ensina uma das entrevistadas.

O teatro visto no campo da cultura ou no campo da arte não vislumbra esta possibilidade de negócio. No campo do teatro esta é mais uma categoria possível de produtor ou uma maneira do produtor trabalhar. No teatro como campo esta é uma das estratégias de se adquirir poder. A questão desta categoria não está na ideia de o produtor querer ganhar dinheiro com o teatro, mas na ideia de que o produtor reconhece que é necessário acumular capital para assumir um posto elevado na hierarquia do campo e ser reconhecido como especialista no negócio que faz.

Observe-se que é o governo, novamente, que obriga o produtor a se reinventar. Com as leis de incentivo e a possibilidade de vincular o nome da empresa a produtos culturais através de isenção fiscal, os departamentos de publicidade das empresas vão reduzindo e a possibilidade de adquirir capital simbólico através da ampliação da rede de patrocinadores também.

7.3 Produtor despachante

Em Porto Alegre, com o surgimento do FUMPROARTE, o produtor, que já gozava de prestígio no meio teatral, precisa se capitalizar aprendendo as normas de um edital. Precisa estabelecer-se como pessoa jurídica, assumir custos com serviços contábeis e, assim, assumir o papel de representante legal dos trabalhos teatrais da cidade. Esta disponibilidade e capacidade de estudar, entender e tramitar entre os serviços burocráticos garantiu ao produtor teatral uma nova categoria, a de *Produtor despachante*.

O despachante é o responsável pelos trâmites burocráticos junto aos órgãos da administração pública. Desde o Brasil-colônia, o mediador “despachante” era encarregado de “desembaraçar” a burocracia aduaneira, no encaminhamento de papéis e documentos para a liberação administrativa de mercadorias. Entretanto, a profissão também se refere a outras burocracias. No Rio Grande do Sul, os despachantes de trânsito foram regularizados mediante a lei Estadual em 1977. Apesar de ser uma atividade antiga na história política da nação, o despachante foi reconhecido pelo decreto nº 646, de 9 de setembro de 1992, e o despachante documentalista foi regulamentado pela lei Federal nº 10602 de 16 de dezembro de 2002, através da criação de seus conselhos em nível federal e estadual. (SCHONS, 2015, p. 258)

O *produtor despachante* passa a dominar a linguagem especializada e está sempre atento às mudanças de leis, normas e regras do mundo burocrático. Este sistema de especialistas estabelece as relações de grupos profissionais, e sempre novos grupos de clientes passam a confiar nesses mediadores.

Esta modernidade permite o desenvolvimento de atuação do *produtor despachante* no campo do teatro. “Cria-se um técnico legitimado em um saber específico, e cunha-se uma relação de equilíbrio entre o especialista e o leigo” (SCHONS, 2015, p. 269). Uma nova relação de trabalho emerge no campo entre o *produtor despachante* e o artista. Para fazer teatro em Porto Alegre é necessário legitimar este profissional que age como mediador entre ações do poder público e a função de conseguir financiamento para seu projeto teatral.

O mediador pode ser entendido como “atravessador”, expressão que a produtora Denise Riberio rejeita que esteja associada à atividade da produção. Pensar que é pejorativo para o produtor ser considerado atravessador, mediador ou despachante é para quem vê no mediador aquele que estabelece distância entre o artista e o poder público. No entanto, o mediador ou despachante pode ser também aquele que consegue estabelecer um vínculo necessário para que os criadores do teatro acessem o poder público que se sobrepôs estranho, alheio e distante ao artista, ao exigir na regra de alguns editais que somente pessoas jurídicas possam concorrer aos benefícios da lei.

Ao evitar ou não poder contratar um *produtor despachante*, o diretor, ator ou alguém ligado ao grupo de trabalho da produção no teatro é obrigado a ter esta atitude uma vez que não pode ignorar o fato de que a maioria das verbas para as artes cênicas são distribuídas por editais. Desta forma “para ganhar um edital é necessário apresentar vários

projetos e com sorte se ganha um” revelou, durante a entrevista, Parenza. Isto faz com que se tenha de ficar afastada de outros trabalhos que se tem mais prazer de executar. “Faço projetos para concorrer aos editais por necessidade e não que queira” é uma queixa que consta na narrativa de Parenza.

Para o *produtor despachante*, existe outra possibilidade de se manter financeiramente: “vender” o capital adquirido atraindo outras categorias de produtores e oferecendo cursos de elaboração de projetos. Na mesma linha de despachantes de emplacamento de carro ou especialistas na elaboração do imposto de renda, o produtor despachante surge para solucionar os problemas burocráticos que o criador até então desconhecia. Este fato pode ser verificado com a quantidade de projetos do FUMPROARTE que ficam inadimplentes, ou que atrasam por erros graves nas prestações de contas, na maioria quando o próprio artista criador é o proponente.

O diretor, que antes era o líder, passa a ser praticamente um refém do *produtor despachante*, ou do poder público. O teatro se firma contemplado pelas contradições entre a lei e a vida real, entre a teoria e a prática. Portanto este trabalhador participa das dinâmicas processuais e passa a ser fundamental para a existência do teatro realizado em Porto Alegre.

Estas categorias apresentadas foram identificadas ao interpretar as narrativas das produtoras entrevistadas. São categorias criadas e que não identificam especificamente uma ou outra pessoa, mas a atitude criativa diante da necessidade de produzir teatro. Definem-se classes entre os produtores que se distinguem pelo capital que cada um investiu para alcançar determinada posição no campo do teatro. Embora estas posições sejam negadas por produtores e por diretores que não reconhecem o campo do teatro, é no *não dito* que identifico a necessidade de conservar a aura e o glamour de se dizerem pertencentes ao campo da arte e da cultura e que, insisto lembrar, na Constituição Federal de 1988 o teatro, no amplo campo da cultura, ainda disputa verbas e condições de trabalho entre educação, desporto e turismo. É a partir desta impossibilidade de se reconhecer como campo social de disputas internas de poder e a enraizada cultura castilhistas do porto-alegrense que me leva, antes de concluir, a refletir sobre o *ethos do teatro gaúcho*.

ELES

Nada mais natural que eles façam propaganda de uma arte coletiva, de uma poesia coletiva: os rebanhos desconhecem a primeira pessoa do singular.

Mario Quintana

8 ETHOS INDIGENTE DO TEATRO DE PORTO ALEGRE

Antes de concluir esta dissertação faço uma reflexão, ou simplesmente volto o pensamento, sobre mim mesmo. Sinto em mim a indigência, que identifiquei através da pesquisa, existir no campo do teatro local. No sentido de auxiliar a aplicação que faço da palavra indigente, que, no senso comum, significa “aquele que vive sem condições de suprir suas próprias necessidades, miserável, necessitado”, trago desta expressão o prefixo “*in*”, que, do latim, significa movimento para dentro ou de dentro, e que associo a outros vocábulos como indígena (GÓES, 1921, p. 125)¹³¹. O indígena brasileiro é tratado de maneira menor e marginal para a sociedade urbana brasileira. E é assim, se colocando à margem do seu próprio campo, que me foi revelado ter sido processada a formação do campo do teatro de Porto Alegre.

Pensando no termo marginal, o antropólogo Ruben George Oliven, nos seus estudos de cultura urbana, considera “revelador que, no Brasil, o termo marginal se refira simultaneamente à mão-de-obra não integrada ao processo de produção capitalista e a criminosos da classe baixa” (OLIVEN, 2010, p. 11). Da mesma forma, os integrantes dos grupos teatrais não integrados no processo de produção capitalista foram denominados “underground, desbundados, marginalia, etc. ...” (MOSTAÇO, 1983, p. 15), em determinado momento da história, e “teatros” em outro momento. A interpretação que faço é a de que, pela busca da profissionalização do teatro e para fugir da condição de “marginal”, a opção é de pertencer ao campo da arte, de “ser artista de teatro”, mas, no campo da arte, as regras e disputas são outras e lhe toca a condição de trabalhador, ou melhor, de um operário do teatro.

Há, ainda, uma idealização criada em torno do teatro de grupo que move os teatros da “Leal e Valorosa” cidade de Porto Alegre como uma solução para resolver

¹³¹ Carlos Góes observa que o prefixo *in* de In-d-ig-ente e In-di-gen-a nada tem em comum com o Ind-i-o do prefixo *ind* = azulado do espanhol índigo.

os problemas de produzir teatro na cidade. Suzana Kilpp, ao pesquisar o teatro de Porto Alegre da década de 1970, faz referência aos integrantes dos coletivos como *teatreiros*, expressão também aplicada em outros estados brasileiros, referindo-se aos trabalhadores do teatro como pessoas que “não visam ao lucro para suas produções, priorizando o contato com o público às questões econômicas”. Ao utilizar este título, a pesquisadora evidencia a forma operária como se produzia teatro. Reconheço que a aplicação da expressão “teatreiro”, que no sufixo *eiro* traz a conotação de operário, está carregada de valores marxistas e que esta escolha define uma postura política em determinado tempo e espaço. Ao escolher a expressão, a autora sugere a ideia de que os agentes do teatro assumem uma postura de resistência ao regime vigente. É desta resistência, de negar a sociedade capitalista dominante, que os agentes do teatro trazem marcas que os estigmatizam. Era necessário se opor a uma sociedade extremamente hierarquizada e desigual, organizada segundo uma divisão injusta de privilégios e poderes. Rejeitaram tratar das questões econômicas associando dinheiro a lucro. Priorizaram em demasiado o público que hoje é tão escasso no teatro local.

Bourdieu toma emprestado o termo “capital” na economia para propô-lo como valor simbólico. Suas investigações possibilitam compreender as desigualdades de diferentes classes sociais identificadas no campo da educação escolar em que determinados valores e formas de comportamento são o que diferenciavam as crianças das classes populares. Bourdieu entende o campo da educação escolar como uma forma de violência simbólica, e, mais explicitamente, como dominação simbólica. Para ele, a escola é reprodutora dos valores, do imaginário e das condições sociais dominantes do sistema cultural. Do mesmo modo é possível dizer que a organização do campo do teatro surge como produto das relações de força de uma determinada formação social. O objetivo de se autodenominar *teatreiro* é inculcar um *habitus* de classe - *habitus* aqui entendido como estruturas sociais incorporadas e que produzem disposições para pensar, sentir e agir. O *art-ista*, este sim merecedor do sufixo *ista* como *especialista* que é, parece só existir no amplo campo da cultura e da arte. O *teatreiro* opta em carregar o sufixo *eiro* na condição de operário do campo da arte, ao contrário de ser um *teatrsta*, especialista do campo do teatro. Vitimado por um momento político de exceção, perseguido e censurado, a identidade do trabalhador de teatro fica presa à oposição política, mas isto deveria ter ficado em outra época. Hoje o mundo capitalista é um fato e não se pode trabalhar senão em concordância com este fato. No século atual não há espaço para “a

ideia do conflito entre capital e trabalho, sequer a nível das representações simbólicas” (OLIVIEN, 2010, p. 25).

Dentro do campo do teatro as “regras *x-ista* e *x-eiro*” podem ser usadas como definidoras de classe (MIRANDA, 1979, p. 84). Os membros de vanguarda do teatro porto-alegrense¹³², na crença do trabalho coletivo e cooperativado, negam qualquer hierarquia existente, ignoram a distinção interna de classe entre os agentes criativos. Os que dirigem e atuam são os mesmos que produzem o teatro. Com o tempo, o teatro de Porto Alegre reproduz as mudanças mundiais no plano estético, mas não revisam suas posições de poder dentro do campo e se sujeitam às normas e regras do poder público e acompanham a ideia de se considerar como um subcampo da educação e da cultura.

Os agentes do campo do teatro, quando relacionados com outros campos como o campo da política, campo da cultura ou campo da arte, não se sentem pertencentes a um campo autônomo, não reconhecem o capital acumulado que possuem e é esta postura *indigente* o que dificulta que estabeleçam sua posição no espaço político, econômico e social. O teatro de Porto Alegre, na década de 1980 e talvez até hoje, é uma atividade exclusiva da classe média e passa a reproduzir, na sua organização interna, a organização social da cidade. Assim, os “artistas de teatro”, identificados aqui como a classe inferior da classe dominante, pertencem a uma classe média que “longe de ameaçar o sistema, o consolida” (OLIVEN, 2010, p. 12).

Ao considerar o campo do teatro como o campo onde identifico meu objeto analisado, interpreto que este campo se organiza de forma conservadora. Neste sentido, ao avaliar os capitais acumulados e adquiridos pelos produtores de teatro, é possível reconhecer a sua emancipação e entender que, por falta de reconhecimento interno, se distanciou do campo do teatro e isto se deu por um processo de apropriação de capital e reelaboração de sua posição dentro do campo. Este processo é complexo e convém explicitá-lo.

Os agentes criativos que constituem o campo do teatro, espaço que até agora os resultados econômicos, sociais e políticos não podem existir sem estarem vinculados a ações do poder público, não reconhecem o poder conquistado pelo produtor. O produtor é reconhecido pelo poder público, sociedade e academia como um profissional necessário

¹³² Aqui é importante lembrar a historiadora Sandra Jatahy Pesavento, na página 37 desta dissertação, sobre a defasagem econômica e social entre São Paulo e o Rio Grande do Sul. Ao falar de vanguarda do teatro de Porto Alegre não estou relacionando com o tempo cronológico da vanguarda do teatro paulista.

e que circula com desenvoltura pelo amplo campo da cultura como *gestor cultural*. A resistência no campo do teatro em manter o diretor no poder “é feita sob uma ótica nostálgica e frequentemente ufanista” (OLIVEN, 2010, p. 125). Mas é esta valorização em cultivar o ideal do trabalho colaborativo, a liderança do diretor e lamentar eternamente sua dependência em relação ao poder público que o leva a condição de pedinte ou *indigente*.

Para que os agentes do teatro se reconheçam pertencentes a um campo autônomo, é preciso que saibam que todo campo é caracterizado pelas relações de forças resultantes das lutas internas e pelas estratégias utilizadas para conquista do poder. Sejam estratégias defensivas ou subversivas. Mas, também, todos os campos são influenciados pelas pressões externas. Os campos se interpenetram, se interrelacionam. Por exemplo, ao considerar neste trabalho o poder público como um campo distinto do campo do teatro, não afirmo que sejam independentes. O campo do poder público é orientado para a sua própria reprodução e manutenção e é dele que são criadas as regras que definem muitas das atitudes dos trabalhadores do teatro, dos artistas e produtores. Enfim, estas regras determinam as atitudes criativas de produção dos agentes do campo do teatro, mas não fazem com que estes deixem de manter as suas orientações particulares. Os resultados das lutas externas — econômicas, políticas etc. — pesam na relação de forças internas, mas as influências externas são sempre mediadas pela estrutura particular do campo, que se interpõe entre a posição social do agente e a sua atitude. É nesse sentido que o teatro é um campo "relativamente autônomo", isto é, estabelece as suas próprias regras, embora sofra influências e até mesmo seja condicionado por outros campos, como o econômico, que influencia e condiciona o político, por exemplo.

Creio ter esclarecido que o termo *indigente* está sendo aplicado correspondendo a uma insuficiente capacidade de se autorreconhecer como um campo autônomo e propor negociações a partir de uma relação de igualdade com outros campos, do que pelo fato de penúria e miséria encontrada nas planilhas orçamentárias das produções do teatro local. Também não deixo de evidenciar, em decorrência de não se reconhecer como um campo autônomo, a resignada postura de pedinte que os agentes criativos do teatro de Porto Alegre insistem em imprimir diante do poder público.

Ao mesmo tempo, como já visto, algumas e mais importantes ações do poder público em relação ao teatro de Porto Alegre foram idealizadas no campo do teatro, embora o poder público, ao ter se apropriado através de leis, incorporaram tais iniciativas

como prioridades no seu discurso político. O campo do teatro perde reconhecimento porque seus agentes rejeitam a possibilidade de se reconhecer.

Próximo ponto a tratar nesta rápida reflexão é a aplicação da noção de *ethos*. A noção de *ethos* surge na Grécia com Aristóteles e em Roma com Quintiliano e Cícero, com perspectivas diferentes. Para os gregos, a imagem que o orador cria e mostra no momento da enunciação, a fim de convencer o auditório, não corresponde, necessariamente, à identidade dele; enquanto para os romanos, o *ethos* estava ligado aos atributos reais do orador, à sua moral, e não incidia na imagem discursiva criada pelo orador.

Pelo que desenvolvi na dissertação ao apontar no porto-alegrense valores arraigados do pensamento castilhista pode algum leitor imaginar que defenderei aqui a noção romana de *ethos*. Pela doutrina positivista gaúcha, ou castilhista, a condição do estadista é a mais imaculada lisura moral, oriunda de uma imaculada pureza de intenções. Mas é o pensamento grego, e não o romano, que lança as bases para a construção desta reflexão que faço da noção de *ethos* para o teatro porto-alegrense. É na análise dos coletivos que reconheço o discurso dissociado da vida real, tendo como referência o discurso em defesa do trabalho coletivo, que não corresponde, necessariamente, à prática centralizadora da “ditadura dos diretores” como revelado nas entrevistas realizadas. Nesta perspectiva, a partir do momento em que o *ethos* está relacionado às representações sociais, ele pode estar ligado aos indivíduos e a grupos – *ethos* coletivo, concernente a um grupo e em um *ethos* individual, relacionado a um sujeito apenas. Aqui trato do *ethos* coletivo, do *ethos* de um campo social. O *ethos* do campo do teatro que foi produzido em Porto Alegre de 1985 até 2005. Refletir sobre o *ethos* do teatro de Porto Alegre como *ethos* coletivo é também evidenciar que o coletivo é formado por diferenças.

Gilberto Velho fala da problemática de lidar com um conhecimento específico “separado de seu contexto cultural no sentido mais amplo, envolvendo aspectos “afetivos”, “estéticos” e “emotivos””¹³³(VELHO, 2003, p. 52). Interpreto por *ethos* o tom, o caráter e a qualidade de vida, ou seja, o conjunto dos costumes e hábitos fundamentais que identificam determinado grupo, e, portanto, os conhecimentos específicos deste

¹³³ “Geertz distingue visão de mundo de *ethos* enquanto Bateson diferenciou eidos de *ethos*. Grosso modo, a ênfase nos aspectos cognitivos recai em visão de mundo e eidos enquanto *ethos* estaria associado a estilo de vida, aspectos afetivos, estéticos e etc.” Gilberto Velho aproximou Geertz de Bateson sabendo que há grandes diferenças em suas abordagens. (VELHO, 2003)

grupo. Acompanhando o pensamento do sociólogo em não separar aspectos afetivos ao lidar com conhecimentos específicos, entendo como não ser possível trabalhar com a noção de *ethos* sem envolver aspectos de *eidos*. *Eidos* entendo como imagem que fazemos, a ideia que temos das coisas e que são construídas por tudo o que nos atravessa, nossas experiências, nossas memórias, nossos sentimentos e são, para os estudos relacionados ao teatro, aspectos quase sempre considerados. A grosso modo o autor amplia a base informacional para análise de grupos sociais incluindo aspectos afetivos, o que determina tratar-se da *visão de mundo*.

A maneira de ver o mundo é diferente para cada agente que compõe o grupo. Considerando o produtor pertencente do campo do teatro, a sua visão de mundo é diferente da do diretor ou de outro integrante do mesmo grupo. É possível encontrar semelhanças nas visões de mundo de cada uma das classes de um campo. Para mim foi revelador como as entrevistas realizadas apresentam várias visões em comum e trouxe uma realidade que difere do discurso oficial dos coletivos de teatro, que é um discurso predominantemente masculino. Ao me deparar com três mulheres produtoras, identifiquei na narrativa do trabalho os afetos, os cuidados, as emoções que, na forma pública de como os coletivos se apresentam, não havia identificado. Estas diferenças da cultura de gênero expressam visões de mundo distintas como, por exemplo “a dificuldade de conciliar o trabalho com o prazer” (OLIVEN, 2010, p. 133). Esta questão de gênero no teatro de Porto Alegre não se esgota aqui, mas considero um bom exemplo para expor a ideia das diferenças sociais e econômicas, ideológicas e estéticas, que evidenciadas ao valorar o capital simbólico vão mudando e alternando as posições hierárquicas do campo. Porém, na estrutura das organizações do teatro de Porto Alegre, mudanças não foram bem-vindas.

Ao engessar a estrutura hierárquica interna do grupo, ignorar e não reivindicar a existência do *campo do teatro*, os agentes do teatro se sujeitam a serem estudados, pesquisados e orientados sob diretrizes do campo da arte e do amplo campo da cultura. Os próprios agentes do campo negam as suas experiências biográficas individuais, ignoram a experiência histórica coletiva e perdem a oportunidade de trabalhar a partir da interação entre essas experiências. Será necessário reconhecer que são nos capitais acumulados pelos agentes do campo do teatro que está o princípio gerador e unificador de uma coletividade afetiva, que poderá retraduzir as características da posição, do estilo de vida, da visão de mundo, do *ethos* deste coletivo. Ao flexibilizar a base informacional e considerar outros aspectos, o teatro pode ser pensado pelos próprios agentes

pertencentes de um processo cultural do mesmo espaço social, isto é, como uma estrutura de relações geradas pela distribuição de capital simbólico (econômico, cultural, social...). Assim penso que o teatro de Porto Alegre poderá se posicionar como um campo autônomo sem deixar de reconhecer que é influenciado pelo poder público.

Portanto, ao definir o teatro de Porto Alegre como *ethos indigente* estou considerando que a visão de mundo pode ser miserável quando esta não reconhece as diferenças na dicotomia nós/outros. Homem, mulher, tribo, grupo, companhia, criativo, doméstico, capitalista ou despachante são todos pertencentes de um mesmo campo. Partindo de uma base informacional engessada em valores conservadores, será difícil provocar mudanças na postura de súdito diante do poder público que, como uma espécie de “Sociedade da Torre”, de forma invisível, conduz à superação do diletantismo artístico do jovem Wilhelm Meister, no romance *Os Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, e vem conduzindo a produção do teatro de Porto Alegre, reduzindo e limitando a existência destes trabalhadores, por resignação dos mesmos, a uma posição de “pobre menino do destino”, como o Riobaldo de *Grande sertão: veredas*.

A sentença *teatro porto-alegrense* que trago no título, pode provocar o entendimento de que acredito ser possível definir um modelo ou estilo de teatro único para representar determinada cultura, mas não são os aspectos criativos do teatro que trato aqui. Talvez no campo da arte e da cultura, em que habitualmente se estuda o teatro, poderíamos buscar no teatro praticado em Porto Alegre características estéticas, processuais e metodológicas únicas que o diferencie do teatro praticado em outros lugares do Brasil e quem sabe do mundo. Mas, pensando na produção do teatro a partir do campo do teatro, como grupo social e pelo que apresentei até agora, considero ser possível identificar características próprias quanto à posição de classe e disputas internas que seriam únicas do teatro de Porto Alegre. A cultura do porto-alegrense de classe média é reproduzida no campo do teatro no que diz respeito à organização interna, não importando se no discurso defendem a ideia de grupo, tribo ou companhia. Como se lê no monumento, na praça da Matriz, ponto central da cidade, sobre a imagem do gaúcho, está em bronze um dos lemas preferidos de Julio de Castilhos: “conservar melhorado”. Este conservadorismo castilhista parece estar enraizado na estrutura da organização social porto-alegrense que, ao ser identificada nas organizações de teatro, é o que impede que se reformulem as posições internas de poder. O teatro de Porto Alegre como campo é súdito dos seus heróis, seja nas relações internas ou externas. Está impedido de avançar

porque não quer mudar e reconhecer que neste mundo capitalista (no sentido marxista) não será possível desenvolver o profissionalismo tão almejado pelo teatro de Porto Alegre, até agora pensado sob os valores do amplo campo da cultura e da arte, sem considerar o produtor como pertencente do mesmo campo do teatro, e que este profissional conquistou espaço de uma das figuras centrais de todo processo de criação e de poder dentro das diferentes organizações de teatro.

Portanto, ao propor a reflexão sobre o *ethos indigente do teatro de Porto Alegre* estou sobretudo propondo pensar sobre a visão de mundo dos agentes do campo do teatro, na atualidade em que se vive, e quais capacidades que ele tem para resolver alguns dos problemas da produção do teatro local identificados neste estudo. Será necessário eliminar o ranço da cultura de que “conservando é que se melhora” e romper com os valores castilhistas para aceitar e manter o produtor atuando como pertencente do campo do teatro.

Somente reconhecendo o teatro como campo social e autônomo, somente quando ficar explícita cada uma das posições e diferenças dentro das organizações do teatro, igualando o discurso à prática, será possível “melhorar”. O teatro de Porto Alegre pode ser pensado pelas regras e pela cultura do campo do teatro, caso contrário não vislumbro que conseguirá se posicionar e obter conquistas políticas, econômicas e sociais quando se confrontar com o poder público, a educação e a arte.

DA ETERNA PROCURA

Só o desejo inquieto, que não passa,
Faz o encanto da coisa desejada...
E terminamos desdenhando a caça
Pela doida aventura da caçada.

Mario Quintana

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa sobre a *legislação e produção do teatro em Porto Alegre entre 1985 e 2005* me levou ao século XIX, e é nas camadas deste tempo histórico que identifiquei o contexto político e social da cidade de Porto Alegre, quando, influenciados por eventos nacionais e locais, ocorreram mudanças no modo como as pessoas percebem a realidade no campo em que atuam. Esta noção da influência que os movimentos da cidade provocam no indivíduo delineou-se durante o processo de pesquisa, trazendo, de forma efetiva para o trabalho, a necessidade de pensar como se constitui o gaúcho porto-alegrense até antes de 1985, para, só depois, me aproximar do teatro gaúcho e da atividade do produtor, meu objeto de pesquisa.

Há características regionais que não puderam ser ignoradas como, por exemplo, o fato de ter recebido uma influência na sua formação cultural do positivismo castilhisto, que permaneceu como força hegemônica no Rio Grande do Sul ininterruptamente entre 1893 e 1937. Como governante, Júlio de Castilhos imprimiu na administração sul-riograndense um traço tão fundo de austeridade que ainda não desapareceu. Princípios como o “regime da virtude”, que é quando não importa o autoritarismo se existe pureza nas intenções, e “o poder vem do saber”, que reforça a cultura patrimonialista e a dependência do favor estatal, são reforçados pela tradição. Estes princípios foram identificados na forma do poder público em ignorar as próprias normas, movidos por boas intenções de atender o artista e também nas narrativas orais das entrevistas não diretivas que mostraram como as produtoras se posicionam diante de um líder e confiam no Estado para comandar a transformação e modernização do seu trabalho. São princípios que estão enraizados no gaúcho e foram reproduzidos no campo do teatro quando estruturam a sua organização em grupos. Estes dados só foram percebidos por terem sido aplicadas as entrevistas não diretivas. Daí a importância da metodologia histórica, antropológica, sociológica na contribuição dos estudos do teatro.

Para pensar o teatro como campo, foi necessário observar as características históricas e antropológicas desta sociedade da qual faço parte e perceber o quanto o campo do teatro é dependente da ação estatal, embora, o teatro como campo pareça estar fugindo do seu papel como responsável por sua própria organização dentro do espaço público. É no não dito pelas entrevistadas que identifiquei, no orgulho de se reconhecerem merecedoras e protagonistas desta história, os valores elitistas e patrimonialistas próprios da classe média, ou da camada inferior da camada dominante, enraizados e reproduzidos dentro do campo. O campo do teatro é organizado em tribos, grupos ou companhias que, no discurso oficial, carregam nas tintas da democracia, do cooperativo, do colaborativo, mas, na verdade, são produtos de uma cultura machista e autoritária que traduz, talvez, na figura do diretor de teatro, a altivez do gaúcho, observada por Gilberto Freyre.

Passou a ser importante para os agentes do teatro de Porto Alegre manterem-se assegurados sob aura pretendida no campo da arte ou perdidos no amplo campo da cultura, impedidos de levantarem a cabeça e olharem para os lados para se perceberem numa luta interna, e legítima que aconteça no campo do teatro. Foi executando trabalhos temporários como os oferecidos pelos Festivais de teatros e Feiras que os profissionais do teatro conseguiram renda para exibirem o que é invejado aos olhos do senso comum, uma aparente liberdade exclusiva daqueles que vivem na ilusão do trabalho do teatro de grupo. Quando eu aproximo o olhar para o *campo do teatro*, o que vejo é que a liberdade que conquistaram está em viver transitando entre trabalhos temporários artísticos, docente, técnicos e administrativos a fim de se manterem financeiramente. O que a maioria renega é que, para exercer estes trabalhos, a partir do final do século XX, é necessário que este profissional tenha um Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica, ser uma “microempresa”, uma “empresa privada” ou um “microempresário individual”.

Os “artistas” são todos empresários pela ótica do governo e, na vida real, estas são formas de expressar que vivemos em um sistema capitalista. Existe uma ideia difundida de que esta flexibilidade dá às pessoas que trabalham no teatro maior liberdade de moldar as suas vidas, mas estas podem ser apenas outras formas de controle e de poder.

É importante observar na tabela da coluna de tempo que (Tabela 1), em 1858 e em 1984, se festeja o mesmo Theatro São Pedro como uma solução para a maior permanência das produções de teatro em cena. Mais de 120 anos passam e segue-se

festejando o mesmo teatro, “o templo do teatro gaúcho”¹³⁴. No final dos 1950, com o grupo *Teatro do Sul*, nos 1960, com o *Teatro Equipe*, e nos 1970, com o *Teatro de Arena*, e é recorrente na história do teatro de Porto Alegre, encontramos a eterna busca por um espaço próprio para ensaio e apresentação. Chegamos em 2005 com atores ainda vivendo em torno do diretor de teatro, que depende da competência voluntariosa do seu produtor executivo para realizar o seu trabalho criativo, e ainda seguindo sem um espaço digno para ensaio.

O teatro continua precisando de um Teatro. Os agentes do teatro não conseguem se perceber como pertencentes a um espaço social próprio, como espaço de lutas, como campo com seus limites e disputas. E, enquanto isso não acontece, não conseguem conquistar, construir, sedimentar em alicerces sólidos o seu espaço, o seu teatro.

Acaba a ilusão do teatro de grupo quando a aposentadoria chega para alguns dos diretores dos grupos de teatro de Porto Alegre, e isto acontece sem experimentarem o privilégio de terem se dedicado exclusivamente ao teatro. Muitos atores ficaram *órfãos* de tão identificados que eram com o líder do grupo e não se adaptaram com outro tipo de organização teatral e, aos poucos, se afastam da cena teatral gaúcha. Os mais jovens, que iniciaram seu trabalho no final dos anos de 1990, já entram no novo século entendendo que é necessário produzir seus projetos para garantir espaço de atuação; os mais experientes, ainda esperam por um patrão, um líder ou o reconhecimento de algum produtor ou do poder público.

Ao refletir sobre o trabalho do produtor de teatro de Porto Alegre, fui acompanhando todas estas mudanças que transformaram suas expectativas de projeção social. Foi possível, então, considerar que, por um lado, sua atividade está atrelada às ações do Estado; por outro, sofre influências e contribuições da sua rede formada por jornalistas, políticos, servidores públicos, comerciantes, empresários, artistas, professores e todos que, por objetivos individuais, colaboram para o desenvolvimento do teatro.

Dediquei boa parte da pesquisa ao estudo das ações do Estado. Afinal, como considera Bourdieu, “encontra-se o estado, ou o efeito do estado sem procurá-los”. Eu me propus a analisar leis, estudar pareceres e a entender a relação entre o discurso da política cultural e os efeitos práticos na vida dos trabalhadores do teatro. Foi necessário ler nas

¹³⁴ Expressão utilizada pela divulgação do espetáculo gaúcho “Homens de Perto – Desgovernados” para definir o Theatro São Pedro - Disponíveis em <http://fecomercio-rs.org.br/2017/03/01/arte-sesc-promove-intensa-agenda-em-canoas-no-mes-de-marco/> e <https://www.sul21.com.br/jornal/nesta-sexta-comeca-venda-de-ingressos-para-novo-espetaculo-homens-de-perto/>

entrelinhas dos documentos para observar que as intenções políticas podem conter ambiguidades, contradições e omissões. Não é possível ignorar que algumas normas para o desenvolvimento da produção do teatro foram promovidas pelos poderes federal, estadual e municipal. Então, é possível considerar: o Estado como o poder, a rede como o social, e concluir que as estratégias criadas para resolver o conflito entre estas duas forças fundam o *habitus* do produtor do teatro de Porto Alegre.

O *habitus*, constituído pelo poder do capital simbólico, gera representações que são determinantes para definir o espaço social que o indivíduo ocupa. Assim, o capital econômico (renda), o capital cultural (títulos) e o capital social (prestígio) definem a posição social de um produtor. Conforme o volume e a composição de um ou mais capitais adquiridos, incorporados ao longo de suas trajetórias sociais, maior prestígio dentro do campo. Pela teoria proposta por Bourdieu, o campo representa um espaço simbólico, no qual as lutas dos agentes determinam, validam e legitimam representações. E este é o poder do capital simbólico. No campo se estabelece uma classificação do que é adequado, do que pertence ou não a um código de valores. Na busca da gênese do *habitus* do produtor do teatro de Porto Alegre, percebi que este profissional não deve ser estudado a partir de noções do campo da cultura, da arte ou da formação profissional. É no campo do teatro e somente neste espaço que é possível pensar as relações objetivas e que elas possuem uma lógica própria.

Atento ao que me foi narrado, sintetizei o trabalho dos que representavam o produtor em três categorias: *produtor doméstico*, *produtor capitalista* e *produtor despachante*. Tenho clareza de estar distinguindo por qualidades, embora reconheça que possa causar algum estranhamento as denominações de categorias, as quais, pelo *sensu comum*, podem ser consideradas *menores* e, talvez, por isso, rejeitadas pela camada que produz e consome o teatro de Porto Alegre. Mas insisto em desvendar qualquer sentido *teatral* ou *espetacular* que possa confundir a visão da realidade de práticas de produção do campo do teatro e proponho identificar sem nenhum glamour a atitude do trabalhador da produção do teatro de Porto Alegre.

Tratei da indigência do teatro gaúcho, com o interesse foi provocar e insistir na ideia de que somente olhando para os lados, percebendo-se como campo social e ocupando seu espaço público é que poderemos resolver alguns dos “problemas do teatro”. No amplo campo da cultura ou na especialidade do campo das artes, campos em que o

poder público ainda localiza o teatro, a visão do trabalhador do teatro fica embaçada, impedindo que os envolvidos entrem em uma disputa interna e externa de poder.

Voltei minha atenção para um presente vivido coletivamente e, nesta perspectiva, nas pessoas que representam papéis, tanto em suas respectivas atividades profissionais, quanto como integrantes de diversas tribos, grupos ou empresa de que participam. Essas pessoas vão, de acordo com seus interesses, assumir o seu lugar no campo. A partir dessa concepção, Michel Maffesoli menciona que as pessoas se unem em determinados grupos ou tribos pelo “sentimento partilhado”. De 1985 até 2005, o único sentimento partilhado entre tribos, grupos ou empresas de teatro é que são reféns das políticas públicas impostas pelos governantes da cidade de Porto Alegre.

Apreendi nesta trajetória que no trabalho do pesquisador é necessário dar conta de diversos gestos, sons, pequenas e grandes produções. É necessário também escapar da necessidade de defender uma verdade absoluta, deixando questões em aberto para que suscitem novos debates que contribuam para a diversidade dos estudos no campo do teatro. Neste sentido coloco esta dissertação para apreciação, cujo principal propósito foi realizar uma pesquisa interdisciplinar para o campo do teatro. Assim, fico com a sensação de estar apto para seguir adiante, dar continuidade ao preenchimento de minha tabela da coluna de tempo e aprofundar o interesse que surge em perceber como a história da cidade contribui para a criação do ethos individual e o quanto valores sociais são reproduzidos na forma como se agrupam as organizações dentro do campo do teatro.

Finalmente volto a lembrar de Teseu, agora a imagem é dele saindo do labirinto e trazendo a cabeça do Minotauro em uma das mãos e, na outra mão, alguns nós no fio de Ariadne, talvez por ter tensionado demais em alguns momentos ou ter deixado emaranhar em outros. Quem sabe eu volte a este labirinto e, como Dédalo, construa asas para voos mais altos partindo deste extremo sul do Brasil, do Rio Grande do Sul, na capital Porto Alegre, única cidade do território brasileiro cruzado pelo paralelo 30°S.

Considerando que o eixo é onde eu estou e de onde, se olhar para os lados, em direção ao norte vejo, à esquerda, a Argentina e as cidades de Corrientes, Santa Fé, Entre Ríos, Santiago del Estero, Catamarca, Córdoba e Salta e, à direita, na costa do oceano Índico, a cidade sul-africana de Durban e, mais distante, no continente australiano, mais precisamente na Nova Gales do Sul, a cidade de Sydney, seria possível imaginar Porto Alegre como eixo e construir um estudo comparativo nas atividades de produção do teatro entre estas quatro cidades colonizadas por europeus?

REFERÊNCIAS

- AVELAR, Rômulo. *O Averso da Cena – Notas sobre a Gestão e Produção Cultural*. Rio de Janeiro: Duo Editorial, 2010.
- BACKES, Laura. (Org.). *Anuário de Artes Cênicas: 2001*. Porto Alegre: Unidade Editorial da secretaria Municipal da Cultura, 2003.
- _____, Laura. (Org.) *Anuário de Artes Cênicas: 2002*. Porto Alegre: Unidade Editorial da secretaria Municipal da Cultura, 2003.
- _____, Laura. (Org.) *Anuário de Artes Cênicas: 2003*. Porto Alegre: Unidade Editorial da secretaria Municipal da Cultura, 2004.
- _____, Laura. (Org.) *Anuário de Artes Cênicas: 2004*. Porto Alegre: Unidade Editorial da secretaria Municipal da Cultura, 2005.
- _____, Laura. (Org.) *Anuário de Artes Cênicas: Porto Alegre 2005*. Porto Alegre: Unidade Editorial da secretaria Municipal da Cultura, 2007.
- BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: a Cena Dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996
- _____, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 2003.
- _____, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2013
- _____, Pierre. *Sobre o Estado: Cursos no Collège de France (1989-92)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva: Petrobras, 2009
- BRITO, Moema Renart de. *Manual de administração teatral*. 2º Ed. Rio de Janeiro, SNT, 1973
- BRITTO, Beatriz. *Uma tribo nômade: a ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência*. Porto Alegre: Coordenação Terreira da Tribo (Ói Nóis na Memória), 2009
- BUENO, Ricardo e Karim Miskulin. *Recontando a história do Rio Grande do Sul: a sociedade, os governos e governantes pós-redemocratização*. Porto Alegre: Instituto Voto, 2013
- CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- CAMARGO, Angélica Ricci. *Nos palcos e na política: As organizações dos profissionais teatrais na primeira metade do século XX*. São Paulo: UNESP - Faculdade de Filosofia e Ciências. Vol. 9, nº 1 p.34-51, 2012.
- CARDOSO, Eduardo Wright. *Uma nação para ser vista: desvelando o tempo e o espaço nacionais por meio da cor local na historiografia oitocentista*. Rio de Janeiro: Topoi (Rio J.) vol.16 nº.31. p.491 -514, 2015
- CARREIRA, André L.A. NETTO. *Práticas de Produção Teatral: Sobrevivência e busca de identidade*. Santa Catarina: Centro de Artes Universidade do Estado de Santa Catarina, 2002

- COSTA, Fernanda C. da. *Análise facetada: Em busca de uma classificação para o teatro*. Salvador: PontodeAcesso, v. 2, nº 3, p. 30-42, 2008
- COSTA, Maria Rita Freire. *A História e o Contador da História* In: CARDOSO, P. e HERITAGE, P. (orgs.) *O teatro construindo a cidadania*. Rio de Janeiro: Revista da Conferência Internacional Mudança de Cena II, 2001.
- COTO, Gabriela Cordioli. *Limites e potencialidades da participação no programa descentralização da cultura de Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 2012.
- CRUZ, Sidnei. *Palco Giratório: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas*. Fortaleza: SESC Ceará. Dante Editora, 2009
- DAMASCENO, Athos. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956.
- DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.
- DÓRIA, Carlos Alberto. *Teses (equivocadas ou não) sobre o estado e a cultura brasileira*. In Economia da Cultura Org. Isabela Cribari. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massangana, 2009.
- ECKERT, Cornelia. *Etnografias do Trabalho Narrativas do Tempo*. Porto Alegre: Marcavisual, 2015
- ELIAS, Norberto. *Mudanças na balança nós-eu. In Sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994
- ELOY, Lurdes (Org.). *Memória da Cena: 1980 - 1989 (sequência retrospectiva)*. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2010
- _____, Lurdes (Org.). *Memória da Cena: 1990-1993, vol. I*. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007
- _____, Lurdes (Org.). *Memória da Cena: 1994-1996, vol. II*. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007
- FISCHER, Antenor. *A literatura dramática do Rio Grande do Sul (de 1900 a 1950)*. I e II vol. Porto Alegre: Tese de doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-RS, 2007.
- FRANÇA, Teones. *Sindicalismo no Brasil e estrutura sindical (1978-1997): rupturas e continuidades*. Lutas & Resistências, Londrina, n.2, p. 71-83, 1º sem. 2007
- GÓES, Carlos. *Dicionário de raízes e cognatos da língua portuguesa*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1921.
- GOLIN, Cida et all. *Theatro São Pedro: palco da cultura 1858 -1988*. Porto Alegre: IEL, 1989.
- GUIMARAENS, Rafael. *Teatro de Arena: palco de resistência*. Porto Alegre: Libretos, 2007
- GUINSBURG, Jacó. FARIA, João Roberto e ALVES, Mariângela. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva e SESC de SP, 2006
- HESSEL, Lothar. Readers, Georges. *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. 2ª Parte. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/ UFRGS, 1989.

_____, Lothar. *Teatro do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1999.

HOHLFELDT, Antonio. *Ronald Radde o perseguidor de sonhos*. Porto Alegre, Editora da Cidade e EdiPUCRS, 2010

JUNQUEIRA, Christine. *Histórias globais do teatro: novas perspectivas para a historiografia*. Rio de Janeiro: Revista Sala Preta - UNIRIO - Vol. 15 nº1, p. 239-248, 2015.

KILPP, Suzana. *Os cacós do Teatro – Porto Alegre, anos 70*. Porto Alegre: SMC/PMPA, Unidade Editorial, 1996.

KRISTEVA, Julia. *História da Linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1980

MAFFESOLI, Michel. *O Conhecimento Comum - compêndio de sociologia compreensiva*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988

MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Editora WMF 2011

MASSA, Clóvis Dias. *Histórias incompletas: as oficinas populares de teatro do projeto de descentralização da cultura*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2004

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU & Edusp, 2º vol., 1974.

MIRANDA, N. S. *Agentivos deverbais e denominais: um estudo da produtividade lexical no português*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Linguística apresentada à UFRJ. 2º. Semestre de 1979

MOSTAÇO, Edelcio. *O Espetáculo Autoritário – pontos, riscos, fragmentos críticos*. São Paulo: Proposta Editorial, 1983

MOTTOLA, Adriane Cecilia Pinto. *Cia. Stravanganza - Um olhar sobre os processos criativos no teatro de grupo*. Porto Alegre: Dissertação de mestrado do PPGAC - UFRGS, 2009.

NETO, Walter Lima Torres. *Ensaio de Cultura Teatral*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010

OLIVEIRA, Jessé. *Memória do teatro de rua de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora Ueba, 2010

ORTIZ, Renato (org.), *Pierre Bourdieu*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983.

ORTIZ, Renato *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTNER, Sherry. *Subjetividade e crítica cultural*. Porto Alegre, (online) Horizontes antropológicos. vol.13 no.28, 2007

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011

PEIXOTO, Fernando. *Um Teatro Fora do Eixo Porto Alegre: 1953-1963*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1993.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *República Velha Gaúcha: Charqueadas – Frigoríficos – Criadores*. Porto Alegre: Movimento, 1980
- _____, Sandra Jatahy. *A revolução farroupilha*. Porto Alegre: Editora Brasiliense, 1998
- PILGER, Raquel. *O Teatro de Arena de Porto Alegre*. Porto Alegre: (online) Revista Cena nº 5, 2006
- POLLAK, Michael. *Memória e Identidade social*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, vol.5, nº 10 p 200-212, 1992
- PORTO ALEGRE (RS). Secretaria Municipal da Cultura. *Porto Alegre: 25 anos de cultura*. / Rafael GUIMARAENS, Coordenação da Memória Cultural. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2016
- PORTO ALEGRE. *FUMPROARTE 10 Anos*. Prefeitura Municipal de Porto Alegre / SMC. Porto Alegre: Editora Pallotti, 2003
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno – 1930/1980*. Coleção Debates – J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 2008
- RANGEL, Flávio. *Depoimentos VI*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro – SNT, 1979.
- RIBEIRO, Denise Velloso Fernandes. *Políticas Culturais Públicas para as Artes Visuais: O caso do FUMPROARTE em Porto Alegre*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: (online) UFRGS, 2009.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia da duração: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013
- ROLIM, Micheli. *Pensamento Curatorial em Artes Cênicas: interação entre o modelo artístico e o modelo de gestão em mostras e festivais brasileiros*. Dissertação de mestrado do PPGAC. Porto Alegre, (online) UFRGS, 2015
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais e novos desafios*. v.1, n. 2, out. São Paulo: Matrizes, 2009.
- SANTI, Álvaro (org.). *Fumproarte 15 anos*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2010
- SCHONS, Marize *Despachar uma prática profissional que atravessa tempos: etnografia das políticas administrativas do trânsito em Porto Alegre/RS* Cap. 10 p. 256-275 in ECKERT, Cornelia – *Etnografias do Trabalho Narrativas do Tempo* Eckert/Rocha (Org) – Porto Alegre: Marcavisual, 2015
- SEN, Amartya. *Desenvolvimento como Liberdade*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.
- SHIROMA, Eneida Oto et all. *Decifrar textos para compreender a política: subsídios teórico-metodológicos para análise de documentos*. v. 23, n. 02, p. 427-446. Florianópolis: Perspectiva, 2005
- SILVA, Newton Pinto da. *O vídeo com documento do teatro em Porto Alegre nos anos de 1980*. Dissertação de mestrado PPGAC. Porto Alegre: (online) UFRGS, 2010
- THIOLLENT, Michel J. M.. *Crítica Metodológica, Investigação Social e Enquete Operária*. São Paulo: Editora Polis, 1982.

- TOMAZZONI, Airton (Org.). *Anuário de Artes Cênicas: 1997*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1998
- _____, Airton (Org.). *Anuário de Artes Cênicas: 1998*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1999
- _____, Airton (Org.). *Anuário de Artes Cênicas: 1999*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 2000
- _____, Airton. Backes, Laura (Org.) *Anuário de Artes Cênicas: 2000*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 2001
- TOMAZZONI, Airton e Ávila, Sérgio. *Cartilhas de Teatro: produção teatral*. Porto Alegre: 1999
- TORRES, Marcelo Douglas de Figueiredo. *Estado, democracia e administração pública no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- VALENTIM, Aldo Luiz. *FESTIVAIS DE TEATRO Tensões entre Gestão e Curadoria - Estudo de Caso: Porto Alegre Em Cena*. Monografia do Programa de Pós-Graduação em Artes. Campinas: (online) Unicamp, 2007.
- VELHO, Gilberto. *O desafio da cidade - novas perspectivas da antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda., 1980
- _____, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003
- WEIMER, Günter. *A arquitetura*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998
- ZUGNO, Fernando. *Ida Celina: História (s) em mim*. Coleção Gaúchos em Cena v. 3. Porto Alegre: Porto Alegre, 2012

ANEXOS

Anexo 1

30/07/2017

L6533



Presidência da República
Casa Civil
Subchefia para Assuntos Jurídicos

LEI Nº 6.533, DE 24 DE MAIO DE 1978.

Regulamento

Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências.

Vide Lei nº 9.610, de 1998

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, faço saber que o CONGRESSO NACIONAL decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º - O exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões é regulado pela presente Lei.

Art. 2º - Para os efeitos desta lei, é considerado:

I - Artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública;

II - Técnico em Espetáculos de Diversões, o profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas, espetáculos e produções.

Parágrafo único - As denominações e descrições das funções em que se desdobram as atividades de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões constarão do regulamento desta lei.

Art. 3º - Aplicam-se as disposições desta lei às pessoas físicas ou jurídicas que tiverem a seu serviço os profissionais definidos no artigo anterior, para realização de espetáculos, programas, produções ou mensagens publicitárias.

Parágrafo único - Aplicam-se, igualmente, as disposições desta Lei às pessoas físicas ou jurídicas que agenciem colocação de mão-de-obra de profissionais definidos no artigo anterior.

Art. 4º - As pessoas físicas ou jurídicas de que trata o artigo anterior deverão ser previamente inscritas no Ministério do Trabalho.

Art. 5º - Não se incluem no disposto nesta Lei os Técnicos em Espetáculos de Diversões que prestam serviços a empresa de radiodifusão.

Art. 6º - O exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões requer prévio registro na Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho, o qual terá validade em todo o território nacional.

Art. 7º - Para registro do Artista ou do Técnico em Espetáculos de Diversões, é necessário a apresentação de:

I - diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da Lei; ou

II - diploma ou certificado correspondentes às habilitações profissionais de 2º Grau de Ator, Contra-regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes, reconhecidas na forma da Lei; ou

III - atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais e, subsidiariamente, pela Federação respectiva.

§ 1º - A entidade sindical deverá conceder ou negar o atestado mencionado no item III, no prazo de 3 (três) dias úteis, podendo ser concedido o registro, ainda que provisório, se faltar manifestação da entidade sindical, nesse prazo.

§ 2º - Da decisão da entidade sindical que negar a concessão do atestado mencionado no item III deste artigo, caberá recurso para o Ministério do Trabalho, até 30 (trinta) dias, a contar da ciência.

Art. 8º - O registro de que trata o artigo anterior poderá ser concedido a título provisório, pelo prazo máximo de 1 (um) ano, com dispensa do atestado a que se refere o item III do mesmo artigo, mediante indicação conjunta dos Sindicatos de empregadores e de empregados.

Art. 9º - O exercício das profissões de que trata esta Lei exige contrato de trabalho padronizado, nos termos de instruções a serem expedidas pelo Ministério do trabalho.

30/07/2017

L6533

§ 1º - O contrato de trabalho será visado pelo Sindicato representativo da categoria profissional e, subsidiariamente, pela Federação respectiva, como condição para registro no Ministério do Trabalho, até a véspera da sua vigência.

§ 2º - A entidade sindical deverá visar ou não o contrato, no prazo máximo de 2 (dois) dias úteis, findos os quais ele poderá ser registrado no Ministério do Trabalho, se faltar a manifestação sindical.

§ 3º - Da decisão da entidade sindical que negar o visto, caberá recurso para o Ministério do Trabalho.

Art. 10 - O contrato de trabalho conterá, obrigatoriamente:

I - qualificação das partes contratantes;

II - prazo de vigência;

III - natureza da função profissional, com definição das obrigações respectivas;

IV - título do programa, espetáculo ou produção, ainda que provisório, com indicação do personagem nos casos de contrato por tempo determinado;

V - locais onde atuará o contratado, inclusive os opcionais;

VI - jornada de trabalho, com especificação do horário e intervalo de repouso;

VII - remuneração e sua forma de pagamento;

VIII - disposição sobre eventual inclusão do nome do contratado no crédito de apresentação, cartazes, impressos e programas;

IX - dia de folga semanal;

X - ajuste sobre viagens e deslocamentos;

XI - período de realização de trabalhos complementares, inclusive dublagem, quando posteriores a execução do trabalho de interpretação objeto do contrato;

XII - número da Carteira de Trabalho e Previdência Social.

Parágrafo único - Nos contratos de trabalho por tempo indeterminado deverá constar, ainda, cláusula relativa ao pagamento de adicional, devido em caso de deslocamento para prestação de serviço fora da cidade ajustada no contrato de trabalho.

Art. 11 - A cláusula de exclusividade não impedirá o Artista ou Técnico em Espetáculos de Diversões de prestar serviços a outro empregador em atividade diversa da ajustada no contrato de trabalho, desde que em outro meio de comunicação, e sem que se caracterize prejuízo para o contratante com o qual foi assinada a cláusula de exclusividade.

Art. 12 - O empregador poderá utilizar trabalho de profissional, mediante nota contratual, para substituição de Artista ou de Técnico em Espetáculos de Diversões, ou para prestação de serviço caracteristicamente eventual, por prazo não superior a 7 (sete) dias consecutivos, vedada a utilização desse mesmo profissional, nos 60 (sessenta) dias subseqüentes, por essa forma, pelo mesmo empregador.

Parágrafo único - O Ministério do Trabalho expedirá instruções sobre a utilização da nota contratual e aprovará seu modelo.

Art. 13 - Não será permitida a cessão ou promessa de cessão de direitos autorais e conexos decorrentes da prestação de serviços profissionais.

Parágrafo único - Os direitos autorais e conexos dos profissionais serão devidos em decorrência de cada exibição da obra.

Art. 14 - Nas mensagens publicitárias, feitas para cinema, televisão ou para serem divulgadas por outros veículos, constará do contrato de trabalho, obrigatoriamente:

I - o nome do produtor, do anunciante e, se houver, da agência de publicidade para quem a mensagem é produzida;

II - o tempo de exploração comercial da mensagem;

III - o produto a ser promovido;

IV - os veículos através dos quais a mensagem será exibida;

V - as praças onde a mensagem será veiculada;

30/07/2017

L6533

VI o tempo de duração da mensagem e suas características.

Art . 15 - O contrato de trabalho e a nota contratual serão emitidos com numeração sucessiva e em ordem cronológica.

Parágrafo único - Os documentos de que trata este artigo serão firmados pelo menos em duas vias pelo contratado, ficando uma delas em seu poder.

Art . 16 - O profissional não poderá recusar-se à auto dublagem, quando couber.

Parágrafo único - Se o empregador ou tomador de serviços preferir a dublagem por terceiros, ela só poderá ser feita com autorização, por escrito, do profissional, salvo se for realizada em língua estrangeira.

Art . 17 - A utilização de profissional contratado por agência de locação de mão-de-obra, obrigará o tomador de serviço solidariamente pelo cumprimento das obrigações legais e contratuais, se se caracterizar a tentativa, pelo tomador de serviço, de utilizar a agência para fugir às responsabilidades e obrigações decorrentes desta Lei ou de contrato.

Art . 18 - O comparecimento do profissional na hora e no lugar da convocação implica a percepção integral do salário, mesmo que o trabalho não se realize por motivo independente de sua vontade.

Art . 19 - O profissional contratado por prazo determinado não poderá rescindir o contrato de trabalho sem justa causa, sob pena de ser obrigado a indenizar o empregador dos prejuízos que desse fato lhe resultarem.

Parágrafo único - A indenização de que trata este artigo não poderá exceder àquela a que teria direito o empregado em idênticas condições.

Art . 20 Na rescisão sem justa causa, no distrato e na cessação do contrato de trabalho, o empregado poderá ser assistido pelo Sindicato representativo da categoria e, subsidiariamente, pela Federação respectiva, respeitado o disposto no [artigo 477 da Consolidação das Leis do Trabalho](#).

Art . 21 A jornada normal de trabalho dos profissionais de que trata esta Lei, terá nos setores e atividades respectivos, as seguintes durações:

I - Radiodifusão, fotografia e gravação: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 30 (trinta) horas semanais;

II - Cinema, inclusive publicitário, quando em estúdio: 6 (seis) horas diárias;

III - Teatro: a partir de estréia do espetáculo terá a duração das sessões, com 8 (oito) sessões semanais;

IV - Circo e variedades: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 36 (trinta e seis) horas semanais;

V - Dublagem: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 40 (quarenta) horas semanais.

§ 1º - O trabalho prestado além das limitações diárias ou das sessões semanais previstas neste artigo será considerado extraordinário, aplicando-se-lhe o disposto nos artigos [59 a 61 da Consolidação das Leis do Trabalho](#).

§ 2º - A jornada normal será dividida em 2 (dois) turnos, nenhum dos quais poderá exceder de 4 (quatro) horas, respeitado o intervalo previsto na Consolidação das Leis do Trabalho.

§ 3º - Nos espetáculos teatrais e circenses, desde que sua natureza ou tradição o exijam, o intervalo poderá, em benefício do rendimento artístico, ser superior a 2 (duas) horas.

§ 4º - Será computado como trabalho efetivo o tempo em que o empregado estiver à disposição do empregador, a contar de sua apresentação no local de trabalho, inclusive o período destinado a ensaios, gravações, dublagem, fotografias, caracterização, e todo àquela que exija a presença do Artista, assim como o destinado a preparação do ambiente, em termos de cenografia, iluminação e montagem de equipamento.

§ 5º - Para o Artista, integrante de elenco teatral, a jornada de trabalho poderá ser de 8 (oito) horas, durante o período de ensaio, respeitado o intervalo previsto na Consolidação das Leis do Trabalho.

Art . 22 - Na hipótese de exercício concomitante de funções dentro de uma mesma atividade, será assegurado ao profissional um adicional mínimo de 40% (quarenta por cento), pela função acumulada, tomando-se por base a função melhor remunerada.

Parágrafo único - E vedada a acumulação de mais de duas funções em decorrência do mesmo contrato de trabalho.

Art . 23 - Na hipótese de trabalho executado fora do local constante do contrato de trabalho, correrão à conta do empregador, além do salário, as despesas de transporte e de alimentação e hospedagem, até o respectivo retorno.

Art . 24 - É livre a criação interpretativa do Artista e do Técnico em Espetáculos de Diversões, respeitado o texto da obra.

30/07/2017

L6533

Art . 25 - Para contratação de estrangeiro domiciliado no exterior, exigir-se-á prévio recolhimento de importância equivalente a 10% (dez por cento) do valor total do ajuste à Caixa Econômica Federal em nome da entidade sindical da categoria profissional.

Art . 26 - O fornecimento de guarda-roupa e demais recursos indispensáveis ao cumprimento das tarefas contratuais será de responsabilidade do empregador.

Art . 27 - Nenhum Artista ou Técnico em Espetáculos de Diversões será obrigado a interpretar ou participar de trabalho possível de pôr em risco sua integridade física ou moral.

Art . 28 - A contratação de figurante não qualificado profissionalmente, para atuação esporádica, determinada pela necessidade de características artísticas da obra, poderá ser feita pela forma da indicação prevista no artigo 8º.

Art . 29 - Os filhos dos profissionais de que trata esta Lei, cuja atividade seja itinerante, terão assegurada a transferência da matrícula e consequente vaga nas escolas públicas locais de 1º e 2º Graus, e autorizada nas escolas particulares desses níveis, mediante apresentação de certificado da escola de origem.

Art . 30 - Os textos destinados à memorização, juntamente com o roteiro de gravação ou plano de trabalho, deverão ser entregues ao profissional com antecedência mínima de 72 (setenta e duas) horas, em relação ao início dos trabalhos.

Art . 31 - Os profissionais de que trata esta Lei têm penhor legal sobre o equipamento e todo o material de propriedade do empregador, utilizado na realização de programa, espetáculo ou produção, pelo valor das obrigações não cumpridas pelo empregador.

Art . 32 - É assegurado o direito ao atestado de que trata o item III do artigo 7º ao Artista ou Técnico em Espetáculos de Diversões que, até a data da publicação desta Lei tenha exercido, comprovadamente, a respectiva profissão.

Art . 33 - As infrações ao disposto nesta Lei serão punidas com multa de 2 (duas) a 20 (vinte) vezes o maior valor de referência previsto no [artigo 2º, parágrafo único da Lei nº 6.205, de 29 de abril de 1975](#), calculada à razão de um valor de referência por empregado em situação irregular.

Parágrafo único - Em caso de reincidência, embaraço ou resistência à fiscalização, emprego de artifício ou simulação com o objetivo de fraudar a Lei, a multa será aplicada em seu valor máximo.

Art . 34 - O empregador punido na forma do artigo anterior, enquanto não regularizar a situação que deu causa à autuação, e não recolher, multa aplicada, após esgotados os recursos cabíveis, não poderá:

I - receber qualquer benefício, incentivo ou subvenção concedidos por órgãos públicos;

II - obter liberação para exibição de programa, espetáculo, ou produção, pelo órgão ou autoridade competente.

Art . 35 - Aplicam-se aos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões as normas da legislação do trabalho, exceto naquilo que for regulado de forma diferente nesta Lei.

Art . 36 - O Poder Executivo regulamentará esta Lei no prazo de 60 (sessenta) dias a contar da data de sua publicação.

Art . 37 - Esta Lei entrará em vigor no dia 19 de agosto de 1978, revogadas as disposições em contrário, especialmente o [art. 35](#), o [§ 2º do art. 480](#), o [Parágrafo único do art. 507](#) e o [art. 509 da Consolidação das Leis do Trabalho](#), aprovada pelo [Decreto-lei nº 5.452, de 1943](#), a [Lei nº 101, de 1947](#), e a [Lei nº 301, de 1948](#).

Brasília, em 24 de maio de 1978; 157º da Independência e 90º da República.

ERNESTO GEISEL

Armando Faicão

Ney Braga

Amaldo Prieto

Euclides Quandt de Oliveira

Este texto não substitui o publicado no DOU de 26.5.1978

Anexo 2



PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

 PLE 2090/87
 PLE 100/87

50

LEI Nº 6099

Cria a Secretaria Municipal da Cultura, cargos em comissão e funções gratificadas, altera a denominação e as finalidades da Secretaria Municipal de Educação e Cultura e a vinculação do COMPAHC, autoriza o Executivo a criar o Fundo Pró-Cultura e dá outras providências.

O PREFEITO MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE,

Faço saber que a Câmara Municipal aprovou e eu sanciono a seguinte Lei:

TÍTULO I

DA SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA

Art. 1º - É criada na Administração Centralizada do Município a Secretaria Municipal da Cultura.

Art. 2º - A Secretaria Municipal da Cultura - SMC, órgão central de execução da política cultural do Município, integrará o Sistema Municipal de Lazer e Cultura previsto no art. 302, item I, da Lei Complementar nº 43, de 21 de julho de 1979, que dispõe sobre o desenvolvimento urbano no Município de Porto Alegre.

Art. 3º - A Secretaria Municipal da Cultura tem por finalidade:

I - intensificar o desenvolvimento da cultura de modo a possibilitar o acesso de todas as camadas da população do Município aos bens culturais;

II - promover a educação para a cultura através de ações formativas e informativas, com vistas à participação de indivíduos e grupos no processo cultural;

III - preservar a herança cultural de Porto Alegre por meio de pesquisa, proteção e restauração do seu patrimônio histórico, artístico, arquitetônico e paisagístico e do resgate permanente e acervamento da memória da cidade;

PUBLICAÇÃO			REPUBLICAÇÃO			PROCESSO	PLE	PL	RUBRICA
FORTE	DATA	PAG	FORTE	DATA	PAG				
DOE	04-02-88	12				035441.87.9 X			ndj



PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

51

F

2

IV - estimular e apoiar a criatividade e todas as formas de livre expressão voltadas para a dinamização da vida cultural de Porto Alegre;

V - promover a difusão dos aspectos culturais locais, bem como a sua expansão e o intercâmbio com outras áreas do conhecimento;

VI - estimular o fazer cultural em todas as suas manifestações, com vistas a valorizar a identidade cultural do Município;

VII - criar, manter e administrar os equipamentos e os espaços culturais do Município;

VIII - promover a realização de convênios, termos de cooperação ou contratos com organismos públicos ou privados atuantes na área do desenvolvimento cultural;

IX - criar o Museu da Imagem e do Som do Município de Porto Alegre, no prazo de 180 dias após a criação do órgão citado no "caput" deste artigo - VETADO.

Art. 4º - A Secretaria Municipal de Educação e Cultura, criada pela Lei nº 1516, de 02 de dezembro de 1955, com a denominação dada pela Lei nº 2662, de 18 de dezembro de 1963, passa a denominar-se Secretaria Municipal de Educação - SMED - ficando transferidas as finalidades, competências e obrigações referentes ao campo da cultura para a Secretaria criada por esta Lei.

Art. 5º - É criado o cargo de Secretário do Município na Secretaria Municipal da Cultura - SMC.

Art. 6º - São criados os seguintes cargos em comissão e funções gratificadas, que passam a integrar a letra "c", do anexo I, do artigo 20, da Lei nº 5732, de 31 de dezembro de 1985:

QUANTIDADE	DENOMINAÇÃO	CÓDIGO
02	Coordenador	1.1.1.7
05	Coordenador	1.1.2.7
02	Assessor Técnico em Assuntos Culturais	2.1.2.7
02	Gerente de Projetos II	1.1.2.6
01	Secretário Executivo	1.1.1.6
01	Chefe de Unidade	1.1.1.6



[.]

3

QUANTIDADE	DENOMINAÇÃO	CÓDIGO
01	Diretor do Auditório Araújo Vianna	1.1.2.6
01	Diretor do Atelier Livre da Prefeitura	1.1.2.6
01	Assistente Técnico	2.1.1.6
05	Chefe de Equipe	1.1.1.5
01	Diretor do Teatro de Câmara	1.1.1.5
01	Diretor do Teatro Renascença e Auditório Álvaro Moreyra	1.1.1.5
01	Diretor do Arquivo Histórico do Município de Porto Alegre	1.1.1.5
01	Diretor do Museu de Porto Alegre	1.1.2.5
01	Diretor da Biblioteca Pública Municipal Josué Guimarães	1.1.2.6
01	Diretor do Museu da Imagem e do Som	1.1.2.5
01	Diretor do Centro de Canto e Dança	1.1.2.5
01	Chefe de Seção	1.1.1.5
03	Assistente	2.1.1.5
01	Diretor da Oficina Teatral Carlos Carvalho	1.1.1.4
01	Diretor da Banda Municipal de Porto Alegre	1.1.1.4
01	Curador da Pinacoteca Rubem Berta	1.1.1.4
01	Curador da Pinacoteca Aldo Locatelli	1.1.1.4
02	Oficial de Gabinete	2.1.2.4
03	Chefe de Núcleo	1.1.1.3
07	Chefe de Setor	1.1.1.3
+ 01	Secretário do Atelier Livre da Prefeitura	1.1.1.3
04	Responsável por Prédio Cultural	1.1.1.3
13	Auxiliar Técnico	2.1.1.3
02	Chefe de Grupo	1.1.1.2
04	Encarregado	1.1.1.2
05	Responsável por Serviço	1.1.1.1

Art. 7º - Ficam extintos os cargos em comissão e funções gratificadas que compunham a Divisão de Cultura da SMEC, a saber:

QUANTIDADE	DENOMINAÇÃO	CÓDIGO
01	Diretor da Divisão de Cultura	1.1.2.7
01	Chefe do Serviço de Cultura	1.1.2.6



PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

53

4

QUANTIDADE	DENOMINAÇÃO	CÓDIGO
02	Chefe de Seção (Atividades Artísticas e Elevação Cultural)	1.1.2.5
01	Chefe de Seção (Administração de Auditório e Teatro)	1.1.1.5
01	Chefe de Setor (Biblioteca Municipal)	1.1.1.3
01	Chefe de Núcleo	1.1.1.3
01	Encarregado do Atelier Livre	1.1.1.2
01	Chefe de Grupo	1.1.1.2

Art. 8º - É instituído o Fundo Pró-Cultura do Município de Porto Alegre (FUNCULTURA), de natureza contábil especial, com a finalidade de prestar apoio financeiro, em caráter suplementar, aos projetos, obras e serviços necessários à criação, à recuperação e à conservação de equipamentos culturais da Secretaria Municipal da Cultura - SMC.

Art. 9º - Serão levados a crédito do FUNCULTURA os seguintes recursos:

I - dotação orçamentária própria, representada, no mínimo, pelo valor correspondente a 3% (três por cento) da cota-parte estimada, em cada exercício, para o Fundo de Participação dos Municípios (FPM), de que trata o inciso II, do artigo 25 da Constituição Federal;

II - contribuições, transferências, subvenções, auxílios ou doações dos setores público e privado;

III - resultado de convênios, contratos e acordos celebrados com instituições públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras, da área cultural;

IV - recolhimentos feitos por pessoas físicas ou jurídicas correspondentes ao pagamento de tarifa ou preço público de utilização dos equipamentos culturais, espaços comerciais conexos ou complementares aos mesmos;

V - resultado operacional próprio;

VI - outros recursos, créditos e rendas adicionais ou extraordinários que, por sua natureza, lhe possam ser destinados.



PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

54

5

Art. 10 - O FUNCULTURA será administrado pela SMC, que, anualmente, submeterá à aprovação do Prefeito o respectivo plano de ação.

Parágrafo único - Nenhum recurso do FUNCULTURA poderá ser movimentado ou aplicado sem a expressa autorização do Secretário Municipal da Cultura.

Art. 11 - O Prefeito enviará à Câmara Municipal relatório anual sobre a gestão e situação do FUNCULTURA.

Art. 12 - As diretrizes operacionais do FUNCULTURA serão fixadas por Decreto do Executivo.

Art. 13 - O Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural (COMPAHC), criado pela Lei nº 4139, de 09 de julho de 1976, e regulamentado pelo Decreto nº 5645, de 21 de setembro de 1976, passa a vincular-se diretamente, para efeitos administrativos, à Secretaria Municipal da Cultura.

Art. 14 - O Fundo Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural - FUMPAHC - criado com fins específicos pela Lei nº 4349, de 30 de novembro de 1977, fica vinculado à SMC, passando à mesma todas as atribuições anteriormente previstas para a Secretaria Municipal de Educação e Cultura.

Art. 15 - A estrutura interna da Secretaria Municipal da Cultura, cujo anexo integra esta Lei, poderá ser alterado por decreto do Prefeito.

Art. 16 - O Executivo Municipal providenciará, através de lei, na criação dos cargos de provimento efetivo necessários ao funcionamento da Secretaria criada neste Título, oportunizando o aproveitamento do pessoal em exercício na Divisão de Cultura, que fica extinta.

TÍTULO II

DA SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO

Art. 17 - A Secretaria Municipal de Educação (SMED), com atuação no setor social e competência nas áreas de ensino, educação, recreação e desportos, tem por finalidade:

I - ministrar, através dos estabelecimentos municipais



PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

55

...
 pais de ensino, a educação formal de competência do Município;

II - desenvolver programas de educação não formal de pré-escolar, especialmente nas áreas de concentração da população de baixa renda;

III - desenvolver programas assistenciais voltados ao educando carente;

IV - estudar e executar medidas tendentes a prover o Município das escolas necessárias ao atendimento de crianças em idade escolar;

V - manter instalações e locais para a prática de esportes, bem como assistir as organizações esportivas amadoras;

VI - promover atividades educacionais esportivas e recreativas, bem como prestar apoio a empreendimentos dessas áreas;

VII - opinar e exercer controle sobre a concessão de auxílios, subvenções, prêmios, bolsas de estudos e outros benefícios a entidades e pessoas.

Art. 18 - Fica alterada a denominação do cargo de Secretário do Município na Secretaria Municipal de Educação e Cultura para Secretário do Município na Secretaria Municipal de Educação.

Art. 19 - São criados os seguintes cargos em comissão e funções gratificadas na Secretaria Municipal de Educação, que passam a integrar a letra "c", do Anexo I, do artigo 20, da Lei nº 5732, de 31 de dezembro de 1985:

QUANTIDADE	DENOMINAÇÃO	CÓDIGO
01	Supervisor - CC	1.1.2.8
01	Coordenador	1.1.1.7
02	Diretor de Divisão - CC	1.1.2.7
02	Assessor Especialista - CC	2.1.2.6
01	Assessor de Comunicação Social - CC	2.1.2.6

...



PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

56

7

QUANTIDADE	DENOMINAÇÃO	CÓDIGO
03	Assistente Técnico	2.1.1.6
05	Diretor de Escola de 1º Grau Completo	1.1.1.6
01	Diretor de Escola Especial	1.1.1.6
05	Diretor de Centro Integrado de Educação Municipal	1.1.1.6
05	Chefe de Serviço	1.1.1.6
01	Assistente	2.1.1.5
02	Assistente - CC	2.1.2.5
02	Assistente Técnico em Educação Pré-Escolar II - CC	2.1.2.5
01	Assistente de Ensino Profissionalizante	2.1.1.5
02	Chefe de Equipe	1.1.1.5
05	Vice-Diretor de Centro Integrado de Educação Municipal	1.1.1.5
05	Vice-Diretor de Escola de 1º Grau Completo	1.1.1.5
01	Vice-Diretor de Escola Especial	1.1.1.5
07	Chefe de Seção	1.1.1.5
05	Secretário de Centro Integrado de Educação Municipal	2.1.1.4
05	Secretário de Escola I	2.1.1.4
01	Secretário de Escola Especial	2.1.1.4
10	Chefe de Unidade Recreativa II	1.1.1.4
02	Assistente Técnico em Educação Pré-Escolar	2.1.1.4
03	Chefe de Núcleo	1.1.1.3
05	Auxiliar Técnico	2.1.1.3
10	Chefe de Unidade Recreativa I	1.1.1.3
07	Chefe de Grupo	1.1.1.2
02	Encarregado	1.1.1.2

Art. 20 - A estrutura interna da Secretaria Municipal de Educação, cujo anexo integra esta Lei, poderá ser alterado por decreto do Prefeito.

DISPOSIÇÕES FINAIS

Art. 21 - Fica o Executivo Municipal autorizado a

Anexo 3



PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

PROC 495/93

PLE 17/93

222

LEI Nº 7328

Cria o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre - FUMPROARTE.

O PREFEITO MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE.

Faço saber que a Câmara Municipal aprovou e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º - É instituído o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre - FUMPROARTE -, vinculado à Secretaria Municipal da Cultura, com a finalidade de prestar apoio financeiro a projetos de natureza artístico-cultural.

Art. 2º - O FUMPROARTE é um fundo de natureza contábil especial, que funcionará sob as formas de apoio a fundo perdido ou empréstimos reembolsáveis, conforme estabelecer o regulamento.

Art. 3º - Serão levados a crédito do FUMPROARTE os seguintes recursos:

I - dotação orçamentária própria, representada, no mínimo, por um valor equivalente ao montante anualmente destinado ao FUNCULTURA;

II - contribuições, transferências, subvenções, auxílios ou doações dos setores públicos ou privados;

III - resultado de convênios, contratos e acordos celebrados com instituições públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras, na área cultural;

IV - outros recursos, créditos e rendas adicionais ou extraordinárias que, por sua natureza, lhe possam ser destinados;

V - reembolsos dos empréstimos mencionados no art. 2º desta Lei.

Art. 4º - As disponibilidades do FUMPROARTE serão aplicadas em projetos que visem fomentar e estimular a produção artístico-cultural no Município de Porto Alegre.

PUBLICAÇÃO			REPUBLICAÇÃO			PROCESSO	FOLHA	RUBRICA
FONTE	DATA	PÁG	FONTE	DATA	PÁG			
DOE	5-10-93	21				020979.92.4x		14



PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

223

.....

Parágrafo único - É vedada a aplicação de recursos do FUMPROARTE em projetos de construção ou conservação de bens imóveis e em despesas de capital, bem como em projetos originários dos poderes públicos em nível municipal, estadual ou federal.

Art. 5º - Fica autorizada a criação, junto à Secretaria Municipal da Cultura, de uma Comissão, formada por seis representantes do setor cultural e por três representantes da Administração Municipal, sendo presidida pelo Secretário Municipal da Cultura, ou por alguém por ele indicado, que ficará incumbida da avaliação e seleção dos projetos a serem apoiados, bem como deverá fixar o valor limite por projeto a ser apoiado.

§ 1º - Os componentes da Comissão serão eleitos por associações ou entidades de classe com reconhecida representatividade na área cultural.

§ 2º - Aos membros da Comissão, que deverão ter seu mandato de 1 (um) ano, podendo ser reconduzidos para mais um período, não será permitida a apresentação de projetos durante o período de mandato.

Art. 6º - Os interessados na obtenção de apoio financeiro deverão apresentar seus projetos à Secretaria Municipal da Cultura através do Protocolo Central da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, que os encaminhará à Comissão de avaliação e seleção.

§ 1º - A Comissão de avaliação se reunirá no mínimo duas vezes por ano, em local e data a serem divulgados pela imprensa e com acesso ao público, para deliberar sobre o apoio a ser concedido aos projetos apresentados.

§ 2º - Cabe à Comissão de avaliação estabelecer critérios que garantam sejam os projetos apoiados, executados nos termos do art. 4º desta Lei.

§ 3º - A existência de patrocínio financeiro oriundo de outras entidades e/ou pessoas físicas não poderá ser considerado óbice para avaliação e seleção dos projetos.

§ 4º - O responsável pelo projeto deverá comprovar domicílio no Município de Porto Alegre.

Art. 7º - O empreendedor cultural beneficiado deverá apresentar, junto à Secretaria Municipal da Cultura, um cro

.....



PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

201

.....
 3
 nograma de execução físico-financeiro, devendo prestar contas, periodicamente, de acordo com o recebimento do auxílio financeiro.

Parágrafo único - Além das sanções penais cabíveis, o empreendedor que não comprovar a aplicação dos recursos nos prazos estipulados será multado em 10 (dez) vezes o valor recebido, corrigidos monetariamente, e excluído de qualquer projeto apoiado pelo FUMPROARTE, por um período de 2 (dois) anos, após o cumprimento dessas obrigações.

Art. 8º - Nos projetos apoiados, nos termos desta Lei, deverá constar a divulgação do apoio institucional da Prefeitura Municipal de Porto Alegre/Secretaria Municipal da Cultura/FUMPROARTE.

Art. 9º - As entidades representativas de classe dos diversos segmentos da cultura terão acesso a toda e qualquer documentação referente aos projetos apresentados à Comissão.

Art. 10 - O FUMPROARTE será administrado pela Secretaria Municipal da Cultura sendo o Secretário Municipal da Cultura quem aprovará o plano de aplicação.

Parágrafo único - Nenhum recurso do FUMPROARTE poderá ser movimentado sem a expressa autorização do Secretário Municipal da Cultura.

Art. 11 - O Prefeito enviará à Câmara Municipal relatório anual sobre a gestão do FUMPROARTE.

Art. 12 - Aplicar-se-ão ao FUMPROARTE as normas legais de controle, prestação e tomada de contas pelos órgãos de controle interno da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, sempre juízo da competência específica do Tribunal de Contas do Estado.

Art. 13 - Fica o Executivo autorizado a abrir os créditos adicionais necessários à execução desta Lei.

§ 1º - Independentemente da época de vigência da presente Lei, o valor a ser aplicado no primeiro exercício financeiro do FUMPROARTE será aquele originalmente previsto para todo o exercício, corrigido segundo os critérios tradicionalmente utilizados pela Administração Municipal.

.....
 RA



PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

205

4

§ 2º - Se a vigência da lei se der apenas no segundo semestre do ano, a aplicação dos recursos dar-se-á mediante um único edital, e se a totalidade de projetos apresentados não atingirem a totalidade dos recursos disponíveis, os mesmos serão devolvidos aos cofres públicos.

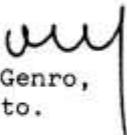
§ 3º - Nos demais exercícios financeiros, far-se-ão tantos editais, além daqueles dois previstos na presente Lei, quantos necessários para esgotarem-se os recursos disponíveis no FUMPROARTE.

Art. 14 - Caberá ao Executivo a regulamentação da presente Lei no prazo de 30 (trinta) dias a contar de sua vigência.

Art. 15 - Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

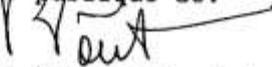
Art. 16 - Revogam-se as disposições em contrário.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE, 04 de outubro de 1993.


Tarso Genro,
Prefeito.


Luiz Pilla Vares,
Secretário Municipal da Cultura.

Registre-se e publique-se.


Raul Pont,
Secretário do Governo Municipal.

/NSC

Anexo 4

Exmo. Sr. Wilton Araújo
D.D. Presidente da
Câmara Municipal de Porto Alegre



Vimos, pelo presente, manifestar a V. Exa. e a esta casa a posição da comunidade artístico-cultural de Porto Alegre em relação ao Projeto de Lei número 17/93, que cria o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística - FUMPROARTE.

Considerando a difícil situação por que passa a cultura em nossa cidade e em nosso país, julgamos de extrema importância a aprovação do FUMPROARTE como mecanismo de incentivo ao desenvolvimento da produção cultural portoalegrense, firmando nossa capital cada vez mais como um pólo irradiador de cultura.

Porto Alegre, 27 de agosto de 1993.

Associação Gaúcha de Escritores
Associação Profissional dos Técnicos Cinematográficos do RS
Associação Riograndense de Artes Plásticas Chico Lisboa
Cooperativa Mista dos Músicos de Porto Alegre
Federação Nacional das Entidades de Artistas Plásticos
Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos do RS

Bebeto Alves, músico
Camilo de Lélis, diretor de teatro
Carlos Cunha Filho, ator
César Dorfman, músico
Dilan Camargo, escritor
Donaldo Schüller, escritor
Eneida Dreher, coreógrafa
Elcio Rossini, diretor de teatro
Gelson Oliveira, músico
Giba Assis Brasil, cineasta
Henrique Schneider, escritor
Irene Brietzke, diretora de teatro
Jorge Furtado, cineasta
José Pedro Goulart, cineasta
Júlio Conte, diretor de teatro
Liliana Sulzbach, cineasta
Luis de Miranda, poeta
Luiz Henrique Palese, ator
Lurdes Eloy, atriz
Miriam Amaral, diretora de teatro
Mirna Spritzer, atriz
Nelson Coelho de Castro, músico
Nestor Monastério, diretor de teatro
Patsy Cecato, atriz
Paulo Gaiger, músico
Peri Souza, músico
Sérgio Silva, cineasta
Ubirajara Valdez, ator
Zé Adão Barbosa, ator

Anexo 5



PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

Proc. 2304/94
 PL 136/023

LEI Nº 7590

Oficializa o "Porto Alegre em Cena"
 e dá outras providências.

O PREFEITO MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE.

Faço saber que a Câmara Municipal aprovou e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º - Fica oficializado o festival denominado "Porto Alegre em Cena", a ser realizado anualmente, durante a semana que coincide com o início da Primavera, na cidade de Porto Alegre.

Art. 2º - O "Festival Porto Alegre em Cena" constará de apresentações de espetáculos de artes cênicas, tanto do Estado do Rio Grande do Sul, quanto de outros Estados, além de seminários, debates e oficinas de introdução e desenvolvimento das artes cênicas em nosso Estado.

Art. 3º - As despesas decorrentes dessa iniciativa correrão por conta das dotações orçamentárias próprias da Secretaria Municipal de Cultura, na rubrica de Promoções Culturais, devendo a mesma vir discriminada, anualmente, com valor historicamente previsto, capaz de manter o nível condizente das mostras em relação à direção original que se realizou em 1994.

Parágrafo único - O orçamento da iniciativa poderá ter complementações de outras secretarias ou autarquias que se integrem à mesma, além da iniciativa privada.

Art. 4º - Para o evento de 1995, o Executivo Municipal providenciará na suplementação específica do Orçamento, na rubrica mencionada, se isso for necessário.

Art. 5º - A seleção dos grupos a serem apresentados ao público, bem como dos demais eventos, deverá constar de decisão a ser encaminhada através de um grupo de trabalho a ser integrado, minimamente, por representantes do SATED, do Departamento de Arte Dramática da UFRGS e da própria Secretaria Municipal.

PUBLICAÇÃO			REPUBLICAÇÃO			PROCESSO	L. E.	P. L.	RUBRICA
FONTE	DATA	PÁG.	FONTE	DATA	PÁG.				
DOE	09-01-95	39							



PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

024

pal. de Cultura do Município, podendo ter, ainda, a colaboração de outras instituições particulares ou oficiais, municipais, estaduais e federais.

Art. 6º - Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 7º - Revogam-se as disposições em contrário.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE, 06 de janeiro de 1995.

Tarso Genro,
Prefeito.

Luiz Pilla Vares,
Secretário Municipal da Cultura

Registre-se e publique-se.

Raul Pont,
Secretário do Governo Municipal.

/TCC

Anexo 6

(Adriane Azevedo)

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL

MESTRADO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC- IA - UFRGS

CESSÃO GRATUITA DE DIREITOS DE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, eu

ADRIANE AZEVEDO

RG nº 3002854705, emitido SSP/RS domiciliado/residente em Rua Sofia Veloso nº 74/103 - Cidade Baixa - POA/RS

declaro ceder ao Pesquisador Alexandre Magalhães da Silva, CPF: 538795620.91, CRA/RS nº 000923 emitido em 02/09/2013, residente na rua Luiz Afonso, 383/102 – bairro cidade baixa CEP 90050-310. Porto Alegre no Estado do Rio Grande do Sul, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental que prestei ao pesquisador/entrevistador aqui referido, na cidade de Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul, como subsídio à construção de sua dissertação de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do sul. O pesquisador acima citado fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins acadêmicos e culturais, o mencionado depoimento, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, com a única ressalva de garantia da integridade de seu conteúdo e identificação de fonte e autor.

Local e Data:

Porto Alegre, 08 de agosto de 2017

Adriane Azevedo

(Assinatura do entrevistado/depoente)

(Adaptado do CEDIC-Centro de Documentação e Informação Científica "Professor Casemiro dos Reis Filho" - PUC/SP)

Anexo 7

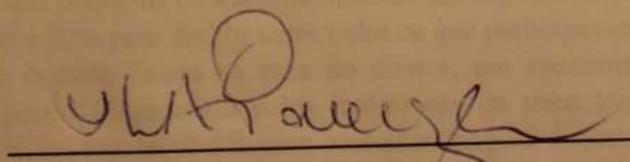
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL

MESTRADO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC- IA - UFRGS

CESSÃO GRATUITA DE DIREITOS DE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, eu Vera Lúcia Parenza, RG nº 6022452434, emitido em 04/09/2009, domiciliada/residente na Rua Demétrio Ribeiro, 269, Centro Histórico, CEP 90.010-310, Porto Alegre, **declaro ceder ao Pesquisador Alexandre Magalhães da Silva**, CPF: 538795620.91, CRA/RS nº 000923 emitido em 02/09/2013, residente na rua Luiz Afonso, 383/102 – bairro cidade baixa CEP 90050-310. Porto Alegre no Estado do Rio Grande do Sul, **sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental que prestei ao pesquisador/entrevistador aqui referido**, na cidade de Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul, **como subsídio à construção de sua dissertação de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do sul**. O pesquisador acima citado fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins acadêmicos e culturais, o mencionado depoimento, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, com a única ressalva de garantia da integridade de seu conteúdo e identificação de fonte e autor.

Porto Alegre, 04 de Agosto de 2017.



Vera Lúcia Parenza

Anexo 8

(Livia Ferreira)

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL

MESTRADO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC- IA - UFRGS

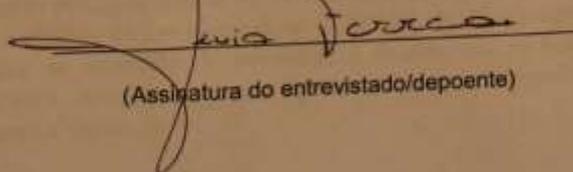
CESSÃO GRATUITA DE DIREITOS DE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, eu

Livia Christmann FerreiraRG nº 103420965, emitido SSP - RS domiciliado/residente emCarlos Train Filho, 255 apt. 201

declaro ceder ao Pesquisador Alexandre Magalhães da Silva, CPF: 538795620.91, CRA/RS nº 000923 emitido em 02/09/2013, residente na rua Luiz Afonso, 383/102 – bairro cidade baixa CEP 90050-310. Porto Alegre no Estado do Rio Grande do Sul, **sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental que prestei ao pesquisador/entrevistador aqui referido, na cidade de Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul, como subsídio à construção de sua dissertação de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do sul.** O pesquisador acima citado fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins acadêmicos e culturais, o mencionado depoimento, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, com a única ressalva de garantia da integridade de seu conteúdo e identificação de fonte e autor.

Local e Data:

Porto Alegre, RS de agosto de 2017


(Assinatura do entrevistado/depoente)

(Adaptado do CEDIC-Centro de Documentação e Informação Científica "Professor Casemiro dos Reis Filho" - PUC/SP)

Anexo 9

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL

MESTRADO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC- IA - UFRGS

CESSÃO GRATUITA DE DIREITOS DE USO DE OBRA PARA EPIGRAFE

Pelo presente documento, 90

Elena Quintana de Oliveira

RG nº 20306454 emitido SSP/RS domiciliado/residente em Est. Cylon Rosa, 910 - Aeroclubo/Montelegre,
 declaro ceder ao Pesquisador Alexandre Magalhães da Silva, CPF: 538798820.91, CRARS nº 000923 emitido em 02/08/2013, residente na rua Luiz Afonso, 383/102 – bairro cidade baixa CEP 90050-310, Porto Alegre no Estado do Rio Grande do Sul, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, o uso de poemas de Mario Quintana para epigrafe da pesquisa *Legislação e Produção do Teatro em Porto Alegre de 1985 a 2005*, na cidade de Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul, como subsídio à construção de sua dissertação de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O pesquisador acima citado fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins acadêmicos e culturais, com a única ressalva de garantia da integridade de seu conteúdo e identificação da fonte e autor.

Local e Data:

Montenegro 12 de setembro de 2017

Elena Quintana

Elena Quintana

Procedente do CEDIJ - Centro de Documentação e Informação Científica "Professor Casimiro de Mello Filho" - UFRGS