

THAINAN DA SILVA ROCHA

MERCADO TEATRAL, FORMAÇÃO E CARREIRA

ESTRATÉGIAS PARA VIVER DE TEATRO
EM PORTO ALEGRE (2010-2020)



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

Thainan da Silva Rocha

MERCADO TEATRAL, FORMAÇÃO E CARREIRA:
Estratégias para viver de teatro em Porto Alegre (2010–2020)

Porto Alegre

2022

Thainan da Silva Rocha

MERCADO TEATRAL, FORMAÇÃO E CARREIRA:

Estratégias para viver de teatro em Porto Alegre (2010-2020)

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

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto

Porto Alegre

2022

FIGHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

Rocha, Thainan da Silva
Mercado Teatral, Formação e Carreira: Estratégias para viver de teatro em Porto Alegre (2010-2020) / Thainan da Silva Rocha. -- 2022.
230 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, 2022.

1. teatro. 2. mercado teatral. 3. carreira. 4. ensino profissionalizante. 5. formação de atores. I. Torres Neto, Walter Lima, orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto (Orientador)

Prof. Dr. Manoel Alexandre Silvestre Friques de Sousa (UNIRIO/UFRJ)

Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Silvia Balestreri Nunes (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Agradecer não é apenas uma gentileza simbólica, mas o reconhecimento de todes que construíram este processo comigo. Eu poderia citar o mundo inteiro, mas corro o risco de deixar muita gente de fora. Mas por algumas coisas vale a pena arriscar:

Minhas fontes inesgotáveis. Agradeço e nutro imensa admiração à pesquisa brasileira. Aos tantos estudos disponíveis publicamente e aos tantos e tantas pesquisadoras que seguem trabalhando apesar dos cortes de orçamento e ameaças constantes. Vocês alimentaram este trabalho e minha fome de partilhar. E também à CAPES, que financiou esta pesquisa.

Onde nasceu a pergunta, e para onde voltei atrás de respostas. Agradeço à UFRGS e toda sua comunidade. Não tenho dúvidas, nem exagero ao dizer, que as experiências que tive nesta instituição gratuita e de qualidade transformaram e definiram a minha vida.

Guia nesta exploração por terras capciosas. Agradeço ao Walter pela confiança nestes anos de parceria, pela abertura, por abraçar minhas inquietações e dar o espaço necessário para voar. Tive a sorte de ser conduzido por quem abriu as estradas.

Articuladores de revoluções internas. Agradeço ao Manoel, Marcio e Silvia que deram valiosas contribuições nas bancas de avaliação. Às demais professoras e colegas que barganharam comigo nos espaços de troca, e em especial ao professor Sid, que iluminou meus primeiros passos no mundo das carreiras e foi tão cedo brilhar em outros mundos. Obrigado por deixarem sua marca em mim e aqui nestas páginas.

Braços que me ajudaram a levantar essa pesquisa. Agradeço à Michele, Ana Paula, Paty e todes que abriram as portas, as janelas e as frestas que me permitiram concretizar o que antes era apenas suposição.

Realizadores do impossível. Agradeço aos colegas da Platô Cultural, do Teatro Inventário e todes que inventaram teatro comigo mesmo distantes dos palcos. Isso também é material de pesquisa. É a matéria de que são feitos os sonhos.

Interferências do outro mundo. Agradeço à família que esteve comigo ao longo deste processo, por manterem acesa minha disposição curiosa e questionadora, por me motivarem a escrever e também a parar de escrever. Aos meus pais, meu irmão, Pitty, Apolo, Benito, Gabo e tanta gente que não vive comigo, mas vive em mim.

E também às famílias que eu escolhi. Agradeço ao Gabi, Ale, Pri, Thaini, Leo e tantas pessoas que têm me acompanhado nos últimos anos e não cabem nestas linhas, nem na caixa de mensagens, mas têm um latifúndio garantido no meu coração.

Literalmente a todo mundo. Agradeço a todes profissionais do teatro de Porto Alegre que responderam a minha pesquisa; e também aos que não responderam mas me inspiraram pela sua prática. Ao público que vai ao teatro e mantém essa chama acesa; e ao público que não vai ao teatro e sempre me instiga a pensar novos modos de fazer e de dialogar. Vocês me atravessam. Esta pesquisa é para vocês. É para quem acredita e segue fazendo.



RESUMO

Esta pesquisa busca compreender as condições de trabalho e formação de jovens profissionais de teatro desde sua inserção profissional, isto é, o processo de entrada destes indivíduos no mercado de trabalho. Para isso, recorreremos a uma análise de fontes teóricas multidisciplinares, documentos e uma pesquisa quanti-qualitativa realizada pelo autor em 2021 com 157 destes profissionais em Porto Alegre. O estudo não faz uma distinção entre as várias profissões teatrais, uma vez que os artistas contemporâneos costumam desempenhar múltiplos ofícios para viver do seu trabalho artístico. O foco está na década de 2010, um período de contrastes em relação às políticas culturais no Brasil e na cidade de Porto Alegre, uma capital fora do principal eixo econômico do teatro nacional. Após avaliar o impacto das dinâmicas exploratórias do capitalismo sobre as artes cênicas, exploramos como este assunto é tratado na formação de artistas e buscamos estratégias e soluções possíveis para enfrentar esta precarização do trabalho no teatro. Visamos um mapeamento das atuais condições do mercado teatral de Porto Alegre, de modo a oferecer um maior entendimento da realidade material aos artistas locais e uma base teórica para analisar estes processos no ensino profissionalizante de artes cênicas, considerando que esse diálogo é ainda incipiente e preterido pelas discussões estéticas na maioria das instituições formativas.

Palavras-chave: teatro; mercado teatral; carreira; ensino profissionalizante; formação de atores.

ABSTRACT

This research seeks to understand the working and training conditions of young theater professionals from their professional insertion, that is, the process of entry of these individuals into the labor market. For this, we resort to an analysis of multidisciplinary theoretical sources, documents and a quantitative-qualitative research carried out by the author in 2021 with 157 of these professionals in Porto Alegre. The study does not distinguish between the various theatrical professions, since contemporary artists tend to perform multiple trades to make a living from their artistic work. The focus is on the 2010s, a decade of contrasts in relation to cultural policies in Brazil and in the city of Porto Alegre, a capital outside the main economic axis of the national theater. After evaluating the impact of capitalism's exploratory dynamics on the performing arts, we explore how this issue is treated in the training of young artists and look for possible strategies and solutions to face this precarity of work in the theater. We aim to map the current conditions of the theater market in Porto Alegre, in order to offer a greater understanding of the material reality to local artists and a theoretical basis to analyze these processes in the professional training of performing arts, considering that this dialogue is still incipient and overlooked in favor of aesthetic discussions in most formative institutions.

Keywords: theatre; theatrical market; career; professional development; actor's training.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Actemus	Academia de Teatro Musical de Porto Alegre
CDMSP	Conservatório Dramático e Musical de São Paulo
CAD	Curso de Arte Dramática
CNPJ	Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica
CPT	Curso Prático de Teatro
DAD	Departamento de Arte Dramática
DRT	Delegacia Regional do Trabalho
ETUFBA	Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia
EUA	Estados Unidos da América
FAC	Fundo de Apoio à Cultura
FUMPROARTE	Fundo Municipal de Apoio a Projetos Artísticos e Culturais
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
LIC	Lei de Incentivo à Cultura
MEI	Microempreendedor Individual
ME	Microempresa
MinC	Ministério da Cultura
MEC	Ministério da Educação
NEELIC	Núcleo de Experimentação e Expansão da Linguagem Cênica
PNAD Contínua	Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua
PMPA	Prefeitura Municipal de Porto Alegre
POA	Porto Alegre
PPGAC	Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
RS	Rio Grande do Sul
SATED	Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões
SEDAC	Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul
SMC	Secretaria Municipal da Cultura
SNT	Serviço Nacional do Teatro
TAPA	Teatro de Arena de Porto Alegre
TEPA	Teatro Escola de Porto Alegre
TCH	Teoria do Capital Humano
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UTA	Usina do Trabalho do Ator

LISTA DE FIGURAS E QUADROS

AS ILUSTRAÇÕES QUE INTEGRAM O PROJETO GRÁFICO DA DISSERTAÇÃO NÃO ESTÃO NESTA LISTA. TODAS SÃO DE MINHA AUTORIA ;)

FIGURAS

Figura 1: As quatro áreas da indústria criativa	24
Figura 2: Segmentos da indústria criativa por tamanho do mercado de trabalho formal	26
Figura 3: Hábitos culturais nas capitais brasileiras	30
Figura 4: As modalidades de teatro em Porto Alegre	43
Figura 5: Participação em grupos teatrais em Porto Alegre	50
Figura 6: Situação dos cadastros profissionais de teatro	54
Figura 7: Participação em sindicatos e órgãos representativos da classe teatral	58
Figura 8: Desejo de migração em busca de oportunidades profissionais	60
Figura 9: Você se vê crescendo profissionalmente em Porto Alegre?	63
Figura 10: Palavras mais frequentes sobre o mercado de trabalho no teatro de POA	64
Figura 11: Profissões artísticas no teatro de POA	68
Figura 12: Profissões para-artísticas no teatro de POA	69
Figura 13: Teatros de POA em profissões de outras áreas	71
Figura 14: Teatros de POA por gênero	76
Figura 15: Teatros de POA por cor ou raça	78
Figura 16: Teatros de POA por renda artística e familiar	79
Figura 17: Teatros de POA por cidade natal	80
Figura 18: Teatros de POA por escolaridade	81
Figura 19: Escolaridade e arte na família de teatros	83
Figura 20: Percepções sobre inserção profissional	84
Figura 21: Gênero e raça entre gerações de teatros	87
Figura 22: Renda artística e familiar entre gerações de teatros	88
Figura 23: Participação em grupos e sindicatos entre gerações de teatros	89

Figura 24: Percepções sobre inserção profissional entre gerações de teatreiros	90
Figura 25: Ciclo de projetos dos teatreiros de POA	93
Figura 26: Possibilidade de abandonar a profissão artística	97
Figura 27: Como fez a formação artística	107
Figura 28: Esquema de formação do Bacharelado em Teatro no DAD/UFRGS	115
Figura 29: Divulgação da Oficina para Formação de Atores da Terreira (2011)	127
Figura 30: Divulgação do curso de Formação do Depósito (2016)	129
Figura 31: Divulgação do Curso de Formação de Atores do NEELIC (2016)	132
Figura 32: Divulgação da Formação de Atores da Casa de Teatro (2019)	138
Figura 33: Divulgação do curso de Formação da Actemus (2017)	140
Figura 34: Distribuição geográfica das escolas de teatro de Porto Alegre	143
Figura 35: Teatreiros de POA por curso extensivo de teatro	146
Figura 36: Percepção sobre a pertinência dos cursos de teatro à realidade profissional	148
Figura 37: Pontos fortes e fracos da formação teatral	152
Figura 38: Trabalho e formação entre os que mais se apresentam	160
Figura 39: Modalidades praticadas entre os que mais se apresentam	161
Figura 40: Percepções sobre inserção profissional entre os que mais se apresentam	162



QUADROS

Quadro 1: Ocupações de trabalhadores da cultura, segundo o PNAD 2014	27
Quadro 2: Mecanismos de fomento cultural disponíveis em Porto Alegre	36
Quadro 3: Registros de profissões teatrais emitidos pelo SATED/RS até abril de 2021	72
Quadro 4: Escolas de Teatro de Porto Alegre	142
Quadro 5: Cursos extensivos de formação em teatro de Porto Alegre	144

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
TEATRO E MERCADO	19
1 O Mundo do Trabalho Teatral	20
1.1 Nós na economia	23
1.1.1 Existe Mercado de Teatro?	27
1.1.2 Cultura e mercado teatral	29
1.1.3 Políticas culturais no Brasil	32
1.1.4 Onde está o público?	37
1.2 O Mercado Teatral em Porto Alegre	41
1.2.1 Contexto histórico	44
1.2.2 Quem é profissional	52
1.2.3 Êxodo porto-alegrense	58
1.2.4 Panorama de um mercado	60
1.3 Trabalhadores da Cena	66
1.3.1 Quantos artistas há em POA?	71
1.3.2 Demografia e desigualdade na classe teatral	76
1.3.3 Embates de gerações	84
1.3.4 Trabalho por projeto	90
1.3.5 Artistas no capitalismo	94
TEATRO E FORMAÇÃO	102
2 A Formação Profissional	103
2.1 O ensino formal de teatro no Brasil	107
2.1.1 As primeiras escolas de teatro do Brasil	109
2.1.2 O teatro no ensino superior	112
2.1.3 DAD/UFRGS	114
2.2 Formação do artista no interior do Teatro de Grupo	119
2.2.1 Teatro de grupo nos anos 1970: Arena e Província	121
2.2.2 Teatro de grupo nos anos 1980: TEAR e Teatro Vivo	123
2.2.3 Terreira da Tribo	125
2.2.4 Depósito de Teatro	128
2.2.5 NEELIC	130
2.3 Formação em escolas livres	133
2.3.1 TEPA	135
2.3.2 Casa de Teatro	136
2.3.3 Actemus	139
2.4 Formação em teatro, hoje	141

2.4.1 Formação e inserção profissional	147
2.4.2 As estradas para o sucesso	155
TEATRO E CARREIRA.....	163
3 Rumos Individuais e Coletivos	164
3.1 Estratégias de formação	169
3.1.1 Formações correlatas.....	169
3.1.2 Alterações curriculares	172
3.2 Estratégias de produção.....	174
3.2.1 Trabalho cooperativado.....	174
3.2.2 Visibilidade do trabalho	177
3.2.3 Artes cênicas em campo expandido	178
3.3 Trilhando o futuro	179
3.3.1 O que esperar do amanhã	180
3.3.2 A solução do problema e outros exercícios de utopia	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	190
REFERÊNCIAS.....	195
ANEXOS.....	215

INTRODUÇÃO

Esta dissertação foi escrita por um jovem artista que não vive de sua arte. Poucas vezes fui remunerado pelo meu trabalho artístico com o suficiente para passar o mês, mesmo conciliando diversos projetos. Não era incompetência, mas uma situação comum que eu via mesmo nos artistas mais experientes ao meu redor. Minhas escolhas de carreira e minha trajetória pessoal poderiam ser irrelevantes nessa dissertação, não fossem elas o motor da minha escrita. O tal do distanciamento analítico do pesquisador ora dá espaço às emergências do jovem artista, numa incessante dança de interesses. Eu conduzo e me deixo ser conduzido. Por mais desenvolvimento que eu seja nesse platô, não deixo de estar completamente enredado por esse objeto de pesquisa.

Comecei a fazer teatro porque eu queria ser ator. Eu conhecia motoristas, professores, vendedores, contadores, policiais, médicos, dentistas, sabia o que faziam e como viviam. Mas atores eu conhecia apenas pela ficção ou pela televisão (que não deixa de ser uma ficção). Para um jovem leigo que imagina a vida de artista, geralmente se pensa em clichês como a criatividade, extroversão, genialidade, riqueza, fama e glamour. Para as famílias, destacam-se alguns aspectos desviantes como libertinagem, pobreza, vaidade e egocentrismo. E persiste uma noção intimidadora de que é preciso ter talento e vocação para o ofício, algo quase místico, como um dom (PRANGE, 2013). O artista responde a esse chamamento divino e trabalha movido pela inspiração. Não poderia estar mais distante da realidade.

Como se sabe, são poucos os artistas hoje que descrevem sua prática de criação aos moldes da caricatura acima descrita. Ao contrário, virou quase um truismo reconhecerem o seu ofício na fórmula “90% transpiração e 10% inspiração”. Contudo, a questão de uma quase inevitabilidade da vocação aponta para uma compreensão do trabalho como uma missão, como um caminho de autorrealização e de intensa satisfação pessoal. Imagem forjada no movimento romântico, o “tipo vocacional” do artista, nos termos de Heinich, foi uma figura histórica que manteve regularidade e não à toa povoa o imaginário social ainda hoje. Mas não resta dúvida de que a imagem do sujeito criador e inovador ainda marca criticamente o *status* social do artista. (BARBALHO; ALVES; VIEIRA, 2017, p. 178).

Seja pelo imaginário romântico, seja pelo glamour televisivo, parece que o ator é um ser superior, despreocupado com a materialidade do trabalho. “Hoje, quem quer ser ator quer viver a *vida de ator*, mais que tudo” (GUÉNOUN, 2004, p. 137). Mas o que fazer quando o olheiro não vem te descobrir? Ainda no início da carreira, essas expectativas idealizadas se chocam com as condições precárias do trabalho teatral. É um momento decisivo. Afinal, o

imaginário dos jovens acerca da realidade das profissões é determinante na preparação para seu ingresso no mercado de trabalho:

As representações do trabalho tornam-se importantes, pois retratam a forma como o jovem tem gravado no seu imaginário o modo como o trabalho pode ser visto ao longo de sua vida. As expectativas profissionais permitem analisar, a partir das experiências vividas, como o sujeito está se preparando para a continuidade de sua profissão, e como ocorre a inserção profissional neste processo. (ROCHA-DE-OLIVEIRA, 2011, p. 132).

Desde cedo percebi que era preciso ter uma boa preparação, coragem e um tanto de sorte para prosperar na carreira artística. Tentei alongar essa preparação na minha graduação em teatro por não me sentir pronto para o mercado profissional, até finalmente perceber que o conhecimento que me faltava só viria na prática. Durante minha formação, tudo que era referente à materialidade do teatro foi visto de forma superficial e nebulosa, fazendo pouca distinção entre nomenclaturas que parecessem muito “economicistas”.

Daí nasce meu anseio de entender a gestão da carreira teatral. Muitos jovens recém-formados só se deparavam com a realidade do nosso mercado ao concluir seus cursos. Era como se estivéssemos nos preparando para outro mundo. Descobrimos que muito do que aprendemos já não tem aplicação prática e que não dominamos algumas ferramentas básicas para navegar nesse frenético mundo do trabalho. Enquanto lutamos pela sobrevivência, poucos conseguem propor ações para contornar esse abismo ou voltar para prevenir aqueles que estão começando agora.

O trabalho de pesquisa é muito próximo do trabalho criativo. Aconteceu também conosco, como muitos artistas, que estudaram por quatro ou seis anos em uma escola de arte ou música e depois descobriram que o que lhes haviam ensinado não era o que precisavam para mover-se no trabalho profissional. Lemos Marx, Bourdieu, Durkheim, Geertz, antropólogos de vários países. E agora nos damos conta de que essas ferramentas nos servem muito parcialmente. Tem que se completar a aprendizagem acompanhando os atores que hoje se movem na sociedade. (CANCLINI; CRUCES, 2012, p. XVI).

Foi por não ter domínio absoluto desses conhecimentos que comecei esta pesquisa, uma opção arriscada do ponto de vista acadêmico, mas para mim urgente. Optei por analisar a contemporaneidade pela necessidade de entender o turbilhão que acontece hoje, mas com a desvantagem de não poder analisar alguns processos que agora se encerram. Arrisquei também no campo metodológico, ao adotar uma abordagem quanti-qualitativa, método subtilizado na pesquisa em artes cênicas. Não podemos reduzir os fenômenos culturais às suas dimensões quantificáveis, mas os dados estatísticos são essenciais para a análise de inspiração sociológica que aqui proponho.

Além de discutir outras pesquisas e documentos pertinentes ao tema, apresentarei os resultados de um levantamento que realizei com 157 profissionais do teatro porto-alegrense para compreender suas condições de trabalho e formação. Este questionário rendeu um material riquíssimo, que eu poderia continuar analisando profundamente por anos da minha vida acadêmica. Mas pela urgência do compartilhamento, já faço aqui uma longa e abrangente exposição destes resultados.

Foi uma série de escolhas audaciosas, para não dizer pretensiosas, da minha parte. Acredito que uma boa dose de pretensão seja essencial aos melhores artistas. Mas não estou prestes a ditar a solução definitiva para a economia de todo o teatro contemporâneo nas próximas páginas, tampouco trago aqui uma receita de sucesso para a carreira artística; se ela existe, não fui apresentado. O que faço é um diagnóstico dos desafios que os teatros¹ enfrentam no mundo capitalista e a especulação por saídas de emergência.

Para compreender esses desafios e modos de superá-los, entrelaço conhecimentos de teatro, educação, sociologia, economia, ciência política e administração. Embora a separação formal das áreas implique uma distância epistemológica, esses saberes se conjugam no cotidiano dos artistas. Já vi questionarem a pertinência deste estudo numa Pós-Graduação em Artes Cênicas, área tão propensa a discussões estéticas e filosóficas, mas avessa às questões mercadológicas. Acredito que é impossível separar os aspectos material e imaterial da prática teatral, pois estarão sempre interligados (KUNST, 2015). Trazer esta pesquisa às Artes Cênicas responde ao anseio de fomentar essa discussão na roda de conversa dos meus pares que, na prática, também são aqueles mais implicados nesse processo de precarização do trabalho que vamos analisar.

Esta dissertação é organizada em três partes. Cada uma delas se detém sobre um dos grandes eixos de discussão indicados em nosso título: mercado teatral, formação e carreira.

A primeira parte, **Teatro e Mercado**, investiga o lugar dos artistas teatrais no mundo do trabalho. Buscaremos entender os pressupostos da economia do teatro e como se organiza o nosso sistema de produção, além de introduzir alguns conceitos-chave. Vamos também contextualizar o mercado teatral de Porto Alegre, que centraliza nosso recorte. A capital gaúcha é cheia de particularidades, única em sua história e composição, mas não deixa de ter

¹ Utilizo a expressão “teatreiro” para me referir aos profissionais do teatro. É uma denominação mais popular do que a expressão “teatrista”, cujo sufixo *-ista* indica um especialista em teatro (como em *artista*, *maquinista* e *figurinista*), enquanto o sufixo *-eiro* carrega a conotação de trabalhador de teatro, numa postura operária quase marxista (como em *carpinteiro*, *pedreiro* e, ironicamente, *brasileiro*).

vários aspectos similares a outras cidades fora do grande eixo de produção cultural do Brasil e do mundo (PEIXOTO, 1993). Por fim, vamos traçar um perfil dos profissionais de teatro da cidade para entender sua organização e suas dinâmicas laborais.

A segunda parte, **Teatro e Formação**, explora a estrutura de ensino profissionalizante de teatro em Porto Alegre. Faremos uma breve revisão histórica do ensino de teatro no Brasil e na capital gaúcha para entender o cenário atual. Esta parte inclui uma análise da formação profissional oferecida pelas principais instituições formativas de Porto Alegre, entre o ensino formal, a formação no teatro de grupo e o ensino livre. O objetivo é identificar as raízes pedagógicas de cada escola e o impacto que a sua filosofia de ensino tem sobre o fazer teatral local. Suscita a questão: como e para onde estamos formando nossos artistas? Então, exploraremos as relações existentes entre formação, sucesso e inserção profissional.

A terceira parte, **Teatro e Carreira**, sumariza brevemente os caminhos apontados para o desenvolvimento da carreira teatral. Após o diagnóstico dos desafios do mercado teatral de Porto Alegre, vamos investigar também algumas estratégias propostas para enfrentar as adversidades nos campos da formação teatral e da produção artística. Por fim, convido para pensarmos no futuro do teatro: o que esperamos que aconteça e como seria um futuro utópico.

Finalmente, apresentarei algumas reflexões a título de Considerações Finais, concluindo esse nosso debate e deixando a porta aberta para ações futuras.



PARTE I

TEATRO E MERCADO

DA ECONOMIA AO TRABALHADOR TEATRAL

Não somos o problema e nem somos responsáveis pela precariedade da produção cênica nessa cidade, ainda que a gente fique tropeçando nos escombros. Talvez a gente seja a possibilidade. Possibilidade de transformação. Será que a gente pode inventar outros meios, modos e realidades de criação e produção, já que a nossa profissão, o nosso fazer, é criar e inventar?

Patrícia Fagundes²



² Patrícia Fagundes é diretora da Cia. Rústica de Teatro e professora de direção teatral no DAD/UFRGS.

1 O Mundo do Trabalho Teatral

O mundo do trabalho não costuma ser tema no campo dos estudos teatrais. Existe uma separação informal, que faz com que as discussões sobre as profissões, o mercado de trabalho e os sistemas de produção da arte sejam mais facilmente encontrados em estudos da administração, sociologia e economia. Isso não quer dizer que essa questão seja pouco importante à pesquisa artística, pelo contrário, os muitos estudos sobre os processos de criação cênica, técnicas atorais e trajetórias de grupos revelam uma relação próxima entre os conceitos de teatro e trabalho. A primeira parte desta dissertação busca, nesta relação, as ferramentas para entender o lugar do artista dentro da sociedade. Articulando teorias e dados estatísticos, vamos analisar o profissional de teatro como sujeito trabalhador, seus meios de produção e a sustentabilidade do seu trabalho hoje.

O mundo ocidental se organiza em torno do trabalho. Esse entendimento, encarado desde diferentes posicionamentos, aparece na obra de teóricos como Émile Durkheim, Max Weber, Karl Marx e Adam Smith (MOORE; GUNZ; HALL, 2007). Profissões diferentes carregam diferentes valores simbólicos em diferentes sociedades. A divisão do trabalho na sociedade serve para distribuir o poder (econômico, simbólico, etc.), e assim determina nossas normas e valores culturais, e a maneira como pensamos a nossa vida.

Historicamente, é raro que os artistas ocupem posições elevadas de poder dentro dessa estrutura social. Não somente no trabalho marginal dos artistas de rua, mas até aqueles notáveis que alcançaram cargos na corte europeia (como Mozart, Molière, etc.) eram considerados um “doméstico superior”, situação que só mudou por lá no século XIX (CHANLAT, 1995). Na antiguidade, a produção artística e os modos de vida dos artistas independentes que produziam fora da corte e da igreja católica foram por séculos socialmente disseminados como imorais. O teatro que foi trazido ao Brasil pelos colonizadores europeus chegou carregado destes estigmas.

Esta infâmia começou a mudar lentamente por aqui com o exílio da Corte Portuguesa, em 1808. Com as medidas tomadas para estimular a vida cultural na colônia, os hábitos teatrais passaram a constituir a moral burguesa em ascensão no país. A classe teatral teve conquistas graduais ao longo dos séculos: a construção de mais casas de espetáculo, projetos governamentais para fomentar as artes, a formalização de escolas de teatro, entre outras. Com

o avanço midiático do século XX, sobretudo pela televisão e o cinema, emergiu uma cultura de celebridades que começava a aliviar o velho estigma moral. Neste novo sistema, a seleta casta de artistas mais famosos foi glamourizada, recebendo mais poder e uma consequente legitimidade às suas carreiras. Até o reconhecimento legal da profissão de ator/atriz,³ em 1978, estes eram iguados a profissionais do sexo. Nossos lentos avanços trabalhistas nunca eliminaram a precarização.

É comum que ainda se negue o aspecto do trabalho dentro do meio artístico — não negando a sua existência, pois algum exibicionismo é até comum (frases como *não posso, tenho ensaio* hoje estampam camisetas e vários produtos), mas negando sua faceta mercadológica. Após séculos de marginalização pelo sistema, muitos artistas assumiram a margem como a sua identidade. Atualmente, afirmar-se neste outro espaço é um discurso de resistência ao conservadorismo e ao capitalismo.

Existe uma falha sistêmica na documentação dos modos de produção do teatro brasileiro. Enquanto na Europa existem documentos teatrais arquivados há séculos, no Brasil temos poucas pistas da história material do nosso teatro. Isso não é exclusivo das artes, e pode ser atribuído tanto ao descaso quanto a um plano brasileiro de desinformação e apagamento histórico. Não vemos empenho do Estado na implementação das nossas políticas de arquivo, articuladas há décadas desde a constituição dos Sistemas Nacionais. Enquanto isso, queimam-se museus e cinematecas, tal como se queimaram os arquivos da escravidão ou da ditadura militar. O registro do teatro, acontecimento efêmero, é utopista neste contexto. Além da escassez de trabalhos históricos sobre o teatro gaúcho, se comparado à música ou ao audiovisual, a pesquisadora Nicole dos Reis constata que:

A maioria dos trabalhos existentes trata da questão teatral através de um viés de memória de quem pertenceu a um determinado grupo durante certa época, excluindo, usualmente, um olhar sobre o cenário como um todo e privilegiando questões internas ao teatro (como discussões estéticas, eventos envolvendo a convivência do grupo, a sociabilidade) ao invés de dar pistas sobre o lugar do teatro e do ator na cidade de Porto Alegre nas épocas retratadas. (REIS, 2005, p. 41).

O acesso à informação na era digital ajuda, mas não soluciona o desafio. Quando comecei a pesquisar sobre economia da cultura e mercado cultural, fiquei surpreso ao encontrar um debate já bem consolidado (ainda que não consensual). Embora muitos gaúchos

³ O primeiro reconhecimento foi através da Lei Getúlio Vargas (BRASIL, 1928), que era, na verdade, um decreto. Por ter apresentado este projeto à Câmara, dentre outras medidas de apoio ao setor, o então deputado Getúlio Vargas ficaria conhecido como Patrono do Teatro Brasileiro e receberia apoio da classe artística em sua ditadura. Mas o reconhecimento das profissões teatrais em forma de lei veio apenas 50 anos mais tarde (BRASIL, 1978).

se destaquem nesta pesquisa, a discussão pouco chega aos artistas locais. Analisando guias de diferentes épocas sobre produção teatral no RS, os autores sempre apontam uma falta de referências: “Parece que a cada década parte-se do zero e não é dada relevância ao andamento da história” (MAGALHÃES E SILVA, 2017, p. 24). Mesmo quando as pesquisas são realizadas, ainda existem falhas na disseminação destes saberes para as novas gerações.

O conhecimento econômico fica assim segregado dos teatros, o que é um problema a partir do momento que estes ingressam num mercado de trabalho liberal e empreendedor. Pode ser falta de memória, de interdisciplinaridade ou de diálogo, mas não é acaso: a teoria encontra usos diferentes em diferentes lugares. Aqui ela serve à manutenção de uma hierarquia, onde as fontes de conhecimento nos são “altamente abstratas, escritas em jargão, difíceis de ler e com referências obscuras” (HOOKS, 2013, p. 89). Pensando nisso, pretendo fugir da linguagem estritamente técnica nesta dissertação. Não é um exercício de anti-intelectualismo — pelo contrário, acho importantíssimo que tais discussões também sejam estudadas com esse viés específico. Mas minha intenção aqui é outra: a de desvendar e desmistificar esse mundo para os meus pares, artistas e pesquisadores do teatro, que muitas vezes são estudo de caso, mas tão raramente os pesquisadores deste tema.

A falta desta discussão é reflexo da construção histórica da nossa área. O filósofo Luigi Pareyson (1997) identifica três dimensões da arte no pensamento ocidental: a arte como fazer, conhecer ou exprimir. Nossos pensadores e fazedores historicamente privilegiaram as discussões sobre o conhecer e o exprimir, como forma de valorizar a arte como campo de conhecimento superior (LIMA, 2018). Por outro lado, a insistência em tais debates idealistas e pouco pragmáticos sufocaram os debates sobre o caráter executório da arte, gerando a lacuna no pensamento laboral que aqui constatamos.

Aquilo que alguns dizem da Arte, que ela é reveladora da verdadeira realidade das coisas, do mundo suprassensível, da ideia, poder-se-ia dizer igualmente das outras atividades do homem, já que cada uma delas, no seu concreto exercício, abre frestas sobre a constituição da realidade, enquanto exhibe princípios, leis, estruturas sobre as quais a filosofia, com oportuna interpretação, erige as suas construções conceituais. [...] O fato de se haver acentuado o caráter cognoscitivo e visivo, contemplativo e teórico da arte contribuiu para colocar em segundo plano seu aspecto mais essencial e fundamental que é o executivo e realizador, com grave prejuízo para a teoria e prática da arte. (PAREYSON, 1997, p. 24).

Para avançarmos, é preciso desconstruir esse idealismo difuso de que a arte é uma prática reveladora excepcional, e o artista um ser especial. Dentro do contexto capitalista do mundo ocidental contemporâneo, o artista é um trabalhador que recebe seu sustento a partir da comercialização da sua obra artística. Tratar um espetáculo teatral como produto não é um

insulto, mas um fato a partir do momento que cobramos pela sua apresentação (seja do Estado, de um contratante privado ou do espectador). O público de teatro é seu cliente, quando compra um ingresso. A produção de um espetáculo custa um dinheiro que esperamos recompensar (ou seja, lucrar) com as apresentações. É preciso reconhecer nossa condição:

Pensar economicamente as artes e a cultura não significa nivelar (ou tomar como equivalentes) as manifestações da criação humana e os bens produzidos em série pela indústria. Muito ao contrário, significa apenas aceitar que, diversamente do que ocorre com sabonetes ou automóveis, existe uma relutância institucionalizada em reconhecer que as práticas culturais e os bens e serviços que dela resultam sejam presididos por lógicas de interesse, inclusive e sobretudo o interesse econômico (NORONHA, 2015, p. 11).

Então, como navegar neste mercado de trabalho teatral sem afundar-se nas armadilhas do capitalismo? É comum ouvirmos que este mercado sequer existe, afinal não temos uma demanda clara que cubra a oferta de trabalhadores. Por consequência, a discussão sobre planejamento de carreira no teatro é incipiente e parece quase sem sentido. Afinal, como pensar a carreira para um mercado inexistente?

1.1 Nós na economia

Antes de mergulhar em nosso cenário de estudo, vamos revisar neste capítulo algumas teorias e conceitos-chave que logo usaremos para analisar o mercado teatral de Porto Alegre. Ao longo deste trabalho, encontraremos várias dicotomias e binarismos importantes para compreender este tema. O mundo não se limita a binarismos, é nosso pensamento ocidental que costuma se organizar desta forma. Sempre que virmos essas bifurcações, convido vocês a questionarem o que pode haver no espectro entre ou fora desse esquema. Ali podem morar as respostas mais ricas. Há diversas linhas de pensamento possíveis quando tentamos entender o lugar do teatro na economia: as duas mais difundidas são a da economia da cultura e da economia criativa, conceitos que nem sempre se comunicam. Essa confusão conceitual ainda é um desafio para o campo cultural, dando um nó na cabeça dos jovens que não estudam o tema a fundo e até gerando empecilhos na implementação de políticas públicas (FERREIRA et al, 2021). Vamos tentar desembaraçar.

O conceito de economia criativa é mais abrangente e bastante recente, popularizado a partir dos anos 1990, derivado da concepção de indústrias criativas. Uma indústria é um sistema de produção e consumo de bens ou serviços. Nesta concepção, dentro das grandes

atividades econômicas, o trabalho artístico teatral se localiza dentro da indústria criativa, que produz bens e serviços baseados na criatividade. Ela engloba uma série de atividades econômicas para além das artes, como a indústria de games, televisão, editoras, moda, publicidade, arquitetura, tecnologia da informação, entre outras. Existem diversos modelos de estruturação destas atividades na indústria criativa. Em seu Mapeamento da Indústria Criativa, a Firjan (2019) divide a indústria em quatro grandes áreas criativas:

Figura 1: As quatro áreas da indústria criativa



Fonte: FIRJAN, 2019.

A ideia de economia criativa nasce da necessidade de reestruturação industrial de alguns países (Reino Unido, China, entre outros) na virada do século, em acordo com uma

nova fase do capitalismo mais atenta ao capital criativo. Neste sistema, o *copyright*⁴ torna-se um bem estratégico e peça central. É a mercantilização da criatividade. Diversos órgãos apontam a economia criativa como um dos setores econômicos mais promissores no Brasil e no mundo (UNCTAD, 2010; FIRJAN, 2019). No Brasil, há pesquisadores e gestores investidos numa abordagem menos plutocrata⁵ para a economia criativa. A Secretaria de Economia Criativa do MinC foi criada em 2011, sob o ministério de Ana de Hollanda, a partir da junção das secretarias de Cidadania Cultural e de Identidade Cultural. Na época, a secretária Cláudia Leitão buscava uma abordagem adaptada para o contexto brasileiro, considerando nossas limitações pela desigualdade social e nossas formas artísticas com pouco registro de propriedade intelectual (FERREIRA et al, 2021).

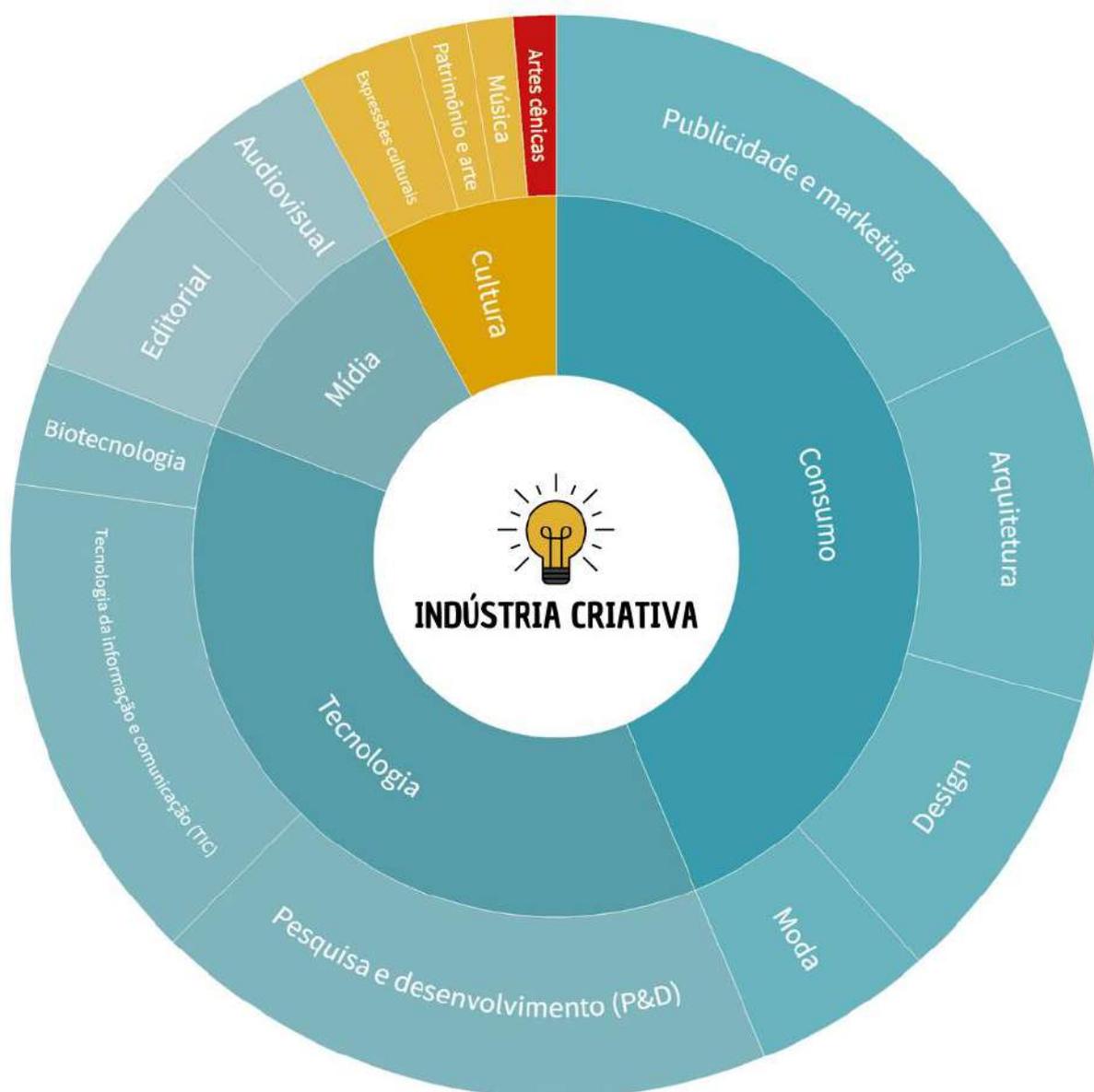
A economia da cultura, por sua vez, é pensada a partir da indústria cultural — aquela que produz bens e serviços culturais (UNCTAD, 2010). Vale notar que a indústria cultural é um dos vários segmentos da grande indústria criativa, contemplando várias atividades. A diferença desta abordagem é que os estudiosos de economia da cultura têm um olhar menos fixado na propriedade intelectual, adotando um debate mais holístico. Os primeiros estudos de economia da cultura nascem na década em 1960, com destaque para a análise pioneira de Baumol e Bowen (1965) sobre os ganhos econômicos das artes cênicas, que veremos no decorrer deste capítulo.

A indústria cultural é a área com menos trabalhadores formais dentro de toda a indústria criativa do Brasil, segundo o mapeamento realizado pela Firjan (2019). Os dados coletados entre 2015 e 2017 indicam que a indústria cultural brasileira concentrava então 64,9 mil trabalhadores formais, que representam 7,7% do total de profissionais criativos do país. Dentro disso, as Artes Cênicas somavam 10,8 mil trabalhadores (**Figura 2**). Os profissionais da indústria cultural também apresentavam o menor salário médio (R\$ 3.237,00) de toda a Indústria Criativa, o que ainda assim estava 16,6% acima da média salarial dos trabalhadores formais brasileiros (FIRJAN, 2019).

⁴ *Copyright* é uma forma de propriedade intelectual, o direito autoral, que concede ao autor os direitos exclusivos de exploração de uma obra artística, literária ou científica. Na corrente contrária está o *Copyleft*, que busca retirar as barreiras de exploração de uma obra criativa, permitindo sua livre reprodução.

⁵ A plutocracia é o sistema em que o poder é controlado por quem tem mais dinheiro. Ele sistema costuma ser acompanhando de muita desigualdade e pouca mobilidade social. Uma economia criativa plutocrata está centrada na monetização da cultura e da criatividade.

Figura 2: Segmentos da indústria criativa por tamanho do mercado de trabalho formal



Fonte: FIRJAN, 2019.

Mas estes dados revelam pouco sobre a ampla realidade do setor teatral, cujos trabalhadores raramente estabelecem contratos de emprego formal. Fica evidente o quanto as metodologias de pesquisas sobre a economia criativa dificilmente se preocupam com as especificidades das artes cênicas. Para termos uma ideia da informalidade típica do nosso setor, podemos olhar para os dados extraídos da PNAD Contínua (**Quadro 1**), realizada pelo IBGE em 2014:

Quadro 1: Ocupações de trabalhadores da cultura, segundo o PNAD 2014

	EMPREGADO COM CARTEIRA DE TRABALHO ASSINADA	FUNCIONÁRIO PÚBLICO ESTATUÁRIO	EMPREGADO SEM CARTEIRA DE TRABALHO ASSINADA	CONTA PRÓPRIA	EMPREGADOR	TOTAL
Produtores de espetáculo	3.769	649	2.141	23.011	445	29.925
Coreógrafos e bailarinos	1.310	0	1.265	2.843	0	5.418
Atores, diretores de espetáculos e afins	7.784	0	2.205	11.649	2.150	23.788
Compositores, músicos e cantores	339	1.815	2.345	5.762	0	10.261
TOTAL	13.112	2.464	7.956	43.265	2.595	69.392

Fonte: BARBALHO; ALVES; VIEIRA, 2017, p. 95.

Dentro da economia da cultura existem diferentes configurações de mercado, que são próprias das dinâmicas de cada atividade cultural. A economista francesa Françoise Benhamou (2007) descreve os desafios do teatro ao tratar dos espetáculos ao vivo, setor que enfrenta uma crescente fragilidade econômica devido ao constante aumento dos custos de produção e ao baixo ganho de produtividade, que veremos na sequência. Enfrentamos desafios diferentes das indústrias literária, audiovisual ou fonográfica, por exemplo, que podem reproduzir e comercializar em massa seus livros, filmes e gravações musicais. A sustentabilidade econômica de um mercado teatral é, portanto, um desafio, por vezes grande o bastante para que se questione sua viabilidade ou sua própria existência.

1.1.1 Existe Mercado de Teatro?

Falar simplesmente em mercado pode ser confuso dependendo do que queremos dizer. Aqui nos deparamos com mais uma bifurcação conceitual, desta vez descrevendo estruturas distintas: o mercado de trabalho e o mercado teatral. Neste subcapítulo, vamos começar tratando do mercado de trabalho para o teatro. Diversas vezes ao longo da minha formação teatral ouvi de professores que este mercado de trabalho sequer existia. Se não existe, eu me perguntava, o que acontece com os profissionais que todo ano se formam? Quando propomos uma formação profissional, considero extremamente necessário conhecer bem o mercado que estamos abastecendo (ou criando). Puro conhecimento técnico pode ser bem vazio ou até inútil se não o colocarmos em contexto. A ideia parece clara ao pensarmos na formação de médicos, advogados, engenheiros, professores, veterinários — mas onde encaixamos um artista? Os profissionais atuantes que conhecemos vivem fora de um mercado?

O que entendemos por Mercado de trabalho está impregnado do nosso vocabulário cotidiano, e pode ser definido como “um ‘lugar’ (eventualmente abstrato) onde o conjunto de ofertas e de demandas de emprego se confrontam e as quantidades oferecidas e demandadas se ajustam em função do preço, isto é, dos salários no mercado de trabalho” (ROCHA DE OLIVEIRA; PICCININI, 2011, p. 1519). Por ser um espaço de relações inserido na sociedade, o mercado de trabalho está em constante transformação e nos proporciona múltiplas formas de entendê-lo. Pensá-lo como algo estático, sem revisá-lo ao longo do tempo, seria negar o caráter dinâmico da sociedade.

Sob esta ótica sociológica é possível afirmar a existência de um mercado de trabalho teatral em Porto Alegre — onde há um excedente de oferta de profissionais em relação à demanda local, ocasionando salários (ou cachês) irrisórios, que muitas vezes não geram lucro, e sim um prejuízo financeiro. Esta situação pode divergir entre diferentes segmentos do teatro porto-alegrense, mas trataremos dessa discrepância nos próximos capítulos.

Podemos agora observar a interdependência entre o mercado de trabalho e o mercado teatral: o primeiro é o fornecedor do segundo. Quando se afirma que não existe mercado de trabalho de teatro, a justificativa é que não existe interesse ou retorno financeiro suficiente para se constituir um mercado teatral. Neste caso, os trabalhadores não teriam onde atuar. Entretanto, basear a existência do mercado teatral no lucro de suas operações sem auxílio estatal é ser conivente com a noção de economia clássica que fundamenta o neoliberalismo. Muitos setores tradicionais da economia (que chegam a empregar menos que as artes cênicas) dependem de altos incentivos fiscais do governo e nem por isso têm sua existência questionada. Prefiro afirmar a existência do mercado teatral por reconhecer as diversas implicações mercadológicas decorrentes da produção e circulação do teatro. O mercado é uma parte constituinte da sociedade capitalista na qual vivemos, e apesar da marginalização não deixamos de estar inseridos neste sistema. É preciso reconhecê-lo para poder melhorá-lo. Por isso adoto uma visão sociológica para analisar o mercado de trabalho, onde o trabalhador é o centro. Acredito que esta seja a abordagem ideal para observar com mais qualidade um setor dependente de ações públicas, que sofre quando largado ao livre mercado.

Cada uma destas abordagens dá origem a formas de compreensão e atuação do Estado na esfera do trabalho. A predominância de estudos ligados à economia clássica embasa ações neoliberais que favorecem um mercado concorrencial, reduzindo a intervenção do Estado, principalmente no que se refere a proteções sociais, reforçando a posição dominante das grandes corporações de cada setor. Ampliar o número de estudos que busquem mostrar as desigualdades geradas pela “mão invisível” seria, também, uma forma de trazer para a discussão elementos da

divisão social do trabalho e da estrutura dos mercados que passam despercebidos cotidianamente. Desta forma, seria possível contribuir para um diferente embasamento das ações governamentais orientadas para o mercado estudado. (ROCHA DE OLIVEIRA; PICCININI, 2011, p. 1535).

Não podemos pensar em ações para qualificar nosso mercado de trabalho, buscando dinâmicas mais sustentáveis, sem agir também sobre o nosso mercado teatral. Antes de analisar as condições do mercado teatral em nosso contexto atual, vale entender melhor como este fenômeno se estrutura em nossa cultura. É o que faremos no subcapítulo a seguir.

1.1.2 Cultura e mercado teatral

Assim como os jargões de economia que observamos, os termos “cultura” e “arte” se referem a objetos distintos, mas por vezes são confundidos e usados como sinônimos. O debate em torno desta distinção é importante, pois o significado que atribuímos a estes conceitos pode delimitar o alcance das nossas políticas culturais.

A cultura pode ser definida desde uma dimensão sociológica, isto é, como algo que não se constitui no cotidiano, “mas sim em âmbito especializado: é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão” (BOTELHO, 2001, p. 74). Nesta visão, cultura diz respeito a toda produção da subjetividade humana a partir de um conjunto de técnicas específicas (teatro, dança, música, pintura etc.), algo que prefiro chamar de arte⁶.

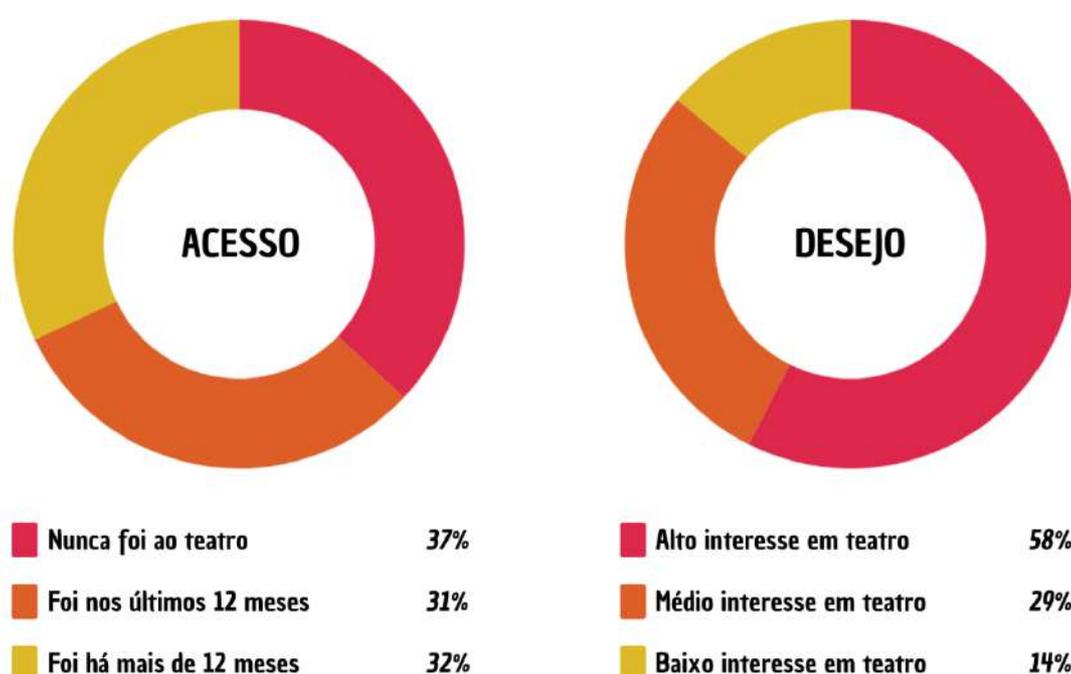
Outro caminho é pensar a cultura desde a sua dimensão antropológica, a partir da qual ela se dá “através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (BOTELHO, 2001, p. 74). Esta concepção abrange a produção artística, mas também todo o conjunto de normas, costumes, conhecimentos, ritos e crenças de uma sociedade.

No Brasil, aquela visão sociológica orientou as políticas do Ministério da Cultura até a gestão de Gilberto Gil (2003-2008), a partir de quando se adota a abordagem antropológica, fazendo com que o governo incluísse as culturas populares e periféricas na sua agenda de políticas culturais (FERREIRA et al, 2021). É esta visão mais holística que adoto preferencialmente ao falar de cultura neste trabalho.

⁶ O teatro também é chamado de arte dramática ou arte teatral. Porém, existe um debate teórico se o teatro seria uma arte autônoma por si só, com suas próprias leis e especificidade estética, ou uma justaposição de várias artes (dança, música, literatura, arquitetura, etc). “A maioria dos teóricos está disposta a convir que a arte teatral dispõe de todos os recursos artísticos e tecnológicos conhecidos numa determinada época” (PAVIS, 2015, p. 26).

O hábito de ir ao teatro hoje não faz parte da cultura da maioria da população brasileira. Segundo uma pesquisa realizada com 10 mil entrevistados de 12 capitais brasileiras em 2017 (**Figura 3**), 58% afirmava ter alto interesse pelo teatro, enquanto 14% manifestava um baixo interesse. Por outro lado, somente 31% dos respondentes foram ao teatro nos últimos 12 meses, enquanto 37% nunca assistiram uma apresentação. Comparativamente, mais do que o dobro de pessoas havia ido ao cinema (64%) ou lido um livro (68%) nos últimos 12 meses (LEIVA; MEIRELLES, 2018). Nossas políticas de formação de plateia, ainda incipientes, visam fomentar e disseminar esse tipo de cultura teatral para a população.

Figura 3: Hábitos culturais nas capitais brasileiras



Fonte: LEIVA; MEIRELLES, 2018.

Alternativamente, uma cultura teatral também pode se referir diretamente ao comportamento que rege a prática teatral, englobando

[...] um conjunto de condicionamentos e procedimentos, de regras, de técnicas artísticas (trabalho intelectual e esforço criativo) e estratégias comerciais, elementos que estão em permanente atrito com tradições e inovações estéticas e que, juntos, objetivam a concepção, execução e posterior fruição de uma obra cênica, seja ela ficcional, representacional ou não (TORRES NETO, 2016, p. 10-11).

É a partir desta visão que Walter Lima Torres Neto articula em camadas os conceitos de cultura, sistema e mercado teatral: a *cultura teatral* é a camada mais profunda de práticas e modos de vida compartilhados pelas pessoas ligadas ao teatro; dessa cultura nasce um *sistema teatral*, isto é, todo o modo de organização do trabalho de produção cênica; por fim, o *mercado teatral* trata de todas as transações financeiras e práticas de consumo associadas ao

fazer teatral. A existência de um mercado depende da capacidade do sistema de se enraizar no tecido da sociedade. Dada a grandeza do território brasileiro, congregamos diversas culturas teatrais, cada uma podendo gerar, ou não, seus próprios sistemas e, então, seus mercados.

Partindo deste entendimento, podemos começar a delinear um mercado teatral brasileiro — desregulado, insular, precarizado, em geral pouco lucrativo aos artistas e vulnerável em sua existência. Isto é, quando visto desde uma perspectiva neoclássica.

Nesta dissertação me entregarei a algumas contradições. Acredito que o mercado teatral é plural: são diversos mercados teatrais, onde ocorrem fluxos de capitais sociais, eróticos, simbólicos, e também econômicos. Como veremos, são mercados instáveis, pautados por associações em rede, com mecanismos de legitimação específicos. Eles não são centrados apenas no dinheiro e nem nas dinâmicas de oferta e demanda, como define a economia neoclássica. Mas essa noção sempre retorna.

Isso fala sobre o nosso contexto. Não sou um pesquisador distante e isento, sou também um artista engajado e um empreendedor cultural que no seu dia a dia precisa navegar entre estes dois universos. Anseio pelo idealismo, mas agora busco estratégias para melhores condições de vida e trabalho decente neste mundo capitalista neoliberal.

O mercado teatral neoclássico, no singular, está impregnado em nosso senso comum. Está presente em alguns dos meus posicionamentos e no discurso de vários entrevistados pela nossa pesquisa, o que também caracteriza parte da nossa cultura teatral. É essa visão plutocrata neoliberal que nos coloca à margem da sociedade e insiste em qualificar um ambiente tão rico em bens simbólicos como um mercado precarizado.

Em busca de uma análise mais holística, seguirei usando o modelo proposto por Torres Neto. Acredito que é preciso observar toda a estrutura cultural que engendra nossos mercados teatrais para então começar a compreendê-los. Buscar soluções atacando somente os problemas do mercado é ignorar as bases desta pirâmide. Nesse contexto neoliberal, o trabalho incansável tornar-se pouco efetivo (pois é disso que o sistema se alimenta), assim como a reprodução das mesmas estratégias que desenvolvemos no auge da era dos editais públicos (que hoje estão desmantelados). As estruturas da sociedade são dinâmicas, precisamos de respostas igualmente atualizadas. E isso não implica parar de lutar por subvenção pública para o teatro, mas encontrar formas sustentáveis de resistência.

1.1.3 Políticas culturais no Brasil

A esta altura, já fica claro o desafio que é viver de teatro hoje no capitalismo neoliberal. Também é evidente a importância do investimento público para mudar essa situação. Mas por quê? Considerando o contexto, não há um modo mais fácil de superar as adversidades? Pode parecer que estou navegando contra a corrente, mas essas visões nem são tão opostas. Vamos aprofundar esta discussão neste subcapítulo.

Primeiro precisamos entender a impossibilidade de mantermos um mercado teatral sustentável num contexto de livre mercado, que já foi comprovada por diversos estudos. O pioneiro e mais famoso, realizado por Baumol e Bowen (1965), explica a inviabilidade econômica do teatro pelo descompasso dos ganhos de produtividade no nosso setor. Traduzindo: os salários do proletariado crescem de acordo com a produtividade (produção por hora-pessoa). Pelo avanço tecnológico, hoje podemos produzir um número muito maior de bens (bolas, caixas, esculturas, etc.) num determinado intervalo de tempo do que há 100 anos. Por outro lado, o tempo que levamos para encenar *Hamlet*, por exemplo, é praticamente o mesmo que se levava então. Há pouco aumento de produtividade, pois no setor de espetáculos ao vivo o processo de fabricação (a execução da apresentação) e o produto (o espetáculo) são indissociáveis (FRIQUES, 2016). Essa discrepância, que se agrava conforme os demais setores produtivos se desenvolvem, nos gera um déficit econômico (nossas produções ficam progressivamente mais caras, ganhamos menos dinheiro). Para atenuar este efeito, os teatros costumam optar pelo déficit artístico (cortam texto, equipe e recursos técnicos, acumulam funções, etc.). É um cenário insustentável em longo prazo.

É difícil encontrar qualquer exemplo de sistema teatral que se sustente de forma autônoma sem subvenção pública. A própria estrutura do teatro é anti-industrial. Mesmo as grandes produções de teatro musical da Broadway geralmente nascem no prejuízo e se pagam não com o valor das bilheterias, mas com sua associação ao mercado turístico e a venda de produtos associados (itens colecionáveis, *royalties*, etc.) (FAGUNDES et al, 2021).

Mas se o teatro é uma atividade econômica inviável, por que então o governo deveria investir dinheiro público para mantê-lo? Pautar a existência ou não desse mercado pela viabilidade econômica me parece uma métrica simplista e equivocada em nosso país, que anualmente concede benefícios fiscais e perdoa dívidas bilionárias de bancos, montadoras de

automóvel e outros setores tradicionais⁷. E embora o teatro não se sustente numa economia de livre mercado, muitas pesquisas comprovam que ele gera um impacto positivo sobre a economia geral. Isto é porque o impacto econômico de um espetáculo não se limita à venda de ingressos, mas a toda uma rede de serviços que a produção teatral também movimenta.

Um estudo na Broadway de 1960 a 1978 demonstrou ainda que os espectadores gastam, em despesas colaterais da ida ao teatro, um valor pelo menos igual ao preço do ingresso (BENHAMOU, 2007). Assim, o investimento pode ser até lucrativo ao Estado: comprovou-se que para cada R\$ 1,00 investido em cultura através da lei Rouanet, há um retorno de R\$ 1,59 aos cofres públicos brasileiros, sendo que as artes cênicas são a segunda área com maior impacto econômico (G1, 2018). Existe um forte vínculo entre cultura e desenvolvimento social e econômico ao redor do mundo. Em muitos países, a produção cultural é um investimento eficaz para atrair capital e gerar empregos, respondendo por entre 3% e 9% do PIB (CANCLINI, 2012). A Coreia do Sul se destaca na atualidade pela indústria cultural que mobilizou em duas décadas de alto investimento, criando fenômenos como o k-pop. No Brasil, a cultura hoje representa entre 1% e 4% do PIB nacional (OLIVEIRA, 2019). Mesmo sob uma ótica neoliberal, a cultura é um bom negócio.

Apesar da aparente fragilidade, a atividade artística não é totalmente dependente do PIB e tem uma forte taxa de crescimento. Assim, o setor que engloba as Artes Cênicas alcançou relativa autonomia e pode ser considerado um dos setores econômicos com maior crescimento no período. Esses dados verificam o impacto econômico significativo que a economia das artes performativas pode potencialmente alcançar em um cenário futuro (FRIQUES; LUQUE, 2016, p. 13).

Mas não vamos nos limitar à visão econômica neoliberal, medida pelo PIB e pela relação de oferta e demanda que, como vimos, não serve ao teatro. Essa corrente consolidada por uma longa tradição de homens brancos europeus pode ser bastante limitada para tratar de alguns fenômenos — o PIB brasileiro cresceu no primeiro trimestre de 2021, enquanto batíamos recordes de desigualdade social e de mortes na pandemia (HESSEL, 2021). Por sorte, esta é apenas uma das várias abordagens possíveis. Muitas economistas contemporâneas (e destacam-se aqui várias mulheres, como Elinor Ostrom, Esther Duflo e Kate Raworth) buscam novas formas de enxergar a economia, com uma lógica mais comunitária e cooperativa (FERREIRA et al, 2021).

⁷ As diferenças de tratamento vão muito além da falta de incentivo: setores como o agronegócio, o comércio e a indústria automotiva recebem vários benefícios do governo (o que é preciso), mas nem por isso alguém pode adquirir seus produtos gratuitamente ou pela metade do preço. Além de seguir a lei da meia-entrada, as atrações culturais fomentadas por mecanismos como a Lei Rouanet devem atender contrapartidas sociais que incluem a gratuidade de parte dos ingressos. Estas ações de inclusão são justas e necessárias à sociedade, mas neste modelo acabam pesando apenas sobre os produtores. É nítido que o Estado brasileiro entende o valor do produto cultural, mas não dá o mesmo valor à cultura como atividade econômica.

O teatro continua sendo valioso pelo seu alto potencial de impacto na transformação social. O alcance e a facilidade de diálogo dos agentes culturais em diferentes territórios da sociedade tornam a cultura uma ferramenta importante para a implementação de políticas públicas das mais diversas áreas — como é o caso no RS da Fundação Thiago de Moraes Gonzaga, com seu extenso projeto de educação no trânsito Vida Urgente no Palco. Ademais, pesquisas comprovam que a instalação de equipamentos culturais numa região tem impacto direto sobre o turismo, a segurança pública, os índices de violência, o comércio local e a ocupação do espaço comunitário (OLIVEIRA, 2019; MORAIS, 2017). No Brasil, os espaços culturais só ficam atrás das igrejas em presença e impacto na cidadania (JOST, ROQUE, SCHNEIDER, 2020). O investimento estatal na cultura é vantajoso social e economicamente.

Infelizmente, este investimento ainda é mínimo no Brasil. O professor Albino Rubim resume a história das nossas políticas culturais em três palavras-chave: ausência, autoritarismo e instabilidade. Isto é, pela ausência histórica de políticas culturais no país; pelo importante papel das políticas culturais nos governos autoritários (nas ações de fomento e censura do Estado Novo e da ditadura militar); e pela instabilidade das políticas implementadas, que não têm continuidade após o fim de cada gestão (RUBIM, 2007). Ainda não conseguimos estruturar uma política de Estado para a cultura no período democrático, e muito menos para o setor teatral.

Aproximando-nos do nosso cenário de estudo, é essencial observar os dispositivos de fomento cultural aos quais temos acesso em Porto Alegre nas três esferas do poder público (federal, estadual e municipal). Podemos classificá-los em dois tipos: direto ou indireto.

O modelo favorito da política neoliberal é o fomento indireto, no qual Estado concede um incentivo fiscal às grandes empresas dispostas a patrocinar projetos culturais. Os artistas inscrevem seus projetos na LIC (Lei de Incentivo à Cultura) e, se aprovados, devem procurar empresas dispostas a patrociná-los. Como o poder é concedido às empresas e não aos produtores culturais, o fomento indireto funciona mais como uma lei de incentivo ao *marketing* cultural, onde o empresariado ganha o poder curatorial de decidir o que vai ser visto pelo público. É uma atualização do sistema clássico de mecenato cultural.

Um exemplo de fomento indireto é a Lei Rouanet (Lei 8.313/91), o mais importante e longo dispositivo a nível federal para o patrocínio artístico no Brasil. Os projetos aprovados pela Lei Rouanet são altamente concentrados nas regiões Sul (11%) e Sudeste (80%) do país.

Essa discrepância supera a lógica da distribuição populacional, e está mais relacionada à distribuição do grande empresariado. A Rouanet demonstra baixa eficiência, uma vez que só 20% dos projetos aprovados chegam a ser executados (FRIQUES; LUQUE, 2016). Contudo, de acordo a Receita Federal, a Rouanet representou 73% dos gastos tributários com cultura em 2016 (OLIVEIRA, 2019). Tamanha visibilidade tornou a lei um alvo constante de ataques ideológicos na guerra cultural orquestrada pela extrema direita na última década⁸, especialmente após 2017. Estes ataques são geralmente baseados em notícias falsas e sensacionalistas e nos altos valores captados por artistas famosos. Além da Rouanet, o RS também tem sua própria LIC estadual (RIO GRANDE DO SUL, 1996) e Porto Alegre teve uma LIC municipal, que era desconhecida pelos produtores e conselheiros municipais com quem conversei e acabou revogada em 2018 (PORTO ALEGRE, 1992).

Já os mecanismos de fomento direto são aqueles que financiam os artistas diretamente com verba proveniente de diferentes fundos de cultura mantidos pelo governo. Neste caso, a distribuição dos recursos costuma dar-se através de editais públicos periódicos de ampla concorrência, com critérios pré-estabelecidos. Entretanto, tais editais ainda são condicionados às políticas de cada governo e, como resultado das políticas de austeridade adotadas por diversos governantes de direita, eles sofreram severos cortes ao longo da década de 2010. Apesar do discurso de “mal necessário”, essa lógica de austeridade em tempos de crise não é eficaz nem à economia nem à justiça social, como afirma a economista Maria da Conceição Tavares (1995): “Uma economia que diz que precisa primeiro estabilizar, depois crescer, depois distribuir, é uma falácia. [...] Nem estabiliza, cresce aos solavancos e não distribui. E essa é a história da economia brasileira desde o pós-guerra”.

Se o financiamento por editais públicos revolucionou os modos de produção cultural no início do deste século, hoje a escassez de recursos move nossos artistas-produtores a procurarem novas formas de se organizar. Como exemplo, na esfera estadual temos o Fundo de Apoio à Cultura (FAC/RS) do programa Pró-Cultura (RIO GRANDE DO SUL, 2001), e na esfera municipal de Porto Alegre temos o FUMPROARTE (PORTO ALEGRE, 1993).

⁸ A guerra cultural é um movimento neoconservador que apela para o pânico moral ao tentar associar discussões sobre política, gênero e sexualidade à perversão, sobretudo à pedofilia. Ela foi inspirada na guerra cultural estadunidense, animada por Steve Bannon, e foi alavancada no Brasil pelo escritor Olavo de Carvalho, tornando-se política de estado com a eleição de Jair Bolsonaro à presidência. Ela emergiu em 2017 com atos de censura célebres, como da exposição *Queermuseum* e dos espetáculos *DNA de DAN* e *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*. O Nonada, veículo de jornalismo cultural, criou o [Observatório de Censura na Arte](#) para mapear esses casos. Quando o populismo reacionário bolsonarista chegou ao poder, a guerra avançou para o desmantelamento das políticas culturais do Brasil, propagandeando Jair Bolsonaro como um herói antissistema que luta de dentro. Neste fluxo, a Lei Rouanet sofreu diversas alterações, institucionalizando a censura ideológica, e privilegiou artistas sertanejos e neopentecostais, que faziam parte da base de apoio do governo.

Não temos hoje um bom exemplo de dispositivo de fomento direto permanente instituído a nível federal. Mas em caráter excepcional, não posso deixar de mencionar a Lei Aldir Blanc (BRASIL, 2020), que instituiu um auxílio emergencial para trabalhadores do setor cultural na pandemia de COVID-19. Ela injetou R\$ 3 bilhões na cultura brasileira: mais que o dobro que o maior orçamento da Lei Rouanet, que sempre foi maior que o orçamento do MinC (FERREIRA et al, 2021). O subsídio federal da Aldir Blanc foi administrado pelos estados e municípios, que realizaram a distribuição através de editais. Apesar de este ser um auxílio emergencial, muitos editais no RS exigiram uma produção em contrapartida (como no fomento direto), descaracterizando sua finalidade original.

Quadro 2: Mecanismos de fomento cultural disponíveis em Porto Alegre

	ESFERA	CRIAÇÃO	TIPO DE FOMENTO	PERIODICIDADE
Lei Rouanet	Federal	1991	Indireto	Contínua
LIC	Estadual	1996	Indireto	Contínua
FAC	Estadual	2001	Direto	Editais anuais
FUMPROARTE	Municipal	1993	Direto	Editais anuais
Lei Aldir Blanc	Federal	2020	Direto	Emergencial, por edital

Se a implementação da Lei Aldir Blanc foi problemática, é a partir dela que se pavimentou um caminho para novas políticas culturais, mais inclusivas e horizontais. Para atender à lei, estados e municípios precisaram ativar rapidamente suas secretarias e conselhos estaduais e municipais de cultura, metas já cobradas desde o Plano Nacional de Cultura. Foram realizados mapeamentos inéditos e detalhados da classe artística a nível municipal, constituindo uma riqueza de dados primordial para a formulação de novas políticas culturais (FERREIRA et al, 2021). A experiência da Lei Aldir Blanc fortaleceu a institucionalização da cultura no poder público brasileiro, abrindo portas para a concretização do nosso Sistema Nacional de Cultura⁹ (GLORIA, 2021).

Infelizmente, num contexto de ascensão neoliberal, nem sempre nossos representantes civis parecem interessados em tal missão. Prova disso é a morosidade para a votação da Lei Paulo Gustavo (Projeto de Lei Complementar 73/2021), sucessora da Lei Aldir Blanc. Nesta dissertação, busco estratégias e soluções para o problema que nos aflige. Acredito de fato que a solução passe por uma reformulação das nossas políticas culturais e, mais do que isso, pela

⁹ O Sistema Nacional de Cultura (SNC) é um modelo de gestão pública que propõe a integração das esferas federal, estadual e municipal na gestão da cultura. Essa organização capilarizada, funcionando como nosso Sistema Único de Saúde (SUS), deve facilitar o repasse de recursos para os fundos municipais de cultura e a pesquisa e gerência de dados sobre o setor. Apesar de ter sido aprovado em 2012, pela PEC 416/2005, a sua implementação ainda depende de legislação específica nos estados e municípios.

execução das leis já existentes. Para isso precisamos reconquistar nossa sustentação social¹⁰ enquanto movimento teatral, junto à população. Seguirei idealizando utopias no decorrer do texto. É importante ter sempre em mente as pautas pelas quais lutamos, e atualizá-las ao longo do tempo. Mesmo quando buscamos estratégias para navegar dentro deste capitalismo.

1.1.4 Onde está o público?

Antes de avançarmos, acho necessário tratar brevemente de um tema que nos paira: onde está o público de teatro? Uma abundância de espectadores pagantes não solucionaria nosso problema em definitivo, pelo aumento dos custos que a Lei de Baumol já explicou, mas certamente seria um alívio imediato. Entretanto, nossas plateias estão se esvaziando.

O que resta na plateia do teatro, ao menos no momento em que as representações acontecem? Algum público. [...] Algum público corresponde, em primeiro lugar, sempre aos mesmos, escolhidos de fato por critérios de classe, culturais e linguísticos (novamente de classe), e geográficos (sempre de classe, essencialmente). Não os mais ricos nem os mais educados, mas alguns e não outros. [...] Nossas assembleias são frouxas: nenhum esquema de identificação coletiva potente as sustém. Elas são acometidas por uma espécie de incerteza que remete os espectadores a uma posição flutuante, sem dúvida mais singular. A plateia do teatro não é mais, absolutamente, uma multidão. É antes uma aglomeração, onde cada um vive sua posição como sendo instável, suspensa, sempre na iminência de recuo ou deserção. Um espectador de teatro, assim que chega, já está potencialmente de partida. Ele está ali só por esta vez, para experimentar, mesmo que a experiência se repita. (GUÉNOUN, 2004, p. 144-146).

Provocado por pesquisas que indicavam um encolhimento das plateias enquanto crescia o número de jovens interessados em fazer teatro na França, Denis Guénoun (2004) dedicou-se a investigar se e por que o teatro é necessário. Analisando historicamente o papel do teatro na sociedade europeia, sua hipótese é que hoje o teatro é necessário pela necessidade humana do jogo. Como numa brincadeira, o espectador assiste esperando a sua vez de jogar. O teatro contemporâneo que se emancipa da representação põe o jogo em primeiro plano. Para Guénoun, as plateias se esvaziam porque nosso teatro é pensado nos pressupostos da época da representação, respondendo a necessidades humanas que hoje são mais bem atendidas pelo audiovisual. A reconquista do público passa por uma revolução estética. “É por isto que os teatros se esvaziam, enquanto um imenso desejo de teatro, aberto, pateia, impacientemente, às suas portas” (GUÉNOUN, 2004, p. 151). Podemos relacionar isso àquela pesquisa de hábitos culturais que apresentei anteriormente: 86% das pessoas tinham médio ou

¹⁰ Sustentação social é o apoio da sociedade civil a uma causa ou movimento, essencial para o avanço de suas pautas. Mais do que simples popularidade, esse suporte é moldado a partir de vários mecanismos. A sociologia estuda os mecanismos de sustentação de grupos sociais para entender a organização dos sujeitos na sociedade.

alto interesse em teatro, mas somente 31% haviam assistido a um espetáculo no último ano. Entre as justificativas de quem não ia há mais de um ano, as mais frequentes eram “Não gosto” (30%), “Falta tempo” (28%) e “Razões econômicas” (28%) (LEIVA; MEIRELLES, 2018). Tal hipótese nos serve apenas parcialmente, pois no contexto brasileiro seria raso reduzir a falta de público somente ao desinteresse estético.

Ao discutir políticas públicas, no tópico anterior, sinto uma ausência palpável de falar do público. Nossas políticas culturais são majoritariamente focadas no fomento à produção cultural — e diferente do que acontece na França de Guénoun, a maioria dos nossos editais não exige retorno de plateia (VILHENA; FONTANA; RIBAS, 2020). Essa lógica se manteve ao longo das gestões de diferentes ideologias, amparada até por artistas:

Acontece que em geral, quando a classe artística se une para reivindicar políticas culturais, se fala muito na necessidade de editais de fomento à montagem e circulação, e muito pouco em construção de políticas que sejam estruturantes no que concerne à formação de público, ou à implementação de projetos culturais que sejam pensados a longo prazo (MARINA, 2017, p. 374).

Acontece que “o ato de produção é, em todos os seus momentos ao mesmo tempo, um ato de consumo” (MARX, 2011, p. 234). A produção teatral precisa do seu consumidor, de quem a assista. A “era dos editais” do início deste século proporcionou uma produção vertiginosa de novos espetáculos e festivais, com grandes benefícios ao nosso teatro. Por outro lado, com os espetáculos já pagos desde o início, ter sucesso de bilheteria tornou-se menos vital. Como veremos adiante, muitos artistas reconhecem que esse sistema de produção causou um abismo no diálogo entre artista e público.¹¹

Com a maioria dos incentivos fomentando a criação de novos espetáculos, as temporadas teatrais ficaram cada vez menores. Eventualmente, só se produz pensando no número de apresentações exigido pelo edital para depois começar uma nova produção fomentada por outro edital. Os espetáculos e grupos de longa duração se esvaíram (FRIQUES, 2016). Com o público cada vez mais distante, raramente arrisca-se fazer uma temporada por bilheteria. Preciso frisar que essa não é uma crítica direta aos editais de montagem em si, nem uma nostalgia da época de insegurança em que os artistas dependiam da venda de bilheteria para seguir produzindo. É uma afirmação de que nossas políticas públicas precisam se destinar não somente à produção, mas também ao consumo.

¹¹ A pesquisadora Francine Fernandes analisa detalhadamente o *Consumo cultural no Teatro São Pedro em Porto Alegre: os perfis dos públicos das peças Toc e Só de Amor*, em seu trabalho de conclusão de graduação, disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/200363>. É uma leitura reveladora sobre um dos teatros mais tradicionais e elitizados da capital gaúcha, que mantém um público cativo.

Uma política de “formação de plateia” pode soar problemática, principalmente quando formulada com a ideia de educar um espectador para receber o teatro. Não é isso que defendo. Mas podemos e devemos desenhar políticas que tornem o teatro mais acessível à população, respondendo ao seu interesse que já existe. Isso passa também pela reestruturação completa (de cultura, sistema e mercado) que Guénoun reivindica para se atualizar à necessidade do teatro hoje. Mas o primordial no Brasil é que o Estado, enquanto investe na produção teatral, crie também mecanismos para tornar o teatro mais presente e seu consumo mais atrativo para o povo. “Sem produção não há consumo; sem consumo não há produção” (MAGALHÃES E SILVA, 2017, p. 102). A pesquisadora Lala Deheinzelin, pioneira em economia criativa no Brasil, detalha esse desafio:

Para atuar nesse ecossistema socioambiental, produtos e processos deveriam sempre considerar o tangível/hardware (a estrutura que dá suporte) e o intangível/software (o processo, o que faz com que funcione). Por exemplo: as Olimpíadas e a Copa do Mundo. Quase tudo o que está sendo feito é hardware, estrutura – como os estádios ou estradas. Pouquíssimo está sendo feito no que se refere à categoria de software: gestão, empreendedorismo. Aliás, fazendo o exercício de classificar as coisas como hardware/estrutura ou software/ processo, veremos que na maioria das vezes o foco está no hardware, como se sua existência já fosse suficiente para gerar softwares. A consequência é sempre um tremendo desperdício, pois hardwares não funcionam sem software... Fazemos os produtos, mas não criamos o processo de torná-los visíveis e circularem; investimos em infraestrutura, mas não na educação; mudamos prioridades de governo, mas não alteramos as leis e normas para que elas sejam possíveis (DEHEINZELIN, 2012, p. 53-54).

Podemos assim pensar que as políticas de fomento à produção cênica (a estrutura) têm a mesma importância que as políticas de distribuição e consumo pelo público (o processo), considerando que estes fatores são interdependentes para o sucesso. Em Porto Alegre, essa missão segue atrapalhada uma vez que, na ausência de uma ampla política estatal para formação de plateias¹², essa responsabilidade recai sobre os próprios artistas para sua sobrevivência. A maior política de acesso à cultura no país é a Lei da Meia-entrada (BRASIL, 2013), porém ela apenas oferece o desconto financeiro na compra de ingressos e não articula nenhuma outra medida que incentive o consumo, relegando o custo aos produtores. Seguindo uma tendência contemporânea, muitos editais públicos exigem uma contrapartida social, frequentemente para atender à população de baixa renda (com sessões gratuitas), à comunidade surda (com intérpretes de Libras) ou aos cegos (com audiodescrição). Mas novamente, o trabalho recai sobre os artistas e o Estado se exime de mediar esse acesso.

¹² Uma notável exceção local é a Escola de Espectadores de Porto Alegre, fundada em 2013 com apoio da SMC. Inspirada no modelo argentino de Jorge Dubatti, ela que promove encontros quinzenais entre seus alunos e artistas, mas seu alcance ainda é pequeno.

Constituir um corpo de espectadores é essencial para a continuidade do teatro, mesmo que o público não seja mais quem o sustenta financeiramente. Este entendimento norteia os gestores dos centros culturais mais tradicionais da Europa no seu processo contínuo de formação de plateias (MARINA, 2017). Esse trabalho de gestão, protagonista nas economias flexíveis contemporâneas, é uma das muitas funções que os artistas de hoje precisam assumir concomitante ao seu papel criador. Esse acúmulo acarreta diversos prejuízos no exercício de ambas as funções. Nosso sistema teatral ainda não valoriza nem forma gestores o suficiente, como veremos adiante. Uma política centrada na criação de mecanismos de gestão deve se preocupar “com o desenvolvimento de uma ampla cadeia que envolve processo criativo, produção, distribuição, consumo e recepção, ampliando a esfera de impacto cultural e político e a esfera quantitativo-qualitativa dos consumidores” (NORONHA, 2015, p. 99). Em nosso contexto, cabe aos próprios artistas-produtores se instrumentalizarem e se desdobrarem para atender tais demandas do ofício. Isso tende a se agravar na medida em que “o neoliberalismo substituiu as instituições de sustentação da social-democracia por uma ética empreendedora que exorta até mesmo os mais impotentes a assumir a responsabilidade pela própria vida, sem depender de mais ninguém ou de mais nada” (BUTLER, 2018, p. 67).

Na atual era do consumo centrado na experiência do usuário, o teatro — tido certamente como a arte da presença até a pandemia — não atende a muitas tendências, como facilidade de acesso, disponibilidade e conveniência. Nestes aspectos, ele perde para suportes audiovisuais e digitais que podem ser consumidos a qualquer instante, de qualquer lugar. Mas as especificidades da linguagem teatral, como já ressaltava Guénoun, seguirão atrativas nesta era se soubermos explorá-las: o teatro é uma máquina de produzir experiências. Para isso, precisamos encontrar novas formas de alcançar nosso público-consumidor. Ou numa linguagem empreendedora, precisamos de um *rebranding*.

O teatro precisa não restaurar sua velha relação com o público, remanescente do seu antigo lugar de centralidade e poder na sociedade. É preciso entender sua nova posição e assim criar novas relações. Se o teatro é um bem público de uma comunidade, com tantos benefícios sociais, é necessário que haja um compromisso em torná-lo acessível a toda população, que deve ser nossa aliada e maior beneficiária. Afinal, em sua origem, teatro é o lugar de onde se vê¹³.

¹³ Do grego, *théatron* significa “lugar de onde se vê”. Deriva do verbo *theasthai*, “olhar”, e o sufixo *-tron*, que denota “lugar”.

1.2 O Mercado Teatral em Porto Alegre

Apresentados nosso panorama conceitual, os desafios econômicos do teatro e algumas possíveis soluções, adentramos agora no terreno central desta dissertação: o teatro de Porto Alegre. Vamos seguir referenciando teóricos nesta análise, mas a partir de agora destaco também o que dizem os próprios agentes deste território, isto é, os profissionais do teatro da capital gaúcha. Além de consultar materiais produzidos por estes, vamos relacionar a discussão com as respostas¹⁴ por mim coletadas na pesquisa Formação e Trabalho no Teatro de Porto Alegre (2010-2020) (ROCHA, 2021).

Para compreender o mercado teatral de Porto Alegre, cabe um breve passeio histórico. Destaco aqui os acontecimentos a partir dos anos 1940, quando percebo uma maior organização da comunidade teatral local para constituir uma cena profissional. Quando falo no teatro de Porto Alegre, tenhamos em mente que falo de vários teatros. É impossível delinear um único teatro local, com características uniformes, dada sua rica diversidade de expressões. No entanto, alguns binarismos são relevantes neste retrato. A cisão entre profissional e amador irá pautar a luta por profissionalismo nos primeiros anos deste mercado, e sua atualização será tratada na sequência. Já a disputa entre o teatro comercial e o teatro de arte segue atual, e vale mergulhar neste debate antes de prosseguirmos.

Num primeiro olhar, podemos pensar que qualquer teatro pode ser de arte ou comercial. Esta divisão binária não segue critérios tão objetivos, e serve mais a um territorialismo e uma validação estética entre os próprios artistas. Outras nomenclaturas são possíveis. Heloísa Marina (2017) reconhece uma problemática de poder ao tentar conceituar termos como “teatro independente, teatro alternativo, teatro profissional, teatro de pesquisa, teatro experimental, teatro de arte”, que podem denominar um mesmo objeto. Ela chama esta modalidade de teatro menor, a partir de sua leitura de Deleuze e Guattari, distinguida pela sua proposição estética e seus meios de produção:

[...] O teatro menor tem como impulso criador a necessidade de pesquisa de linguagem e artística. Ou seja, seu processo criativo não é orientado por padrões e formas estabelecidos (como os musicais) e, portanto, comporta um alto grau de experimentação e risco. [...] O teatro menor propõe formas de distribuição de trabalho e poder que buscam fazer frente aos modelos corporativos tradicionais. Assim, temos um teatro que ambiciona a distribuição horizontal de tarefas e de poderes no seio de sua organização, que coloca em cheque a noção de “artista-estrela” e não encontra na troca comercial direta (venda de produtos ao cliente final com fim de gerar receita e lucro) seu objetivo de existência. Por ser um teatro

¹⁴ Optei por interferir minimamente na redação das respostas recebidas. Corrigi alguns erros de digitação e suprimi trechos em algumas citações, conforme sinalizado, mas mantive o estilo original das respostas.

fortemente impulsionado pelo desejo dos artistas, é comum que sua estrutura administrativa conte com atrizes e atores cumprindo a função de produtor e gestor. (MARINA, 2016, p. 3-4).

E por entender que todo teatro tem reverberações comerciais num país capitalista, Marina troca o teatro comercial pelo teatro industrial. O termo é descrito por André Carreira como “um modo de fazer teatral que responde mais aos processos de produção seriada que caracteriza a indústria cultural” (CARREIRA, 2002, p. 46). Marina nota que este teatro busca “na demanda do público os elementos constitutivos de seus projetos artísticos, ou, quando a forma econômica permite, esses empreendimentos criam a necessidade de consumo a partir de fortes campanhas de marketing” (MARINA, 2017, p. 71). Ou seja, enquanto o teatro de arte se baseia na demanda dos artistas, o teatro comercial se baseia na demanda do público.

A partir disso, conforme já vimos, podemos inferir que somente o teatro comercial é pensado tendo em vista o seu consumo pelo público externo. Ele serviria a uma finalidade de entretenimento — algo muitas vezes visto por artistas de modo pejorativo. Sintomaticamente, a pesquisa de hábitos culturais indicava que as principais motivações dos que iam ao teatro era “Me divertir” (32%), “Peça me interessa” (18%) e “Pelo conhecimento” (13%) (LEIVA; MEIRELLES, 2018). No teatro de arte, muito se reclama que as plateias estão formadas apenas por amigos e familiares. “O verdadeiro espectador vem por puro amor pelo que é representado, por puro prazer de degustar a representação em si - por desgraça este espectador é hoje um fóssil, se é que algum dia ele existiu” (GUÉNOUN, 2004, p. 155). Em seu contexto, Guénoun reivindica um teatro que priorize o espectador, como nosso teatro comercial. O teatro de arte deseja o espectador, mas não abdicar de sua vontade artística para isso. O financiamento por editais permitiu a viabilidade econômica desse teatro; o distanciamento das plateias foi consequência. Podemos entender assim essa rivalidade: ainda que o público não sustente o mercado teatral, hoje ele assume um valor simbólico.

Tânia Brandão menciona dois espetáculos agraciados com o Prêmio Shell 2011 que seriam teatro de “mercado” [...] Mas, a essa altura da investigação, o que quer dizer “teatro de mercado”? Ao que parece, queria a autora dizer que tais espetáculos, ambos viabilizados mediante patrocínios, seriam sucesso de bilheteria, isto é, teriam uma grande afluência de público [...] sem que isto se traduza necessariamente em lucro sobre o investimento [...] Mas, considerando a lei de Baumol, pode-se concluir que o “teatro de mercado” ao qual Brandão se refere seria, por fim, “teatro de público”. (FRIQUES, 2016, p. 207).

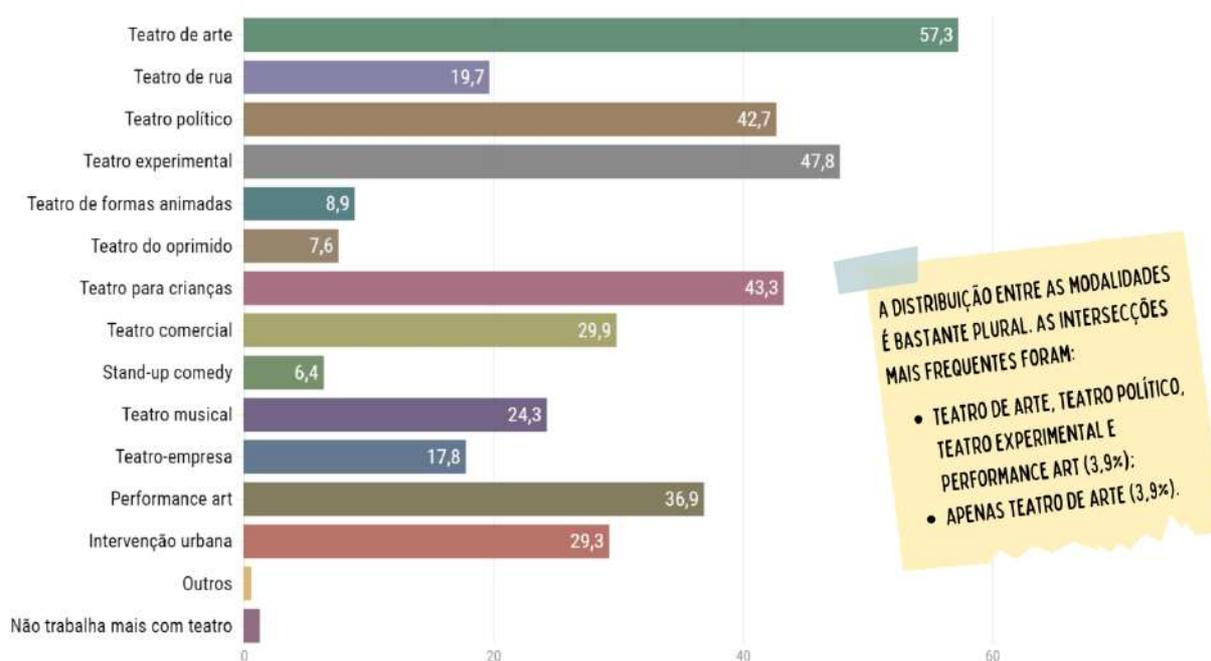
Ainda que teatro comercial seja estigmatizado na classe teatral por servir a interesses capitalistas, o teatro de arte não é seu. Thomas Ostermeier (2013), diretor do Schaubühne de Berlim, nota como algumas tendências do teatro contemporâneo pós-dramático também dialogam diretamente com a doutrina neoliberal: o fim da ação dramática; as múltiplas

possibilidades de interpretação; a fragmentação da realidade; a naturalização do caos (e consequente falta de responsáveis). Ele chama essa estética de “realismo capitalista”¹⁵. Uma peça de conteúdo anticapitalista, seja no circuito de arte ou comercial, pode ainda estar reproduzindo pressupostos do sistema onde se insere.

Não desejo exaltar ou desqualificar um ou outro tipo de teatro — sequer acredito nesse binarismo. O que vejo com mais frequência são espetáculos no meio deste espectro. Acredito que ambas as abordagens contemplam diferentes propósitos e públicos, e juntas constituem a diversidade da cena local. E embora não sejam categorias puras, são caras a este debate. Para Manoel Frigues, o sistema teatral brasileiro é constituído pelas relações “de atrações e repulsas, de embates e afinidades, entre um certo teatro vanguardista e outro mais comercial, entre o desejo de um teatro brasileiro e a realidade do mesmo” (FRIQUES, 2018, p. 528).

Na pesquisa que realizei com artistas locais, perguntei: “Quais modalidades são mais próximas do tipo de teatro com que você trabalha?” (**Figura 4**). Permiti aos entrevistados selecionar opções múltiplas e inserir outras respostas. Neste levantamento, baseado na percepção individual, o número de profissionais identificados com o teatro de arte (57,3%) é quase o dobro que com o teatro comercial (29,9%).

Figura 4: As modalidades de teatro em Porto Alegre



Fonte: ROCHA, 2021.

¹⁵ Este conceito é amplamente tratado pelo filósofo britânico Mark Fisher (2013), e engloba uma dimensão estético-ideológica do capitalismo que não nos permite imaginar alternativas para esse sistema.

Contra a narrativa binária, muitos adeptos do teatro de arte e afins (teatro experimental, teatro político, *performance art*) também praticavam teatro comercial e afins (teatro para crianças, teatro-empresa, *stand-up comedy*). Considerando apenas as categorias puras: entre os que fazem teatro de arte, 31,1% fazem teatro comercial. Entre os que fazem teatro comercial, 60% também fazem teatro de arte. Nesse sentido, o diretor Luiz Henrique Palese, da Cia. Stravaganza, reconhece que “a opção por fazer teatro infantil também não é prioritária. É um mercado de trabalho, um nicho, mas nunca foi assim: queremos ser especialistas, vamos viver disso. É uma alternativa, entre outras, de trabalho.” (ALABARSE, 2000, p. 31). Isso demonstra como alguns circuitos teatrais são mais rentáveis que outros e, por isso, também mais visados pelos artistas como opções para viver de teatro. A realidade não cabe em duas categorias.

[Resposta 55] Eu faço aquilo que vende, que vai para o interior do Estado. Aquilo que não morre na estréia. Aquilo que conversa com a realidade do povo. Eu não penso minha arte conforme um nicho, uma linguagem, um estilo. Eu faço teatro que pode pagar as minhas contas. (ROCHA, 2021).

Vamos entrar agora em nosso relato histórico. Lembremos que a história não é neutra, mas um reflexo das estruturas de poder. Quando se fala na “história do teatro brasileiro”, normalmente se está falando do trabalho desenvolvido no eixo Rio-São Paulo, com pontuais exceções. Quando se conta a história do teatro gaúcho, normalmente se fala do teatro de Porto Alegre. E quando se narra a história do teatro porto-alegrense, ela costuma se referir à história do teatro de arte realizado por aqueles considerados profissionais. Assim, inúmeros personagens são apagados dessa narrativa, seja pelo rótulo de amador ou por preconceito de gênero. É o caso da Cia. Teatro Novo (1968), de teatro infantil, e do TIM - Teatro Infantil de Marionetes (1954), de teatro de animação, que estão entre os mais antigos grupos ainda em atividade no Brasil e na América Latina. Com isso em mente, este breve histórico não pretende dar conta da história completa do nosso teatro, mas sim destacar pontos recorrentes que caracterizam esse mercado teatral porto-alegrense.

1.2.1 Contexto histórico

O gosto pelo teatro como conhecemos chegou a Porto Alegre em meados do século XVIII, junto com os imigrantes açorianos que aqui se fixaram e realizavam encenações populares a céu aberto. Naquele século a cidade ganhou seu primeiro edifício teatral. Ao longo do século XIX, foram fundados na cidade outros quatro teatros e mais de 40 sociedades dramáticas. Pela sua posição geográfica estratégica, na rota para o Uruguai e a Argentina, a

capital gaúcha por bastante tempo foi parada obrigatória para as companhias teatrais que passavam.

Na década de 1940, o teatro passava por uma revolução estética. A cena brasileira vivia sua fase modernista, onde se consolidava a figura do diretor teatral, com grande influência de artistas europeus que se fixaram no Brasil, por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Em Porto Alegre, os grupos de teatro amador se proliferavam e se organizavam pela vontade de profissionalização do teatro local. Nesta época, contratavam encenadores do teatro carioca e paulista para suas produções (pois “não havia diretores gaúchos”).

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. (MAGALHÃES E SILVA, 2017, p. 76).

A modernização do teatro gaúcho foi liderada pelo movimento de estudantes da elite da capital. O Teatro do Estudante (1941-1955), grupo mais notável da época, se dissolveu para formar três grupos igualmente importantes: a Comédia da Província, o Teatro Universitário e o Clube de Teatro. Eles tinham boa aceitação da sociedade e chegaram a circular pelo estado através de parcerias. Em 1942, nesse cenário promissor e desestruturado, o diretor carioca Renato Vianna fundou a Escola Dramática do Rio Grande do Sul, nossa primeira escola de teatro.

A mobilização jovem gerou enfim a fundação em 1958 do Curso de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul, curso de nível técnico filiado à Faculdade de Filosofia. Isso desestruturou muitos grupos amadores, cujos membros ingressaram em massa nas primeiras turmas. Acreditava-se que ali se formariam diretores locais, evitando a necessidade de contratar profissionais de outros estados e, desta forma, barateando o custo das produções. O teatro gaúcho, porém, seguia longe do ideal profissional.

Em Porto Alegre só existe teatro amador. Culpa, em parte, da cidade. Ruggero Jacobbi afirmou em sua primeira aula no Curso de Arte Dramática, em 1958: o curso vai formar atores, gente que se decidiu por uma profissão e vai pretender exercê-la; depois do curso virá o problema: se a cidade não comportar a existência de uma companhia profissional, [...] a solução será ir para São Paulo ou Rio. (PEIXOTO, 1993, p. 285).

Ruggero Jacobbi, encenador italiano refugiado no Brasil e fundador do Curso de Arte Dramática, fundou também o Teatro do Sul, “a primeira tentativa profissional no estado sob a influência do movimento de renovação do teatro brasileiro” (PEIXOTO, 1993, p. 205). Entretanto, o grupo não se sustentou pelo sumiço progressivo do público durante a temporada.

Outro empreendimento notável é o Teatro de Equipe, surgido também em 1958 com o propósito de deixar de fazer “teatro de colégio” (STÜRMER; WOLKMER, 2019). Ainda que tenha atingido um sucesso comercial, suficiente para construir uma sede própria com diversas atrações, o envolvimento político do grupo na Campanha da Legalidade¹⁶ provocou uma perda de público. O acúmulo de dívidas aliado à partida de alguns membros para São Paulo fez com que o Teatro de Equipe fechasse as portas em 1962. Sua sede foi convertida em teatro público, até ser demolida.

O teatro porto-alegrense deste período era marcado pelo amadorismo. O público porto-alegrense era sazonal: não se fazia teatro no verão, época em que a cidade se esvazia. A solução para os grupos era arriscar temporadas nos cinemas do litoral gaúcho. As circulações pelo interior do estado eram promovidas através de acordos informais com o governo ou por iniciativa própria. A sustentabilidade econômica dos grupos era temporária, quando existente, e desamparada de qualquer subvenção.

Muitos artistas buscaram se especializar na universidade, transformando a UFRGS em peça centralizadora da cena teatral local. Até 1970, o Curso de Arte Dramática seria reformulado algumas vezes: deixou a Faculdade de Filosofia para integrar o Instituto de Artes da UFRGS, tornou-se um curso superior e transformou-se em Departamento de Arte Dramática. Da universidade surgiram vários grupos e artistas de trajetória consagrada no teatro gaúcho e brasileiro.

A ditadura militar foi um período emblemático para o teatro local. O ambiente polarizado favoreceu o teatro político na cidade, que fidelizou um público e permitiu a sobrevivência duradoura de algumas companhias. A censura e perseguição aos artistas que se opunham à ditadura cresceram junto com o investimento público no setor. O SNT¹⁷ teve papel ativo na popularização das artes cênicas durante este período, com iniciativas como a Campanha das Kombis¹⁸ e o projeto Mambembão¹⁹. O governo estadual também passou a

¹⁶ A Legalidade foi uma campanha nacional liderada por Leonel Brizola, então governador do RS, para garantir a posse de João Goulart como Presidente do Brasil em 1961, após a renúncia de Jânio Quadros. A sucessão legal estava ameaçada pelas Forças Armadas. Goulart assumiu a presidência, mas sofreu um golpe militar em 1964.

¹⁷ Serviço Nacional de Teatro (SNT) foi um órgão federal criado em 1937, no governo Getúlio Vargas, para promover o teatro no Brasil. Passou por uma série de reestruturações na década de 1980 até a extinção de todos os órgãos de cultura em 1990, no governo Fernando Collor. No mesmo ano, criou-se o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, que absorveu as antigas fundações e passou a se chamar Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) em 1994.

¹⁸ A Campanha Vá ao Teatro, popularmente conhecida como Campanha das Kombis, foi criada em 1973 para promover o teatro, vendendo ingressos a preço popular nestes veículos. A iniciativa atraiu grandes públicos.

¹⁹ O Projeto Mambembão, iniciado em 1978, promovia a circulação de espetáculos de todo o país nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília.

patrocinar um projeto de interiorização do teatro, voltado para espetáculos infantis, o que motivou artistas a apostarem no gênero pelo incentivo financeiro.

O projeto cultural do regime militar dialogava diretamente com seu projeto econômico liberal, que centralizava a produção de cultura nos centros econômicos e realizava a transição para a cultura midiática, fortalecendo a televisão e os padrões de mercado. O crescimento do cinema gaúcho nas décadas seguintes foi significativo para os profissionais do teatro local, muitos dos quais passaram a transitar mais ativamente entre os dois meios em seu ofício.

A década de 1980 viu a gradual dissolução do regime militar. Este momento de reestruturação governamental — com eleições diretas e uma nova constituição federal — gerou uma série de mudanças nas políticas culturais em todos os níveis, incluindo a criação de órgãos como o Ministério da Cultura (MinC) em 1985, a Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC) em 1990 e da Secretaria Municipal da Cultura (SMC) da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (PMPA) em 1988. O modelo econômico liberal ainda ditava as diretrizes das novas políticas. A primeira lei federal de incentivo à cultura no Brasil, a Lei Sarney (Lei no 7.505, de 2 de julho de 1986), já funcionava através do financiamento privado por meio de renúncia fiscal. Revogada pelo presidente Fernando Collor em 1990, foi substituída pela Lei Rouanet (Lei no 8.313, de 23 de dezembro de 1991), que funciona na mesma lógica de fomento indireto.

Com a nova legislação, o teatro encontrou novos financiadores. Na tentativa de consolidar o mercado teatral local, os produtores transformaram sua prática e começaram um movimento de aproximação com empresas locais em busca de patrocínio. Muitos grupos alcançaram ótimos resultados de imediato, mas que decaíram em longo prazo. Já para os artistas que não encontraram seu espaço na nova lógica de mercado, fazer teatro em Porto Alegre tornou-se ainda mais difícil, em meio à instabilidade econômica do país.

Foi na década de 1980 que o Teatro de Porto Alegre começou a desenvolver um estilo próprio de encenação, imposto por um conjunto de circunstâncias. Este novo estilo pressupõe a criação cênica a partir do quase nada. [...] Os elencos foram em geral se reduzindo. As produções de dez, doze ou quinze atores foram cedendo lugar às de dois, três ou quatro. E menos atores pressupõem menos figurino. No setor de cenografia aparecem também transformações. Fomos deixando de lado os cenários teatrais e assimilando cada vez mais a ideia de ambientação cênica ou a simples utilização de elementos cênicos (BRIETZKE, 1993 apud IRENE, 2020).

Nesta década surgiram importantes grupos de teatro em Porto Alegre, todos organizados sob a figura de diretores e com a crescente presença de produtores executivos, que frequentemente também eram atores destes grupos (MAGALHÃES E SILVA, 2017).

Alguns produtores também fundaram empresas neste período, muitas das quais viriam a produzir espetáculos teatrais, como a Opus produtora, DC Set/DC7, RM Produções, Luz Produções, Andrômeda e Elis produções. Com o passar dos anos, estas empresas passaram a se dedicar a atividades artísticas mais lucrativas, como shows de música e produções de cinema amparados pelas LICs. Aquelas que seguiram apenas com o teatro não sobreviveram à concorrência do mercado dos anos 1990.

A eleição de Olívio Dutra, do Partido dos Trabalhadores, para a prefeitura porto-alegrense marca um novo período para as políticas culturais locais. O partido governaria a cidade por 16 anos consecutivos (1989-2004), simultâneo a gestões estaduais (1999-2002; 2011-2014) e federais (2003-2016), nos quais implementou projetos para a cultura que se estenderam até a década de 2010. Em consonância com a gestão descentralizada do Orçamento Participativo²⁰, a PMPA colocou em prática o projeto de Descentralização da Cultura²¹ em 1994, mobilizando artistas para apresentar espetáculos e ministrar oficinas artísticas nas 17 regiões de Porto Alegre.

As décadas de 1980 e 1990 ainda foram relevantes na inauguração de edifícios teatrais públicos e privados em Porto Alegre, que por décadas sofreu pela falta de palcos. Este movimento foi intensificado no início da década de 1990, com a reabertura de prédios históricos como importantes centros culturais mantidos pelo poder público: a prefeitura inaugura o Centro Cultural Usina do Gasômetro (1991), enquanto o governo estadual abre a Casa de Cultura Mário Quintana (1990) e o Teatro de Arena (1991).

O novo modo de pensar as políticas culturais ocasiona uma multiplicação de editais públicos nos anos seguintes, que impacta diretamente o mercado teatral de Porto Alegre. Seguindo a lógica liberal da Lei Rouanet, o governo estadual peemedebista de Antônio Britto cria em 1996 a LIC estadual, nos moldes de fomento indireto. Já a política estadista do governo petista é responsável pela criação do FUMPROARTE em 1994, na gestão municipal de Tarso Genro, e do FAC em 2001, na gestão estadual de Olívio Dutra, ambos mecanismos de fomento direto.

²⁰ Orçamento Participativo é um modelo de administração pública que permite aos cidadãos influenciar ou decidir sobre uma parte do destino do orçamento público. Em Porto Alegre, primeira capital brasileira a implementar o modelo, delimitou-se 17 regiões na cidade, cujos representantes definem por assembleia a aplicação dos recursos públicos.

²¹ O projeto esteve ativo na cidade entre 1994 e 2018. Para saber mais sobre ele, recomendo a dissertação **Cidadania teatral: vivências artísticas, pedagógicas e políticas em oficinas de teatro do projeto Descentralização da Cultura, de Porto Alegre-RS (1994-2018)**, de Paula Nunes Lage, disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/202254>.

Com o suporte das LICs nasceram importantes festivais de teatro, eventos que dinamizam a cena local e atraem um público mais frequente. O primeiro grande festival desta era foi o Encontro Renner de Teatro (1986-1993), iniciativa do governo estadual e da Fundação Theatro São Pedro, com patrocínio das lojas Renner. Os três festivais mais tradicionais da cidade que seguem em atividade também surgiram neste período: Porto Alegre em Cena (1994), Porto Verão Alegre (2000) e SESC Palco Giratório (2005). Estes eventos marcam o calendário do teatro gaúcho e possuem importância histórica, tendo contribuído para a qualificação e consolidação de muitos grupos e artistas locais.

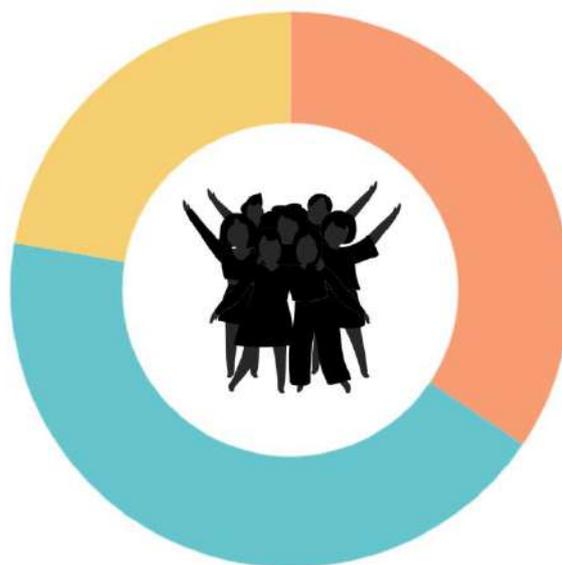
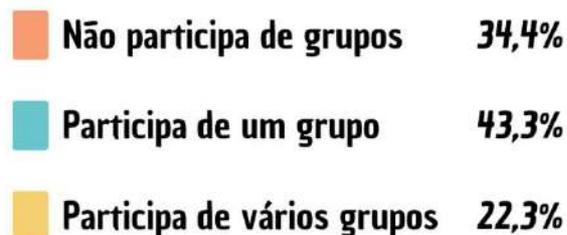
Como mencionei, o novo sistema de produção cênica via editais teve impacto nacional visível até hoje. A diminuição das temporadas e dos grupos é um dos sintomas. Esta tendência reforça uma característica dos grupos porto-alegrenses que hoje frequentemente se organizam em torno de uma ou duas pessoas, agregando convidados para projetos pontuais. Muitos artistas transitam entre grupos, realizando processos paralelos que frequentemente não tem previsão de continuidade após a temporada prevista pelos editais. Essa nova forma de trabalhar já era notada na virada do século por Adriane Mottola, diretora da Cia. Stravaganza:

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

Na pesquisa que realizei em 2021, perguntei aos entrevistados se participavam de algum grupo ou companhia teatral (**Figura 5**). As respostas, de múltipla escolha, revelaram o seguinte cenário:

Figura 5: Participação em grupos teatrais em Porto Alegre

PARTICIPA DE ALGUM GRUPO OU COMPANHIA TEATRAL?



Fonte: ROCHA, 2021.

A pesquisa de Magalhães e Silva (2017) constata ainda um aumento médio do número de espetáculos teatrais de sala em Porto Alegre desde lançamento do FUMPROARTE. Entretanto, o aumento de estreias anuais sem o aumento do número de teatros na cidade demonstra apenas a redução do tempo em cartaz dos espetáculos, o que não é uma grande conquista. A demanda do público é igual senão decrescente, uma vez que se investe mais na produção do que no consumo das obras. Muitos projetos nascem para atender determinado edital e nunca são retomados. A formação de produtores culturais neste período se especializou na preparação para inscrever projetos em editais, um problema quando os editais começam a ser descontinuados. A acomodação da classe artística com a produção via editais também já era criticada por Irene Brietzke, diretora do Teatro Vivo:

[...] Se examinarmos a produção local, me parece que as pessoas se conformaram com produzir teatro, discos, escrever, editar livros, com a verba do Fumproarte. Não há uma batalha por outros meios, não há uma batalha por aumentar a verba deste fundo. [...] É o que acontece com o teatro: as pessoas passaram a produzir espetáculos que custam o patamar do Fumproarte, satisfazendo as exigências do Fumproarte. Chego até a pensar se é benéfica a importância do Fumproarte para a produção artística de Porto Alegre, ou se, por despreparo da classe artística, repito, não por equívoco do projeto, se isso não começa a ser cancerígeno para a nossa produção. O conformismo faz parte da mediocridade, não é? Meus colegas vão me apedrejar, mas não é novidade. Tenho opiniões, às vezes, divergentes da minha classe. Falta coragem e ambição. Muitas vezes nos falta a arma exata para enfrentar a crise de público, a crise geral, o mapa da criação teatral em Porto Alegre (ALABARSE, 2000, p. 187)

Como é próprio do sistema capitalista, onde crises econômicas ocorrem de forma cíclica, a Grande Recessão (2007-2009) abalou a economia de vários países. O efeito da crise

no Brasil só foi sentido mais tarde e, com a tomada de poder por gestores neoliberais que aplicaram políticas de austeridade para conter a crise, o orçamento da cultura caiu vertiginosamente em pouco tempo — reforçando a narrativa tradicional de que a cultura é uma área supérflua cujos gastos não são urgentes. Consequentemente, o setor cultural sofreu grandes perdas a partir de meados da década de 2010.

O corte de verbas diminuiu os valores e a frequência dos editais. No caso do FUMPROARTE, o governo ainda mantém uma dívida há anos com os projetos contemplados na sua última edição (2016). Por falta de manutenção e negligência do poder público, edifícios culturais como o Teatro de Câmara Túlio Piva, o Centro Cenotécnico e a Usina do Gasômetro seguem fechados para reforma desde 2014, 2016 e 2017, respectivamente. Como solução futura, governantes neoliberais sugerem a privatização ou parcerias público-privadas para a gestão destes espaços. O projeto de Descentralização da Cultura de Porto Alegre também foi desfalcado e sua situação atual é indefinida. Cortes em outros setores também trouxeram efeitos diretos, como é o caso da segurança pública: pela falta de investimento e má estratégia de segurança, a criminalidade cresceu a ponto de deixar o público teatral mais escasso. O conformismo acima descrito por Brietzke funciona como a síndrome do sapo fervido²²: os cortes são realizados aos poucos e nos adaptamos às novas condições dos editais enquanto eles existem. Se R\$ 100 mil era a cota de alguns editais de montagem em 2010, hoje artistas propõem festivais ou projetos múltiplos para conquistar metade dessa verba (FAGUNDES, 2021).

Como alternativa à falta de editais para a produção de espetáculos, muitos grupos passaram a financiar seus trabalhos por *crowdfunding*, formato pelo qual oferecem a venda de ingressos antecipados e outras recompensas para apoiadores. Muitos dos espetáculos em temporada são trabalhos oriundos de cursos de formação, de instituições públicas ou privadas que oferecem local de ensaio e estrutura de produção. Poucos são os grupos profissionais que ainda conseguem manter uma sede própria; os poucos que conseguem costumam dividi-las ou alugá-las para outros grupos.

Recentemente, com a pandemia de COVID-19, o setor já fragilizado sofreu maiores limitações. Para sobreviver, muitos artistas recorreram aos auxílios emergenciais como a Lei Aldir Blanc (Lei federal 14.017/2020). Enquanto muitas escolas de teatro adaptaram suas

²² Uma famosa parábola que descreve a situação de ferver um sapo: se um sapo for colocado repentinamente em água fervente, ele saltará para fora, mas se for colocado em água morna e fervido lentamente, ele não perceberá e será cozido até a morte.

aulas para o formato remoto, alguns grupos teatrais também passaram a explorar o meio digital propondo espetáculos, experimentações cênicas e diálogos, normalmente no formato ao vivo e gratuito através de plataformas como o Zoom, o YouTube e o Instagram.

Apesar do cenário adverso na segunda metade da década de 2010, a classe artística local também obteve algumas conquistas trabalhistas. Exemplo disso é o sucesso das campanhas pela obrigatoriedade do cachê teste e contra a ADPF 293²³. Estas mobilizações de classe costumam acontecer em torno do SATED/RS, o principal órgão representativo do setor, ou por iniciativa privada, como é o caso da MOVE, uma rede de grupos teatrais da cidade reunida desde 2018. Ainda que os artistas trabalhem organizados em múltiplas redes de contatos, estas mobilizações coletivas para discutir a materialidade do mercado teatral ainda são pontuais, e a classe artística porto-alegrense segue bastante desarticulada no que diz respeito às suas reivindicações trabalhistas.

1.2.2 Quem é profissional

Ao falar de profissionais de teatro, é preciso saber a quem nos referimos. Essa definição pode ser problemática, visto que o teatro (assim como outras práticas artísticas e esportivas) comporta também a ideia de amadorismo. O amadorismo é frequentemente menosprezado como um trabalho de iniciantes ou de baixa qualidade. Por outro lado, ser artista amador pode ser uma opção de vida de quem não quer depender do teatro para viver, ou ainda o resultado de circunstâncias adversas, como um mercado de trabalho incapaz de absorver toda a mão de obra local. Ser amador não é sempre uma etapa do processo de tornar-se profissional, pode ser uma condição permanente e também uma escolha (MOURA, 2010).

Nas profissões mais normativas existe uma divisão nítida entre o período inicial de qualificação e o início da vida profissional: um estudante de medicina passa por uma formação universitária para poder tornar-se profissional; não existe médico amador. No teatro esta diferença é mais sensível, visto que a profissionalização não depende da escolaridade: existem artistas que praticam teatro há décadas sem nunca ter passado por um curso profissionalizante de teatro, da mesma forma que existem bacharéis em teatro que nunca

²³ A Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) 293 é uma ação judicial de 2013, pleiteada pela Procuradoria-Geral da República (PGR), que tramitou no STF em 2018 pleiteando a desobrigatoriedade de registro profissional para o exercício das profissões de artista e técnico em espetáculos de diversões, com base no direito à “livre expressão artística”. Com forte oposição da classe artística, a ação não foi adiante.

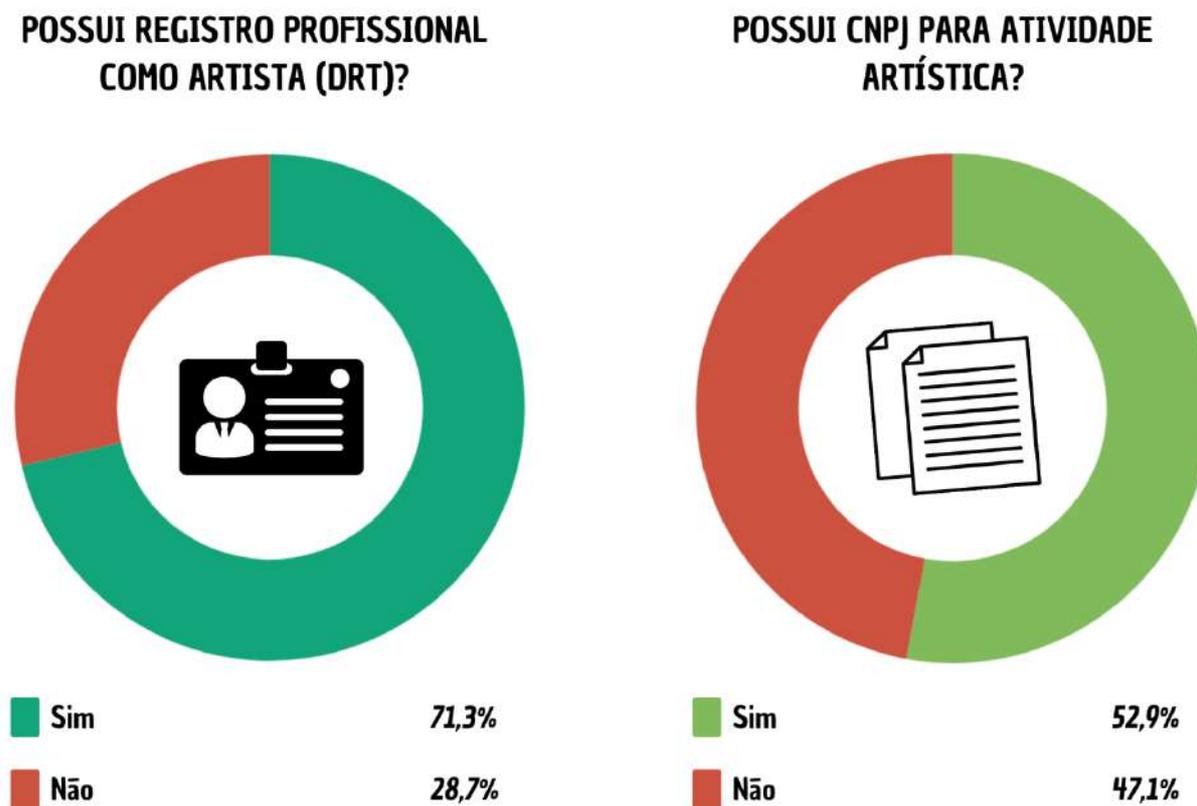
realizaram produções “profissionais”, fora da universidade. Embora existam cursos técnicos e superiores de teatro no Brasil, o domínio prático do ofício muitas vezes supera a necessidade de um diploma. “De fato, os títulos de graduação em nossa sociedade servem apenas de procedimento cartorial, pouco ilustrando na prática o grau de especialização dos profissionais, não apenas no campo das Artes” (LIMA, 2018, p. 13). Deste modo, não faz sentido distinguir quem é profissional do teatro simplesmente com base no grau de educação do indivíduo.

Uma forma de distinção mais popular é o Registro Profissional como artista na Delegacia Regional do Trabalho (DRT). A regulamentação das profissões de artistas e técnicos em Espetáculos de Diversões foi instituída pela Lei 6.533, de 24 de maio de 1978. Atualmente, o Sindicato da categoria contempla 53 profissões²⁴ no quadro de Circo, Teatro e Dança. Existem dois canais para se obter este registro: de forma gratuita através do Ministério do Trabalho, para aqueles que concluíram curso profissionalizante (superior ou técnico) reconhecidos pelo MEC, ou de forma paga através do SATED, com a comprovação de formação e experiência artística por meio de documentos e certificados.

Apesar do status oficial do registro, é recorrente que aqueles que não realizaram curso reconhecido pelo MEC sigam exercendo a profissão sem obter o DRT, até se confrontar com uma situação (frequentemente um edital público) que exija o cadastro. Ainda que o registro também seja obrigatório para atuar em publicidade ou no cinema, as empresas produtoras frequentemente burlam esta lei e contratam celebridades, modelos ou influenciadores digitais sem experiência na área como atores de seus trabalhos. Para os profissionais que atuam longe dos centros urbanos, a necessidade de registro pode ser ainda menos cobrada.

²⁴ São estas: acrobata, aderecista, amestrador, assistente de direção, ator, bailarino ou dançarino, barreira, cabeleireiro 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 e técnico de som. Além destas, há 71 profissões descritas na categoria Cinema.

Figura 6: Situação dos cadastros profissionais de teatro



Fonte: ROCHA, 2021.

Outro cadastro profissional importante para o artista é o registro como pessoa jurídica, geralmente como Microempreendedor Individual (MEI) ou Microempresa (ME). Ter o registro no CNPJ costuma ser vantajoso pelos benefícios fiscais, deduzindo menos impostos do que o pagamento para pessoas físicas, e é obrigatório para certos editais ou serviços. Para realizar o cadastro é preciso especificar as atividades da empresa conforme a CNAE (Classificação Nacional de Atividades Econômicas), que inclui as atividades de Produção teatral (para Humorista e contador de histórias independente), Serviços de dublagem (para Dublador independente), Ensino de artes cênicas exceto dança (para Instrutor de artes cênicas independente), Ensino de arte e cultura (para Instrutor de artes independente), entre outros.

Não é necessário comprovar qualquer experiência ou qualificação na área para fazer esse cadastro, nem apresentar um registro profissional. De fato, trabalhadores de profissões intelectuais são reconhecidos como profissionais liberais, e não empresários, como afirma o Código Civil: “Não se considera empresário quem exerce profissão intelectual, de natureza científica, literária ou artística, ainda com o concurso de auxiliares ou colaboradores, salvo se o exercício da profissão constituir elemento de empresa” (BRASIL, 2002). Este descompasso

na legislação demonstra a fragilidade das políticas que levam profissionais das artes cênicas (e de tantos outros setores) a buscarem espaço no mercado como empreendedores de si, onde o seu próprio reconhecimento e regulação são ameaçados²⁵.

Finalmente, outra forma comum de fazer distinção entre amadores e profissionais é a retribuição financeira pelo exercício da profissão. Entretanto, como é possível deduzir a partir do cenário descrito até agora, grande parte dos artistas reconhecidos como profissionais das artes cênicas não se sustentam a partir dos ganhos do seu trabalho artístico, dependendo de outras fontes de renda que, frequentemente, vão financiar a produção de novas obras artísticas (BORGES; PEREIRA, 2012; THROSBY; ZEDNIK, 2012). Historicamente, são raros os grupos porto-alegrenses que conseguiram estabelecer um esquema salarial com seus membros, como é o caso do Teatro de Arena de Porto Alegre (TAPA) e do Teatro Vivo no melhor período de suas trajetórias. Viver exclusivamente do ofício teatral, sem realizar outro tipo de trabalho, é um desafio constante e não parece ser uma possibilidade para a maior parte dos profissionais da área. Neste sentido, alguns profissionais do teatro têm conseguido usar de suas habilidades artísticas para exercer trabalhos em outros meios, como o cinema e a publicidade, sem passar por um grande desvio.

Uma primeira diferença entre os dois tipos parece ser em relação à remuneração — os atores estritamente de teatro parecem se manter em grupos amadores, exercendo outras funções que lhes garantam o sustento (como o jornalismo, o direito, o magistério), enquanto os “empregados” do rádio e da televisão, apesar de exercerem seus ofícios “profissionalmente”, talvez não gozassem do mesmo prestígio dentro da área. (REIS, 2005, p. 42).

A situação é mais interessante ao analisarmos o todo do teatro gaúcho: no interior do Rio Grande do Sul existe um forte movimento de grupos amadores, alguns com sede e estruturas que antes caracterizavam profissionalismo na capital (MAGALHÃES E SILVA, 2017, p. 72). Estes artistas do interior, reconhecidos como amadores, por vezes conseguem ter maior circulação e retorno financeiro com seu trabalho do que os artistas reconhecidos como profissionais da capital gaúcha. Por sua transversalidade e grande alcance de público, o teatro amador do interior é primordial para a manutenção e difusão da atividade teatral no estado.

Apesar destas diferentes e objetivas formas de distinção, considero que o fator social é o mais relevante para a divisão interna do mercado de trabalho teatral em Porto Alegre. Desta forma, as boas relações tecidas com os agentes do campo teatral que transitam dentro das escolas profissionalizantes são mais importantes para o profissionalismo do que a formação

²⁵ Em dezembro de 2019, o governo de Jair Bolsonaro chegou a anunciar a completa extinção das profissões artísticas como MEI, sem apresentar justificativas. Após grande repercussão na mídia e críticas da classe artística, a resolução foi revogada na mesma semana.

curricular lá obtida — como normalmente ocorre em campos já estabelecidos (DELUCA, 2015). Seja através de entrosamento social, premiações ou presença na mídia, o reconhecimento entre pares é a tônica para nosso campo e em parte explica o motivo do teatro profissional de Porto Alegre ser uma história branca de classe média.

Existem meios oficiais para reconhecer os profissionais do teatro, principalmente com base no registro profissional que teoricamente é obrigatório para o exercício da profissão. O motivo de não haver uma separação formal é porque não há preocupação da classe em fazê-lo. Em primeiro lugar, porque esta classificação por vezes não faz sentido na cena teatral porto-alegrense, onde as produções estudantis cumprem temporada nas mesmas mostras que grupos profissionais, tendo semelhante projeção. Esta tendência já é narrada desde o surgimento das primeiras escolas de teatro em Porto Alegre:

Em São Paulo existe um movimento de teatro profissional. Quando o espectador vai assistir a EAD, sabe que vai ver provas de alunos de teatro, gente que aspira, no máximo, a ser profissional. Ninguém publica crítica em jornal. Sabe, portanto, que terá de aturar defeitos dos mais elementares. Aqui a coisa é diferente: a posição do CAD no movimento de teatro local não é a mesma, infelizmente, da EAD no movimento de teatro em São Paulo. São as condições culturais da cidade: para o público os espetáculos do CAD entram em concorrência normal com os outros espetáculos locais, com um *handicap* de vitória. (PEIXOTO, 1997, p. 341).

Existe alguma concordância entre artistas de que a pessoa se torna um profissional da área ao participar pela primeira vez de um “trabalho profissional”, porém os artistas de teatro apresentam dificuldade em definir o que seria esse trabalho profissional (REIS, 2005). A falta de parâmetros objetivos que na prática diferenciem trabalhos profissionais de trabalhos amadores não é acaso, visto que a popularização dos cursos de teatro faz com que os jovens artistas entrem em contato cada vez mais cedo com diferentes técnicas de atuação e de encenação, muitas vezes dirigidos por professores-encenadores mais experientes.

De modo geral, o rótulo de teatro amador nunca foi sinônimo de menor qualidade artística para o público de Porto Alegre. Na década de 1980 houve uma maior pressão para a regulamentação de grupos profissionais, que envolvia um processo burocrático e custoso. Como forma de driblar estas dificuldades, o sindicato aderiu a produção em Livre Associação, enquanto muitos grupos reconhecidos optaram por seguir se apresentando como amadores:

Por causa das inúmeras burocracias existentes na época, muitas vezes era mais fácil o grupo se apresentar como amador, para não precisar de registros ou prestações de contas, quando na verdade não se era tão amador assim — mas também não se era profissional: não havia contratos e a produção era cooperativada. Esse trânsito pelo status de amador e profissional conforme o projeto do qual se participava parece não afetar a “imagem” profissional desses trabalhadores do teatro. (REIS, 2005, p. 139).

Em segundo lugar, a falta de interesse na classificação de profissionais se dá pelo próprio descaso da classe artística local com tais instituições. Existe algum conformismo naqueles que afirmam que o teatro de Porto Alegre é amador, por não visualizar aqui a mesma dinâmica de trabalho de Rio de Janeiro e São Paulo, onde se faria o teatro profissional. A tentativa frustrada de estabelecer o mesmo sistema de trabalho aqui foi o motivo de êxodo de vários artistas para essas capitais: “É um erro de muitos amadores o ficarem satisfeitos com o teatro para conhecidos e familiares, sem qualquer pretensão de profissionalismo. Quem quer fazer teatro precisa querer viver do teatro” (PEIXOTO, 1997, p. 348).

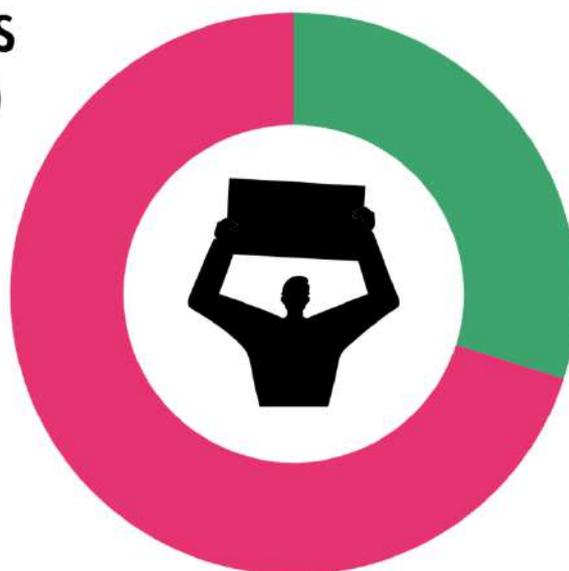
Essa indefinição do profissionalismo ocasiona diversos prejuízos aos trabalhadores e ao mercado teatral da cidade, como a maior concorrência nos editais de ocupação que não fazem esta distinção. Ainda assim, impera tradicionalmente na organização da classe artística gaúcha a passividade, o conformismo e fobia de lidar com instituições burocráticas:

O que chama atenção na análise dos inúmeros movimentos para o caminho da profissionalização do teatro é o fato dos agentes do campo da arte ou cultura, artistas e intelectuais dedicados às artes cênicas abrirem mão de acompanhar as ações desenvolvidas pelo poder público. [...] 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. (MAGALHÃES E SILVA, 2017, p. 83-84).

O caminho para o profissionalismo passa necessariamente pela maior regulamentação da profissão (DELUCA, 2015), contribuindo para a conquista de melhores condições de trabalho e a construção da imagem profissional aos olhos dos nossos pares e da sociedade como um todo. É conhecida a importância das organizações profissionais para cumprir este papel, a depender da sua antiguidade e integração no campo (ROCHA-DE-OLIVEIRA, 2011), como é visível no caso dos médicos e advogados brasileiros.

Figura 7: Participação em sindicatos e órgãos representativos da classe teatral

PARTICIPA DO SATED OU OUTRAS INSTÂNCIAS DE REPRESENTAÇÃO TRABALHISTA?



Fonte: ROCHA, 2021.

O SATED/RS é a organização profissional de artistas teatrais mais tradicional no estado. Foi criado em 1978 como associação profissional (APATEDERGS) para dialogar com o SNT e congregar a classe artística na luta trabalhista, tornando-se um sindicato em 1987. Hoje ele convive com outros movimentos de representação de classe, mas longe do furor político que mobilizava o proletariado dos anos 1980 (**Figura 7**). Os artistas precisam superar sua desarticulação para fortalecer as suas instituições e garantir a manutenção das suas conquistas no campo legislativo. Deste modo, a profissionalização pode ser um processo mais assistido e sustentável.

1.2.3 Êxodo porto-alegrense

A metáfora do balde de caranguejos, conhecida em diversos lugares e contextos, é frequentemente utilizada por artistas porto-alegrenses para caracterizar a classe local. Ela narra o comportamento de caranguejos presos num balde: quando os de cima conseguem escapar, os de baixo sempre os puxam de volta e todos morrem no final. Essa lógica de “se eu não posso tê-lo, ninguém mais pode”, ainda que contestada por alguns artistas, reafirma a competitividade do mercado local. Numa cidade historicamente difícil de sobreviver a partir do trabalho artístico, os teatros lutam incansavelmente para chegar ao topo do balde. Na busca por melhores oportunidades de trabalho, a solução para muitos foi trocar de balde completamente e tentar a sorte no Rio de Janeiro, em São Paulo ou no exterior.

A fuga de cérebros de gaúchos é histórica, e podemos citar v exemplos de artistas que fizeram este êxodo em massa desde o início do século XX. É o caso de Iracema de Alencar, Maria della Costa, José Lewgoy, Walmor Chagas, Lílian Lemmertz, Itala Nandi, Paulo José, Antônio Abujamra, Fernando Peixoto e muitos artistas de gerações posteriores que lançaram suas carreiras no RS e não encontraram espaço para se desenvolver profissionalmente aqui (PEIXOTO, 1997; GARCIA, 2002). Além de artistas, há também célebres gestores culturais e empresários teatrais gaúchos que prosperaram em outras terras, como Carlos Machado, empresário do teatro de revista conhecido no Rio de Janeiro como O Rei da Noite.

Esta tendência está enraizada e é encorajada pelo discurso de sucesso proferido pela classe em diversos espaços (até mesmo na aula inaugural do curso de Teatro da UFRGS, anteriormente citada), com justificativas pautadas na estrutura precária do mercado local. É possível relacioná-la com o maior valor atribuído pelos gaúchos a tudo que vem de fora — fenômeno curioso em uma sociedade essencialmente bairrista. Fernando Peixoto (1997) sugere um possível “esnobismo do público” porto-alegrense, que se mostra indiferente às realizações da própria cidade. É comum ainda o efeito reverso para aqueles que retornam para a cidade após viverem fora por algum período, que são estigmatizados por terem “fracassado”. Esta tendência não é exclusiva do teatro gaúcho, mas de todo seu setor cultural. O músico Wander Wildner, que fez múltiplas idas e vindas ao longo da carreira, afirma:

A pior coisa do mundo é ficar em Porto Alegre. [...] A coisa começa aqui. Se continuar aqui, ela acaba. Tem que sair pra fora. Tem que viajar. Não pode ficar em Porto Alegre. [...] O lance todo é sair, de qualquer arte que tu faça, tem que sair. Arte tem que mostrar. O artista, ele é o cara que comunica o lugar dele pro mundo. Só que aqui é muito fácil de as pessoas ficarem, tem a micro-fama, né? (REIS, 2005, p. 156).

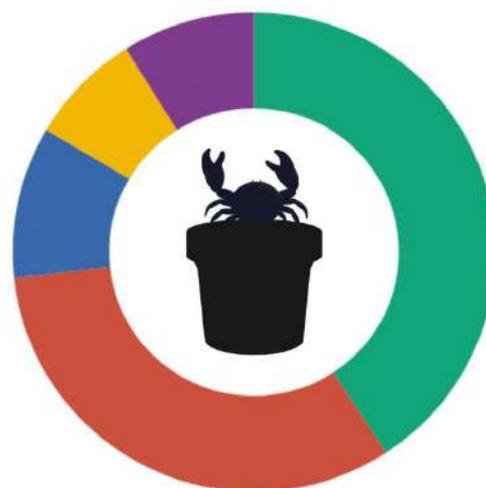
É possível notar uma desaceleração desse êxodo porto-alegrenses a partir da redemocratização na década de 1980. A popularização da produção cultural via editais públicos nesta época fortaleceu o mercado local e deu melhores condições aos profissionais para seguirem atuando na cidade. Entretanto, o dismantelamento dessas políticas na década de 2010 abre espaço para uma nova onda de emigração em massa.

Na pesquisa realizada, questionei se os respondentes já haviam considerado mudar de estado ou país em busca de melhores oportunidades profissionais nas artes (**Figura 8**). As respostas, de múltipla escolha, revelam o tamanho do nosso impasse: a maior parte dos entrevistados (40,8%) pretende sair de Porto Alegre no futuro, seguidos por uma grande parcela que já quis, mas está conformada (32,5%). Mais raros do que aqueles que nunca consideraram sair (8,9%), somente os que voltaram (7,6%).

Figura 8: Desejo de migração em busca de oportunidades profissionais

JÁ CONSIDEROU MUDAR DE ESTADO/PAÍS EM BUSCA DE OPORTUNIDADES PROFISSIONAIS NAS ARTES?

■ Sim, e ainda pretende ir	40,8%
■ Sim, mas nunca concretizou	32,5%
■ Sim, e hoje reside fora	10,2%
■ Sim, foi e acabou voltando	7,6%
■ Não	8,9%



Fonte: ROCHA, 2021.

Embora essa fuga de cérebros possa contribuir imediatamente para a carreira do emigrante, ela representa um prejuízo para o mercado local em longo prazo. Desta forma, Porto Alegre continua servindo como celeiro formativo de profissionais bem qualificados, com carreiras bem-sucedidas no eixo Rio-São Paulo, mas oferece pouco incentivo para manter aqui todos aqueles que poderiam contribuir para o desenvolvimento do mercado local.

1.2.4 Panorama de um mercado

Essa revisão histórica não descreve somente a cidade de Porto Alegre, pois muitos destes fluxos aconteceram de forma simultânea e similar em outras partes do Brasil e do mundo. Isto acontece porque, apesar da organização insular e pouco sistemática do setor cultural no Brasil, seguimos inseridos juntos num contexto mais amplo. É possível observar mudanças substanciais no mundo do trabalho nas últimas décadas, de modo diferente em cada país, mas gerando uma soma de fatores que

[...] impulsionam um novo contexto de trabalho com um consenso alterado sobre o que é considerado um mercado de trabalho justo e mais flexível; uma tendência à desregulamentação dos sistemas nacionais de emprego; e uma crescente importância dos mercados globais. Portanto, o desenvolvimento de novas formas organizacionais, como organizações em rede ou virtuais, ou novas maneiras de trabalhar, incluindo vários empregos, acordos de trabalho precários ou mudanças ocupacionais frequentes, não surpreende. Elas são tanto um resultado quanto uma causa dessas mudanças. (MAYRHOFER; MEYER; STEYRER, 2012, p. 218).

Este processo de precarização dos mercados de trabalho tem relação próxima com as políticas neoliberais adotadas por diversos governos ao redor do mundo, de modo a proteger o

sistema capitalista de maiores crises econômicas — optando por crises sociais, ambientais, humanitárias e democráticas. A pretensa modernização ou flexibilização da legislação trabalhista acarreta maior lucro ao grande empresariado e maior precarização das condições de trabalho ao proletariado. A precariedade é distribuída de modo desigual na sociedade, seguindo essas dinâmicas de poder (BUTLER, 2018). A cultura como dever do Estado é preterida nesta filosofia neoliberal, devota do Estado mínimo e do livre mercado. Neste modelo, prosperam os setores da indústria cultural capazes de reproduzir suas obras (livros, músicas, filmes, quadros, etc.) de forma massiva. As formas mais “artesaniais” de cultura, como as artes cênicas, perdem em poder econômico numa economia global. Sobre o mercado teatral porto-alegrense, Mirna Spritzer, atriz e ex-professora do DAD, considera:

Eu não acho que em Porto Alegre, em momento algum, tenha existido mercado de trabalho. Do ponto de vista econômico. Não existiu e não existe e penso eu que na atual conjuntura não existirá tão cedo. Mercado de trabalho, assim, nesses termos, não tem. E nunca teve. O que tem em Porto Alegre, me parece, são ciclos, são momentos... em que as coisas se estruturam melhor. Então eu acho que eu tive a sorte de viver um desses ciclos. Que foi um momento em que a gente fazia de um a dois espetáculos por ano (REIS, 2005, p. 138).

Talvez a tônica desta discussão não seja validar a existência de um mercado teatral, mas colocá-lo em pauta de qualquer forma. “É preciso tornar visível o mercado teatral brasileiro, mesmo que ele não exista (economicamente). Se o cruzamento de linguagens é a tônica do teatro, está na hora de trazer ao palco o discurso econômico” (FRIQUES, 2016, p. 211). Existindo ou não um mercado para o teatro, quem quer que decida isso, o fato é que existe um grande número de profissionais do teatro desassistidos e precarizados, colocados fora do mercado de trabalho formal, fora dos setores privilegiados pela atual política econômica neoliberal. E por estarem “fora”, estão em relação.

Estar do lado de fora de estruturas políticas legítimas e estabelecidas é ainda estar saturado nas relações de poder, e essa saturação é o ponto de partida para uma teoria do político que inclui formas dominantes e subjugadas, modos de inclusão e de legitimação, bem como modos de deslegitimação e de supressão. (BUTLER, 2018, p. 80).

Como já vimos, é de interesse público que estes profissionais tenham seu trabalho fomentado por políticas culturais sólidas. Recebi 127 respostas para a pergunta “Como você avalia as políticas públicas para o setor teatral em Porto Alegre?”. Em geral, elas confirmaram o cenário até aqui descrito: percebem uma escassez de políticas de incentivo à cultura em todas as esferas, acentuadas pelo desmonte neoliberal do Estado; as existentes são insuficientes à demanda dos artistas; sentem um afastamento do público e uma carência de políticas de formação de plateias; relatam as limitações estéticas e burocráticas impostas pelos

editais. Apesar das faltas, percebe-se que as políticas públicas para o setor teatral em Porto Alegre estão bem à frente de outros municípios gaúchos que não contam com fundo municipal de cultura, leis municipais de cultura, secretarias de cultura.

[Resposta 141] Atualmente, não tenho a percepção de que haja políticas públicas específicas para o setor teatral em Porto Alegre. Os últimos anos da gestão municipal da cultura acompanharam o processo de desmonte instaurado pela esfera federal. O âmbito estadual mantém com regularidade parcial editais de criação e produção que, a meu ver, pouco fomentam a sustentabilidade da produção e circulação de obras, já que são escassas as atividades de formação de plateia, circuitos e redes entre os municípios.

[Resposta 130] Há um histórico de políticas de descentralização e, até, financiamento muito forte (inclusive de vanguarda nacional). Contudo, por falta de uma visão de gestão e da continuidade dessas práticas a situação foi desestabilizada. Parece haver uma necessidade, um anseio de organização civil para o fortalecimento destas políticas, mas, há algo em nossa cultura teatral local (se identificares o que é, me conta, por favor) que dificulta este processo de articulação entre os profissionais.

[Resposta 61] São frágeis, e não atendem as necessidades de profissionais e público. Sem contar que quando se tratam de editais e incentivos são muitas vezes os mesmos grupos de pessoas, os beneficiados. (ROCHA, 2021).

É frequente a impressão de que os editais premiam sempre os mesmos artistas já consagrados. Cabe questionar: por quê? Hipóteses dos próprios artistas incluem a falta de divulgação das oportunidades e as panelinhas da classe teatral. Pensando nas limitações deste sistema, arrisco dizer que estes mesmos “consagrados” de sempre são aquelas pessoas e equipes mais treinadas para escrever na linguagem dos editais. É um formato específico, que beneficia quem o domina. Como sumariza a resposta 142: “O artista vive de editais, quem ganha, quem não ganha vive de qualquer outra coisa” (ROCHA, 2021). Ou ainda, como demonstra Friques (2016), a recorrência dos mesmos jurados em prêmios ou editais é tão comum quanto a de indicados e premiados, ou seja, cria-se um ambiente propício para a manutenção das panelinhas.

Muitos também relatam uma lacuna na sua formação para aprender a analisar e avaliar estas políticas e legislações, sobre isso veremos mais tarde. Mas cabe salientar que este é um desafio das nossas próprias autoridades. Não temos boas métricas e indicadores de qualidade na aplicação das políticas públicas em qualquer esfera, porque não há uma sistematização. Falta estrutura. Apesar da era digital, só no último ano que tivemos um maior avanço no mapeamento e cadastro massivo de artistas, através da Lei Aldir Blanc. Como propor fomento às artes sem conhecer a classe artística? Como criar políticas de formação de plateia sem conhecer o público que frequenta nossos equipamentos culturais? Até então, a maior métrica para estas instituições era o número anual de inscritos nos editais, uma visão bastante limitada

da realidade (FERREIRA et al, 2021). Neste novo episódio da história, temos maiores condições de construir políticas melhores.

No entanto, é preciso atenção. O distanciamento social de 2020, imposto como medida de proteção contra a pandemia de COVID-19, incentivou uma renovação estética pelas experimentações em prol de um teatro digital. O potencial de criar um teatro mais acessível e inserido na economia digital é excitante e perigoso. Vemos neste formato de home office algumas dinâmicas igualmente precárias, como a indistinção entre tempo de trabalho e de ócio ou vida pessoal (CANCLINI, 2012). Pelo que acompanhamos até agora, os artistas acumulam mais funções, artísticas e tecnológicas, e seguem trabalhando sem perspectiva de retorno financeiro, exceto pelo suporte de editais de fundos emergenciais. Entretanto, é estimulante que artistas estejam experimentando com ferramentas digitais. Muitos conseguiram alcançar um novo público através das redes sociais, principalmente com esquetes de humor. Ainda há muito a se explorar neste território.²⁶

Perguntei ainda: “Você se vê crescendo profissionalmente em Porto Alegre?” (**Figura 9**). As respostas possíveis eram Sim, Não ou Outro. Muitas pessoas optaram por responder de forma elaborada na opção outro, afinal esta não é uma questão tão objetiva, e lá compartilharam ressalvas, incertezas, desesperanças e algum otimismo.

Figura 9: Você se vê crescendo profissionalmente em Porto Alegre?

VOCÊ SE VÊ CRESCENDO PROFISSIONALMENTE EM PORTO ALEGRE?



Fonte: ROCHA, 2021.

²⁶ Nesta mesma pesquisa, questionei os artistas locais acerca do impacto da pandemia sobre o seu trabalho. Uma análise dessa situação foi descrita por mim e pelo professor Walter Lima Torres Neto no artigo *Cibercultura Teatral: Panorama do trabalho criativo no ciberespaço em Porto Alegre durante a pandemia*, disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/61369>.

atribui esta herança a um conservadorismo castilhist²⁷, enraizado na estrutura da organização social porto-alegrense. Seja por desestímulo ou desinteresse, a classe teatral faz pouca oposição direta a tais líderes da nossa oligarquia. Desde que deem continuidade ao calendário tradicional de eventos e aos editais para cultura, não há interesse na alternância de poder.

[Resposta 66] Complicado. Aponto que minha visão é de alguém que esteve mais de fora do que dentro, porém penso que é, em certo nível um rodízio das mesmas pessoas em lugares de destaque, e penso que é complicadíssimo. Se inserir sem o auxílio de certas figuras. Penso cada vez mais que criar as próprias coisas é o melhor a se fazer neste momento.

[Resposta 116] Terrível, bastante dificultoso para os jovens e sem nenhuma chance para sexagenários como eu. Somos grandes formadores, e, todos acabam indo para Sampa e/ou Rio.

[Resposta 85] Além da desvalorização da profissão que acarreta em falta de espaços e recursos para a sobrevivência de artistas, sinto que existe um teto extremamente baixo de conquistas e de até onde uma pessoa artista pode ir. O "topo" em Porto Alegre, especificamente para quem trabalha nos teatros e espaços cênicos não acadêmicos, é um vale em questão de sobrevivência financeira e estrutural. Quem alcança o máximo que se pode alcançar na cidade garante um ano ou um pouco mais de sobrevivência (com uma turnê ou um espetáculo que consiga muitas vendas) e retorna a estaca 0. Muitos artistas, talvez a maioria, com mais de 40 anos de história teatral ainda vivem em situações precárias. (ROCHA, 2021)

A falta de articulação da classe teatral é substituída por uma organização em nichos, como notam os próprios entrevistados. Ao invés da união em torno das pautas que defendem, as “panelinhas” se unem em torno do sentimento mútuo de exclusão. A filósofa Judith Butler alerta que essa união por modos de igualdade nos relega a condições igualmente precárias: “O oposto da precariedade não é a segurança, mas luta por uma ordem social e política igualitária na qual uma interdependência possível de ser vivida se torne possível” (BUTLER, 2018, p. 69). É preciso uma união transversal, entre todos os que sofrem distintas formas de precarização neste sistema, na luta por melhores condições:

[Resposta 151] Vejo com tristeza, com pouca estruturação real desse mercado. Sem regulamentação plausível, sem assuntos de relevância sendo discutidos como a reforma tributária e um regime de previdência específica para esse setor, entre outros.

[Resposta 10] Vejo como um grande desperdício de talentos. Somos profissionais em todas áreas, na direção, na técnica, nos atores, porém a figura do produtor de teatro inexistente. Ficamos reféns de editais pois ninguém consegue levantar fundos ou parcerias. Além disso, há uma cultura de desvalorização dos artistas locais que reflete no público cada vez menor. Em dez anos de profissão, eu só vi teatros fecharem, companhias acabarem e editais desaparecerem. Mas pq o São Pedro sempre lota quando vem um espetáculo "de fora"? Público existe, falta saber pq ele não consome o teatro local. (ROCHA, 2021).

²⁷ Referente a Julio de Castilhos, político gaúcho de tradição positivista. O castilhismo foi uma ideologia assumida pela administração republicana no RS que se perpetuou no poder até a década de 1930. Dentre outros pressupostos, ela prega a centralização dos poderes no Executivo, condicionando todas as políticas ao governante que está no poder. Alexandre Magalhães e Silva (2017) denota a necessidade de mais estudos que aprofundem a relação entre a ideologia positivista e o teatro porto-alegrense.

Com este entendimento do mercado teatral porto-alegrense, no próximo capítulo vamos abordar a peça central do quebra-cabeça: os profissionais do teatro. Daí poderemos responder algumas questões até aqui suscitadas acerca de suas dinâmicas de trabalho e, principalmente, conhecer melhor os próprios interlocutores. E então poderemos rever este retrato com novos olhos.

1.3 Trabalhadores da Cena

Finalmente chegamos aos protagonistas desta pesquisa. Esta introdução vem após o contexto local, pois quero evitar aqui a construção neoliberal que afirma que o sujeito constrói sua própria realidade — certamente não é mentira, mas uma via de mão dupla. Só não cabe inferir que um indivíduo pode sozinho superar as desigualdades estruturais do capitalismo. Não é uma meritocracia²⁸. O sistema também molda o sujeito. Vivemos sob múltiplas formas de dominação econômica, política e cultural. E a distribuição da precariedade continua desigual. O último capítulo desta primeira seção traça um perfil dos profissionais de teatro de Porto Alegre, desde sua demografia, sua organização laboral e sua visão de mundo.

Até agora, já vimos vários sintomas de como nossas condições mercadológicas impactaram a rotina dos teatros nos últimos anos. Recapitulando: a produção teatral via editais de fomento à criação se torna o principal modelo de trabalho desde a redemocratização brasileira; os artistas passam a transitar mais entre diferentes grupos e projetos simultâneos para ter garantias econômicas em longo prazo; como consequência, aumentaram-se as estreias, diminuindo a vida útil dos espetáculos e dos grupos teatrais. As produções ficam mais caras, os editais oferecem valores cada vez menores, levando os grupos a diminuir suas equipes para dividir o lucro em menos fatias.

Essa dinâmica incentiva os artistas a serem polivalentes, isto é, a se profissionalizar em vários ofícios artísticos para gerir riscos e multiplicar suas oportunidades de trabalho (KUNST, 2015). É por isso que eu escolho abordar os trabalhadores do teatro como um corpo único (sem fazer distinção entre atrizes, diretores, produtoras, gestores, figurinistas, etc.), por

²⁸ A meritocracia descreve um sistema que remunera (financeira ou simbolicamente) os sujeitos de forma proporcional ao seu esforço individual. Esse conceito individualista é celebrado pelo neoliberalismo, porém não se sustenta no mundo atual. Vale notar que o conceito foi cunhado em *The Rise of Meritocracy*, obra de ficção escrita por Michael Young que narra um futuro distópico onde os direitos e privilégios são distribuídos de acordo somente com o que entendemos como mérito.

entender que a maioria dos agentes criativos costuma acumular múltiplas funções na vida profissional. A teoria econômica clássica sugere que a divisão de trabalho depende da expansão do mercado, segundo Adam Smith:

Como é o poder de troca que leva à divisão do trabalho, assim a extensão dessa divisão deve sempre ser limitada pela extensão desse poder, ou, em outros termos, pela extensão do mercado. Quando o mercado é muito reduzido, ninguém pode sentir-se estimulado a dedicar-se inteiramente a uma ocupação, porque não poderá permutar toda a parcela excedente de sua produção que ultrapassa seu consumo pessoal pela parcela de produção do trabalho alheio, da qual tem necessidade (SMITH, 1996, p. 77).

Ou seja, num mercado reduzido não há lucro (excedente de produção) suficiente para suprir o consumo pessoal e a contratação de outro profissional especializado. Podemos observar essa teoria em prática na cena teatral a partir dos anos 1980, quando os editais permitiram uma maior produção cênica e estimularam a especialização de produtores teatrais. Ou ainda, se observarmos o desenvolvimento geral da economia do Brasil, que teve uma industrialização tardia e por muito tempo foi baseada na produção agrícola de subsistência que, “por não contar com divisão de trabalho, se torna economicamente menos eficiente” (MARINA, 2017, p. 177).

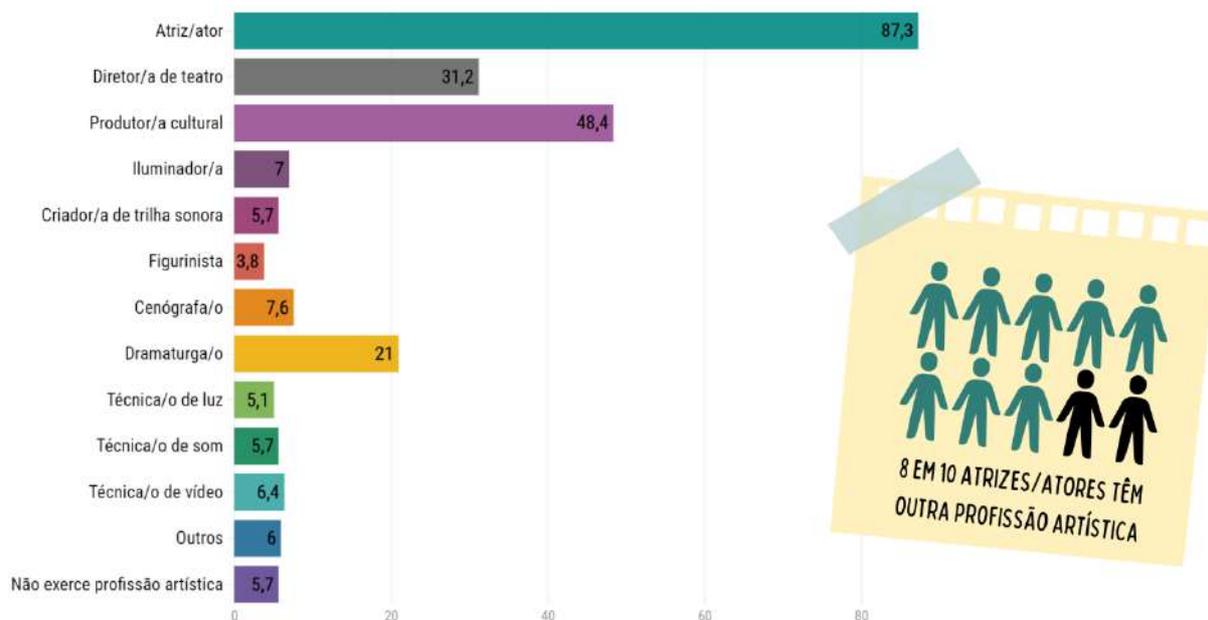
Por não gerar lucro, o mercado teatral estimula um sistema de acúmulo de funções e pouca divisão do trabalho; por não ter divisão do trabalho, o sistema teatral não assume um formato industrial de produção, no qual a especialização é fundamental, e por isso perde de gerar mais lucro. Mas já vimos exceções em alguns nichos: o teatro comercial, que costuma ser produzido num molde industrial, tem vários exemplos de produtores bem-sucedidos no grande porte. A crescente preocupação em capacitar gestores e produtores culturais no Brasil e na América Latina, seguindo o exemplo europeu, é outra iniciativa que alivia o trabalho dos atores-empresários e pode auxiliar no processo de difusão cultural e formação de plateias, para melhor consolidar nosso mercado no futuro.

A divisão do trabalho, na medida em que pode ser introduzida, gera, em cada ofício, um aumento proporcional das forças produtivas do trabalho. A diferenciação das ocupações e empregos parece haver-se efetuado em decorrência dessa vantagem. Essa diferenciação, aliás, geralmente atinge o máximo nos países que se caracterizam pelo mais alto grau da evolução, no tocante ao trabalho e aprimoramento; o que, em uma sociedade em estágio primitivo, é o trabalho de uma única pessoa, é o de várias em uma sociedade mais evoluída (SMITH, 1996, p. 66).

Para fins de análise, no levantamento que realizei, propus uma divisão em três categorias de ocupações: profissões artísticas, aquelas diretamente envolvidas na produção cênica; profissões para-artísticas, aquelas que usam do conhecimento da arte em outros setores da economia (educação, administração, gestão pública, etc.); e profissões fora do meio

artístico. Ofereci a seleção múltipla para a pergunta “Você exerce profissão artística?” (Figura 11). Os entrevistados acumulam em média de 2 a 3 profissões. Dentre os que mantêm apenas um ofício, o grupo mais numeroso são os de só atrizes/atores (16,7%), o que não é surpresa visto que a formação em teatro tradicionalmente é voltada à formação de atores.

Figura 11: Profissões artísticas no teatro de POA



Fonte: ROCHA, 2021.

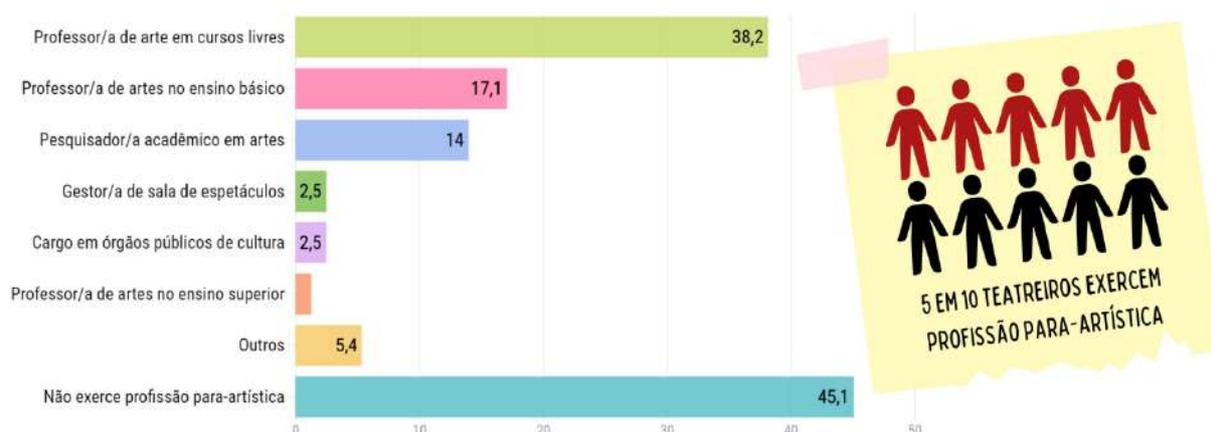
As profissões artísticas em geral sofrem pela falta de remuneração fixa (quando há remuneração) e benefícios como plano de saúde, vale-transporte, vale-alimentação, férias, aposentadoria, seguro por acidente de trabalho, piso salarial, décimo terceiro salário ou licença maternidade. Pela ausência de mercado de trabalho formal, a maioria encara o empreendedorismo — um caminho tortuoso para a maioria dos artistas, com conhecimento limitado de gestão e *marketing* cultural, e poucas opções de linhas de crédito em instituições financeiras que contemplam o fazer artístico (LIMA, 2018). A polivalência em profissões artísticas ainda é uma opção arriscada. Por isso, é comum buscar um trabalho secundário em áreas que podem conciliar e, se possível, dialogar com o teatro. Ao entrevistar jovens diretores teatrais atuantes em Porto Alegre, a pesquisadora Naomi Siviero constata:

Entre estes cinco diretores não há nenhum que se dedique exclusivamente à atividade profissional de diretor/diretora de teatro. Matheus é produtor e opera som. Desi é professora, atriz e gestora do Neelic. Dill é cabeleireiro, ministra oficinas de teatro e produz o grupo Jogo. Gabi participa frequentemente de produções audiovisuais como atriz. Colin dá aulas, é ator e na época em que conversamos tinha bolsa de pesquisa do doutorado. Nenhum desses agentes se identifica apenas enquanto “diretor” ou “diretora” quando fala de si. As suas demais atividades não

são apresentadas meramente como complementares ou secundárias à direção. Elas estão integradas à prática profissional desses artistas. Se pensarmos em outros diretores da cidade vamos encontrar muitos professores universitários ou professores de escolas de formação de atores. Talvez seja difícil encontrar em Porto Alegre alguém que trabalhe apenas como diretor. Eu particularmente não conheço ninguém que acorde de manhã, tome o seu café, vá dirigir um ensaio e no final do mês ganhe um salário de diretor teatral. (SIVIERO, 2019, p. 55).

Analisando as respostas da questão “Você exerce profissão para-artística?”, também percebi ali um acúmulo destas ocupações, contudo em volume bem menor do que entre as artísticas (**Figura 12**). Isso acontece porque os artistas não acumulam múltiplas profissões por uma sanha criativa multifuncional, senão por pura necessidade econômica de empregabilidade. Além da sobrevivência, a profissão para-artística serve ainda financiar a carreira artística, e a renda ali obtida é reinvestida na produção de espetáculos, inscrição em cursos, etc. (BORGES; PEREIRA, 2012).

Figura 12: Profissões para-artísticas no teatro de POA



Fonte: ROCHA, 2021.

Uma das respostas no formulário questionou a distinção que faço entre profissões artísticas e para-artísticas. Optei por usar este conceito em diálogo com a pesquisa realizada com artistas em Portugal pela socióloga Vera Borges²⁹, a qual citarei bastante daqui em diante a título de comparação. Esta metodologia, distinguindo a renda dos artistas entre decorrentes da prática artística, de áreas correlatas e outras áreas, é comum nos estudos de sociologia das artes e um mecanismo útil ao diagnóstico da precarização econômica do nosso setor (THROSBY; ZEDNIK, 2012).

²⁹ Foram coletados dados de 187 atores e bailarinos entre 2007 e 2009. Cerca de 65% dos entrevistados eram do teatro, e 35% da dança. A pesquisa completa está disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/641>.

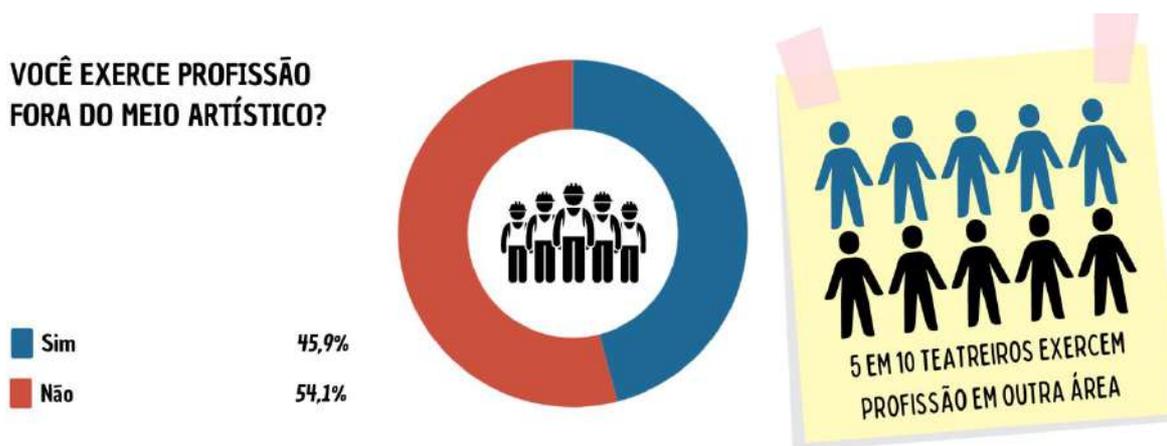
[Resposta 97] [...] Digo isso também como pesquisador, que atua na área educacional, artística e científica. [...] A atividade em sala de aula também envolve "execuções artísticas". inclusive o professor acaba atuando, dirigindo, montando figurinos, cenários, etc junto com seus alunos, realizando muitas dessas tarefas. Talvez a separação correta seja entre aqueles que trabalham voltados a um conceito de espetáculo, performance, etc. e outros para os demais espaços, com componentes pedagógicos. Separa-los é hierarquizar profissões também, cuidado. (ROCHA, 2021).

Meu intuito ao distinguir é justamente evidenciar esta hierarquia, numa sociedade que se organiza em torno do trabalho. O fato de que os trabalhadores do setor artístico precisam somar competências e migrar para outros setores mais consolidados para sobreviver já é um indicador. O exercício da docência — seja no ensino livre, básico ou superior — é a alternativa mais popular de sustento entre artistas, incluindo casos motivados apenas pelo interesse financeiro quando não se consegue viver do ofício artístico (LIMA, 2018).

O setor educacional também enfrenta a precarização, mas ainda é capaz de oferecer mais estabilidade a muitos artistas. Longe de uma romantização, a docência em muitos casos implica em uma dupla ou tripla jornada de trabalho, seja pela vontade de seguir a carreira artística em paralelo, seja pelas más condições salariais da educação no Brasil. A licenciatura exige responsabilidade, dedicação e especialização, e que dificulta o desempenho de quem a vê apenas como ocupação secundária. O pedido de precaução feito por este arte-educador é sintomático de como esse tema é encarado no campo teatral: não é raro o estigma com a licenciatura em teatro dentro dos ambientes artísticos.

Não pretendo falar muito sobre o exercício de ocupações secundárias neste trabalho, pois embora seja uma estratégia eficiente para sobreviver perante as dificuldades do mercado, não acredito que isso represente uma resolução satisfatória aos nossos problemas econômicos. Tamanho acúmulo apenas ilustra as nossas dificuldades, mas esta situação não é novidade, sendo inclusive bem incorporada na cultura teatral local. Uma tradição de muitos grupos antigos da cidade é realizar ensaios no turno da noite ou finais de semana, de modo a acomodar a agenda dos muitos artistas que trabalhavam em outros empregos durante o dia (**Figura 13**).

Figura 13: Teatros de POA em profissões de outras áreas



Fonte: ROCHA, 2021.

Um estudo australiano investigou as necessidades mínimas de renda de artistas de diversas áreas, incluindo as artes cênicas (THROSBY; ZEDNIK, 2012). Foi constatado que quanto maior era sua renda, maior era a renda mínima necessária apontada pelos entrevistados. Fatores como idade, ter filhos e nível de educação também impactavam nessa percepção — mostrando que os artistas têm necessidades de renda similares às da população em geral. Quando não atingem suas necessidades mínimas, o estudo encontrou uma relação direta entre o tamanho do déficit e a quantidade de tempo que passam em trabalhos não artísticos. Novamente, o que leva artistas a buscarem trabalhos em outras áreas é, sobretudo, a necessidade financeira. Esse fenômeno independe do grau de inserção ou formação do artista, e só é atenuado entre aqueles que podem contar com apoio da renda da família ou cônjuge.

Percebendo essa atuação polivalente em múltiplas jornadas de trabalho, nos próximos tópicos deste capítulo vamos investigar a fundo os profissionais do teatro porto-alegrense em suas várias facetas. A partir daí, buscaremos contextualizar esse fenômeno e analisar possíveis caminhos para uma melhora dessas condições de trabalho.

1.3.1 Quantos artistas há em POA?

Para fundamentar esta análise, elaborei o levantamento *Formação e Trabalho no Teatro de Porto Alegre (2010-2020)*, que realizei entre 23 de março e 27 de abril de 2021, e resultou em 157 contribuições de profissionais do teatro local recebidas de forma anônima. A pesquisa era composta por 43 perguntas, sendo 23 questões de múltipla escolha, sete escalas de classificação Likert e sete questões abertas, todas obrigatórias, além de seis questões

discursivas opcionais. As perguntas estavam organizadas em quatro seções temáticas, respectivamente denominadas: Dados demográficos; Atividade profissional; Formação profissional em teatro; e Mercado de trabalho. O questionário pode ser conferido em anexo.

As respostas recebidas foram submetidas a um processo de triagem, para organizá-las, elaborar recortes e isolar as que fogem do escopo. O resultado foi avaliado seguindo diferentes métodos, sobretudo através da análise de discurso e análise de conteúdo, com auxílio de softwares para a análise e representação visual dos dados.

O questionário foi veiculado na internet através da plataforma Google Forms, com ampla divulgação nas redes sociais e por mensagens diretas para endereços eletrônicos do SATED/RS, da MOVE, de diferentes escolas de teatro da cidade e de centenas de artistas e grupos independentes, por mim e por amigos (aos quais sou imensamente grato). A divulgação convidava a participação de profissionais do teatro de Porto Alegre atuantes na última década, seguindo portanto um critério de autodefinição, que julguei ser o mais justo para abarcar a diversidade da cena local.

Vale notar que os respondentes não residem necessariamente em Porto Alegre, mas trabalham no teatro porto-alegrense. A Região Metropolitana de Porto Alegre, quinta mais populosa do Brasil, é composta por 34 municípios, muitos dos quais funcionam como cidades-dormitório da capital gaúcha. Como a maioria destas cidades possui um sistema teatral bastante frágil, seus agentes costumam atuar com mais frequência no teatro da capital.

Não há dúvidas de que mobilizamos um coletivo diverso em expressões cênicas e nichos de produção, que até certo ponto refletem o que enxergo na cena teatral porto-alegrense, mas podemos problematizar esta amostra: se os profissionais do teatro se organizam em redes de trabalho (como veremos adiante), é possível que o alcance deste questionário tenha sido menor entre agentes posicionados mais distantes da minha rede ou das entidades supracitadas. Como a profissão artística (felizmente) não é delimitada por uma associação, sindicato, registro, escola ou qualquer entidade, hoje ainda carecemos de um espaço de contato com a totalidade desta população.

Analisando os profissionais do teatro de forma quantitativa, encontrei dificuldades para mensurar a população total de artistas e para tecer análises comparativas, tanto a partir de outras pesquisas quanto a partir dos censos. O sociólogo das artes Pierre-Michel Menger, que trabalha com a revisão de estudos de outros autores, já apontava algumas destas limitações:

Quase todo relatório de pesquisa sobre ocupações artísticas começa com uma lista das limitações e discrepâncias dos dados do Censo e não Censos, incluindo: problemas de definir quem são artistas profissionais e como sua ocupação é determinada; a delimitação de campos artísticos e a inclusão ou exclusão de especialidades periféricas dentro de um campo; as variações nas classificações de profissões e a adição periódica de novas ocupações ao subconjunto dos artistas na classificação do Censo; e a falta de qualquer tratamento sério para a questão de empregos múltiplos. [...] O Censo usa uma regra de classificação parcimoniosa, que interpreta de forma restrita a “principal atividade de trabalho ou negócio na semana passada”. Dois sérios problemas confrontam os pesquisadores que usam a fonte do Censo [...] Em primeiro lugar, uma vez que muitas pessoas que se identificam como artistas têm múltiplos empregos, seu comportamento no mercado de trabalho (ganhos, tempo de trabalho) não pode ser atribuído apenas ao seu envolvimento artístico. Em segundo lugar, aqueles que ganham a vida principalmente em empregos não artísticos, e ainda assim se identificam como artistas, são relatados como membros de ocupações não artísticas. As pesquisas, por outro lado, geralmente usam um ou vários critérios [...] e podem categorizar várias atividades como arte de acordo com os interesses particulares do pesquisador. O mais controverso desses critérios é, naturalmente, o da autodefinição subjetiva como artista; este critério encapsula uma dimensão temporal do compromisso ocupacional, uma vez que os artistas podem circular entre vários empregos e, ainda assim, continuar a se considerar artistas. (MENGER, 2006, p. 6-7)

O que são 157 pessoas dentro de toda a classe teatral de Porto Alegre? Certamente não há uma resposta definitiva e exata. Mas isso não me impediu de buscar uma estimativa: primeiro, consultei o SATED/RS para descobrir quantos registros eles já haviam emitido para profissões teatrais. A secretária do sindicato alertou logo de início que a sua base de dados ainda é pouco digitalizada, o que dificulta a pesquisa com filtros. Para saber o número de pessoas físicas ou de registros emitidos por ano, seria preciso uma pesquisa manual. Os dados compilados (**Quadro 3**) contêm todos os registros emitidos pelo sindicato desde sua fundação, em 1987, até abril de 2021. Somam-se 4.345 registros em diferentes categorias.

Quadro 3: Registros de profissões teatrais emitidos pelo SATED/RS até abril de 2021

PROFISSÃO	REGISTROS	PROFISSÃO	REGISTROS
Assistente de Direção	0	Eletricista de Espetáculos	97
Ator	1.564	Figurante	1
Atriz	1.330	Figurista	33
Cabeleireiro de Espetáculos	0	Iluminador	182
Camareira	5	Iluminadora	16
Caracterizador	1	Maquilador de Espetáculo	2
Cenógrafo	30	Maquinista	11
Cenotécnico	26	Maquinista Auxiliar	1
Contra-Regra	17	Operador de Luz	204
Cortineiro	1	Operador de Som	272
Costureira de Espetáculos	0	Secretário Teatral	2
Diretor	193	Sonoplastia	40
Diretor de Cena	5	Técnico de Som	213
Diretor de Produção	99	TOTAL	4.345

Fonte: SATED/RS

Esse total não nos dá uma resposta, por quatro limitações. Primeiro, porque essa é a soma de registros emitidos nos últimos 34 anos, e é certo que muitos artistas tenham parado de trabalhar ou saído de Porto Alegre desde então. Segundo, porque o SATED é um dos maiores, mas não o único órgão que emite o registro profissional, que também pode ser requisitado gratuitamente no Ministério do Trabalho por quem concluir formação superior ou técnica em cursos reconhecidos na área. Terceiro, porque esse número se refere a todos os registros do RS, e não somente da capital gaúcha. E quarto, porque são registros por profissão e, como a polivalência é tradição nas profissões artísticas, o mesmo indivíduo pode estar contabilizado mais de uma vez em diferentes categorias. É o meu caso: emiti meu registro como ator pelo Ministério do Trabalho, e meus registros seguintes de diretor, iluminador e sonoplasta pelo SATED/RS.

Segui minha pesquisa, recorrendo a outras fontes. Consultei os dados de cadastros para a Lei de Emergência Cultural do RS, talvez o mapeamento mais recente e abrangente que temos disponível na área. O governo do estado, através da SEDAC, ficou responsável por cadastrar e repassar a renda emergencial aos trabalhadores da cultura do RS, pelo Inciso I do Art. 2º da Lei Aldir Blanc. O cadastramento realizado no *site* da SEDAC se encerrou no dia 15 de setembro de 2020, com 2.819 pessoas registradas entre todas as áreas da cultura (SEDAC, 2021). Enquanto isso, os municípios ficaram responsáveis por cadastrar e repassar o auxílio emergencial às entidades, microempresas e espaços culturais, pelo Inciso II da mesma lei. Em novembro de 2020, após o encerramento das inscrições ao subsídio, o cadastramento realizado pela SMC de Porto Alegre somava 116 inscrições no segmento teatro, entre habilitadas e inabilitadas (SMC, 2020). No início de 2022, o Auxílio Emergencial Giba Giba teve dificuldade para contemplar as cinco mil cotas de profissionais da cultura de diversos setores residentes em Porto Alegre, valendo para técnicos, artistas e prestadores de serviços. Apesar de muito abrangentes, estes cadastros também não incluem os muitos profissionais que não se inscreveram no auxílio emergencial por terem outras fontes de renda, pela dificuldade no acesso ou pelas contrapartidas exigidas.

Outra fonte à qual recorri foi o mapeamento de teatreiros realizado ao longo de 2020 pela MOVE - Rede de Artistas de Teatro de Porto Alegre. O levantamento colheu dados demográficos (gênero, cor, escolaridade, cidade natal e cidade atual), profissionais (participação em grupos, profissões artísticas que exerce e outras fontes de renda) e pessoais (nome, contato, número do registro profissional). Embora eu tenha conferido tal mapeamento algumas vezes no início desta pesquisa, o *site* da MOVE que o hospedava encontra-se fora do

ar desde o início de 2021. Tentei contato com a entidade para ter acesso aos seus dados, mas não obtive retorno. Na minha última consulta, recordei ter visto em torno de 300 respostas.

Para efeitos de comparação, podemos observar nossa amostra a outras pesquisas relevantes para a sociologia das artes. A pesquisadora Vera Borges (2010) analisa uma amostra de 187 artistas (sendo 122 atores e 65 bailarinos) para retratar a situação dos trabalhadores do teatro e da dança em Portugal, que na época tinha 10,57 milhões de habitantes (similar ao RS). Já David Throsby e Anita Zednik (2012) utilizam uma amostra de pouco mais de 1000 artistas de diferentes áreas (escritores, artistas visuais, artesãos, atores, dançarinos, músicos, compositores e artistas comunitários) para compreender a situação das artes na Austrália, que somava 21,69 milhões de habitantes então. Alguns estudos (COULANGEON; RAVET; ROHARIK, 2005; FRIEDMAN, O'BRIEN; LAURISON, 2017) utilizam dados de censos ou pesquisas internas realizadas em organizações profissionais, mas sem citar o número de entrevistados. Nenhum destes se presta a mensurar o tamanho relativo de suas amostras. Em nosso levantamento, estão representados 157 profissionais do teatro porto-alegrense. Estima-se que a Grande Porto Alegre (capital e região metropolitana) tenha hoje 4,4 milhões de habitantes. Considerando essa população total, e um grau de confiança de 95%, a margem de erro da nossa pesquisa ficaria em 7,82%. Mas como nosso foco é somente na população de profissionais do teatro atuantes em Porto Alegre, esta margem seria certamente menor.

Não chegaremos a uma resposta satisfatória até que nossas organizações profissionais ou órgãos públicos da cultura tenham força, presença e disposição para realizar levantamentos periódicos deste tipo. Precisamos de mais dados e modelos de análise adequados para esta população. A coleta e análise deste tipo de informação são essenciais para avaliar as políticas culturais vigentes e propor novas soluções. Espera-se que os amplos mapeamentos da cultura realizados durante a pandemia em virtude da Lei Aldir Blanc possam ser atualizados periodicamente e servir para tais fins. No espaço do questionário para livre manifestação, muitos entrevistados reconheceram a importância de pesquisas deste tipo:

[Resposta 142] Parabéns pela pesquisa! Essa cartografia do setor teatral na cidade fazia falta :)

[Resposta 115] Parabéns pela pesquisa. Isso é algo que a secretaria de cultura e o sindicato deveriam fazer anualmente.

Mesmo sem poder precisar a exata dimensão desta amostra na população, os dados produzidos em nosso levantamento podem ser confirmados por outras metodologias. Como veremos na sequência, eles refletem alguns índices demográficos da sociedade em geral,

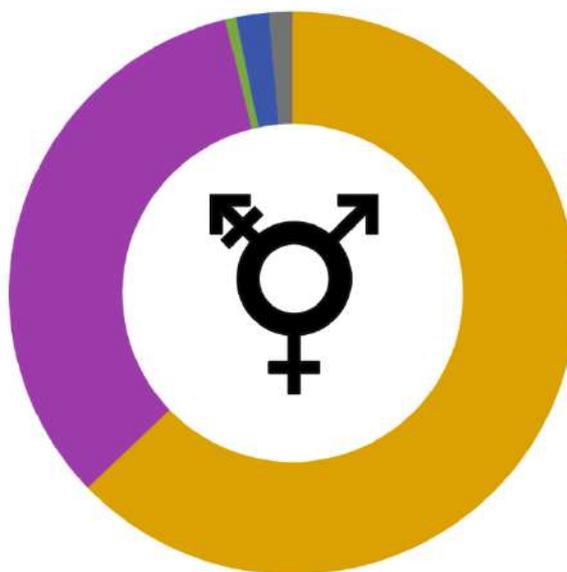
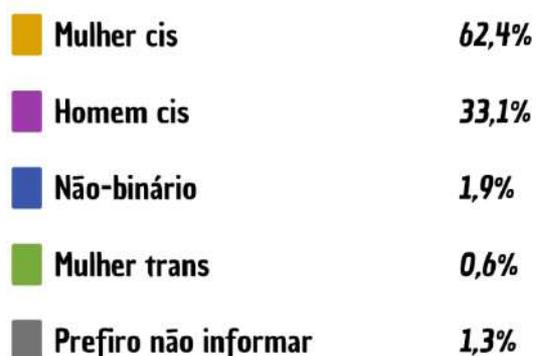
confirmam algumas verdades repetidas sobre a nossa classe teatral, corroboram com as tendências mundialmente apontadas para o futuro do trabalho artístico e desmentem certas concepções. Apesar de suas limitações, esses dados são representativos o suficiente para orientar o nosso debate.

1.3.2 Demografia e desigualdades na classe teatral

As mulheres são maioria na população brasileira e mundial, e diferentes pesquisas apontam que elas formam maioria dentre os profissionais (FIRJAN, 2020; BORGES, 2010) e o público de teatro (FERNANDES, 2019; LEIVA; MEIRELLES, 2018). Em Porto Alegre, existe uma velha concepção de que o teatro gaúcho é feito por mulheres: são muitas as grandes atrizes, diretoras, dramaturgas, técnicas e produtoras na história da cena local.³⁰ Nosso levantamento revela que aqui essa maioria é considerável (**Figura 14**) — são 63% somando mulheres cis e trans.

Figura 14: Teatreadores de POA por gênero

TEATREIROS DE PORTO ALEGRE POR GÊNERO



Fonte: ROCHA, 2021.

Esse dado se repete no mapeamento da Firjan (2020), que considera apenas os trabalhadores formais, que eram 91 indivíduos no segmento das artes cênicas em Porto Alegre em 2017. As mulheres representavam 60,4% deste total, acima da média estadual (53,6%). É

³⁰ Em 2020, um grupo de professoras do DAD/UFRGS criou no *YouTube* o canal [Mulheres de Teatro](#), onde entrevistam e narram as trajetórias de algumas destas artistas locais. No corpo docente do DAD/UFRGS e do PPGAC/UFRGS, as mulheres são maioria.

um contraponto à economia criativa em geral do Brasil, onde a maioria dos trabalhadores formais é masculina (65,4%).

Numa sociedade machista e patriarcal, ser a maioria não garante facilidade às mulheres. Em Portugal, onde as mulheres também são maioria no mercado de trabalho teatral, a pesquisa de Vera Borges (2010) demonstra que as atrizes estão menos inseridas em grupos de teatro. Nossa pesquisa confirma essa tendência: apenas 28,8% dos homens cis não pertencem a um grupo, em comparação a 39,4% das mulheres cis e trans. Borges ainda demonstra que as atrizes portuguesas apresentam uma longevidade profissional inferior aos atores homens e, com o passar do tempo, elas recebem menos oportunidades de trabalho:

No entanto, com o passar do tempo, as atrizes beneficiam menos da sua experiência profissional do que os actores e o peso da idade actua na sua participação no teatro e no volume de trabalho que aí conseguem angariar. Será que as atrizes com mais idade correm o risco de não terem trabalho? Ou na origem deste resultado estão explicações espúrias que fazem com que por alguma razão que ultrapassa esta investigação as mulheres com mais idade tenham tido menos acesso aos questionários (BORGES, 2010, p. 120).

Nenhuma das pesquisas anteriores que encontrei levava em conta questões como transgeneridade e não-binarismo, um fator relevante para a trajetória e inserção profissional de indivíduos. Pedro Vasconcellos, gestor cultural que articulou mapeamentos de agentes culturais para diferentes órgãos públicos, nota um aumento na autodeclaração de pessoas trans e não-binárias a partir do momento em que estas aparecem como opções nos questionários (FERREIRA et al. 2021). Dentre os entrevistados em nosso levantamento, 1,9% se identificava como não-binário e 0,6% como mulher trans.

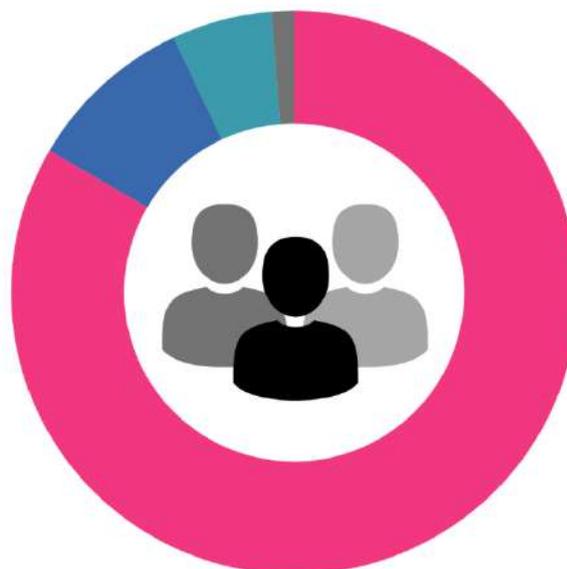
Outro marcador frequentemente ignorado nestas pesquisas é o racial. No questionário, optei por apresentar os cinco grupos de cor ou raça utilizados pelo IBGE (amarela, branca, indígena, parda e preta), além da opção de escrever outra, por considerar este o sistema mais conhecido pela população (**Figura 15**). Existe muito debate em torno desta categorização, afinal é difícil para muitas pessoas se definir num país tão miscigenado. A resposta 154 se autodeclarou “Brasileira. Minha pele é clara, mas não considero as pessoas brasileiras como brancas. Sou descendente de europeus de diferentes países e indígenas brasileiros de diferentes regiões e trago marcas no meu corpo de todos os povos dos quais descendo.” (ROCHA, 2021). Existe especial crítica em torno da categoria “pardo”, um guarda-chuva para brasileiros com variadas ascendências étnicas (brancas, pretas e indígenas), cuja indefinição decorre de várias armadilhas do racismo e do colorismo. O Estatuto da Igualdade Racial (Lei nº 12.288/10) define que pretos e pardos sejam agregados numa mesma categoria,

denominada “negra”, que considerei nesta minha análise, mas não há consenso mesmo nos órgãos estatais (vide o próprio IBGE).

Figura 15: Teatheiros de POA por cor ou raça

TEATREIROS DE PORTO ALEGRE POR COR OU RAÇA

	Branca	83,4%
	Preta	9,6%
	Parda	5,7%
	Prefiro não informar	1,3%

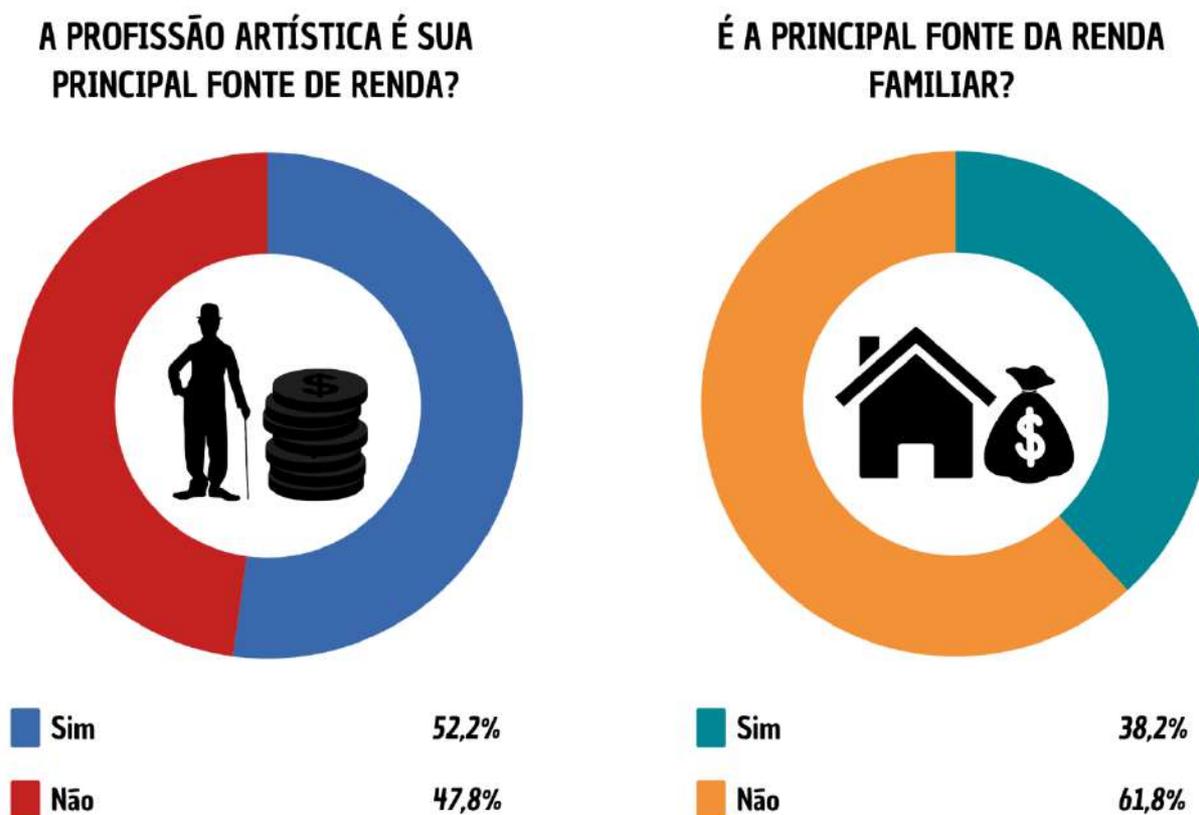


Fonte: ROCHA, 2021.

Os dados da pesquisa refletem a distribuição racial geral da população de Porto Alegre: 82% de brancos, 8% de pretos, 8% de pardos e uma soma de indígenas e amarelos inferior a 2% (IBGE, 2020). Nenhum dos entrevistados se autodeclarou amarelo ou indígena.

Nossa sociedade é fortemente hierarquizada em raça e gênero, o que se reflete no cotidiano das nossas relações sociais e laborais. Isso é determinante para as profissões onde as redes sociais desempenham um papel importante na distribuição de oportunidades (como é o caso das artes cênicas): num país machista e racialmente segregado como o Brasil, é comum que as redes de contato de homens brancos sejam majoritariamente compostas por outros homens brancos, por exemplo, que desta forma recebem mais ofertas. Esse efeito explica em parte a desigualdade de crescimento profissional entre trabalhadores com as mesmas qualificações (FRANÇA, 2021). Profissionais mulheres ou negros precisam lutar para ganhar espaço nestas redes, ou então constituir circuitos profissionais no seu próprio círculo. Uma dinâmica nada meritocrática. Os desafios impostos pelo racismo no Brasil e no mundo já são bem relatados por uma infinidade de estudos e investigações, evidenciando obstáculos nas trajetórias pessoais e diferenças salariais palpáveis. Para investigar este cenário localmente, busquei avaliar essa situação nas questões sobre renda (**Figura 16**):

Figura 16: Teatreadores de POA por renda artística e familiar



Fonte: ROCHA, 2021.

Apesar dos inúmeros desafios, a profissão artística ainda é a principal fonte de renda para a maioria (52,2%) dos artistas de Porto Alegre. Entretanto, apenas 38,2% destes são a principal fonte de renda do seu núcleo familiar. Este abismo é notadamente maior quando olhamos para artistas negros: a arte não é a principal renda para maioria destes (58,3%), e somente 25% são a principal fonte de renda familiar.

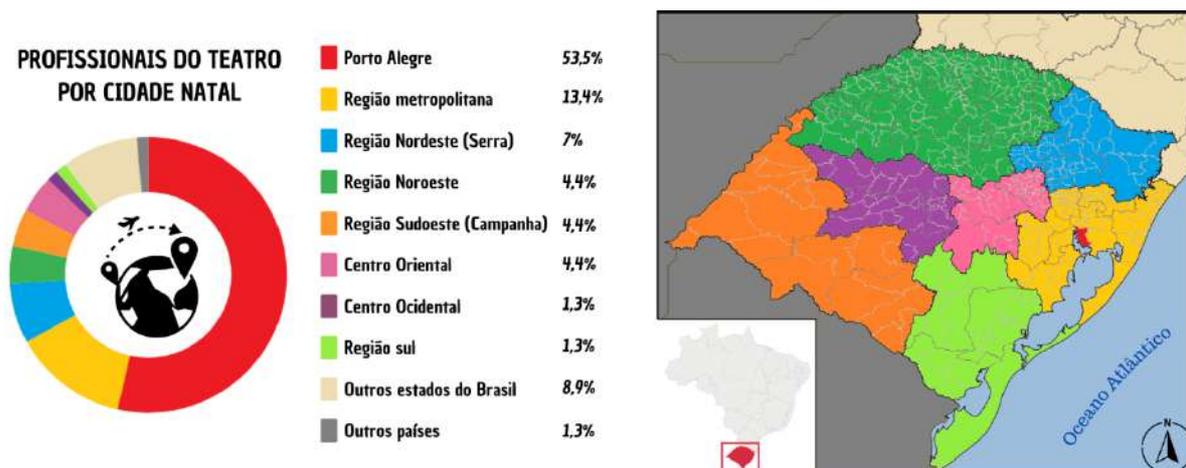
Além disso, perguntei a idade em que os entrevistados começaram a trabalhar com teatro a idade que tinham quando fizeram seu primeiro trabalho teatral remunerado. Em média, os artistas de Porto Alegre fazem seu primeiro trabalho profissional aos 19,1 anos e recebem o primeiro cachê dois anos depois, aos 21,1 anos. Este período de dois anos entre início da carreira e o primeiro contrato é o mesmo visto na pesquisa de Portugal (BORGES; PEREIRA, 2012), exceto que lá eles começam a trabalhar mais tarde, aos 21 anos. Em Porto Alegre, a média se mantém a mesma entre homens e mulheres brancos, mas se olharmos somente para os artistas negros, percebemos que estes começam a trabalhar na mesma idade, mas levam em um ano a mais até o primeiro cachê, aos 22,3 anos. No teatro de Porto Alegre, artistas negros demoram mais para receber e podem confiar menos nesta renda artística.

Paralelamente, podemos notar alguma diferença também entre distintas modalidades de teatro: aqueles que fazem teatro para crianças começam a trabalhar aos 18,5 anos e recebem a primeira remuneração aos 20,1 anos; aqueles que fazem teatro comercial começam aos 17,8 anos e recebem pela primeira vez aos 19,5 anos. Em ambos os casos, começa-se mais cedo e se leva menos de dois anos até o primeiro cachê.

Outro dado significativo é o fato de que 50% dos homens entrevistados são a principal fonte de renda familiar, superando a média geral. Além da estrutura patriarcal da sociedade, outra explicação possível é que eles são menos numerosos e, talvez por isso, mais requisitados no mercado teatral. Os homens se envolvem em mais projetos por ano (4,3) e fazem mais apresentações com cada projeto (15,7) do que a média geral dos entrevistados, como veremos mais tarde.

Também mapeei os profissionais da cena local por cidade natal (**Figura 17**). Notamos que a maioria dos nossos artistas nasceu na capital gaúcha ou em sua região metropolitana (66,9%). Outra parcela considerável (22,8%) é natural de outras regiões do RS, com destaque para a Serra Gaúcha (7%). Enquanto o teatro de Porto Alegre enfrenta uma fuga de cérebros para o sudeste, a capital ainda é um polo cultural que atrai artistas do interior do estado, mesmo que seja como ponto intermediário na sua trajetória. Na rota contrária, são poucos (10,2%) aqueles que vêm de outros estados ou países para Porto Alegre. Nossa fuga de cérebros parece não ser compensada pela imigração.

Figura 17: Teatreiros de POA por cidade natal

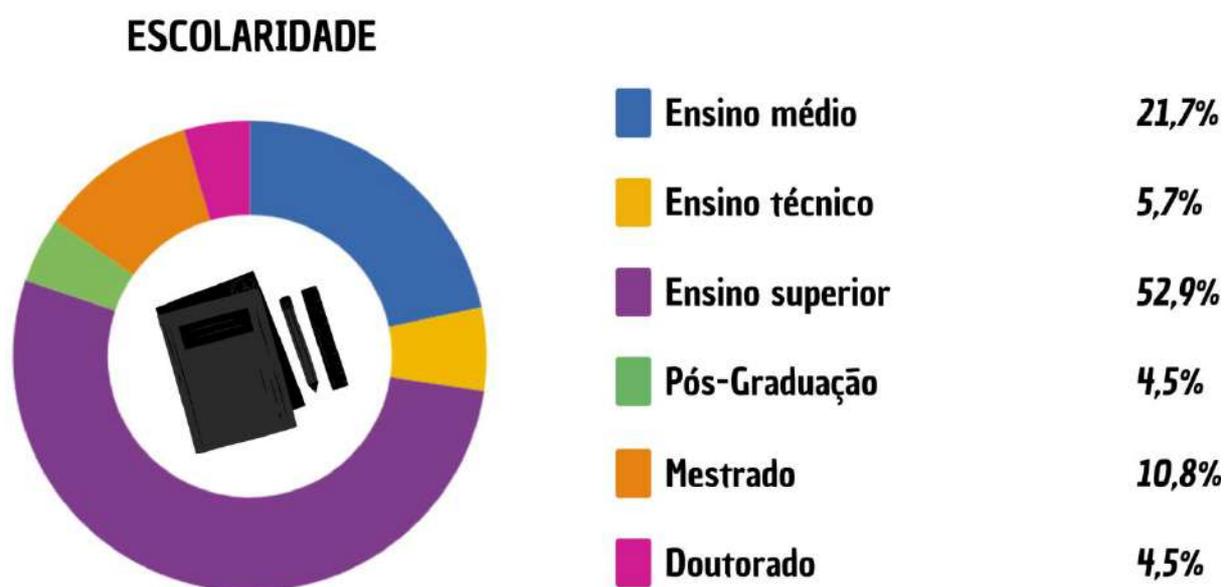


Fonte: ROCHA, 2021.

O grau de escolaridade da classe teatral porto-alegrense (**Figura 18**) é alto quando comparado à média geral da população brasileira (IBGE, 2020). Todos os entrevistados neste

questionário tinham pelo menos um diploma de ensino médio ou técnico. Um alto grau de instrução formal não é garantia de estabilidade laboral, e não só nas artes cênicas. A expansão dos sistemas de ensino no último século gerou fenômenos como o rebaixamento de diplomas (*déclassement* ou *overqualification*), que vem dificultando a inserção profissional até dos jovens mais qualificados (ROCHA-DE-OLIVEIRA, 2020). Ainda que o teatro de arte seja a modalidade predominante no circuito universitário, os fazedores de teatro comercial apresentam os mesmos níveis de escolaridade.

Figura 18: Teatreiros de POA por escolaridade



Fonte: ROCHA, 2021.

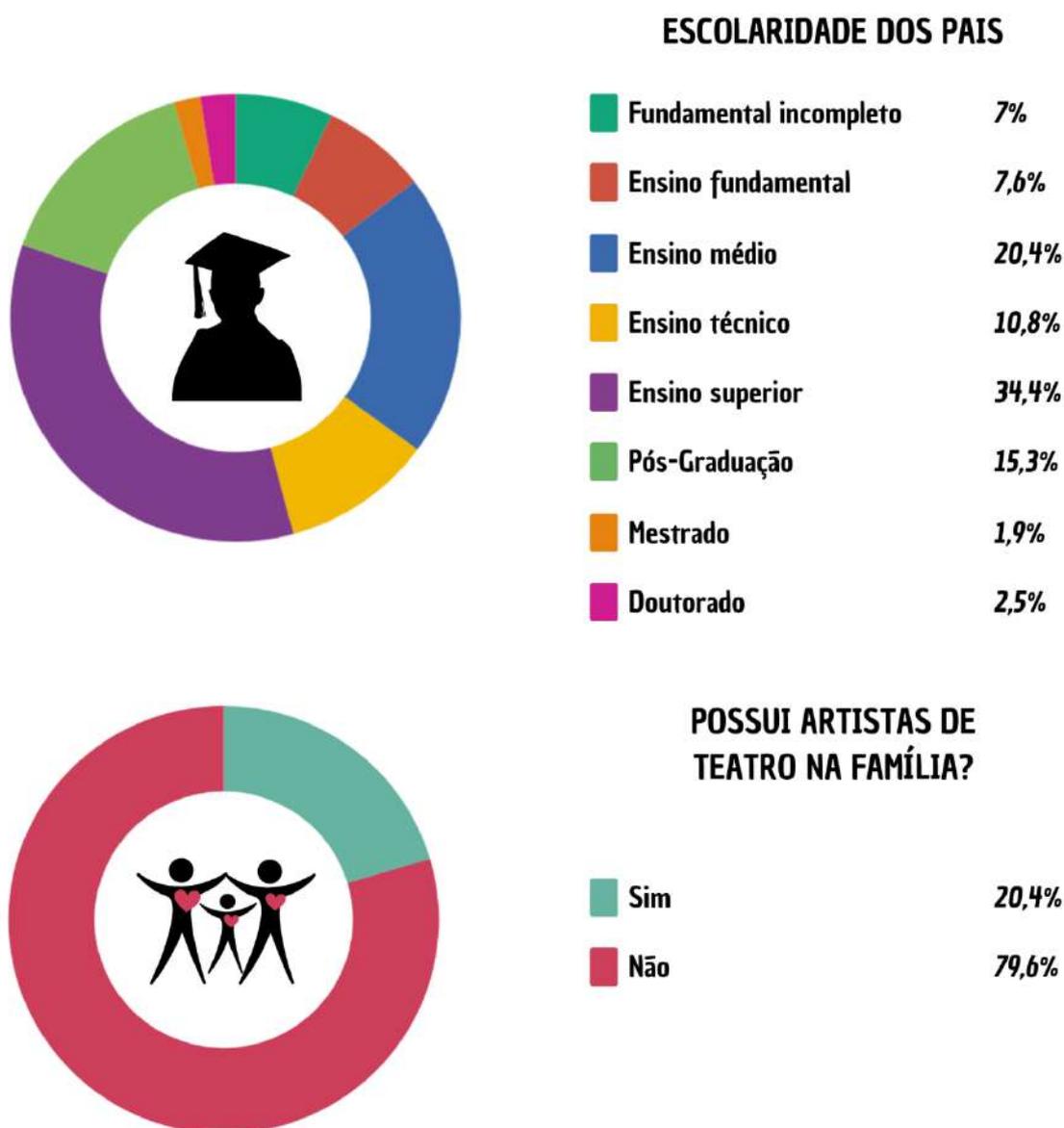
Para fins de comparação: na pesquisa realizada com atores e bailarinos em Portugal (BORGES, 2010), foi constatado que 66,6% dos entrevistados havia concluído o ensino superior e 27% continua a desenvolver uma formação superior, no mestrado ou doutorado. Nosso índice de artistas com ensino superior completo é maior, mas é menor o número daqueles que continuam a desenvolver uma formação na pós-graduação. Em Portugal, 41,8% dos artistas havia cursado uma formação específica em artes. Em nossa pesquisa, são 81,5% os que realizaram ao menos um curso extensivo de formação de atores, tendo 68,7% cursado graduação em teatro. Uma análise mais profunda sobre a formação artística dos nossos teatreiros será apresentada na segunda parte desta dissertação.

Em outra pesquisa nacional que considera todos os trabalhadores de artes do espetáculo (incluindo música e dança), realizada a partir de dados do PNAD de 2012, vemos outro cenário: as mulheres eram subrepresentadas (29%), embora nas cênicas fossem 53%; os

negros são mais presentes (39,5%), porém neste caso estão abaixo do que se vê na distribuição racial da população brasileira; o número de escolarizados até o ensino médio é maior (41,8%) do que aqueles com ensino superior completo (28%). Ademais, 42% destes trabalhadores tinham entre 18 e 29 anos, 29% ganhavam entre um e dois salários mínimos e 22% ganhavam menos do que um mínimo (BARBALHO; ALVES; VIEIRA, 2017). Apesar da diferença com os índices da nossa pesquisa, consideremos que as diferentes comunidades artísticas divergem bastante entre si e que o próprio RS apresenta uma taxa de frequência escolar líquida acima da média nacional (RIO GRANDE DO SUL, 2020).

A escolaridade dos pais dos nossos artistas (**Figura 19**) também é relativamente alta: o número de pais com pelo menos o ensino superior completo (54,1%) é mais do que triplo da média geral da população brasileira (17,4%) (IBGE, 2020). Não podemos comprovar que isso se traduza em maior segurança financeira, mas essa hipótese explicaria um maior aporte aos muitos jovens artistas que não são a principal fonte de renda familiar.

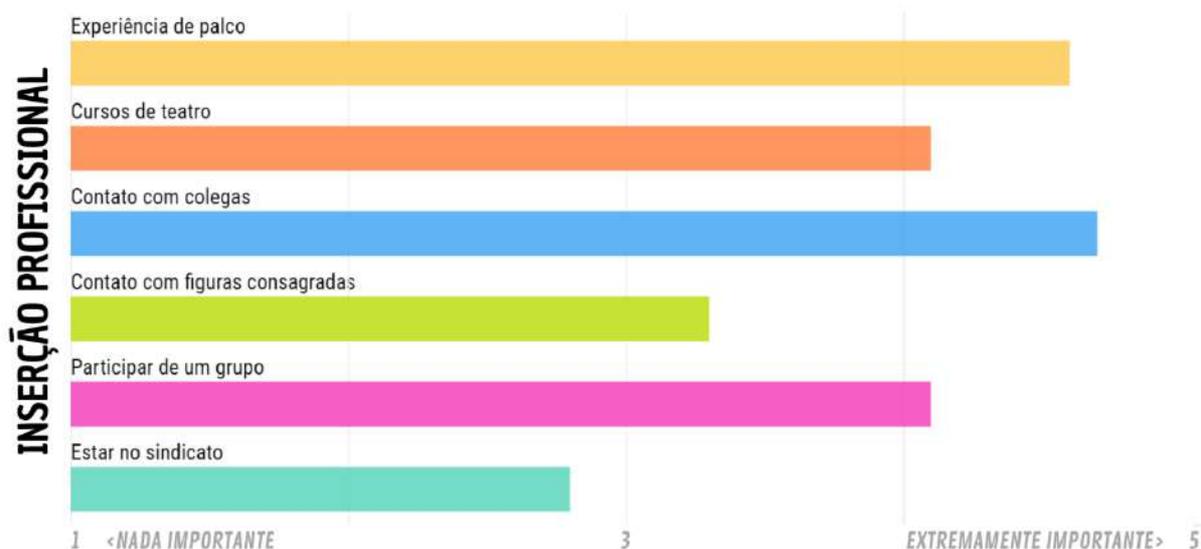
Outro dado doméstico coletado na pesquisa é se o indivíduo possui artistas de teatro na família, uma realidade positiva para 20,4% dos entrevistados. Eu esperava encontrar nestes indivíduos uma maior taxa de inserção profissional, menor desilusão com a carreira ou diferentes posturas no mercado de trabalho, mas acabei constatando que este grupo não parece acumular nenhuma vantagem quantitativa em relação aos demais. De fato, para a maior parte dos entrevistados, o contato com artistas consagrados não é considerado tão importante para a inserção profissional.

Figura 19: Escolaridade e arte na família de teatreiros

Fonte: ROCHA, 2021.

Pedi aos entrevistados para que avaliassem a importância de determinados fatores para a inserção profissional no teatro, numa escala de 1 (nada importante) a 5 (extremamente importante) (**Figura 20**). Os atributos considerados mais importantes são o contato com colegas e a experiência de palco, respectivamente, seguidos por cursos de teatro, participar de um grupo, contato com figuras consagradas e estar no sindicato.

Figura 20: Percepções sobre inserção profissional



Fonte: ROCHA, 2021.

Através destes dados, podemos vislumbrar um retrato médio do perfil sociológico dos artistas de teatro de Porto Alegre: são mulheres, brancas, naturais da capital gaúcha, com ensino superior completo, com pelo menos um pai também graduado, sem artistas de teatro na família, que vivem da renda artística, mas não são a principal fonte da renda familiar. E a maioria é jovem, assunto sobre o qual nos aprofundaremos no próximo tópico.

1.3.3 Embates de gerações

O impacto cultural das juventudes sobre o mercado teatral é inegável, não pelas iniciativas individuais, mas por fenômenos globais. É impossível analisar o sistema teatral de Porto Alegre sem falar tratar do tema, uma vez que o teatro é mundialmente produzido em sua maior parte por jovens³¹ (MENGER, 2006; BORGES, 2010; FIRJAN, 2020), e isso não é diferente em Porto Alegre. Como verificamos na história, o próprio movimento de profissionalização do teatro gaúcho foi encabeçado por estudantes. Em nosso levantamento, a média etária dos entrevistados é 31,2 anos.

Numa perspectiva geracional, a maior parte dos teatros atuantes em Porto Alegre seria da Geração Y, ou Millenials, nascidos entre 1980 e o final da década de 1990. Atribui-se

³¹ O conceito de juventude é recente na história e gera discussão. Enquanto a ONU define como jovem qualquer pessoa entre 15 e 24 anos, ela também reconhece que há outras definições. Com o aumento médio da expectativa de vida e o adiamento da transição para a vida adulta, muitos órgãos têm ampliado a classificação até os 35 anos. Essa noção estendida é a que uso aqui.

a estes jovens “um conjunto de comportamentos relacionados ao ritmo de mudança, elevada interatividade, rapidez no acesso à informação e entendimento do mundo” (ROCHA-DE-OLIVEIRA; PICCININI; BITENCOURT, 2012, p. 551). Por terem vivenciado as rápidas transformações da sociedade e do mundo do trabalho neste século, seriam mais dinâmicos para se manterem competitivos no mercado. Essa agilidade, conectividade e adaptabilidade geram um espírito multitarefa (*multitasking*), que se traduz em sua polivalência profissional. E já testemunhamos o início da inserção profissional dos jovens da Geração Z, nascidos entre o fim das décadas de 1990 e de 2000, que intensificam estes traços por serem nativos digitais.

Contudo, vale questionar aqui toda a ideia de gerações: é uma generalização que parte do princípio de que a globalização da tecnologia e do consumo aproxima os valores de todos os jovens do mundo àqueles dos estadunidenses, constituindo um grupo homogêneo a partir da sua faixa etária. A ideia de gerações planetárias carrega um pós-colonialismo cultural, frequentemente aceito de forma acrítica pela comunidade científica, implicando um padrão baseado no discurso imperialista dominante. Não se pode falar em comportamento geracional em um país tão desigual quanto o Brasil, onde a educação e a inserção digital são desafios.

Acredita-se que “os jovens do século XXI têm o maior nível de educação até hoje visto e são tecnicamente mais sofisticados do que as juventudes anteriores” (FISCHER; SCHWERTNER, 2012, p. 400), e isso é possível graças à expansão do ensino superior e a disponibilidade de informações que hoje temos pela tecnologia. Porém o acesso dos jovens a esses recursos materiais e imateriais é muito dependente de fatores como classe social, local onde vive, raça, etnia, gênero, escolaridade e contexto familiar. É primordial levar em consideração estes fatores para analisar uma geração. Existem múltiplas juventudes na sociedade, organizadas de diversas formas, que não podem ser sintetizadas pelo recorte de maior privilégio social.

Levando em conta a enorme desigualdade social que ainda marca a realidade brasileira, afirmar que hoje há apenas uma geração, no singular, marcada pelo domínio da tecnologia e pelo imperativo de suas escolhas, é algo deslocado da realidade e serve apenas para reforçar a lógica neoliberal de que existem ganhadores e perdedores na sociedade. Sugere que aqueles jovens que não possuem as características da geração Y ou Z são despreparados para vivenciar o seu tempo e alcançar os melhores postos de trabalho.

Os jovens seguem diferentes trajetórias de acordo com sua classe social: os mais abastados em geral vivem com níveis de educação e trabalho próximos ao de países

desenvolvidos, que lhes garantem mais oportunidades. Os mais carentes têm possibilidades mais limitadas de educação e trabalho, e sua inserção profissional “se dá de forma mais precária, permanecendo, em sua maioria, na mesma situação de privação vivenciada pelos pais” (ROCHA-DE-OLIVEIRA; PICCININI; BITENCOURT, 2012, p. 555). Esse filtro é relevante na profissionalização do setor teatral, uma vez que o ensino de teatro não costuma ser oferecido por escolas públicas, apesar de estar na lei, mas é frequente no currículo de escolas privadas. Costuma ser necessário passar por uma prova de habilitação específica para ingressar na maioria dos cursos profissionalizantes de teatro em Porto Alegre.

A realidade tem mudado, mas é justo pensar que a classe artística porto-alegrense é historicamente composta em sua maioria por uma classe média com acesso a alguns privilégios. Assim sendo, algumas dessas generalizações referentes a gerações se refletem no dia a dia do teatro gaúcho. Segundo o antropólogo Néstor Canclini (2012), o acesso constante às redes digitais imprime nos jovens trabalhadores criativos as seguintes características:

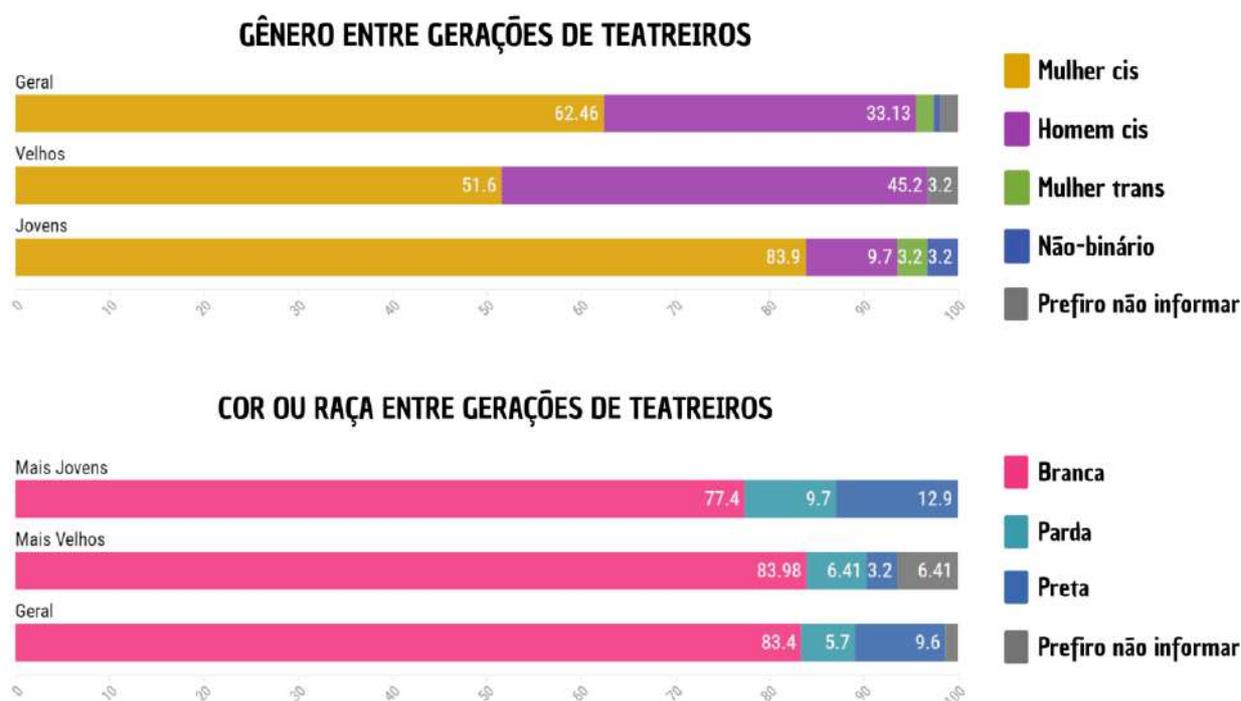
- Maior envolvimento e atenção às notícias e acontecimentos nacionais e internacionais;
- Maior disposição a estar permanentemente conectado à internet, o que dilui a distinção entre tempo trabalho e tempo de ócio;
- Capacidade de ser versátil e multitarefa, que se verifica no uso simultâneo de diversas mídias (escrever no computador enquanto checa o celular e assiste televisão, por exemplo) e no exercício de múltiplos ofícios antes separados na prática artística tradicional (a polivalência profissional);
- Maior habilidade para estabelecer interações sociais à distância e criar redes de cooperação, que em alguns casos geram microcomunidades e ampliam a possibilidade de conseguir trabalhos e divulgar seus resultados;
- Maior uso da intertextualidade e interdisciplinaridade na construção de suas obras.

Estes aspectos se refletem no teatro porto-alegrense contemporâneo, interferindo na vida dos jovens artistas locais, nos seus modos de produção, na sua organização laboral, nos seus procedimentos de criação e no próprio resultado artístico, que tende a ser autorreferencial (FISCHER-LICHTE, 2011). Mas se todo esse sistema teatral é orientado pelos jovens, que formam a maioria da classe teatral e são o público-alvo principal das nossas políticas culturais

(FAGUNDES, 2021), corro o risco de estar dando maior peso à voz de jovens profissionais que não conhecem tão a fundo o mercado teatral onde atuam.

É claro que essa visão jovem é importantíssima, mas para desenvolver um estudo sobre a gestão de carreiras neste mercado, um olhar mais experiente do ofício também é essencial. Pensando nisso, considerei relevante confrontar as visões de diferentes gerações da cena. Para tanto, comparei algumas respostas dos 20% mais jovens (média de 21,2 anos) e mais velhos (média de 46,9 anos) dentre os entrevistados pela nossa pesquisa.

Figura 21: Gênero e raça entre gerações de teatreiros



Fonte: ROCHA, 2021.

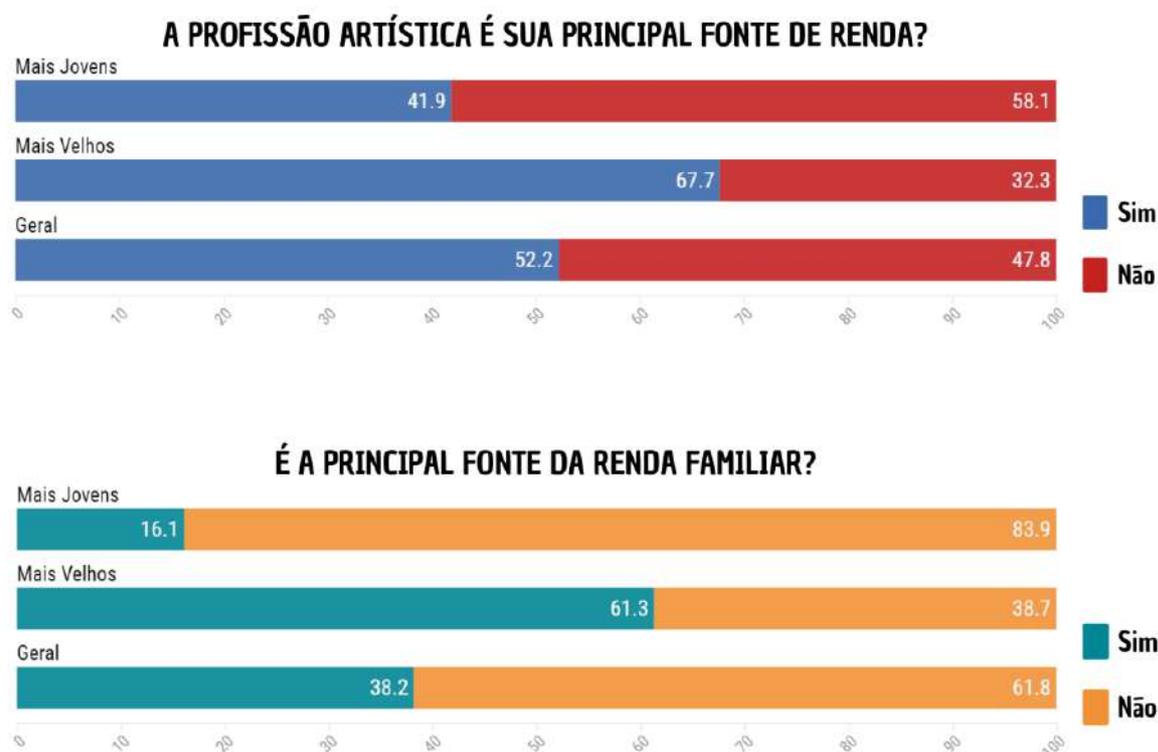
Analisando os marcadores de gênero e de cor ou raça entre os dois grupos etários (**Figura 21**), percebemos diferenças significativas em alguns recortes. O grupo mais velho tem uma distribuição quase igual entre homens e mulheres cis, enquanto o grupo mais jovem é predominantemente feminino e contempla uma diversidade de expressões de gênero. A participação negra é maior entre os jovens. Isso pode se explicar em parte pelo sucesso das políticas de inclusão social das minorias nos últimos anos. Celina Alcântara, que se formou pelo DAD em 1991 e tornou-se em 2010 sua primeira professora negra efetiva, relata:

Eu fui a primeira mulher negra a me formar no DAD. [...] Eu acompanhei esse processo que veio construindo essa transformação. Porque em Porto Alegre, se a gente pensa na classe artística, a classe artística que eu começo a me instituir como atriz é uma classe artística que tem duas mulheres negras. [...] Aí vem o projeto de

Descentralização da Cultura. [...] Ele vai pras periferias, vai pras comunidades, e aí as pessoas entendem que elas podem fazer. [...] As cotas vêm acirrar ainda mais isso. Então se a gente olha pra década de 90, pros anos 2000 e pra agora, tem uma mudança de empretecimento da classe teatral. (ALCÂNTARA, 2020).

Outra explicação parcial possível é pelos obstáculos que estes grupos enfrentam no mercado teatral — talvez o número de mulheres e negros seja menor entre os mais velhos porque recebem menos oportunidades nesse mercado conforme envelhecem. Coloco mais peso na primeira explicação, mas esta é a visão de um jovem otimista. Além disso, percebemos que somente os mais velhos optaram por não informar ou dar outras respostas às questões. Isso pode ser atribuído à mentalidade mais privada das gerações anteriores, enquanto os mais jovens são mais ligados a pautas identitárias e acostumados a se posicionar dentro destas classificações.

Figura 22: Renda artística e familiar entre gerações de teatreiros



Fonte: ROCHA, 2021.

A comparação também é contrastante na questão de renda (**Figura 22**). Entre os mais velhos, a maior parte tem a profissão artística como principal fonte de renda (67,7%) e é a principal fonte da sua renda familiar (61,3%). O cenário é inverso entre os mais jovens, que em maioria não tem a arte como principal fonte de renda (58,1%) nem são os principais provedores do seu núcleo familiar (83,9%). Isso pode ser natural, considerando que a média

etária do grupo jovem é de 21 anos, momento em que, segundo a própria pesquisa, eles estariam realizando seu primeiro trabalho remunerado. Também é plausível que a maioria daqueles mais velhos que seguem trabalhando com teatro tenham encontrado formas de rentabilizar seu trabalho.

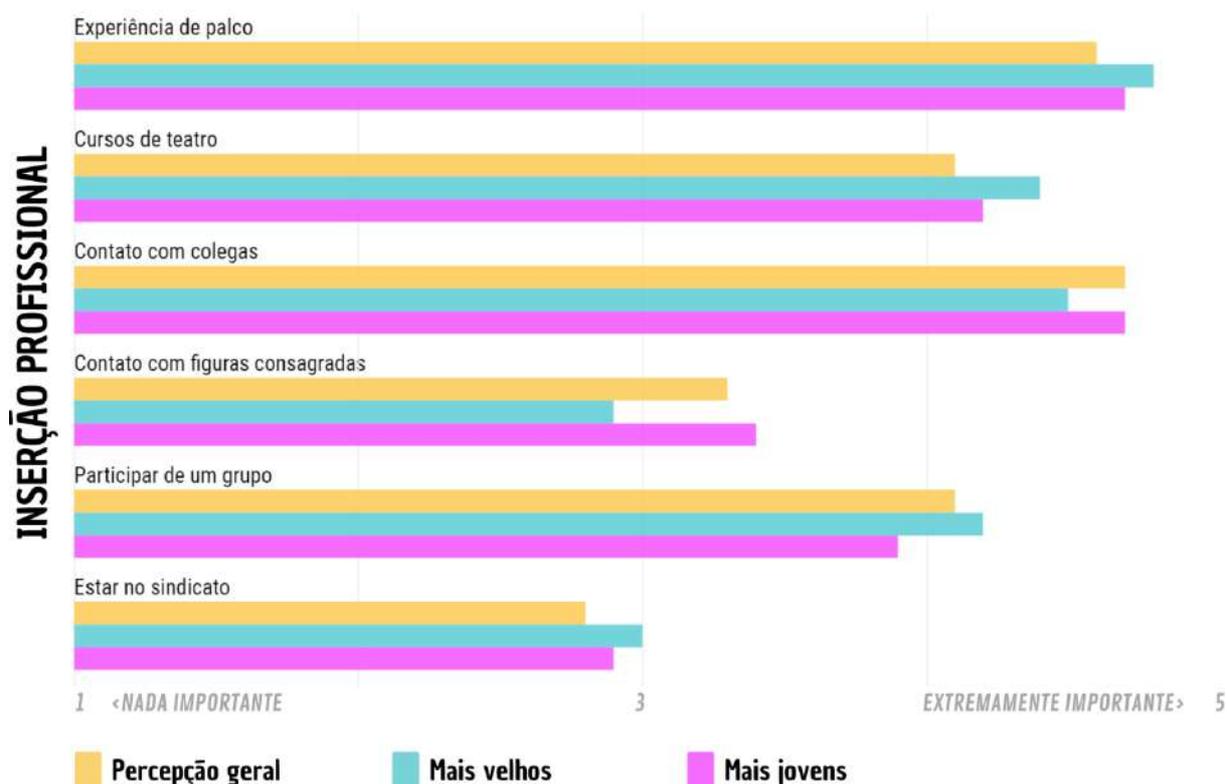
Figura 23: Participação em grupos e sindicatos entre gerações de teatreiros



Fonte: ROCHA, 2021.

Percebe-se uma diferença na participação de ambos os grupos em entidades coletivas (**Figura 23**). Os mais velhos mais frequentemente participam de um ou vários grupos teatrais (71%) e de organizações de representação trabalhista (54,8%). Por outro lado, os mais jovens tendem a não participar de nenhum grupo (45,2%) nem das organizações (93,5%). Esse enorme contraste pode ser reflexo do início da carreira, quando muitos ainda não concretizaram redes de trabalho sólidas. Pode ainda ser efeito de fenômenos globais, uma vez que os mais jovens podem estar acostumados com uma mentalidade mais individualista incutida pela lógica neoliberal que ascendeu nos últimos anos e enfraqueceu instituições coletivas. Entretanto, a falta de laços formais não significa que eles não valorizam as redes sociais (**Figura 24**), uma vez que agregam alto valor ao contato com colegas.

Figura 24: Percepções sobre inserção profissional entre gerações de atores



Fonte: ROCHA, 2021.

Se essa diferença qualitativa entre os dois grupos se deve à inexperiência ou às transformações da contemporaneidade, somente o tempo poderá dizer. Acredito que seja uma combinação de fatores. Por ora, é preciso reconhecer que estes novos comportamentos e formas de se organizar dos jovens artistas estão ditando as tendências para o futuro destes mercados. Já tendo analisado o perfil demográfico dos nossos artistas de teatro, vamos agora examinar suas dinâmicas de trabalho, seus modos de produção e suas implicações.

1.3.4 Trabalho por projeto

Até agora o termo *projeto* apareceu diversas vezes neste texto para se referir às diferentes produções teatrais. Mais do que um acaso linguístico, isso caracteriza os próprios meios de produção da área: os sistemas de trabalho no teatro são baseados em projetos. Existe um vasto campo interdisciplinar de estudos sobre o trabalho por projetos e a gestão de projetos. Analisar essa dinâmica é fundamental para entender a natureza do trabalho teatral contemporâneo.

Um projeto é “uma unidade organizacional dedicada à realização de um objetivo” (SANTANA, 2016, p. 23). Em um projeto, um indivíduo ou um coletivo empreende um esforço temporário de planejamento e execução para atingir determinado resultado, como a criação de um serviço ou produto. Por ser temporário, todo projeto tem um começo e um fim. Os projetos teatrais são realizados por coletivos; daí o sentido de afirmar que teatro é uma arte coletiva. Esta prática coletiva permite que os trabalhadores estabeleçam laços sociais e formem redes profissionais. Estas redes sociais³² determinam em grande parte a distribuição de oportunidades no setor e explicam parcialmente a importância do capital social para o sucesso profissional³³.

Bojana Kunst afirma que o termo *projeto* é usado na produção artística pelo menos desde a década de 1960 para descrever “práticas altamente heterogêneas que envolvem a colaboração com outros autores, a indefinição das fronteiras entre arte e vida e uma desierarquização das formas de trabalhar” (2016, p. 1). A autora também aponta mudanças no entendimento contemporâneo de trabalho, que hoje ultrapassa os limites do ambiente profissional e se espalha para todos os setores das nossas vidas. O trabalho assume uma faceta de realização pessoal, ainda que contraditória, pois passamos a trabalhar tanto que deixamos de ter tempo para nós mesmos e para os outros. Por isso, muitos veem o trabalho artístico como uma experiência de lazer, em terreno livre de exploração ou esforço:

As promessas de futuro nos iludem constantemente de que tudo o que fazemos em um projeto é uma experiência de lazer na qual experimentamos com nossas vidas e sociabilidade por uma promessa no futuro. O projeto pertence, portanto, à exploração do trabalho comum, à mercantilização do comum, onde a própria sociabilidade está no cerne da exploração (KUNST, 2016, p. 1).

Como já constatamos, a temporalidade dos projetos está acentuada no teatro brasileiro contemporâneo: os projetos teatrais estão cada vez mais curtos e por isso mais numerosos. Se antes era desejável produzir uma peça a cada cinco anos, hoje o normal é produzir cinco peças em um ano. Esta dinâmica exige flexibilidade e estimula a polivalência dos profissionais, para que atuem simultaneamente em diferentes funções, projetos e grupos.

Canclini (2012) reconhece que essa forma de trabalho temporária e flexível dinamiza a economia e desperta inovação ao quebrar com a rotina, mas ao mesmo tempo é prejudicial por enfraquecer a própria capacidade criativa e o sentido social do trabalho. Frequentemente

³² Na sociologia, redes sociais são redes de relações entre atores sociais (como indivíduos ou empresas). Neste século, empresas da *Big tech* popularizaram serviços de redes sociais online, como Facebook e Instagram.

³³ A pesquisadora Paula Sanches Santana demonstra **A contribuição das redes sociais para a viabilização dos projetos teatrais** em sua dissertação, analisando projetos aprovados pela lei Rouanet. Sua pesquisa está disponível em: <https://bibliotecatede.uninove.br/handle/tede/1394>.

trabalhamos independentes e solitários, preparando um projeto após o outro, enquanto ficamos isolados da prática comunitária da vida diária. Kunst (2016, p. 1) nota que esse tipo de solidão sancionada socialmente caracteriza hoje qualquer tipo de trabalho: “O sintoma básico desse isolamento, no entanto, é a sensação geral de falta de tempo. Esse estado também pode ser descrito como uma contradição da existência moderna”.

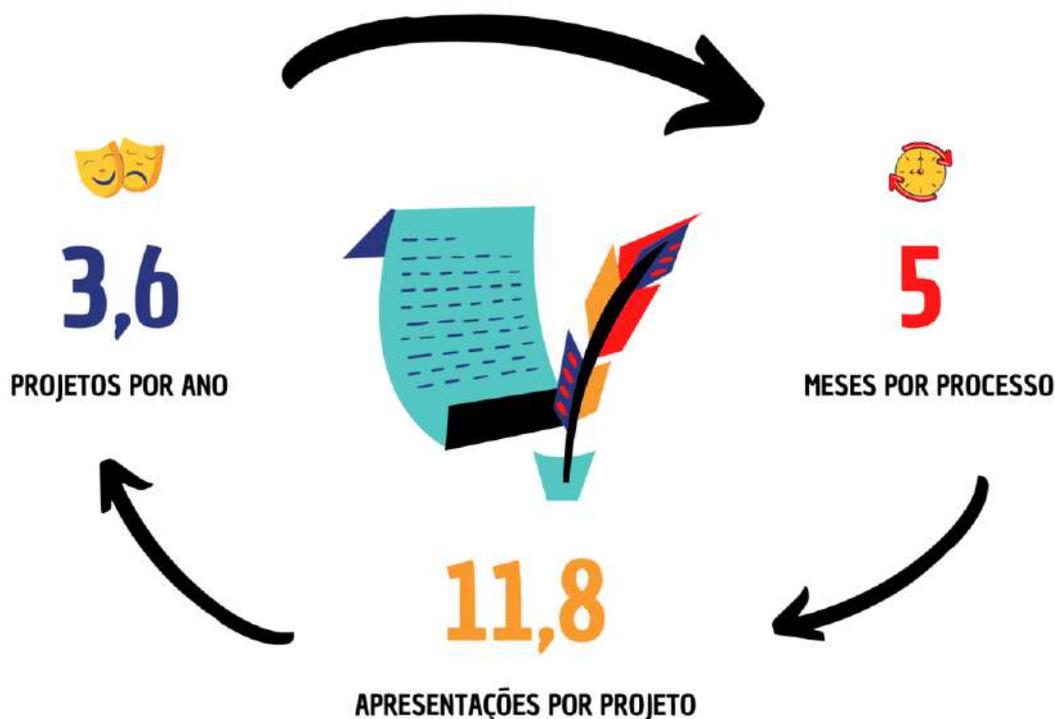
Nenhuma destas questões é exatamente nova para o teatro. O que há de novo é a aceleração desses processos no mundo globalizado, sobretudo pela pandemia de COVID-19, que acelerou a digitalização da produção e do consumo artístico, bem como da própria vida social. O ciberespaço concentra um grande fluxo de informações, e por isso todo o conteúdo nele veiculado se torna rapidamente obsoleto. É preciso publicar regularmente para se manter visível nas plataformas. Essa dinâmica diminui o tempo e a duração dos projetos, aumenta a demanda de produção e impõe severos limites aos criadores que mergulham nesse sistema.

Os jovens artistas [...] são acostumados a se organizar em projetos de curta e média duração. Alguns tocam empreendimentos independentes por convicção, a maioria por necessidade. A criatividade e a inovação, dois atributos muito valorizados para conseguir trabalho, mais do que competências profissionais duradouras, contribuem para dar às suas atividades esta periodicidade frágil. A pressão do instantâneo, o que se descobre ou se informa hoje, reforça essa relação com a rápida temporalidade das biografias: tudo é efêmero, renovável e logo obsoleto, mesmo os grupos que os jovens organizam para poder trabalhar. As narrativas pessoais expressam essa visão instável e de curto prazo. (CANCLINI, 2012, p. 14).

O sistema de trabalho por projeto se organiza de forma diferente a depender da configuração dos coletivos analisados. A cena teatral porto-alegrense apresenta profissionais em diversas condições, desde coletivos estáveis até profissionais autônomos. Evidentemente, o cenário aqui apresentado se manifestará de forma diferente para estes indivíduos, de modo mais ou menos acentuado, mas este modelo de trabalho ainda é uma constante fundamental na caracterização profissional do artista.

No levantamento com os artistas locais, questioneei o número de projetos que se envolvem por ano, a duração média destes processos de montagem e o número médio de apresentações com cada projeto (**Figura 25**). A partir destes dados (excluindo os emigrantes), podemos esboçar como se dão os ciclos de projetos no teatro porto-alegrense.

Figura 25: Ciclo de projetos dos teatreiros de POA



Fonte: ROCHA, 2021.

A pesquisa demonstra que os artistas participam em média de 3,6 projetos por ano, cada montagem durando cinco meses e fazendo 11,8 apresentações. Podemos aprofundar nossa leitura ao observar alguns filtros: aqueles que não participam de um grupo se envolvem em média em 2,5 projetos por ano; já os que participam de vários grupos participam de 4,4 projetos anualmente. O número médio de apresentações por projeto é maior entre aqueles que não pensam em sair de Porto Alegre (média de 14 apresentações), entre aqueles que nunca cogitaram abandonar a profissão artística (média de 16) e entre aqueles que são a principal fonte de renda da família (média de 17). Por outro lado, o número médio de apresentações por projeto é menor entre os que não participam de um grupo (média de 7,4), entre mulheres (média de 10) e negros (média de 9,8).

Podemos daí interpretar algumas relações causais: (1) trabalhar em projetos com mais apresentações gera maiores ganhos em renda; ou (2) indivíduos de maior renda têm melhores condições de realizar projetos com múltiplas apresentações; (3) fazer mais apresentações e ter maior renda diminui as chances de um indivíduo abandonar a cidade ou a profissão artística; (4) quem não participa de grupos acaba trabalhando menos no teatro. E podemos ainda reafirmar as distorções sociais que já constatamos anteriormente: (5) mulheres e negros têm maior dificuldade em se inserir no mercado teatral. Justificar essa diferença pela falta de

papéis femininos ou negros nos espetáculos seria possível (mas ainda sintomático) se estivéssemos na era da representação, montando apenas dramaturgias preexistentes, ou se estes trabalhadores fossem menos qualificados. Não é o caso. O mercado teatral de Porto Alegre é rico em montagens originais e autorais, tem ampla oferta de profissionais, e reflete o machismo e racismo estruturais da sociedade onde está inserido.

1.3.5 Artistas no capitalismo

O trabalho teatral fora do eixo é historicamente marcado pela informalidade dos laços, a incerteza do futuro e a temporalidade dos seus projetos. Essa dinâmica laboral mais livre e flexível era oposta ao modelo clássico de produção capitalista (a linha de montagem fordista, com empregos estáveis e ascensão hierárquica), mas a situação se inverteu com as mudanças do próprio capitalismo a partir da década de 1970.

Nesta época, o capitalismo global se apropriou das reivindicações da contracultura dos anos 1960 e as incorporou às relações trabalhistas, pregando a flexibilidade e polivalência dos profissionais, hierarquias menos rígidas, diálogo mais horizontal e incentivo ao envolvimento criativo do trabalhador (GRILLO, 2017). Estes são os mesmos preceitos que serviram de base para a concepção do processo coletivo nos 1960 e do processo colaborativo nos 1990 (ARAÚJO et al., 2018), modelos de produção teatral populares no Brasil. Talvez esta aproximação entre os discursos seja a responsável por invisibilizar a crescente exploração capitalista que vivenciamos no próprio trabalho artístico.

O sociólogo Richard Sennett (2009) aponta que esses valores parecem positivos, mas no capitalismo eles vêm associados de uma grande dose de sofrimento e insegurança existencial. Até a década 1970, o capitalismo liberal via o sofrimento no trabalho como um problema potencial, pois ele pioraria o desempenho e a produtividade do trabalhador. Diversas medidas liberais de engenharia social foram tomadas para proteger o trabalhador, desde a ampliação dos sistemas de aposentadoria até a ergonomia. O neoliberalismo, implantado a partir dos anos 1970, muda seu foco para fomentar técnicas de gerenciamento que criam propositalmente e manipulam de forma calculada a qualidade do sofrimento no trabalho. A sobrecarga e dificuldades no trabalho tendem a gerar sintomas psicossomáticos,

que quando somatizados poderiam motivar o trabalhador para produzir maior desempenho³⁴. O sofrimento do trabalhador passa a ser gerido estrategicamente ao invés de combatido. Esse sistema neoliberal se tornou predominante especialmente após a Grande Recessão de 2008 (SAFATLE; SILVA JUNIOR; DUNKER, 2020).

Alguns teóricos (GRILLO, 2017; KUNST, 2016) acreditam que as mudanças no mundo do trabalho capitalista caminham no sentido de torná-lo cada vez mais parecido com as características típicas do trabalho artístico, superando aquela antiga oposição. Apesar do velho discurso de resistência, há muito tempo reproduzimos essa exploração no nosso sistema de trabalho: “A produção ‘autônoma’ e autossuficiente não transcende as contradições sociais, mas as incorpora ao máximo e as agrava ainda mais, com uma suposta liberdade que se torna dependência diária de um sem fim de tarefas e projetos” (KUNST, 2015, p. 163). Fomos absorvidos pela lógica exploratória e nos tornamos “o trabalhador ideal do capitalismo contemporâneo” (KUNST, 2015, p. 154). Daí a aceção por parte de muitos gurus de que a economia criativa seja a economia do futuro.

Vale ressaltar que “essa apropriação e reestruturação do capitalismo foi a forma de legitimar a expansão generalizada do processo de precarização do trabalho, e que essa subjetividade, agora valorizada, não é livre, mas moldada e ‘capturada’ pelo e para os fins heterônomos do Capital” (GRILLO, 2017, p. 429). Apesar de emular nossos valores, o neoliberalismo não se iguala ao trabalho artístico por essa aproximação; sua intenção é apenas se apropriar das nossas ferramentas para fazer uma exploração predatória da subjetividade do trabalhador.

Se o trabalhador anteriormente vendia apenas sua capacidade de estar em um determinado lugar e realizar uma tarefa específica por um determinado período de tempo, o trabalhador pós-industrial contemporâneo vende sua capacidade de performar a si mesmo e seus intermináveis desejos, ambições e paixões (WIKSTRÖM, 2016, p. 2).

O modelo de trabalho por projeto não é um sinônimo de exploração e precarização por si só. Ele é frequente em outros segmentos já bem estabelecidos da economia criativa, como os mercados TI, *marketing* e publicidade, e vem se popularizando em outras áreas. Embora

³⁴ Como exemplo dessa estratégia neoliberal de gestão de sofrimento, temos o caso das telefonistas descrito por Christopher Dejours: a sobrecarga das trabalhadoras gerava uma agressividade que não podia ser descontada nos clientes, e então era transformada em impulsão para o trabalho (SAFATLE; SILVA JUNIOR; DUNKER, 2020). Essa estratégia não gera os mesmos resultados para todos os setores produtivos, especialmente para os criativos. A extrema flexibilidade e instabilidade laboral nos tornam menos criativos, gerando situações de dificuldade e despertando mais estresse e ansiedade ao invés de motivação (CANCLINI, 2012; BARUCH; VARDI, 2016).

essa expansão faça parte de um movimento predatório do capitalismo, ela explica apenas parcialmente nossas dificuldades.

A informalidade é marca do trabalho teatral, no Brasil e em muitos outros países, onde as classes teatrais se caracterizam por uma mobilidade permanente ancorada pela construção de redes sociais. Mesmo as instituições artísticas mais sólidas e ditas progressistas costumam sobreviver somente graças à exploração do trabalho flexível e voluntário, reforçando a relação do trabalho artístico com o constante sentimento de precariedade (KUNST, 2015).

A discussão sobre direitos trabalhistas ganhou maior espaço no debate público pela proposição da Reforma Trabalhista (BRASIL, 2017), que através de 22 pontos flexibilizou as relações contratuais, enfraqueceu a representação sindical e abalou velhas conquistas de seguridade social da classe trabalhadora. Enquanto alguns setores sofreram impacto considerável por essas medidas, o cotidiano dos profissionais das artes cênicas não mudou muito. A precariedade já fazia parte da nossa rotina de trabalho. Com base em diferentes estudos internacionais, o sociólogo Pierre-Michel Menger traça o seguinte perfil do artista como trabalhador:

Os artistas, como grupo ocupacional, são em média mais jovens do que a força de trabalho em geral, são mais bem educados, tendem a se concentrar em algumas áreas metropolitanas, apresentam taxas maiores de trabalho autônomo, taxas maiores de desemprego e várias formas de subemprego restrito (trabalho de meio período não voluntário, trabalho intermitente, menos horas de trabalho), e tem mais frequentemente múltiplos empregos. Não é surpresa que os artistas ganhem menos do que os trabalhadores da sua mesma categoria ocupacional (profissionais, técnicos e afins), cujos membros possuem características de capital humano comparáveis (educação, treinamento e idade). E eles experimentam maior variabilidade de renda e maior dispersão salarial. Juntos, esses traços retratam um desequilíbrio do excesso de mão de obra. Além disso, isso foi documentado por tanto tempo que o excesso de oferta de trabalho artístico parece ser permanente e pode atuar como uma verdadeira condição estrutural do crescimento desequilibrado das artes (MENGER, 2006, p. 5).

Menger (2012) nota que as taxas de desigualdade de renda, variabilidade de renda no decorrer do tempo, desemprego e subemprego são maiores entre artistas do que nas demais profissões da mesma categoria estatística. Nas profissões artísticas, a distribuição de renda costuma respeitar a análise de Pareto, isto é, 20% dos profissionais ganham 80% da renda anual do setor, sendo que 10% ganham 50% de toda a renda. “Em suma, na arte há mais pessoas que ganham nada — ou menos do que nada após despesas relacionadas à arte — do que em qualquer outra profissão superior” (MENGER, 2012, p. 52).

Artistas, na verdade, parecem sofrer penalidades de renda significativas, ter mais renda variável ao longo do tempo para um artista individual e entre artistas em um determinado momento, e obter retornos menores de seus investimentos educacionais

do que no caso de outras ocupações comparáveis. Embora dados baseados em fontes semelhantes e projeto metodológico semelhante possam ser difíceis de obter para uma comparação cuidadosa de cada categoria de renda de artistas ao longo do tempo, a evidência distributiva permanece a mesma: a distribuição enviesada de renda de artistas é fortemente enviesada para a extremidade inferior da gama e os artistas como um grupo experimentam enormes desigualdades de renda. No entanto, os artistas não são dissuadidos de entrar em tal ocupação em números crescentes, nem há tanto abandono das carreiras artísticas como seria de esperar (MENGER, 2006, p. 12).

Mas se as condições de trabalho e de renda são tão precárias, por que o setor ainda conta com tantos adeptos? Segundo múltiplos estudos, a recompensa emocional e afetiva por estar trabalhando com o que se gosta parece compensar pelos riscos assumidos e motivar a permanência na profissão (BORGES, 2003; PRANGE, 2013; MARINA, 2017). Em dado momento, todos ficam cientes das dificuldades em se viver de teatro, mas a prática artística é gratificante por si só.

A arte pela arte invoca a utilidade que o artista ganha ao fazer um trabalho criativo. Os economistas normalmente presumem que o trabalho ocasiona desutilidade. No entanto, os artistas podem aceitar salários para trabalhos criativos que ficam aquém das suas oportunidades de renda em empregos banais, o que significa que os artistas podem ser vistos como uma fonte de mão de obra barata. A arte pela arte também compreende o gosto dos artistas sobre como o trabalho criativo deve ser realizado, a técnica ou estilo a ser empregado. As preferências do artista sobre como executar o trabalho criativo complicam o processo de contratação, particularmente a definição e alocação de direitos de decisão. (CAVES, 2003, p. 74).

Na pesquisa realizada em Porto Alegre, perguntei se já haviam considerado abandonar sua profissão artística (**Figura 26**). Parece que, apesar da gratificação decorrente da prática teatral, as demais dificuldades práticas também pesam bastante para os entrevistados — três quartos deles já pensou em parar. Mas a maioria continua, mesmo sob más condições.

Figura 26: Possibilidade de abandonar a profissão artística

JÁ CONSIDEROU ABANDONAR A PROFISSÃO ARTÍSTICA?

■ Sim, mas nunca abandonei de fato	55,4%
■ Sim, e já abandonei por até 1 ano	7%
■ Sim, e já abandonei por mais de 1 ano	12,7%
■ Não	24,8%



Fonte: ROCHA, 2021.

A reflexão estética e filosófica sobre o trabalho artístico costuma ofuscar a discussão sobre o trabalho do artista, dois níveis diferentes de reflexão que na prática são intimamente conectados. É impossível separar as decisões artísticas, métodos e características estéticas do trabalho artístico das suas condições de produção, “a forma como trabalhamos está profundamente inscrita na forma de nosso trabalho artístico” (KUNST, 2015, p. 157), e na forma como o reconhecemos e o valorizamos.

A definição de horários fixos de trabalho é estranha à maioria dos teatros, dada a própria indefinição entre vida privada e profissional, ou entre o trabalho e o prazer (KUNST, 2015). Muitas linhas de treinamento pregam uma constante observação do mundo ao redor para compor personagens e a prática de qualquer atividade de lazer — seja cantar, dançar, lutar, maquiagem, costurar, meditar, praticar esportes ou yoga — frequentemente responde a uma pressão de empregabilidade. A ideia de empregabilidade consiste no treinamento contínuo do trabalhador para se manter atrativo ao mercado e conseguir um novo emprego no caso de saída do trabalho atual (BARUCH; VARDI, 2016), momento tido como certo quando se trabalha por projeto. Num mercado de trabalho sem divisão e com mão de obra excedente, “ter vários perfis profissionais e aprender a trabalhar com especialistas em outras áreas são necessidades do ambiente sociocultural” (CANCLINI, 2012, p. 9).

Muito tempo misto de ócio e trabalho também é investido na construção e manutenção das redes sociais, seja em caráter presencial ou virtual, buscando prazer e sociabilidade no mesmo espaço em que se busca visibilidade e crescimento profissional. O sucesso do artista se baseia não só na qualidade do seu trabalho, mas também na sua “popularidade”, traduzida por sua “capacidade de convocar, gerir e liderar outros projetos criativos em simultâneo, em estar realizando ações em várias frentes e estar conectado em várias redes com pessoas de diferentes idades e ocupações diversas” (CANCLINI, 2012, p. 33). Tem se tornado mais frequente que o número de seguidores em redes sociais digitais seja critério de seleção (às vezes eliminatório) para chamadas de elenco ou editais de fomento e patrocínio. A importância desse capital social é histórica no teatro brasileiro:

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. (MAGALHÃES E SILVA, 2017, p. 73).

A fundação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948 contestou o nosso modelo clássico de produção, mas não foi suficiente para transformar o sistema. A atriz Fernanda Montenegro considera que a carreira empreendedora é tradição do nosso teatro:

Eu acho que a tradição do teatro no Brasil é a dos atores se empresarem. Isso vem desde João Caetano, estudado num texto lindo do Décio de Almeida Prado. Está lá — aquele é o teatro brasileiro. [...] É que faz parte da memória teatral brasileira, do ator brasileiro, para ter mercado de trabalho, ele se auto-empresar. [...] Dulcina já fez isto, Jaime Costa, Procópio Ferreira, Itália Fausta, Bibi, Eva. [...] O TBC é que definiu uma estrutura empresarial. É um louco e rico empresário que quis promover a cultura européia, num mecenato, num processo que não tem nada a ver com a realidade e a herança do teatro brasileiro. Porque na primeira oportunidade vai sair cada um para a sua tenda. E abrir aquela linha, continuar essa herança. Isto é a raiz do teatro brasileiro, boa ou má. (BRANDÃO, 2002, p. 11).

Numa carreira empreendedora, os trabalhadores exercem as atividades de uma empresa independente. Essa carreira é constitutiva da nossa sociedade capitalista liberal e oferece os maiores riscos e recompensas, fortalecendo as narrativas de sucesso individual. Os artistas são tradicionalmente associados a essa categoria, partilhando de algumas características associadas ao espírito empreendedor: “criatividade, inovação, gosto pelo risco, além de independência” (CHANLAT, 1995, p. 75). Esse tipo de carreira se popularizou no século XIX, em oposição à sociedade aristocrática feudal, decaiu no século XX, com o fortalecimento das carreiras burocrática e profissional, e ressurgiu no século XXI, com a ascensão neoliberal, a crise do trabalho e aumento do desemprego. No Brasil, onde a informalidade é condição estruturante do mercado de trabalho, o empreendedorismo sempre foi atual. Embora seja associado a uma dinâmica laboral precária, ele não é algo bom ou ruim por si só, e muitos grupos sociais minoritários hoje criam redes e buscam formas sustentáveis de empreender em diferentes áreas.

O trabalho cooperativado em grupos teatrais surgiu como alternativa para resistir a esse cenário descontínuo e individualista da contemporaneidade, sobretudo nos contextos regionais (LIMA, 2018). O movimento do teatro de grupo renasceu na década de 1990 em todo Brasil, coincidindo com o primeiro fôlego das nossas leis de incentivo à cultura, mas hoje já vemos seu declínio graças aos fenômenos já descritos. Esse movimento acompanha uma tendência geral do mundo do trabalho: na sociedade capitalista liberal, até o século XX, era comum ter apenas um ou dois empregadores durante toda sua carreira, com uma trajetória

linear e previsível; esse modelo entrou em crise assim que novos contratos psicológicos³⁵ foram estabelecidos. “Os trabalhadores de hoje podem se identificar mais com sua profissão e menos com sua organização, com um impacto subsequente em seu desempenho e atitudes” (BARUCH; VARDI, 2016, p. 357).

Outro caminho de resistência, proposto por Kunst, seria fomentar uma diferenciação de trabalho e vida, através de “uma tematização da visibilidade do trabalho como algo diretamente ligado aos meios de produção” (KUNST, 2015, p. 164). Essa prática visa resistir à representação hegemônica do trabalho como algo que se apropria da vida das pessoas, através da exposição da materialidade do trabalho artístico pelas nossas próprias técnicas de produção. A autora afirma que essa visibilidade da obra artística seria a nossa principal tecnologia de produção. Um trabalho realizado com menor esforço por perfeição pode ser entendido um gesto radical que problematiza o próprio valor da vida do artista.

Kunst constrói sua teoria em cima de um paradoxo que enxerga hoje: “a ideia de que o artista contemporâneo, em seu trabalho, está totalmente inserido na lógica capitalista, mas ao mesmo tempo deseja mudar essas condições através da arte crítica ou política” (WIKSTRÖM, 2016, p. 2). Ela defende que é justamente pela sua proximidade com o capitalismo que o trabalho artístico teria a capacidade de transformá-lo, criando novas formas de sociabilidade.

Um palco frutífero para essa nova produção de subjetividades é o teatro feito nas plataformas digitais, um processo de experimentações que já vinha acontecendo e foi radicalmente acelerado pela pandemia de COVID-19. Essa expansão proporcionada pela tecnologia ainda é nova ao teatro, mas já era palpável e alterou significativamente a dinâmica laboral e econômica de campos como a música, o cinema, a dança, as artes visuais e a literatura. Esse espaço permite novas formas de criação, divulgação, circulação e valorização de conteúdo, permitindo uma nova distribuição do poder.

Entretanto, a nossa vivência cibernética ainda é mediada por um monopólio de empresas tecnológicas conhecido como *Big Tech*. O capitalismo digital “é um sistema que irradia indiferença, como nos mercados em que o vencedor leva tudo, onde a conexão entre risco e recompensa é dificilmente visível. Não é baseado na confiança, não há razão para ser necessário” (CANCLINI, 2012, p. 23). É natural que o artista contemporâneo atue também

³⁵ O contrato psicológico é um fenômeno psicossocial popularizado nos estudos do mundo do trabalho por Denise Rousseau, em 1989. Ele denomina as expectativas e crenças dos indivíduos a respeito das obrigações recíprocas entre eles e suas organizações. É algo criado de forma espontânea e não faz parte do acordo formal entre empregado e empregador. Leticia Menegon e Tania Casado revisam o conceito no artigo **Contratos psicológicos: uma revisão da literatura**, disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rausp/article/view/51905>.

nesse ambiente virtual, que se configura hoje como um ponto de encontro e espaço central de pertencimento às novas gerações (FISCHER; SCHWERTNER, 2012). Por ser um movimento recente em rápida transformação, é necessário manter-se atento às novas dinâmicas e poucas garantias que esse mercado digital oferece ao nicho teatral.

Perante todo esse cenário, ainda considero perigoso o já relatado conformismo da classe teatral porto-alegrense com a precarização do seu meio de trabalho. É preciso ter compromisso com a arte que escolhemos como profissão e seguir coletivamente buscando soluções práticas a esses impasses, do contrário justificamos um discurso trágico:

É muito fácil sucumbir ao perigoso pessimismo segundo o qual nada pode ser feito, segundo o qual a arte está totalmente subjugada pelas formas de produção capitalistas e segundo o qual a forma capitalista de trabalho se apropria totalmente da subjetividade artística. O perigo desse tipo de pessimismo reside não tanto na apatia e na reclamação, mas no ódio à arte como algo que supostamente está profundamente entrelaçado com os interesses capitalistas, como algo elitista e sem conteúdo. (KUNST, 2015, p. 165).

Devemos levar essa discussão até nosso ensino profissionalizante, um importante espaço que reúne jovens artistas. A tradição de se autoproduzir e a falta de políticas públicas são uma constante na história do teatro brasileiro; os editais fazem parte de nossa prática há mais de 30 anos. É no mínimo peculiar pensar que hoje continuamos a formar profissionais despreparados e inocentes às circunstâncias do próprio mercado de trabalho. Os artistas locais executam seu trabalho criativo com bastante rigor e disciplina, algo que não se reflete no planejamento e estruturação da distribuição dos espetáculos. Isso não ocorre por negligência, mas frequentemente por falta de conhecimento adequado. Claro que é justificável, pois “por natureza de sua função a tarefa que concerne a atrizes e atores é criadora (e não de vender ou distribuir)” (MARINA, 2016, p. 5). Mas num sistema que obriga os artistas a exercerem todas as etapas da realização dos projetos, esse despreparo representa um prejuízo — acima de tudo para os próprios artistas e para o sucesso de suas carreiras.

Na segunda parte desta dissertação, vamos analisar com mais profundidade a estrutura de formação teatral disponível em Porto Alegre. A partir disso, busco ampliar nosso entendimento sobre o mercado teatral e seus trabalhadores, tecendo relações entre os perfis projetados por cada instituição de ensino e o seu impacto respectivo sobre a cena local. Então poderemos avaliar qual o papel destas escolas nas dinâmicas laborais que vemos em curso no teatro porto-alegrense.

PARTE II

TEATRO E FORMAÇÃO

DAS ESCOLAS À INSERÇÃO PROFISSIONAL

É preciso ter esperança, mas ter esperança do verbo esperar; porque tem gente que tem esperança do verbo esperar. E esperança do verbo esperar não é esperança, é espera. Esperançar é se levantar, esperançar é ir atrás, esperançar é construir, esperançar é não desistir! Esperançar é levar adiante, esperançar é juntar-se com outros para fazer de outro modo.

Paulo Freire³⁶

³⁶ Paulo Freire foi um educador e filósofo pernambucano, considerado o Patrono da Educação Brasileira. Sua pedagogia inspira e dialoga com diversas práticas teatrais brasileiras, como o Teatro do Oprimido.

2 A Formação Profissional

A segunda parte da dissertação aborda os principais espaços públicos e privados de formação teatral na capital gaúcha. Na primeira parte, revisamos um pouco sobre a economia do teatro, o mercado teatral porto-alegrense e a trajetória profissional dos teatreiros neste contexto. Mas como as competências necessárias à profissão são transmitidas aos estudantes que almejam tornarem-se profissionais de teatro? Embora o exercício profissional do teatro não exija diploma ou certificado em qualquer grau de ensino formal, o teatro é uma linguagem codificada e requer de seus praticantes a aprendizagem destes códigos seja através da prática ou de instituições de ensino. Nas grandes cidades, como Porto Alegre, é comum que os leigos aspirantes à profissão invistam na formação em escolas de teatro por uma série de motivos: o contato com outras “pessoas de teatro”, a aprendizagem sistematizada dos conteúdos ou pura e simplesmente porque esta é a regra nos outros campos — quando queremos nos profissionalizar numa determinada área, buscamos um centro de formação. Poderia ser diferente no teatro?

Existe uma ideia geral de que para prosperar na carreira e ter retorno financeiro, um indivíduo deve investir em educação. Esse entendimento ecoa a Teoria do Capital Humano (TCH), que tem sido a base das políticas de educação no Brasil independente dos governos de direita ou de esquerda (ROCHA-DE-OLIVEIRA, 2020; AGUIAR, 2012). A TCH chegou ao Brasil no período nacional-desenvolvimentista da década de 1950 e foi revitalizada na ofensiva neoliberal dos anos 1980-1990, colocando a educação em relação direta com o sistema econômico que vigorava neste período. Um dos principais expoentes teóricos neste período de retomada da TCH é o economista estadunidense Gary Becker:

[Becker] valeu-se da Teoria do Capital Humano para explicar e justificar as diferenças de salários como sendo de responsabilidade dos próprios trabalhadores. [...] Quanto mais o indivíduo investisse na autoformação, na constituição do seu capital pessoal, tanto mais valor teria. Porém, os indivíduos são desigualmente dotados. Para alguns, a formação exigiria muito mais esforços que para outros, chegando ao ponto de gasto de tempo e de esforço serem superiores aos rendimentos no futuro. (CATTANI, 2006, p. 58).

Nesta mentalidade, a expectativa de retorno financeiro do indivíduo seria decorrente do seu investimento pessoal em formação. O senso de autorresponsabilidade (marca neoliberal) pode causar a ilusão de liberdade e autonomia na inserção profissional, mas também maior pesar quando da provável frustração. Acontece que o modelo econômico que

propiciou a TCH não é compatível com a economia das artes cênicas. Em primeiro lugar, como vimos anteriormente, não é necessário qualquer diploma para exercer o teatro profissionalmente. Alguns dos mais célebres intérpretes brasileiros se especializaram no ofício com a prática. Em segundo lugar, a TCH dificilmente explica as desigualdades de remuneração intercategorias (como Bacharéis em Teatro vs. Medicina) ou até intracategorias (como um ator protagonista vs. um figurante), quando indivíduos com capital humano semelhante podem ter resultados econômicos tão diferentes. Como veremos adiante, ao analisar o sucesso profissional, não existe correlação positiva entre formação educacional e o aumento de renda nas artes cênicas.

Ainda que o investimento numa formação em teatro possa resultar no ganho de habilidades básicas para a prática da profissão, isso não será suficiente para nos garantir sucesso na carreira. A corrente de pensamento da TCH tem base na meritocracia e na igualdade de oportunidades através do acesso ao conhecimento, algo que não se sustenta na nossa realidade. Diferentes variáveis interferem positiva ou negativamente no processo de inserção profissional do indivíduo-ator a depender do seu contexto social. O sistema educacional não é capaz de sanar toda a desigualdade social produzida pelo próprio sistema capitalista:

Ao adotar a concepção economicista de educação, a política educacional ignora o fato de que a desigualdade social existente na sociedade não se explica exclusivamente por uma distribuição desigual do conhecimento, mas sim pelas próprias características do modelo econômico capitalista que tende a concentrar, de forma contínua, a riqueza historicamente produzida. Os propagadores da TCH intencionalmente “esquecem” que o próprio acesso à produção cultural é reflexo das desigualdades geradas por este modelo de produção. [...] O discurso de aliar educação e desenvolvimento tem seu papel ideológico. Ele cumpre a função de livrar o sistema capitalista de maiores críticas. (AGUIAR, 2012, p. 23).

Na prática, ter domínio profissional de suas habilidades (capital humano) pode ser tão importante para o sucesso na carreira teatral quanto conhecer pessoas influentes (capital social), ter dinheiro para investir em autopromoção (capital econômico) ou ser considerado atraente dentro dos padrões estéticos da sociedade (capital erótico) — principalmente no caso de atores e atrizes. Embora isso também seja verdade em outros campos, esta discrepância é exacerbada em profissões menos normativas, onde não há exigência de diplomação e a obrigatoriedade de registro para o exercício da profissão ainda é pouco fiscalizada. Então seria correto afirmar que a formação em teatro tem pouca importância no sistema profissional? Não.

Pelo contrário, podemos pensar que todas as regras do mercado teatral passam pela educação. Na verdade, “qualquer mudança significativa nas relações entre trabalho, emprego e renda de qualquer área de atuação necessariamente passa pela educação” (LIMA, 2018). Isso não é devido ao status do grau de formação, mas sim porque muitos agentes do campo do teatro passam por estes centros de formação, onde se criam entendimentos comuns e a capacidade para propor novas organizações de mercado.

No caráter estético, a linha de pesquisa dos professores de uma instituição pode influenciar toda a cena local. A prática de Antropologia Teatral, por exemplo, ainda era pouco difundida em Porto Alegre até as primeiras oficinas do Grupo Lume na década de 1980, que aqui ocasionaram a formação do grupo Usina do Trabalho do Ator (UTA) em 1992. Hoje tal prática está na base técnica de muitos profissionais locais, em parte pelo fato das atrizes do UTA Celina Alcântara, Ciça Reckziegel e Gisela Habeyche atuarem também como professoras de disciplinas práticas da graduação em Teatro da UFRGS. A mesma difusão da pesquisa de professores da UFRGS pode ser vista nas técnicas de Jacques Lecoq (por Maria Helena Lopes) e de Arthur Lessac (por Irion Nolasco e Maria Lúcia Raymundo), hoje enraizados na prática local.

No caráter material da prática artística, a mesma difusão de valores é verdadeira. Porém, como já comentado na primeira parte, é tradicional que as discussões idealistas sobre arte dominem o campo e deixem uma lacuna no entendimento laboral da prática teatral. Nos cursos de formação do Rio Grande do Sul, é comum que se discuta (ou estude na prática) pouco ou nada de produção teatral em comparação às competências artísticas do fazer teatral. É comum o entendimento de que os estudantes de teatro devem aprender as habilidades artísticas na escola, e devem aprender a lidar com o mercado “lá fora”. O aprendizado do saber-fazer na prática é natural na maioria das profissões que conhecemos, mas considerando que as profissões normativas apresentam maiores taxas de trabalho formal. No caso da carreira teatral, que possui tradição empreendedora, desconhecer as regras do mercado teatral representa uma grande lacuna e um obstáculo para sua prática. Daí decorre a percepção de alguns teatros que as escolas terceirizam a demanda da profissionalização (VILHENA; FONTANA; RIBAS, 2020). Este despreparo resulta em vários profissionais artisticamente qualificados, que acabam mudando de profissão por não dominar o funcionamento do seu mercado de atuação.

É importante afirmar que a formação profissional do artista de teatro não se resume à formação artística. O estudo do fato teatral envolve disciplinas de domínios diversos, com as quais os profissionais deste ramo lidam diariamente: é necessário que o profissional do teatro tenha noções jurídicas para lidar com direitos autorais e registro da propriedade intelectual, noções de economia e comércio para lidar com o público consumidor, noções trabalhistas e sindicalistas para reivindicar os direitos já conquistados a despeito da atual desarticulação, entre tantas outras áreas frequentemente preteridas nos cursos de formação. A formação de um artista preocupado apenas com sua missão artística e não com sua produção material é incompatível com a realidade do mercado teatral porto-alegrense ou brasileiro.

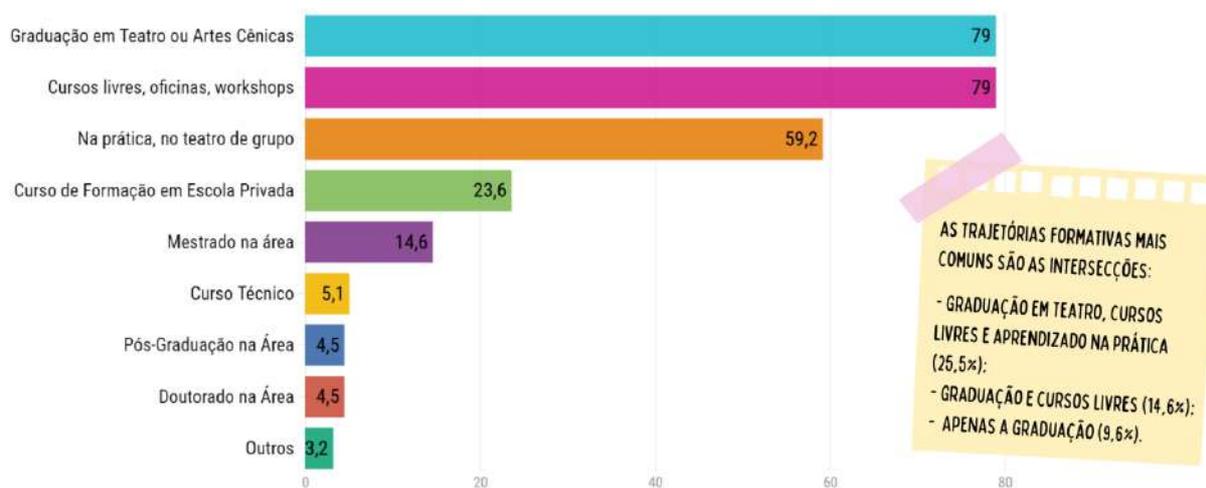
Cabe diferenciar também os conhecimentos de *gestão de carreira e produção teatral*. Embora sejam áreas de conhecimento distintas, pouco exploradas na formação teatral local, ambas se relacionam na prática. A carreira no teatro normalmente se desenvolverá num sistema de projetos (cada obra cênica é um projeto com começo e fim), propostos e executados pela mesma equipe autônoma, e não sob um contrato de uma corporação ou poder público. Dominar os instrumentos de gestão destes projetos é uma das competências necessárias para gerir a própria carreira. A isso se soma o conhecimento aprofundado sobre o mercado de trabalho, as diferentes possibilidades de atuação profissional e as legislações trabalhistas.

Ainda que o ensino de teatro na educação básica, dentre tantos benefícios, possa atrair jovens para a profissão, ele não será abordado em nossa análise. O recorte que faremos se detém sobre as instituições de ensino profissionalizante, pressupondo que, “a rigor, todos os cursos realizados após o ensino médio (etapa final da educação básica) destinam-se, de uma forma ou de outra, à educação profissional” (CORDÃO; MORAES apud LIMA, 2018, p. 14). No caso do teatro, esse tipo de formação acontece no nível superior — em universidades (a UFRGS é a única a oferecer o curso de Teatro em Porto Alegre) — ou no nível técnico — em escolas técnicas formais (ensino regular reconhecido pelo MEC, inexistentes em Porto Alegre), em escolas livres (instituições de ensino não-formais) ou em capacitações dos próprios grupos de teatro.

Perguntei aos entrevistados da nossa pesquisa como eles realizaram ou estão realizando sua formação teatral (**Figura 27**), permitindo a seleção múltipla. A maioria afirmou cursar uma Graduação em Teatro (79%) e Cursos livres, oficinas e workshops (79%). No geral, a trajetória formativa mais frequente (25,5%) é a soma de Graduação em

Teatro, cursos livres e aprendizado na prática. A formação somente pelo curso superior representa 9,6% dos entrevistados. Este panorama permite entendermos o cenário porto-alegrense de formação, antes de adentrarmos na sua investigação.

Figura 27: Como fez a formação artística



Fonte: ROCHA, 2021.

Assim sendo, os capítulos seguintes descrevem e analisam a formação oferecida por instituições de ensino profissionalizante para artistas de teatro no Brasil e em Porto Alegre. Mais do que identificar ou narrar o histórico de cada curso de teatro da cidade, o nosso objetivo é observar a estruturação do ensino de teatro em cada instituição ao longo da história. Desta forma podemos visualizar o perfil de aluno que elas pretendem formar, e para qual realidade. Em suma, isto revela como nossas instituições de formação enxergam, mesmo que de modo idealizado, o trabalho com teatro.

2.1 O ensino formal de teatro no Brasil

O teatro brasileiro tem séculos de história, muita da qual ainda não foi bem explorada. Especialmente no que se refere a arquivos historiográficos, estes tendem a ficar mais escassos quanto mais antigos e descentralizados são. Muito material documentado ainda carece de ser tratado e estudado. Registros de processos teatrais são menos frequentes do que das obras resultantes (como os textos dramáticos), mas dos quais ainda podemos absorver bastante. Teatro e história são indissociáveis, afinal quem faz teatro está inserido num contexto e “apresenta em sua formação estruturas análogas às da sociedade da qual faz parte”

(ANDRADE, 2009, p. 2). Para compreender o teatro brasileiro, é indispensável olhar para a formação dos artistas de teatro. Por ela passam todos os preceitos de como se entendia arte teatral em determinado período e qual seria o lugar do teatro na sociedade. Neste capítulo, vamos investigar o histórico do ensino formal de teatro no Brasil, que ainda é bastante recente.

Como vimos anteriormente, a chegada da corte portuguesa ao Brasil no século XIX elevou o valor do teatro na sociedade. É neste século que vemos um movimento maior para estabelecer aqui uma formação de artistas. Os primeiros apelos para que o poder público criasse uma escola de teatro aparecem em uma carta escrita em 1846 por um empresário teatral, cujo nome não se guardou (FREITAS, 1998). Na década seguinte, o encenador João Caetano propunha a estruturação da Escola Dramática do Rio de Janeiro através de um documento em 1857. Segundo sua proposta,

A escola contaria com um professor de Reta Pronúncia, que daria aulas de gramática da língua portuguesa e um breve curso de literatura dramática; um professor de História que, além da História Antiga, da Idade Média e Moderna, faria um curso de História Pátria; um outro de Declamação, cujas aulas abrangeriam “[...] declamação em prosa e verso, com distinção dos gêneros trágico, dramático e cômico, tanto das composições clássicas como das modernas, com a mímica apropriada ao jogo dos diferentes afetos e paixões, segundo os preceitos da arte teatral”; e, por último, um professor de Esgrima, que adestraria os alunos no jogo de armas. (CAETANO apud FREITAS, 2019, p. 29-30).

Estas primeiras propostas retratam o desejo de implantar no Brasil uma formação inspirada no modelo francês, com seu sistema de ensino das artes por conservatórios. Este currículo enciclopedista estava em consonância com a filosofia educacional daquele momento e, mesmo após décadas de renovação pedagógica, ainda hoje podemos identificar alguns vestígios desta corrente francesa nas instituições de ensino mais tradicionais. O teatro francês já era referência estética mundial desde o Classicismo, passando pelo Romantismo e pelo teatro de revista até o século XX (AZEVEDO, 2006). A Missão Artística Francesa de 1816 sedimentou essa influência sobre as artes brasileiras.

Os apelos pela institucionalização do ensino de teatro se estenderam por toda a segunda metade do século XIX, mas as primeiras escolas de teatro no Brasil surgiram apenas no início do século XX. Como esperado, as instituições pioneiras nasceram nas cidades de São Paulo, um centro econômico em ascensão, e Rio de Janeiro, a então capital federal.

2.1.1 As primeiras escolas de teatro do Brasil

No final do século XIX, o estado de São Paulo ganhava destaque econômico pelo ciclo do café. Por atrair investidores de diferentes áreas, a capital paulista logo se transformou também em polo cultural, trazendo atrações teatrais do Rio de Janeiro e da Europa. Esse movimento inspirou a organização de sociedades amadoras de teatro, que rapidamente se multiplicaram. Com a missão de qualificar o movimento artístico local, em 1906, o maestro João Gomes de Araújo e o dramaturgo Pedro Augusto Gomes Cardim fundaram o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (CDMSP).

A escola foi baseada no Conservatoire de Paris, instituição considerada de excelência. O idealizador da Arte Dramática no CDMSP era Gomes Cardim. Nascido em Porto Alegre e educado em Portugal, Gomes Cardim foi jornalista, dramaturgo, deputado estadual e vereador pela cidade de São Paulo — seguindo a tradição polivalente dos nossos artistas. Como político, Cardim trabalhou pela fundação da Academia Paulista de Letras (1909) e a construção do Teatro Municipal de São Paulo (1911) e da Academia de Belas Artes de São Paulo (1925). Após fundar o CDMSP, dedicou-se à escola até o fim de sua vida.

O curso de Arte Dramática tinha duração de três anos, ministrado das 18h às 22h. As disciplinas de português, francês, italiano, inglês e aritmética eram comuns aos alunos de Música no início do curso. O restante do currículo ainda previa geografia, história, coreografia brasileira, aritmética, literatura geral, poética, psicologia, estática, história do teatro, dicção, recitação, expressão fisionômica e pelo gesto, caracterização, vestuário, representação coletiva, esgrima e ginástica de salão (AZEVEDO, 2006). Percebe-se um currículo focado na formação de atores, como nas sociedades dramáticas amadoras. Embora este período tenha criado grandes intérpretes, o teatro paulista ainda levou décadas para tornar-se autossustentável, com a formação de encenadores e outros profissionais locais.

Apesar de ser uma instituição privada, muitos alunos cursavam o CDMSP de forma gratuita: dos 38 alunos de Arte Dramática matriculados em 1909, apenas 8 eram pagantes. O número de alunos duplicou até 1929. Entre 1910 e 1932, o CDMSP formou o total de 1.411 alunos, sendo apenas 18 em Arte Dramática. Cerca de 80% destes formandos eram alunos de piano, revelando o forte da escola. Não se sabe ao certo quando o curso de Arte Dramática do CDMSP encerrou suas atividades, mas existem registros desde 1906 até a década de 1940. A instituição segue existindo até hoje e dedica-se apenas ao ensino de música. Ainda assim, ela é frequentemente apontada como a primeira escola de teatro do Brasil e da América Latina.



O título de primeira escola costuma ser disputado com a Escola Dramática Municipal fundada em 1911, na cidade do Rio de Janeiro. Embora este capítulo desmint o fato, a hoje chamada Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena ainda pode ser considerada a mais antiga escola de teatro ainda em atividade no Brasil e na América Latina, bem como a primeira escola pública de teatro no país.

A Escola Dramática Municipal foi prevista em um decreto de 1908, no qual o governo municipal do Rio de Janeiro estabelecia uma concorrência pública para concessão do Theatro Municipal à iniciativa privada. O vencedor deveria, como contrapartida, criar e manter uma escola dramática pública. E assim o fizeram, assinando o contrato com a prefeitura em 1909 e construindo da Escola, que iniciaria suas atividades em 1911, sob a direção de Coelho Neto.

O currículo original previa as disciplinas Prosódia (com o professor João Ribeiro), Arte de Dizer (com Alberto de Oliveira), História do Teatro e Literatura Dramática (com Coelho Neto), Fisiologia das Paixões (com Fernando Magalhães) e Arte de Representar (com Cristiano de Souza e Eduardo Victorino). Com exceção dos professores da disciplina Arte de Representar, que eram diretores de teatro, todos os demais do corpo docente original eram imortais da Academia Brasileira de Letras. A escolha destes docentes serviu tanto para dar credibilidade à escola quanto para apelar à burguesia, atraindo alunos burgueses e visando formar profissionais para o grande teatro burguês e erudito da época (ANDRADE, 2009).

Assim como o CDMSP, a Escola Dramática Municipal também se estruturou a partir do modelo francês. Essa proposta pedagógica contrastava com a programação em cartaz no Rio de Janeiro, que na época centralizava as temporadas teatrais do país. A produção nacional era dominada pelo teatro de revista e comédia de costumes, gêneros menosprezados pela elite carioca, que naquele início de século preferia assistir as companhias estrangeiras.

A Escola Dramática Municipal passou a chamar-se Escola de Teatro Martins Pena em 1953, homenageando o dramaturgo carioca precursor da comédia de costumes. Com a mudança da capital federal para Brasília em 1960, a Escola passou a ser gerida pela esfera Estadual, ganhando status de escola profissionalizante na década de 1980 e de escola técnica profissionalizante desde 2006. Em atividade há mais de um século, a ETET Martins Pena já realizou mudanças no seu currículo — acompanhando os avanços da pedagogia do teatro. Seu curso técnico em Arte Dramática segue com ênfase na formação de atores e atrizes.



Como vimos na primeira parte, Porto Alegre atraía temporadas de companhias em turnê, mas a produção teatral local era essencialmente realizada por sociedades amadoras até meados do século XX. Foi em 1942, em plena ascensão do movimento de teatro estudantil, que o diretor carioca Renato Vianna chega na cidade para fundar a Escola Dramática do Rio Grande do Sul, ligada ao Theatro São Pedro (FREITAS, 1998). Vianna foi pioneiro do movimento modernista no teatro brasileiro, tendo montado o único espetáculo que buscava criar uma nova estética no ano da inauguração do Modernismo no Brasil — *A Última Encarnação de Fausto*, em 1922.

Ligado à Escola Dramática, Vianna fundou o grupo Teatro Anchieta, cujo elenco e corpo técnico eram compostos por alunos ali formados (CORREIO DA MANHÃ, 1945a). O Teatro Anchieta teve sucesso desde sua primeira temporada em Porto Alegre, quando realizou “78 récitas consecutivas, inaugurando o teatro de massas franqueado gratuitamente aos trabalhadores das fábricas” (CORREIO DA MANHÃ, 1944, p. 11). A boa aceitação também se estendia às autoridades culturais, escolares, proletárias e políticas. Tem-se notícia que, no encerramento desta temporada, Vianna inaugurou em seu camarim o retrato do presidente Getúlio Vargas, patrono da escola “e grande protetor do teatro brasileiro, cujo nome recebeu demorada ovação da sala repleta no momento de ser descerrado o Pavilhão Nacional pela primeira dama do Estado” (CORREIO DA MANHÃ, 1944, p. 11).

O grupo também realizou duas temporadas no Rio de Janeiro. Na primeira destas, em 1945 com *A Comédia Sexual*, afirmava-se no programa do espetáculo que o curso da Escola:

[...] É o próprio teatro em ação, tendo o espetáculo por síntese e centro de interesse. O ensaio é o grande campo experimental. Somos também um laboratório: pesquisamos segredos e efeitos da arte cênica na reação permanente das platéias. Temos um fim: servir à cultura dramática brasileira, modelando novos valores e oferecendo sangue novo para o teatro nacional (CORREIO DA MANHÃ, 1945b, p. 11).

Sobre a visão do fazer teatral defendida por Vianna em seu Teatro Anchieta, a atriz Flávia Pessoa comenta em entrevista:

O doutor Renato sofreu um bocado comigo para me humanizar. [...] Nós, no Anchieta, temos que ser, antes de mais nada, “humanos”, isto é, temos que sentir humanamente as paixões, os estados d'alma que interpretamos, sempre fiéis à natureza e à vida. Em uma palavra: temos que ser naturais. Ou mais exatamente: temos de dar a ilusão dessa naturalidade. [...] [Pretendo seguir a carreira dramática] enquanto poder seguir à sombra e ao lado de Renato Vianna ou ao impulso dos seus ensinamentos (CORREIO DA MANHÃ, 1948, p. 15).

A Escola Dramática do Rio Grande do Sul funcionou até o final do ano de 1946. Vianna criou neste mesmo ano o Teatro do Povo, uma iniciativa para fazer teatro com e para operários de fábricas. O Teatro Anchieta foi transferido para o Rio de Janeiro em 1949, logo após Vianna ser convidado para dirigir a Escola Dramática Municipal. Renato Vianna faleceu em 1953, e Porto Alegre só voltaria a ter uma escola de teatro em 1958, quando da inauguração do Curso de Arte Dramática na UFRGS.

2.1.2 O teatro no ensino superior

Uma vez consolidadas as primeiras escolas de teatro do Brasil, o desejo era por mais. O próximo passo seria levar o ensino de teatro ao nível universitário, o que começou a ser encaminhado na década de 1930. O presidente Getúlio Vargas era um grande incentivador do teatro brasileiro, como já vimos, em parte pelo seu plano de unificar o território brasileiro em torno de uma cultura e identidade nacional. Para complementar o Serviço Nacional de Teatro, criou-se em 1939 o Curso Prático de Teatro (CPT). Este curso visava “promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro” (UNIRIO, 2020).

A primeira tentativa de criar uma graduação em Teatro foi através do Decreto-Lei 7.958, de 17 de setembro de 1945, que transformava o CPT em um Conservatório Nacional integrado à Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro). O decreto nunca foi cumprido, pois Vargas foi deposto no mês seguinte, marcando o fim do Estado Novo. O projeto é retomado no segundo governo de Vargas e, em 1953, o CPT se torna o Conservatório Nacional de Teatro, mas ainda sem caráter universitário. Ele oferecia os cursos de Arte dramática, Arte coreográfica, Direção dramática, Direção coreográfica e Cenografia. Os ideais de teatro da época seguiam influenciados pelo modelo europeu, e o currículo proposto para o CPT em 1953 “estava bem de acordo com uma visão enciclopédica da educação que, aplicada à realidade brasileira, parecia desconhecê-la por completo” (FREITAS, 1998, p. 33). A instituição passou por outras reestruturações até ser transformada na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 1979, perdendo o pioneirismo por duas décadas. O primeiro curso superior de Teatro do Brasil foi a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA), fundada na cidade de Salvador em 1956.

Durante seus cinco primeiros anos, a ETUFBA foi dirigida pelo cenógrafo e diretor Eros Martim Gonçalves. Logo antes do trabalho na Bahia, Martim Gonçalves havia passado quatro meses nos Estados Unidos, onde realizou estágio Departamento de Teatro da Universidade de Yale (que havia recém se tornado uma escola profissionalizante, em 1955). Esta influência é decisiva para a construção da ETUFBA, cuja estruturação seguia o modelo estadunidense (SANTANA, 2011). Dentre as novidades que trouxe para o Brasil, a escola foi a primeira instituição na América Latina a adotar o método de Constantin Stanislavski na formação de atores. A inovação trazida pela ETUFBA transformou o teatro baiano e gerou uma mudança de paradigma no cenário brasileiro, ainda fortemente influenciado pela corrente francesa.

Nos anos seguintes, sob a ditadura militar, a universidade brasileira ficaria ainda mais influenciada por modelos estadunidenses. Na tentativa de conter a oposição do movimento estudantil, a ditadura implementou a Reforma Universitária de 1968 para despolitizar as instituições de ensino superior e enquadrá-las na lógica capitalista (PAULA, 2002). Dentre as mudanças mais significativas, surgem o sistema departamental, o regime de créditos e a matrícula por disciplina. Isto causa a fragmentação das turmas na graduação, de modo a evitar grupos que criem lideranças estudantis; tal formato afeta o ensino de teatro nas turmas universitárias, que deixam de ser coletivos estáveis. A expansão do ensino superior lançada pela mesma Reforma abriu mais vagas nas instituições públicas e estimulou a difusão do ensino superior privado, que foi massificado.

Como resultado desta política de expansão, da regulamentação das profissões artísticas em 1978 e da popularização da televisão no Brasil (com sua promoção constante de filmes e novelas), houve uma rápida proliferação do ensino formal de interpretação no país nas décadas seguintes, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo (FREITAS, 1998). Com a virada neoliberal a partir dos anos 1980, o esforço de racionalização das universidades é retomado, buscando um retorno financeiro, encarando a educação como produto e iniciando uma cobrança por produtividade nos âmbitos de ensino, pesquisa e extensão (PAULA, 2002). Dentro dessa lógica, torna-se compreensível que os departamentos de teatro recebam menos investimento que os setores mais estratégicos.

Existem hoje quatro universidades que oferecem graduação em Teatro no RS, sendo todas instituições públicas e gratuitas. Um curso superior na área não parece ser um negócio

atrativo para as universidades privadas da região, diferente do cenário em capitais como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília ou Curitiba.

Em Porto Alegre existe a graduação em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que oferece a Licenciatura em Teatro e os Bacharelados em Interpretação Teatral, Direção Teatral e Escrita Dramatúrgica. Já no município de Montenegro, na região metropolitana a 55 km da capital, é oferecida a Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Os profissionais formados e os espetáculos produzidos nestas duas instituições constituem parte significativa da cena teatral porto-alegrense.

Mais distantes da capital gaúcha, a Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) oferece Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro, enquanto a Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) oferece a Licenciatura em Teatro. A produção da UFSM e da UFPEL não costuma circular pela capital gaúcha, sendo mais constantes no circuito do interior do estado.

2.1.3 DAD/UFRGS

O Departamento de Arte Dramática (DAD) é o segundo mais antigo curso de formação superior em Teatro do Brasil. Ele foi fundado junto à Faculdade de Filosofia da UFRGS em 1957, oferecendo os cursos de Cultura Teatral, para interessados na arte teatral, e de Arte Dramática, para formação de atores em nível técnico (WOLKMER, 2017). Posteriormente, passou a formar diretores e professores de teatro em nível superior, por conta da regulamentação federal dos cursos de teatro (BRASIL, 1965). Em decorrência da Reforma Universitária de 1968, a escola passa por uma reorganização: sai da Faculdade de Filosofia, entra para Instituto de Artes da UFRGS e começa a oferecer os cursos de Bacharelado (em Interpretação, Direção e Teoria do Teatro) e Licenciatura em Arte Dramática. A formação no DAD em seus anos iniciais pode ser conhecida em detalhes através do trabalho de Juliana Wolkmer³⁷, que faz uma análise histórica através do relato de ex-alunos.

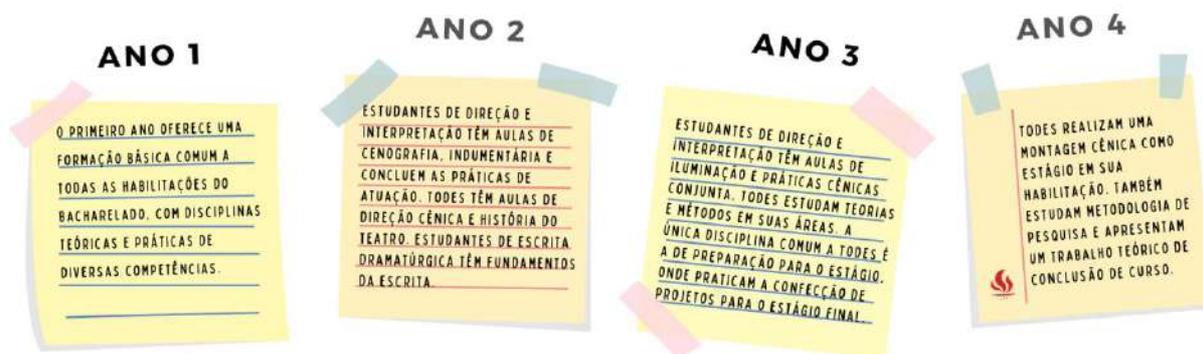
³⁷ A atriz, historiadora e professora Juliana Wolkmer pesquisa a história do ensino de teatro em Porto Alegre. Sua dissertação **Formação em teatro na UFRGS (1960-1973): memórias de tempos de ousadia e paixão** relata os primeiros anos do DAD/UFRGS e está disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/165457>. Wolkmer também mantém o canal [História do Teatro](#) no YouTube, onde divulga a história do teatro gaúcho.

Desde sua criação, o DAD é uma das mais importantes instituições para o desenvolvimento do teatro no RS. Por bastante tempo a escola centralizou e influenciou toda a formação local e, por ser o centro de formação mais constante da cidade há seis décadas, é possível afirmar que toda a prática teatral porto-alegrense contemporânea orbita de alguma forma em torno do Departamento.

Embora não fosse o único caminho possível para a profissionalização na área, o Departamento de Arte Dramática (DAD) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul representou a principal referência para o fazer teatral na época, sendo, além de um local de aprendizado, um ponto de encontro para a formação de grupos e realização de produções teatrais. (REIS, 2005, p. 122).

O curso de Teatro da UFRGS tem mantido excelente avaliação do MEC e já se destacou em diferentes rankings avaliativos mundiais entre os cursos da área (UFRGS, 2016). A instituição oferece hoje os cursos de Bacharelado (em Interpretação, Direção e Escrita Dramatúrgica³⁸) e Licenciatura em Teatro, todos em período integral e duração prevista de quatro anos. A análise que faço neste capítulo enfoca nos cursos de Bacharelado, voltados especificamente para a prática artística profissional. De todo modo, os alunos do curso de Licenciatura também passam pela maioria destas etapas e formam-se como artistas, com direito ao Registro Profissional, além de professores de teatro. Os cursos de Bacharelado em Teatro da UFRGS se estruturam da seguinte forma:

Figura 28: Esquema de formação do Bacharelado em Teatro no DAD/UFRGS



Fonte: UFRGS, 2019.

Desde sua origem na Faculdade de Filosofia, o curso de Teatro da UFRGS preza pelo “caráter humanístico, cultural e ético na formação dos artistas de teatro” (UFRGS, 2019, p. 3). Os cursos do DAD oferecem uma formação técnica para a prática teatral aliada ao estudo reflexivo e crítico do teatro. Em constante tentativa de equilíbrio das duas competências, desde sua fundação o corpo docente da escola já incluía grandes teóricos e artistas

³⁸ O curso de Escrita Dramatúrgica foi criado em 2019 e, até a presente data, não formou nenhum aluno.

reconhecidos na cena local que deixaram sua marca (PEIXOTO, 1997; WOLKMER, 2017). O principal teatro do DAD se chama Sala Alziro Azevedo, em homenagem ao cenógrafo e ex-professor do departamento. No pátio de entrada da sala, uma parede estampa a imagem de Gerd Bornheim, com a citação: “A arte vem se constituindo na derradeira experiência possível do absoluto”. Bornheim foi diretor do DAD³⁹ entre 1960 e 1969, e deixou grande legado para a filosofia e a crítica teatral brasileira (BERTÃO FILHO, 2021).

Hoje, a escola articula o seguinte perfil para seus egressos:

O egresso do curso de Bacharelado em Teatro será capacitado para o desenvolvimento profissional e do pensamento crítico e criativo de acordo com a sua habilitação, aliando sensibilidade artística à reflexão acadêmica, com uma sólida formação técnica, artística, ética e cultural e com aptidão para construir variadas formas de expressão e de propostas estéticas, inclusive como elemento de valorização humana e da autoestima, compreendendo o contexto, histórico e cultural no qual se insere. Apto a atuar como artista, pesquisador e/ou como agente cultural em equipes temporárias ou grupos permanentes, em produções institucionais ou independentes, assim como em atividades de investigação acadêmica, conjugando teoria e prática na criação cênica. (UFRGS, 2019, p. 12).

O currículo do curso não se estrutura em torno de uma estética teatral específica, mas segue um padrão generalista que visa preparar o egresso para as diferentes possibilidades de atuação profissional.⁴⁰ As linhas pedagógicas abordadas se condicionam à pesquisa dos próprios professores, renovando-se conforme se altera o corpo docente ou pela reivindicação discente, que tem trazido novos debates para o currículo.

Alguns estilos teatrais se sobressaem. Desde a redemocratização, o fortalecimento do teatro de grupo no Brasil encorajou o treinamento do ator dentro de uma linguagem. Muitos professores do DAD atuam em grupos profissionais e entrelaçam suas práticas artísticas e pedagógicas, por exemplo: a pesquisa cênica do grupo UTA, baseada na Antropologia Teatral, trabalhada pelas professoras Ana Cecília Reckziegel, Celina Alcântara e Gisela Habeyche; as diferentes visões sobre o trabalho de Jacques Lecoq, exploradas pelas professoras Inês Marocco e Cláudia Sachs; a pesquisa estética da Cia. Rústica, dirigida pela professora Patrícia Fagundes, que colabora com outros professores em diferentes projetos.

³⁹ Gerd Bornheim foi cassado pela ditadura militar em agosto de 1969. Na ocasião, o corpo docente do DAD fez um abaixo-assinado contra a cassação, resultando com que quase todos os docentes do curso fossem cassados. Para manter o DAD aberto, estudantes do último ano do curso assumiram as disciplinas. O decreto-lei n. 477, de 26 de fevereiro de 1969, chamado de “AI-5 das universidades”, permitia punir com expulsão professores, alunos e funcionários de universidades acusados de subversão ao regime militar. Os professores cassados eram impedidos de trabalhar em instituições de ensino por cinco anos.

⁴⁰ Um olhar mais plural sobre a pedagogia do DAD pode ser apreciado no trabalho de conclusão de curso de Ricardo Zigomático, que realizou uma obra cênica em 2019 onde entrevistava docentes e discentes dadianos, de diversas etapas e áreas, acerca da sua visão sobre o ensino ofertado na instituição. O trabalho resultou em um documentário e um ensaio disponíveis em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/234608>.

Todas as artistas-professoras citadas também foram alunas do DAD, constituindo um ciclo. Da mesma forma, é possível enxergar influências estéticas do currículo dadiano em outros centros formativos do RS e na própria cena teatral porto-alegrense.

Semestralmente, o DAD oferece disciplinas eletivas que exploram outras linguagens e temas referentes às artes cênicas, tais como estudos em *performance art*, Teatro do Oprimido, teatro de rua, relações entre teatro e cinema, dentre outras (UFRGS, 2019). Além disso, os professores responsáveis pelas disciplinas de Laboratório de Prática Cênica costumam ali experimentar suas pesquisas artísticas junto aos alunos. Existe ainda a possibilidade de participar de projetos de pesquisa e extensão coordenados pelos professores.

A interdisciplinaridade é comum em cursos de graduação, mas ainda existe pouca troca curricular entre o Teatro e os outros cursos do Instituto de Artes ou da Universidade. Os alunos do DAD não compartilham disciplinas obrigatórias com os alunos de Música, Dança, Artes Visuais, Arquitetura, Fonoaudiologia ou Administração, ainda que o teatro seja uma prática multidisciplinar que engloba conteúdos comuns a estas áreas, como expressão corporal e vocal, elaboração de projetos e linguagem visual. O Instituto de Artes tem visto nos últimos anos um maior esforço docente e discente pelo diálogo entre seus cursos, sobretudo na pesquisa e extensão. O prédio que sedia o DAD desde 1969, localizado no Centro Histórico de Porto Alegre, não tem acessibilidade, está geograficamente isolado da universidade e não recebe quaisquer outras atividades da UFRGS. É uma ilha, desconhecido por grande parte da própria comunidade universitária.

Dentro da estrutura do curso, muitas atividades práticas das três habilitações do Bacharelado estão interligadas, principalmente as de Direção e de Interpretação. Ainda que possa ser enriquecedor na formação de diretores, esta prática impõe limites aos alunos de Interpretação, que em determinado momento perdem autonomia⁴¹. A ideia de direção implícita no currículo do DAD coloca o diretor como principal responsável por coordenar todo o processo de criação e decisões criativas de um projeto. Uma posição em crise na contemporaneidade.

A ampla estrutura pedagógica do DAD ainda oferece a seus alunos a possibilidade de desenvolver competências em outras funções técnicas do fazer teatral (como produção, iluminação, sonoplastia, cenografia, etc.), seja dentro bolsas de monitoria ou atividades

⁴¹ Exploro essa busca por autonomia no Estágio de Atuação em meu próprio Trabalho de Conclusão de Curso, **Além da maldita herança: o processo colaborativo como via da autonomia do ator**, disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/189457>.

extracurriculares em eventos e disciplinas aos alunos “com interesse a aptidões” (UFRGS, 2019, p. 19). Carece o entendimento de que estas atividades não são complementares, mas inerentes à prática profissional da maioria dos artistas teatrais que hoje sobrevivem do seu ofício. Parece necessário ao próprio mercado porto-alegrense que o mais importante centro de formação em teatro na região ofereça noções sobre o mercado teatral e gestão de carreira em seu currículo obrigatório. Ainda que tais conhecimentos estejam à margem da formação do DAD,⁴² eles representam desafios centrais no cotidiano profissional de jovens artistas.

Para além do domínio de técnicas e fundamentos básicos de sua linguagem de especialização, um artista que sai de uma formação inicial — em nível universitário ou de nível técnico — sabendo organizar um portfólio; com noções mínimas sobre a dinâmica e políticas do campo cultural; entendendo minimamente o que é cooperativismo e empreendimento em redes; além de noções básicas de seus direitos e deveres enquanto artista trabalhador; certamente estará mais preparado para atuar em seu campo profissional. (LIMA, 2018, p. 18).

É notório o pouco espaço que as questões de produção teatral ocupam hoje dentro do currículo do curso, mas este nem sempre foi o caso. A produtora e professora Lygia Vianna Barbosa foi contratada em 1969 para lecionar disciplinas de Produção e Administração Teatral aos cursos de graduação em Teatro, numa tentativa de qualificar os espetáculos produzidos na escola (WOLKMER, 2017). Em seus planos de ensino, Barbosa previa a liberação de textos pelo Serviço de Censura, direitos autorais, planejamento e execução de projetos, organização trabalhista, administração financeira e estratégias de divulgação. Após a aposentadoria de Barbosa em 1982, estas disciplinas obrigatórias foram transformadas em teórico-práticas e assumidas por diferentes professores substitutos. Desde a reforma curricular de 2004, as disciplinas desta área foram extintas do currículo da escola.

O currículo pedagógico não deixa de ser um microcosmo que espelha a eterna luta de classes e as relações de poder existentes entre os saberes; [...] dentre outras tantas disputas existentes em nossa sociedade. Ainda que sejam condicionantes e não determinantes da cidadania do artista discente em formação, as configurações dos percursos formativos dos cursos de interpretação teatral irão implicar positiva e negativamente em suas perspectivas profissionais, contribuindo para moldar um perfil referencial de artista, que pode estar alinhado ou não com os interesses da classe trabalhadora do campo cultural. (LIMA, 2018, p. 19).

A ausência do ensino no DAD sobre os fatores econômicos inerentes à prática teatral profissional poderia se explicar pela raiz do curso na Faculdade de Filosofia. Sendo uma instituição antiga com tradição no estudo conceitual e estético da arte teatral, a estruturação do currículo levará em conta a herança epistemológica daquele período. Em um contraponto

⁴² A diretora e pesquisadora Naomi Siviero fala sobre a falta de formação para o mercado teatral no DAD em seu Trabalho de Conclusão de Curso, **A jovem diretora diante da incerteza profissional: breves ensaios sobre o mercado teatral de Porto Alegre**, disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/206718>.

temporal, o recente curso de Licenciatura em Dança, fundado pela UFRGS em 2009, apresenta disciplinas diretamente ligadas ao mercado profissional artístico em seu currículo obrigatório. As disciplinas de Produção Cênica e Gestão e Projetos em Dança são oferecidas aos alunos de teatro como eletivas.

De qualquer forma, a formação em Teatro hoje oferecida pelo DAD é reconhecida por sua excelência e cumpre bem seu objetivo de “preparar profissionais qualificados para o desenvolvimento da produção de conhecimento no campo das Artes Cênicas” (UFRGS, 2019). Um diploma da instituição representa um capital valioso dentro do mercado teatral porto-alegrense, porém não é o único capital necessário para ter sucesso na profissão:

Segundo a tese de Azevedo, um dos capitais culturais mais valorizados no campo do teatro seria a formação acadêmica no Departamento de Arte Dramática. Porém, como aponta a autora, a maioria dos alunos que consegue fazer o DAD ou se formar no tempo previsto são aqueles que recebem algum auxílio financeiro e não precisam correr desesperadamente atrás de atividades remuneradas. Ou seja, existe um capital econômico prévio que é convertido em capital cultural. (SIVIERO, 2020, p. 29).

O contingente de profissionais formados anualmente pelo DAD assegura sua influência sobre a cena porto-alegrense. Ao formar um grande número na qualificação da mão de obra local — entre artistas da cena, técnicos, gestores culturais e professores de teatro que formarão alunos em outros espaços —, o DAD assume uma posição estratégica neste sistema e fortalece “o desenvolvimento educacional e artístico das artes cênicas, respondendo à demanda de consolidação do campo teatral na região sul do país” (UFRGS, 2019).

2.2 Formação do artista no interior do Teatro de Grupo

Numa perspectiva histórica, a escolarização do ensino de teatro no Brasil é recente. Por muito tempo, o indivíduo que quisesse entrar no meio teatral aprendia o ofício através da prática em sociedades amadoras ou ingressando em uma companhia profissional, onde desenvolveria a sua carreira. Como vimos na primeira parte, como reflexo das peripécias econômicas e tendências da juventude, os artistas hoje tendem a se envolver com mais de um grupo, ampliando suas redes de contato, e dificilmente permanecem num único coletivo ao longo de toda a carreira.

Participar de um grupo consolidado continua sendo vantajoso para a prática profissional do artista, principalmente pela constância de produção e a possibilidade de uma pesquisa de linguagem mais contínua. Como também vimos na pesquisa, membros de grupos

tendem a produzir mais, se apresentar mais e ter maior renda artística. Muitos dos artistas teatrais de longa carreira ainda em atividade em Porto Alegre são ligados a grupos, alguns com décadas de trajetória:

Pertencer a um grupo também é muito relevante para a formação no fazer teatral. No final dos anos setenta e início dos oitenta, existiam basicamente dois tipos de grupos de teatro em Porto Alegre: os grupos de criação coletiva, [...] onde havia uma grande divisão de tarefas e a Produção era coletiva, ‘cooperativada’; e grupos que funcionavam num formato considerado um pouco mais ‘tradicional’, [...] com uma ou mais figuras centrais na direção ou condução dos trabalhos. As origens de todos os grupos era usualmente o próprio DAD, mas no caso dos grupos que não eram de criação coletiva, geralmente havia a figura de algum professor do departamento nessa função de coordenação. (REIS, 2005, p. 126).

Além de ser um espaço de formação de artistas e grupos da cidade, a estrutura física do DAD atenua as dificuldades em se conseguir uma sede. Alunos e professores sempre desfrutaram da estrutura da universidade para descobrir novos talentos para suas equipes e desenvolver suas pesquisas cênicas individuais. Enquanto a formação basilar nas escolas de teatro costuma ser mais genérica, a formação do ator dentro do teatro de grupo é necessariamente condicionada à uma estética específica.

A seguir, descrevo a trajetória de quatro grupos que protagonizaram momentos de dualismo estético na cena teatral porto-alegrense: Teatro de Arena e Grupo Província na década de 1970, e TEAR e Teatro Vivo na década de 1980. Embora não estejam mais em atividade, conhecer suas trajetórias ajuda a ilustrar a estética da cena porto-alegrense de hoje, tamanha a marca que a inovação destes grupos deixou em nosso teatro. Em seguida apresento a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, o Depósito de Teatro e o NEELIC, três grupos destacados que seguem em atividade e mantiveram cursos extensivos de formação de atores na cidade na década de 2010.

É importante salientar que os três grupos aqui destacados não são os únicos que mantêm atividades formativas em Porto Alegre, seja dentro de um modelo de escola ou de oficinas livres. Mas são estes os mais expressivos a oferecer cursos extensivos de Formação de Atores na década de 2010. Muitos outros grupos realizam trabalhos consistentes nas dimensões cênica e pedagógica, alguns exemplos são: Cia Teatro Novo, Oigalê, Povo da Rua, Teatro ao Quadrado, Cia Déjà-vu de Teatro, Levanta FavelA, Teatro Sarcástico, Grupo Cerco, Grupojogo, Efêmeros Teatro de Grupo, entre tantos outros.

2.2.1 Teatro de grupo nos anos 1970: Arena e Província

O teatro porto-alegrense não ficou alheio à revolução cultural dos anos 1960, pela série de movimentos sociopolíticos e eventos históricos que marcaram o mundo então — tais como a Guerra Fria, a corrida espacial, o movimento hippie e a rearticulação dos movimentos negro e feminista. O Brasil iniciava sua ditadura civil-militar (1964-1985), que estabeleceu uma política de censura e perseguição ideológica determinante para a produção teatral da época. Porto Alegre, após sucessivas tentativas de profissionalização no teatro local, ainda padecia pela falta de edifícios teatrais e engajamento do público na cultura teatral.

Em meio a estes desafios, em 1967, o GTI (Grupo de Teatro Independente), liderado por Jairo de Andrade e composto por outros alunos e egressos do CAD/UFRGS, iniciava obras no porão abandonado de um edifício do Viaduto Otávio Rocha para construir uma sede própria. O novo teatro, construído em formato de arena com 120 lugares, foi inaugurado no mesmo ano com uma montagem de *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes. O GTI então passa a se chamar Teatro de Arena de Porto Alegre (TAPA).

Inspirado pelo Teatro de Arena de São Paulo e do Rio de Janeiro, o TAPA centrava suas produções no realismo político, privilegiando a dramaturgia nacional e a discussão da realidade brasileira. Pela sua explícita oposição à ditadura militar, desde o início foi alvo de ataques repressivos tanto da força militar quanto do CCC (Comando de Caça aos Comunistas) em sua própria sede onde, além de espetáculos, acomodava reuniões políticas de estudantes e sindicalistas.

Embora criticado pela sua simplicidade cênica, o TAPA muito contribuiu para a qualificação do teatro gaúcho ao dialogar com outras partes do país. Entre os vários artistas visitantes, destaca-se a carioca Ana Maria Taborda, que trouxe as experiências de Augusto Boal e realizou sessões embrionárias do Teatro do Oprimido na sede do grupo e nas periferias de Porto Alegre em 1969. Um convênio com o Instituto Goethe trouxe o diretor espanhol José Luiz Gómez para montar *Mockinpott* em 1975. O espetáculo extremamente técnico e minucioso foi revolucionário para o teatro local, fazendo turnê pelo Brasil com sucesso de público e de crítica após a estreia local. Apesar do forte subtexto político, *Mockinpott* sofreu um único episódio de censura, na temporada em São Paulo, gerando uma ampla campanha nacional que conseguiu sua ágil liberação (STÜRMER; WOLKMER, 2019).

No esforço de formar plateias e manter-se financeiramente, o TAPA vendia ingressos para entidades estudantis, que os distribuíam entre os estudantes para assistirem peças sobre a

situação do país. Paulo Flores, co-fundador da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, relata que essa política de acesso foi determinante na sua escolha de fazer teatro (WOLKMER, 2011). A formação de artistas também era uma preocupação e, em comemoração aos 10 anos de atividade, em 1977 o TAPA criou o Grêmio Dramático Açores, que funcionava como grupo amador e curso livre de iniciação teatral. Deste Grêmio surgiram artistas e grupos de grande relevância para o teatro gaúcho das décadas seguintes.

O TAPA esteve em atividade de 1967 a 1980, quando fechou as portas por dificuldades financeiras. Sua sede permaneceu fechada por oito anos até que, por mobilização da classe artística, é assumida pelo governo do Estado e reabre como teatro público em 1991. Desde então, o edifício Teatro de Arena abriga uma programação teatral constante, atividades de formação esporádicas e o Espaço Sônia Duro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas, mas sem manter qualquer relação com o já extinto grupo TAPA.



Paralelo a essa história, o Grupo de Teatro Província nascia dentro do DAD em 1970, fundado por professores e alunos do curso com o ideal de viabilizar o fazer teatral profissional em Porto Alegre através da experimentação cênica e do trabalho coletivo. Composto por muitos diretores, o grupo alternava a direção e convidava atores para as diferentes montagens, com vasto repertório de textos clássicos, originais e contemporâneos. O viés experimentalista e posicionamento político menos explícito do Província contrastava com a produção cênica do TAPA, o que na época ocasionou repetidas comparações e uma dualidade na cena teatral gaúcha. Entretanto, ao analisar a obra dos dois grupos é possível identificar a rica contribuição de ambos em forma e conteúdo para a produção local.

O Província sofreu o primeiro racha em 1972, com a saída da maior parte do núcleo original por insatisfação com os novos planos artísticos e a abertura para os novos membros alunos do CAD. Inaugurando a nova fase, lançam o curso Tendências do Teatro Contemporâneo, para aprofundar sua exploração estética. O curso teórico-prático era dividido em três módulos: Stanislavski, Brecht e Grotowski, dirigidos cada um por um encenador.

O diretor Luiz Arthur Nunes, fundador e um dos principais nomes do grupo, se afasta para realizar um mestrado nos EUA em 1975-1976. Em seu retorno, busca experimentar as referências das quais se apropriou em contato com a vanguarda teatral de Nova York. O Província assim caracterizava-se como um laboratório de investigação estética,

comprometido frequentemente com a rejeição ao realismo tradicional e a exploração de uma teatralidade explícita e anti-ilusionista (STÜRMER; WOLKMER, 2019).

A inovação promovida pelo Província estendia-se à sua relação com o público. Os espetáculos do grupo propunham novas formas de relação com a plateia, incorporando o público ao espaço de encenação e interação com os atores, ou ainda promovendo debates após os espetáculos. Tais ações foram encontradas com boa receptividade e refletiram na ampliação do público para os espetáculos teatrais em Porto Alegre naquele período.

O Grupo de Teatro Província permaneceu em atividade até 1979. Desestabilizado após a saída de Nunes, seus dois últimos espetáculos já tinham pouco da identidade do grupo. Os membros começaram a trilhar caminhos independentes, deixando um legado que inspirou muito dos processos de criação e estética do teatro gaúcho posterior.

2.2.2 Teatro de grupo nos anos 1980: TEAR e Teatro Vivo

Uma montagem universitária de *O Casamento do Pequeno Burguês*, realizada no DAD/UFRGS com direção da professora Irene Brietzke em 1978, marca a origem do grupo Teatro da Terra. Apesar de durar poucos meses, a divisão deste coletivo foi o embrião para dois dos mais importantes grupos de teatro gaúcho na década de 1980 e 1990: o TEAR e o Teatro Vivo.

Parte do elenco daquela montagem reuniu-se para criar o grupo Tear em 1980, sob a liderança da professora Maria Helena Lopes. Pupila de Eugênio Kusnet e recém-formada pela Escola de Jacques Lecoq, Lopes propunha a improvisação corporal e composição gestual como bases para a criação cênica e a formação continuada dos atores. Esta metodologia compreende também a construção da dramaturgia textual, que vinha sempre ligada às improvisações (LOPES, 2012). Como diretora, priorizou a experimentação de linguagens cênicas e estilos de interpretação na concepção de seus espetáculos — trabalhando com técnicas de clown, bufão e outras, sempre a partir do movimento corporal.

O primeiro sucesso nacional chega com *Os Reis Vagabundos* (1982), segundo espetáculo do grupo, que participa de festivais nacionais e realiza temporadas circulando pelo sudeste. O sucesso de público e críticas dá visibilidade ao grupo no panorama brasileiro. Localmente, o Tear ainda explorava o espetáculo em espaços alternativos, com apresentações em parques e presídios de Porto Alegre. Os espetáculos seguintes continuaram a fazer

temporadas nacionais e venceram importantes premiações do Brasil. Após afastar-se dos palcos por um período na década de 1990, o Grupo Tear ainda produziria dois espetáculos: *Shakexperience* (1998) e *Solos em Cena* (2001).

A constante experimentação na prática artística de Lopes dialogava diretamente com sua prática docente no DAD, onde lecionou disciplinas de expressão corporal, improvisação, interpretação e direção entre 1967 e 1992. As técnicas atorais desenvolvidas dentro do Tear, portanto, se relacionam diretamente com a formação de toda uma geração de artistas que hoje definem o teatro gaúcho. Mesmo adepta da experimentação no processo criativo, Lopes mantinha um rígido processo de formação contínua, declara:

“[O processo] nunca é o mesmo, ele sempre difere um pouquinho. Mas ainda assim, os atores têm o seu treinamento corporal o tempo inteiro, que é bastante rigoroso: trabalho de limpeza, de tirar os vícios, os estereótipos que vão ficando, as facilidades — que é outra coisa super importante a ser combatida, a saída fácil —, e a improvisação” (LOPES, 2012, p. 5).



No outro lado da cisão, a diretora Irene Brietzke e outra parte do elenco do Teatro da Terra se juntavam em 1979 para fundar o Teatro Vivo. Também professora do DAD, Brietzke lecionou disciplinas de direção e interpretação entre 1976 e 1998, além dedicar-se a uma profunda pesquisa sobre obra de Bertolt Brecht que marcou a identidade estética do seu grupo. O Teatro Vivo apropriou-se e aplicou os preceitos brechtianos em toda a sua produção cênica⁴³, vendo o teatro como espaço para diversão e entretenimento, valendo-se da música e do estranhamento.

O primeiro grande sucesso do Teatro Vivo também veio com a sua segunda peça, *Frankie, Frankie, Frankenstein* (1979), que circulou pelo sudeste com ótima recepção de público e crítica. O grupo trabalhou com diretores convidados em duas ocasiões: em *A Maldição do Vale Negro* (1986), dirigida por Luiz Arthur Nunes num resgate crítico do melodrama, e em *Onde Estão os Meus Óculos?* (1990), dirigida por Miriam Amaral e com Brietzke no elenco. Entre os espetáculos brechtianos, destaca-se a adaptação de *Mahagonny* (1988) que, como era comum nas montagens do grupo, incluía músicas de outras peças de Brecht e o texto reduzido para um terço da duração original. O grupo encerrou suas atividades com a peça *Almas Gêmeas* (2002).

⁴³ A produção brechtiana de Irene Brietzke foi estudada por Humberto Vieira em sua dissertação **Fragments Brietzianos: estudo da cena nas montagens Brechtianas de Irene Brietzke**, orientada por Mirna Spritzer, e disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/15574>.

O sucesso do Teatro Vivo lhe rendeu dezenas de prêmios e uma estrutura produtiva que o aproximava do ideal profissional que os artistas porto-alegrenses perseguiram havia décadas. Por exemplo, o grupo organizava-se de forma a garantir remuneração aos integrantes — algo que já havia sido tentado pelo TAPA, mas não se sustentou por muito tempo. O inegável apuramento estético e êxito comercial, o Teatro Vivo era frequentemente comparado ao Grupo Tear, criando uma nova dualidade na cena gaúcha. Mirna Spritzer, atriz ex-integrante do Teatro Vivo, explica:

Os grupos tinham processos bem diferentes, o Tear sempre foi um grupo mais voltado pra um trabalho mais de pesquisa, um trabalho mais demorado de elaboração, e o Teatro Vivo, não que não tivesse pesquisa, a gente inclusive teve um trabalho bem importante voltado pro trabalho do Brecht, que a gente foi aprofundando a cada montagem, mas a gente tinha como meta, sempre, a data da estréia marcada, uma longa temporada... sempre tinha uma ideia de profissionalização, assim, de poder viver do trabalho. Fomos muito criticados por isso, também. Enfim, tinha uma época que se dizia em Porto Alegre que o Teatro Vivo era “teatrão”. (REIS, 2005, p. 129).

O que podemos observar neste relato é uma possível implicância na classe teatral porto-alegrense com o modelo de produção adotado pelo Teatro Vivo — ainda que este possibilitasse a sempre almejada remuneração num molde profissional. O termo “teatrão”, inclusive, ainda é frequentemente utilizado de modo pejorativo para se referir a clichês estéticos do teatro comercial. Esta generalização rasa não abria concessões nem ao Teatro Vivo, como podemos ver, mesmo que sua obra envolvesse uma pesquisa de linguagem e crítica política.

2.2.3 Terreira da Tribo

Ainda no final da década de 1970, período de grande repressão militar promovida pelo Ato Institucional nº 5, nasce a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz — um dos grupos com trajetória mais expressiva no teatro gaúcho e brasileiro. Fundada em 1978, pelos estudantes Paulo Flores, Júlio Zanotta, Rafael Baião, Jussemar Weiss e Silvia Veluza, ela pesquisava uma nova linguagem que rompesse limites entre palco e plateia e posicionasse o ator (ou atuator) como ativista político. Influenciados pela obra do Teatro Oficina, Living Theater, Jerzy Grotowski e Antonin Artaud, o Ói Nós subverteu os parâmetros locais e desenvolveu uma estética singular de performance cênica através da criação coletiva. Hoje, sua prática se desdobra entre teatro de vivência, intervenções de rua e teatro de rua.

Desde o início, o grupo cultivava o ideal de compartilhar as suas experiências. Paulo Flores, co-fundador e um dos principais nomes do grupo ainda hoje, é Bacharel em Direção Teatral pelo DAD/UFRGS e define a sua experiência na universidade como influenciadora nessa vocação pedagógica (WOLKMER, 2011). Isso é facilitado em 1984 com a criação da Terreira da Tribo, sede onde o grupo mantinha atividades artísticas variadas e passou a oferecer de forma aberta e gratuita as oficinas de Teatro livre, Experimentação e pesquisa cênica, Expressão e movimento, Teatro de rua, Máscaras e adereços, Teatro ritual e Canto e percussão (HAAS, 2017).

Fiel à sua missão artística e pedagógica, em 1988 o Ói Nós vai além das paredes de sua sede e lança o projeto Teatro como Instrumento de Discussão Social, que propõe fomentar o teatro através da realização de oficinas nos bairros periféricos de Porto Alegre. Inicialmente realizado de forma independente pelos atores da Tribo, esse trabalho serviu de referência para a estruturação por parte da Prefeitura Municipal de Porto Alegre do projeto de Descentralização da Cultura.

A especulação imobiliária forçou a transferência da Terreira da Tribo em 1999, partindo da região central de Porto Alegre para o bairro Navegantes, na zona norte. Com a nova sede, o grupo criou a Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo e passou a ministrar seu Curso de Formação de Atores — com duração de 18 meses e cinco aulas na semana, com carga horária de 4h30min. Além das disciplinas referentes à habilidade de Interpretação — a partir de técnicas de Viola Spolin, Augusto Boal, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba (WOLKMER, 2011) —, o currículo inclui as disciplinas de História do teatro ocidental e brasileiro e História do pensamento político. Podemos daí perceber que o forte engajamento político do Ói Nós Aqui Traveiz também se estende para a sua filosofia de ensino. Através de seus cursos, a Escola busca formar um “artista competente não apenas no desempenho de seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão” (ÓI NÓS AQUI TRAVEIZ, 2020). Este profissional ideal não se enquadraria num teatro comercial:

Esta é a defesa que o Ói Nós faz: o teatro como resistência e manutenção de valores fundamentais que diferenciam uns de outros: a solidariedade, a honestidade pessoal e a liberdade. Fazendo um teatro a serviço da arte e da política, que não se enquadra nos padrões da ética e da estética de mercado. O teatro como um modo de vida e veículo de ideias: um teatro que não comenta a vida, mas participa dela! (ÓI NÓS AQUI TRAVEIZ, 2020).

A formação do sujeito como cidadão está no mesmo patamar da formação artística do ator no projeto pedagógico das oficinas da Escola (SILVA, 2014). Dentre os ensinamentos, é ressaltada a visão do teatro como um ato coletivo. Daí se nota uma grande quantidade de

grupos de teatro independentes e atuantes na região de Porto Alegre que se formaram a partir de dissidências ou das oficinas desenvolvidas pela Tribo, e que carregam a sua visão de teatro a serviço da arte e política, tendo por exemplo os grupos Povo da Rua, Grupo Trilho e Levanta FavelA.

Figura 29: Divulgação da Oficina para Formação de Atores da Terreira (2011)



Fonte: [Facebook](#).

O panfleto de divulgação da Oficina em 2011 (**Figura 29**) é estampado com duas figuras de aspecto rupestre: a primeira na cor vinho, em pé, e a outra na cor branca, com uma perna para o alto e postura primitiva. Essa imagem ressalta a linguagem ritualística, antropológica e popular do teatro do Ói Nóis. O panfleto informa que a oficina é “Gratuita e Aberta a todos os interessados a partir dos 16 anos”. Essa mesma limitação etária é comum à maioria dos cursos aqui analisados, reforçando o aspecto profissionalizante. A Terreira é a única escola privada analisada aqui que oferece turmas de formação no horário vespertino, e não noturno, bem como a única gratuita; a única outra instituição que oferece essas condições é a graduação no DAD. Naquele momento, o Ói Nóis recebia patrocínio da Petrobrás.

A missão pedagógica ampla e gratuita do Ói Nóis deixou marcas visíveis no teatro porto-alegrense contemporâneo, formando uma geração de artistas de artistas influenciados pela sua estética e estilo característico de atuação, bem como a missão do teatro como instrumento político e popular. O intercâmbio com outros grupos nacionais e internacionais, que muitas vezes são trazidos para oferecer oficinas na Terreira, também contribuiu para a qualificação técnica do teatro local. A troca com Grupo Galpão nos anos 1990, por exemplo,

trouxe oficinas de clown e pernas de pau, técnica que desde então foi incorporada ao trabalho do Ói Nóis e outros grupos locais (STÜRMER; WOLKMER, 2019).

2.2.4 Depósito de Teatro

Outra pioneira nessa iniciativa é a Associação Cultural Depósito de Teatro, fundada por Roberto Oliveira, Sandra Possani, Patrícia Fagundes, Liane Venturella, Sérgio Etchichury e Maria Falkembach em 1996. O grupo alugou uma primeira sede em 1998, o Espaço Depósito de Teatro, e para bancar o aluguel criou o seu Núcleo de Formação de Atores no ano seguinte (WOLKMER, 2011), que se mantém ativo até hoje com oficinas livres.

O Depósito alugou sedes no bairro São Geraldo e Floresta, ambos na zona norte de Porto Alegre, até passar por uma reestruturação no seu quadro em 2008 e ingressar no projeto Usina das Artes, transferindo sua residência para o Centro Cultural Usina do Gasômetro, no Centro Histórico de Porto Alegre. O curso de Formação de Atores do Depósito de Teatro não é oferecido para novas turmas desde 2018, quando os grupos residentes da Usina das Artes foram deslocados para a Casa das Artes Santa Terezinha, no prédio de uma escola desativada localizada na Vila Planetário. A partir de 2019, a antiga Oficina de Formação de Atores passa a se chamar Laboratório de Criação Cênica, funcionando apenas como uma oficina de montagem.

Caracterizado pela experimentação artística e a busca pela formação de sujeitos criativos e sensíveis, o Depósito de Teatro se define como um lugar oposto aos “não-lugares produzidos pela lógica contemporânea das relações de mercado” (DEPÓSITO DE TEATRO, 2020). Apesar desta oposição, Roberto Oliveira reconhece que atualmente “o Depósito é muito mais uma empresa, assim, pelo fato de ter nota, ter tudo em dia, ele continua existindo muito mais no âmbito da empresa do que como um grupo de teatro” (JACOMÉ, 2013, p. 65).

O curso de Formação de Atores do Depósito encorajava que seus alunos desenvolvessem habilidades suplementares, além da atuação cênica. Ainda que o grupo se oponha à visão mercadológica, este estímulo prepara os artistas em formação para a prática multidisciplinar que muitos precisarão enfrentar no mercado profissional de Porto Alegre. Ana Paula Zanandréa, artista e professora que começou sua formação no Depósito, relata que graças a este modelo pedagógico ela aprendeu os princípios básicos de iluminação cênica,

figurino, cenografia e produção teatral. Aluna desde 1999, Zanandréa tornou-se integrante do grupo e assumiu diferentes funções:

Devido ao meu engajamento nos projetos do grupo e a reformulação que sofreu entre 2003 e 2004, tornei-me membro, atuando, produzindo, realizando assistência de direção e ministrando pequenas oficinas. Haja vista que mantínhamos um espaço independente, sem financiamento permanente, todos os membros eram responsáveis por gerenciar parte da estrutura, do controle orçamentário à limpeza dos banheiros. (ZANANDRÉA, 2020, p. 75)

Desde 2008, os únicos membros fixos do grupo são Roberto Oliveira e Elisa Heidrich. Além de fundador, Oliveira é uma figura central na trajetória e desenvolvimento estético do Depósito de Teatro. Ele afirma ter se identificado desde cedo com um teatro político, mas não panfletário ou partidário. Além disso, também se sente mais inclinado para “o chamado teatro-arte, aquele que vai além do mero entretenimento” (OLIVEIRA, 2013, p. 20). Entre suas referências, destaca aquelas que conheceu através de Jean-Jacques Roubine: o trabalho com marionetes de Heinrich von Kleist e Edward Gordon Craig, e as obras de Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski e Ariane Mnouchkine (OLIVEIRA, 2013).

Figura 30: Divulgação do curso de Formação do Depósito (2016)



Fonte: [Facebook](#).

A divulgação dos cursos do Depósito em 2016 (**Figura 30**) apresenta os horários das oficinas de Formação de atores e Iniciação, ambas noturnas. É estampada com uma foto de cena, limpa e realista, como é comum na produção cênica do grupo: dois atores, um homem e uma mulher brancos de cabelo escuro, estão sentados em frente a uma lousa escolar. Ele expressa timidez em sua postura e figurino, e segura um livro no colo, ela usa um vestido preto curto e cruza as pernas, sorrindo com desenvoltura enquanto agarra o livro do colega.

Tal cena evoca uma estética de realismo televisivo, com pessoas bonitas, que pode ser atrativo para iniciantes.

O treinamento dos atores do Depósito de Teatro mescla técnicas teatrais de Viewpoints e improvisação com práticas holísticas, como meditação ativa e bioenergética⁴⁴. Oliveira é terapeuta de bioenergética desde 1990 e adaptou o trabalho para o teatro, defendendo que “a prática de bioenergética torna os atores mais abertos e flexíveis tanto no que diz respeito aos seus corpos, quanto no que se refere ao seu caráter e comportamento em geral” (OLIVEIRA, 2013, p. 130). Assim ele pretende levar à cena “o corpo, a alma e a energia do ator, trabalhando sobre suas reações pessoais” (OLIVEIRA, 2013, p. 22). Este tipo de abordagem, também conhecido como “via negativa”, exige que o ator ultrapasse qualquer fronteira entre trabalho e vida pessoal. Lolita Goldschmidt, integrante do Depósito durante quatro anos, relata que o trabalho ali desenvolvido lhe foi decisivo na carreira de atriz e que, apesar de ser muito eficiente no mergulho interior que propunha, a abordagem lhe era de alguma forma agressiva e causava sofrimento:

Por vezes, deixei o espaço do Depósito de Teatro completamente “descompensada” afetivamente, como se não houvesse retornado da prática, como se a minha vida continuasse no meio do turbilhão de sentimentos e estímulos despertados pela catarse. Como então seria possível ser tão intenso, tão vivo, tão verdadeiro em um processo teatral e poder voltar para casa depois? (GOLDSCHMIDT, 2015, p. 32).

O trabalho teatral intenso e desgastante é comum em Porto Alegre, tendo sido incorporado por diferentes grupos. A gíria “garra nojenta” é usada pela classe teatral da cidade para se referir aos adeptos desta linha. Aos atores e atrizes “garra nojenta” é associado um estilo de atuação denso e exageradamente teatral, com uma corporeidade acentuada. A estética da “garra nojenta” é frequentemente associada aos trabalhos desenvolvidos por grupos como o Depósito de Teatro, a Terreira da Tribo e o Grupojogo. Alternadamente, a resiliência associada ao termo “garra nojenta” por vezes também se refere à perseverança dos artistas em continuar desempenhando seus ofícios perante algum obstáculo ou dificuldade.

2.2.5 NEELIC

O Núcleo de Experimentação e Expansão da Linguagem Cênica foi fundado em 2003 sob a liderança de Desirée Pessoa, com o propósito de ocupar o Condomínio Cênico do

⁴⁴ A terapia de bioenergética, desenvolvida por Alexander Lowen, é um tipo de medicina alternativa que visa restabelecer a livre circulação do fluxo energético pelo corpo através de exercícios específicos (OLIVEIRA, 2013).

Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP)⁴⁵. Desde então, já passou pela Usina do Gasômetro e hoje atua em sede própria no bairro Navegantes. O Neelic pode ser distinguido em dois eixos: o Grupo Neelic, que promove a criação e circulação de espetáculos profissionais, e a Escola de Teatro do Neelic, mantida pelo grupo desde sua fundação.

Através da sua Escola de Teatro, o Neelic oferece um curso de Formação de Atores, além de diversas oficinas e cursos livres voltados a diferentes públicos e graus de experiência. A partir da pandemia de COVID-19, seus cursos passaram a ser oferecidos também em formato digital (NEELIC, 2020). Desde o início, as atividades da Escola serviram de celeiro para os quadros do Grupo. “Foi através dos cursos ministrados que novas pessoas foram se somando ao trabalho e fortalecendo o Grupo na construção de sua identidade atual” (PESSOA, 2012, p. 27-28).

Desirée Pessoa, fundadora e responsável maior pelas atividades do Grupo e da Escola, é licenciada em Teatro pelo DAD/UFRGS, além de mestre (UFRGS) e doutora em Artes Cênicas (UNIRIO). Foi ainda formada pela primeira turma da Oficina de Formação de Atores da Terreira da Tribo, anteriormente mencionada. Em entrevista de 2010, Pessoa relata a importância do desencontro com algumas referências locais para encontrar a sua identidade:

[...] Eu sabia que eu não queria fazer aquilo que eu experimentei e que por algum tempo me serviu e que depois de algum tempo eu fui aprofundando e percebi que não era isso e também não queria fazer do que eu via nem o Depósito, nem o TEPA e era essa sensação de desencontro e essa vontade de saber com o que eu me encontro, essa vontade de buscar. (WOLKMER, 2011, p. 24).

Compromissados com a constante experimentação, o Neelic se influencia por mestres do teatro como Jerzy Grotowski, Constantin Stanislavski, Eugenio Barba, Bertolt Brecht, entre outros. O grupo também é reconhecido pelo olhar atento à produção cênica, empregando ações bem-sucedidas para a fidelização do público de teatro — como o cadastramento de visitantes — e instrumentalizando seus alunos para o desempenho de atividades de produção através das mostras cênicas realizadas pela Escola.

⁴⁵ O Condomínio Cênico do HPSP foi uma ocupação artística dos pavilhões históricos abandonados do HPSP, ocorrida entre 2000 e 2016 com o aval do governo estadual do Rio Grande do Sul. Ela foi terminada com uma desapropriação repentina dos cinco grupos teatrais residentes: Caixa Preta, Falos & Stercus, Neelic, Oigalê e Povo da Rua.

Figura 31: Divulgação do Curso de Formação de Atores do NEELIC (2016)

Curso de Formação de Atores

(18 MESES)

Segunda e Quarta das 19h às 21h na Tony Petzhold
(Av. Cristóvão Colombo, 400)
+ aula mensal no sábado das 14h às 19h

Professores: Desirée Pessoa, Vanda Bress, Matteo Alvez,
Leo Peralte, Márcia Donadel, Guilherme Sanches e Helô Bertoli.

CONTEÚDOS:
Aulas práticas de expressão corporal; expressão vocal;
musicalização; acrobacias; dança contemporânea; impro-
visação; jogos teatrais; atuação cênica; aulas e seminários
teóricos; vivências coletivas com exercícios de teatro e dança
contemporânea; experimentações com performances,
desenvolvimento da dramaturgia do corpo do ator e atuação
cênica; iluminação cênica.
Curso com 2 montagens de espetáculos.

INSCRIÇÕES POR EMAIL:
escoladeteatrodogruponeelic@gmail.com

ESCOLA DE TEATRO
do Grupo Neelic

CASA CULTURAL
Tony Petzhold

INÍCIO DAS AULAS: a partir do dia 26 de março de 2016
IDADE MÍNIMA PARA INGRESSO NOS CURSOS:
16 anos de idade.

Fonte: [Facebook](#).

O panfleto do Curso de Formação de Atores do NEELIC de 2016 (**Figura 31**) apresenta uma identidade visual típica de cursos de arte: o título em letra cursiva, o fundo em estilo cômico pontilhado e as ilustração de máscaras teatrais, uma clave de sol e um homem vitruviano no cabeçalho. Somado ao detalhamento das atividades desenvolvidas, diferente dos outros cursos, a divulgação do NEELIC é mais convidativa ao público leigo. Essa

preocupação se reforça nas camisetas do uniforme da escola, que estampam a frase de ação “Você já pensou em fazer teatro?”.

O Grupo Neelic também assume uma posição política em sua produção artística, mas se diferencia dos anteriores ao não enfatizar uma oposição à ideologia de mercado. Pelo contrário, seu Curso de Formação assume a missão de preparar os alunos para o mercado profissional (NEELIC, 2020). A formação humana também lhe é cara, sendo explorada principalmente através dos estudos de ética na prática teatral. Em seu código de ética, o Neelic estabelece alguns ideais de conduta para o artista profissional, tais como:

É essencial que zele pelo aperfeiçoamento profissional, seu e de seus colegas, com espírito crítico em relação aos seus próprios conhecimentos e mente aberta para as realidades de prática tecnológica. Seu modo de proceder deve visar o desenvolvimento do município, estado e país a que pertence e, frente aos colegas e grupo contratante, considerá-los como semelhantes a si próprios (NEELIC, 2020).

Tal direcionamento acompanha a pesquisa da diretora Desirée Pessoa, estudiosa da ética nas artes cênicas. As diretrizes desta formação se aplicam sobretudo à ética profissional, se abstendo de delegar ideais para a vida do artista fora do seu ambiente de trabalho.

2.3 Formação em escolas livres

Por muito tempo, a formação profissionalizante em teatro na capital gaúcha era restrita ao DAD. Na década de 1970, não havia cursos livres de teatro na cidade e a UFRGS era a única instituição regular na oferta formativa de teatro (WOLKMER, 2011). Algumas escolas do ensino básico tiveram um trabalho consistente com teatro infanto-juvenil, como o Instituto de Educação General Flores da Cunha, porém sem o caráter profissionalizante.

A situação começa a mudar a partir dos incentivos à cultura com a redemocratização na década de 1980, com oficinas livres sendo promovidas em Porto Alegre por instituições como a Coordenação de Artes Cênicas, a Casa de Cultura Mário Quintana (ainda antes de sua reforma e inauguração), o Ói Nóis Aqui Traveiz e o Clube de Cultura. Muitos dosicineiros que começaram a atuar nesta época eram jovens artistas, formados na década anterior. O Teatro Nilton Filho, pioneiro das escolas privadas na cidade, foi inaugurado em 1989 e mantém-se em atividade até hoje.

Uma virada ainda maior começa na década de 1990, quando o Brasil elege os presidentes Fernando Collor de Mello e Fernando Henrique Cardoso, alinhados a uma

política neoliberal, e o país passa por um amplo processo de abertura econômica e privatizações de empresas estatais.

A partir da década em questão, a educação passa a ser vista como pertencendo à esfera do mercado e, portanto, objeto das políticas neoliberais preconizadas pelos diversos organismos internacionais como o FMI, a UNESCO e outros. Dentro da postura neoliberal deste governo, um dos elementos principais é a ideia de estado mínimo e de competitividade, desencadeando um processo de privatização do ensino e sucateamento do sistema educacional. (WOLKMER, 2011, p. 16).

A mercantilização da educação já estava em curso desde as reformas neoliberais da ditadura militar, mas é neste período que se verifica um aumento na oferta de cursos de teatro em Porto Alegre, aproveitando um ramo do mercado que aos poucos se tornava mais lucrativo que as temporadas teatrais. A inauguração dos novos centros culturais públicos nos anos 1990 alimentou a disponibilidade de espaços físicos para que grupos de teatro sediassem suas atividades artísticas e pedagógicas, facilitando esta proliferação.

Atualmente, as escolas de teatro são a principal fonte de renda de muitos artistas, ainda que o impacto das sucessivas crises econômicas na década de 2010 tenha diminuído o fluxo de alunos. É interessante que, apesar do alto grau de sistematização pedagógica de muitas escolas de Porto Alegre, todas optam por modelos institucionais de “escolas livres”, isto é, sem a regularização do Ministério da Educação (MEC) para o reconhecimento como curso técnico profissionalizante. Esta estratégia é comum no ensino de artes em geral, ainda que estas escolas ofereçam uma estrutura análoga ao ensino técnico. O modelo de escola livre garante maior autonomia na sua gestão, mas permite que as escolas emitam apenas certificados de participação ao invés de um diploma em grau de nível tecnológico.

Parece comum a quem trabalha em cursos de formação profissional no campo das Artes a resistência a certos mecanismos de sistematização e regulação da educação formal. Projeto político-pedagógico (PPP) e currículo, por exemplo, são temas que para os artistas ainda carregam a ideia — de certo modo não equivocada — de mecanismos de controle. Estruturas, e como tais, condicionantes da liberdade criativa tão superestimada em nosso campo. (LIMA, 2018., p. 16).

Observamos neste subcapítulo a estrutura de formação em teatro de três escolas livres destacadas no cenário porto-alegrense, seja por seu valor histórico ou por grande número de alunos: são elas o TEPA, a Casa de Teatro de Porto Alegre e a Actemus. Há outros empreendimentos de ensino teatral que fazem sucesso na cidade, como a Teatraria³, o Teatro Nilton Filho e o Teatro-Escola Zé Rodrigues. Esta seleção considerou apenas as escolas de teatro que ofereciam um curso profissionalizante extensivo na década de 2010. Esta análise não pretende promover ou julgar os métodos de nenhuma instituição, mas caracterizar o perfil de aluno formado por cada uma.

2.3.1 TEPA

O TEPA (Teatro Escola de Porto Alegre) foi fundado em 1996, em uma parceria entre Daniela Carmona e Zé Adão Barbosa. Ambos se conheceram enquanto ministravam oficinas de teatro no Clube de Cultura, tradicional espaço cultural do bairro Bom Fim, e decidiram unir seus esforços em torno de um curso de formação de atores. Naquela época, constataram a falta de um centro de formação de atores em Porto Alegre fora do DAD/UFRGS (PRIKLADNICKI, 2020). Assim criaram o TEPA, que funcionou inicialmente no próprio Clube da Cultura e passou por diferentes espaços até chegar a sua sede definitiva na Casa Cultural Tony Petzhold, no bairro Floresta.

Carmona ministrava aulas de teatro desde 1986 e era bacharela em interpretação pelo DAD, onde pesquisava as técnicas de Arthur Lessac e Eugenio Barba. Especializou-se ao longo do tempo em cursos na École Philippe Gaulier, no Laban Centre e com Thomas Leabhardt, posteriormente trazendo as técnicas para a formação do TEPA. Crescido no interior do RS, Barbosa chegou a Porto Alegre em 1977 e juntou-se a um grupo de teatro amador, onde começou a ministrar oficinas usando exercícios de Viola Spolin e Augusto Boal (WOLKMER, 2011). Paralelamente, iniciou sua carreira no teatro profissional com a Cia Teatro Novo em 1980. A partir de 1986, começa a dar oficinas em outros espaços, como colégios, órgãos públicos e centros culturais. Zé Adão relata seu pioneirismo na oferta de Oficinas de montagem, formato que permite aos alunos experimentar o processo de uma montagem cênica, quando foiicineiro no Teatro de Arena:

Já no Arena criei oficina de montagem que era um curso meu, quando digo meu, não é que as pessoas não possam usar esse nome, mas é que na época ninguém dava curso assim. Eu fui nesse ponto, modéstia a parte, o único que dava um curso de tantos meses que tu termina mostrando para o público o resultado. O DAD fazia isso, mas fora não (WOLKMER, 2011, p. 21).

As Oficinas de montagem de Barbosa tornaram-se regulares no TEPA, e delas saíam a maioria dos alunos que ingressavam no Curso de formação. Com o crescimento da escola, esta passou a oferecer oficinas livres contemplando especialidades variadas, incluindo Cenografia, Dramaturgia, Dança Contemporânea, Expressão Vocal para Rádio-Cinema-TV, Maquiagem, Produção Cultural, Teatro para Não Atores, Teatro Empresa, além dos núcleos Infante Juvenil, Cinema e TV e Circo (TEPA, 2011). Além disso, constantemente promovia oficinas com artistas convidados de outros estados e países.

No módulo de Qualificação Profissional, o TEPA oferecia o seu Curso de Formação de Atores e o curso de Estilos de Interpretação Teatral. Mantinha também o Projeto TEPA Residências Artísticas, através do qual grupos teatrais consolidados eram convidados para ministrar um curso prático de acordo com a sua pesquisa cênica, resultando numa montagem que cumpriria temporada. A escola produzia mostras semestrais com os resultados cênicos de seus alunos, além de outros eventos culturais.

A escola rapidamente tornou-se referência na região e reuniu em seu corpo docente artistas renomados da cena porto-alegrense, incluindo os ex-professores do DAD Luis Paulo Vasconcellos e Maria Helena Lopes (WOLKMER, 2011). A variedade na oferta de cursos do TEPA visava atender a demanda tanto de iniciantes e amadores, quanto de profissionais que desejavam se especializar em determinada área ou linguagem. A estrutura pedagógica da escola buscava dar espaço para diversas linguagens cênicas através de cursos específicos, primando por uma formação generalista mas não rasa.

Diferente da formação promovida pelos grupos Ói Nós Aqui Traveiz e Depósito de Teatro, ambos com um forte posicionamento político se opondo ao mercado, o TEPA enfatizava o desejo de ampliar para seus alunos as possibilidades de atuação no mercado (TEPA, 2011), com cursos também voltados ao trabalho no audiovisual. Existia um incentivo aos alunos do Curso de Formação para que obtivessem o Registro Profissional como atores, criando um laço entre a instituição e o SATED/RS.

A parceria entre os dois fundadores se desfez por questões ideológicas em 2009. O TEPA seguiu oferecendo seus cursos sob a direção de Daniela Carmona e Adriano Basegio até 2012. Enquanto isso, Barbosa faz uma nova parceria e inaugura uma nova escola que chama de Casa de Teatro de Porto Alegre.

2.3.2 Casa de Teatro

A Casa de Teatro de Porto Alegre foi fundada em 2010 por Zé Adão Barbosa e Jeffie Lopes, com sede no bairro Independência. Além da escola de teatro, o empreendimento incluía no mesmo endereço o Café Bertoldo, bar e casa de festas que se tornou um tradicional ponto de encontro da classe artística na cidade. Assim como o empreendimento anterior de Barbosa, a Casa de Teatro se destacou desde o início pelo seu renomado corpo docente, tendo

como professoras as diretoras Graça Nunes⁴⁶ e Carlota Albuquerque⁴⁷. Nos últimos anos, a escola tem convidado diretores reconhecidos da cena porto-alegrense para dirigir os espetáculos finais do Curso de Formação. Além do Curso de Formação de Atores, a escola oferece as Oficinas de montagem e cursos de nível iniciante e intermediário para adultos e crianças, todos focados exclusivamente em atuação. Além destes, a Casa de Teatro promove oficinas esporádicas por artistas convidados focando em diferentes técnicas e ainda mantém um Núcleo de TV e Cinema, com cursos em diferentes níveis.

É a única escola de teatro na cidade que atualmente possui o Selo Verde do SATED/RS. O Projeto Selo Verde foi lançado pelo sindicato em 2012 e estabelece um padrão de requisitos básicos para escolas de artes cênicas, incluindo exigências de currículo, estrutura pedagógica, carga horária e qualificação de professores a serem monitoradas. As instituições reconhecidas pelo selo qualificam seus alunos para emitir o registro profissional, o que na Casa de Teatro acontece exclusivamente através do Curso de Formação de Atores. Esse reconhecimento é frequentemente explorado pela Casa na divulgação do curso.

O Curso de Formação de Atores da Casa de Teatro tem duração de dois anos, incluindo montagens cênicas e aulas teóricas e práticas sobre técnicas de atuação para teatro e audiovisual, história do teatro, musicalidade e produção teatral. Excepcionalmente durante a pandemia de COVID-19, o SATED/RS autorizou que o curso fosse oferecido de forma online com duração de um ano. Assim como no TEPA, a pedagogia da Casa de Teatro não se filia a uma linguagem e oferece uma formação mais generalista visando formar “artistas profissionais e com qualificação técnica, preparando para os diversos campos da arte cênica” (CASA DE TEATRO DE PORTO ALEGRE, 2020).

⁴⁶ Graça Nunes é atriz, diretora e professora de teatro. É bacharel e licenciada pelo DAD/UFRGS e mestre em Teatro pela Northwestern University (EUA). Foi integrante do Grupo Província, anteriormente citado. Foi professora do DAD entre 1974 e 1997.

⁴⁷ Carlota Albuquerque é bailarina, coreógrafa e diretora da Terpsí Teatro de Dança (RS). Formada em dança pela École Besso de Danse Classique (França) e pela Universidade Luterana do Brasil. Recebeu a Medalha da Ordem do Mérito Cultural do MinC em 2010.

Figura 32: Divulgação da Formação de Atores da Casa de Teatro (2019)



Fonte: [Facebook](#).

A escola realiza montagens de alto orçamento, o que contribui para a sua imagem na cena local. Uma postagem de divulgação para o Curso de Formação em 2019 (**Figura 32**) é estampada com a foto da montagem de *O Balcão*, realizada pelos alunos da turma de 2013. Vemos um cenário com diferentes níveis, escadas e uma rampa até espelho. Os atores são todos jovens, brancos e magros e vestem figurinos distintos e estilizados; estão distribuídos no palco em diferentes poses e níveis, incluindo um ator suspenso no trapézio. O conjunto é grandioso e destaca a teatralidade, enquadrando as cortinas e as varas de iluminação. Lê-se que o curso profissionalizante concede o DRT. A Casa de Teatro mira no público consumidor desse teatro de arte com produção rebuscada, uma elite intelectual de maior poder aquisitivo.

A parceria entre Zé Adão Barbosa e Jeffie Lopes se encerrou em 2019, separando a escola do Café Bertoldo. A Casa de Teatro ficou sob a administração de Barbosa, em parceria com Ana Cristina de Oliveira, e foi transferida para a antiga sede do TEPA, na Casa Cultural Tony Petzhold. Desde o início da pandemia de COVID-19, a Casa de Teatro expandiu a oferta de seus cursos para o formato digital, com o lançamento da marca Casa Digital. Os cursos da escola são hoje coordenados pela atriz e professora Larissa Sanguiné.

Em relação às suas referências no teatro, Barbosa declara seguir as obras de Constantin Stanislavski, Jacques Leqoc e Peter Brook (WOLKMER, 2011). Em entrevista

mais recente, o professor afirma que tem valorizado a formação cultural para seus alunos tanto quanto a formação técnica:

No início, eu me preocupava mais com a questão técnica. Achava que o ator tinha de ter corpo e voz perfeitos e domínio completo das emoções. Hoje, além da técnica, minha atenção é com a disciplina e, principalmente, com a formação cultural. Se nunca tiverem visto um filme de Fellini, vão ficar boiando quando um diretor de TV pedir uma interpretação “feliniana” (PRIKLADNICKI, 2020).

A formação cultural que Barbosa defende é bastante diferente da formação cidadã proposta na Terreira da Tribo e no Depósito de Teatro, que acentuam um caráter político compatível com a produção cênica destes grupos. A finalidade maior que Barbosa atribui a esta formação cultural é aumentar o referencial técnico e estético dos estudantes para diferentes situações de trabalho.

Tratando-se de uma escola privada localizada em zona privilegiada de Porto Alegre, a Casa de Teatro atrai um público diferente das oficinas de grupos politicamente engajados e descentralizados. Os estudantes que procuram a escola muitas vezes ambicionam uma carreira no cinema ou televisão, demanda que é atendida pelos cursos voltados ao audiovisual. Apesar da formação cultural e do inegável rigor artístico que a escola proporciona, a produção proveniente da Casa de Teatro ainda costuma ser bastante associada ao teatro comercial, talvez mais pelo êxito financeiro do empreendimento do que pelos seus resultados cênicos.

2.3.3 Actemus

A Actemus (Academia de Teatro Musical de Porto Alegre) foi fundada em 2015, uma parceria de Cíntia Ferrer e Raul Voges. Os dois artistas multidisciplinares já tinham carreiras consolidadas na cena local e se reuniram em uma montagem do musical *Godspell*, dirigida por Zé Adão Barbosa em 2013. Ferrer entrou em contato com as técnicas de teatro musical no Circuito Broadway em São Paulo, e desde 2009 realiza em POA o Workshop Broadway — oficinas intensivas de imersão no gênero musical, com uma mostra cênica no final.

Embora o teatro musical seja atrativo para muitos admiradores em Porto Alegre, a cena local ainda produz poucos espetáculos do gênero. A elite porto-alegrense que aprecia esse gênero costuma viajar para assistir montagens profissionais nos circuitos paulista ou internacional. Mesmo que os musicais não sejam frequentes no mercado teatral local, eles são cada vez mais atrativos para o mercado de escolas de teatro. Desde a fundação da Actemus,

escolas como a Casa de Teatro e o NEELIC abriram turmas próprias de teatro musical em regime esporádico. Escolas tradicionais de dança e música também apostaram em núcleos do gênero, como a Bublitz Academia de Musicais do Ballet Vera Bublitz. O maior obstáculo para a cena musical local é a pouca oferta de estrutura técnica qualificada que a cidade hoje dispõe, tanto no número de casas de espetáculo com equipamento adequado para produções de grande porte, quanto no número de operadores técnicos capacitados para operá-los:

Temos apenas dois ou três no Estado que fazem isso. A maior parte opera espetáculo (de teatro ou dança), mas musical é outra história. Também tem que ter operador de som, luz, contrarregra (profissional que controla o funcionamento do espetáculo, incluindo troca de cenários e a entrada de atores em cena). Ao contrário de uma peça, o musical não pode ser feito sem contrarregra (PRIKLADNICKI, 2015).

Até a pandemia, quando paralisou suas atividades, a Actemus funcionava no Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo, um equipamento público localizado no Centro Histórico de Porto Alegre que disponibiliza seu espaço através de acordos para ocupação. A escola oferecia o Workshop Broadway e a Oficina Técnica de Teatro Musical, além de aulas exclusivas de canto e ballet (ACTEMUS, 2020). O Curso de Formação de Atores, que também era reconhecido com o Selo Verde do SATED/RS, formou apenas duas turmas e não abriu novas vagas desde 2018. Em seu currículo, a Formação da Actemus incluía aulas de teatro musical, história dos musicais, ballet, jazz, sapateado, teoria e percepção musical, canto e fonoaudiologia. Ao fim do curso, um espetáculo autoral era montado pelos alunos.

Figura 33: Divulgação do curso de Formação da Actemus (2017)

AUDIÇÕES 2017

CURSO DE FORMAÇÃO EM TEATRO MUSICAL
(com montagem e liberação do DRT - registro profissional - pelo SATED RS)

Enviar vídeo, um breve currículo e carta de intenção. Informar a disponibilidade para entrevista no dia 17 de janeiro (agendar horário).

Informe-se:
Acesse www.actemus.com
Email: actemus@actemus.com

**ACADEMIA de
TEATRO MUSICAL
de Porto Alegre
ACTEMUS**

© CORTESY OF CARLOS GONZALEZ

Fonte: [Facebook](#).

Uma divulgação da Formação em Teatro Musical em 2017 (**Figura 33**) é estampada pela foto de uma montagem profissional do espetáculo *RENT*: apresenta um *ensemble* com figurinos coloridos, fazendo uma coreografia em cima e ao redor de uma mesa. Aparecem também os ícones de dançarinos clássicos de musical, que compõem o material visual da escola. Informa-se que o curso profissionalizante concede o DRT e que é necessário passar por um processo de audição para entrar no curso. Ainda que esse procedimento seja exigido para ingressar na maioria dos cursos aqui vistos, a audição é uma etapa clássica na indústria de teatro musical profissional e por isso recebe destaque. A divulgação da Actemus mira no público admirador desse tipo de teatro musical ou espetáculos grandiosos, um nicho específico e muitas vezes também elitizado.

É natural deduzir que a Actemus idealiza formar o “ator completo” do teatro musical — aquele que atua, canta e dança. A linha pedagógica da escola aplica técnicas oriundas da Broadway que, embora estejam associadas à estética do teatro musical estadunidense, a Actemus tenta ressignificar para desenvolver uma identidade própria do teatro musical gaúcho. A professora Cíntia Ferrer resume: “Temos que aprender a criar nosso próprio nicho, com uma cara gaúcha. Mas as técnicas podem vir da Broadway” (PRIKLADNICKI, 2015). Esta missão estética é reforçada pela opção de sempre montar espetáculos originais na conclusão do curso de Formação (além disso, montar espetáculos musicais famosos poderia gerar mais gastos por conta dos direitos autorais).

Semelhante aos outros cursos de formação de escolas particulares, não existe por parte da Actemus uma oposição ao mercado ou ao teatro comercial. A própria ideia de teatro musical está intimamente ligada ao teatro comercial no Brasil, uma vez que espetáculos deste gênero são alguns dos que mais faturam nos mercados de São Paulo e Rio de Janeiro. A Actemus reconhece que ainda não existe uma forte demanda de teatro musical no mercado porto-alegrense e busca justamente, através da sua constante oferta de cursos, qualificar e ampliar o mercado local ao formar novos artistas multidisciplinares e um público interessado em consumir espetáculos musicais localmente.

2.4 Formação em teatro, hoje

O panorama histórico-descritivo traçado até aqui certamente nos convida a fazer comparações entre as diferentes escolas de teatro de Porto Alegre, relacionando à cultura

teatral local. Convido agora a embarcarmos de cabeça nesta análise das trajetórias formativas, colocadas em perspectiva desde a percepção dos teatreiros que ouvimos no questionário.

Em um breve resumo dos cursos analisados (**Quadro 4**), podemos constatar um maior número de escolas a partir da década de 1990, com destaque para as instituições privadas e pagas. Vemos que a maioria delas opta pelo modelo de escola livre de teatro, que lhes garante maior autonomia na estruturação e formatação pedagógica de seus cursos. Ainda encontraremos vários traços em comum nos cursos extensivos analisados, a começar pelo nome — quase todos os cursos privados adotam no título a expressão “Formação de Atores”, mesmo aqueles preocupados em uma formação mais holística do profissional teatral.

Quadro 4: Escolas de Teatro de Porto Alegre

ESCOLA	REGIME	CUSTO	PERÍODO	LOCAL	CURSO EXTENSIVO	FILOSOFIA	NÍVEL
DAD UFRGS	Público	Gratuito	1957 - hoje	Centro	Bacharelados em Interpretação Teatral, Direção Teatral ou Escrita Dramatúrgica	Arte	Superior
Terreira da Tribo	Privado	Gratuito	2000 - hoje	Zona norte (Navegantes)	Oficina para Formação de Atores	Arte	Livre (grupo)
Depósito de Teatro	Privado	Pago	1996 - hoje	Zona leste (Santana)	Oficina de Formação de Atores	Mista	Livre (grupo)
TEPA	Privado	Pago	1996 - 2012	Zona norte (Floresta)	Curso de Formação de Atores	Mista	Livre (escola)
NEELIC	Privado	Pago	2003 - hoje	Zona norte (Navegantes)	Curso de Formação de Atores	Arte	Livre (grupo)
Casa de Teatro	Privado	Pago	2010 - hoje	Zona norte (Floresta)	Formação de Atores	Mista	Livre (escola)
Actemus	Privado	Pago	2016 - hoje	Centro	Curso de Formação em Teatro Musical	Comercial	Livre (escola)

Como vimos, ter uma sede para abrigar suas atividades é de suma importância para os grupos de teatro, para que possam amadurecer suas pesquisas e manter uma estabilidade de produção cênica. Essa necessidade é ainda maior para os artistas que ministram cursos, preferencialmente em locais de fácil acesso. Nota-se uma predominância de escolas sediadas na zona central da cidade e suas imediações (**Figura 34**). O Depósito de Teatro, hoje sediado no bairro Santana, já passou por sedes nos bairros Centro e São Geraldo (zona norte); o NEELIC, hoje sediado no Navegantes, já teve sede no Partenon (zona leste); a primeira sede do DAD/UFRGS, hoje no Centro, foi no Santana. Em todos esses casos, vimos que a mudança de sede teve algum impacto sobre a oferta de cursos para a comunidade — em geral prejudicando as atividades conforme as escolas são empurradas para locais distantes do

centro. Apesar de nem sempre estarem em locais privilegiados, a distribuição das nossas maiores escolas de teatro ainda respeita a orientação centralizadora urbana de Porto Alegre.

Figura 34: Distribuição geográfica das escolas de teatro de Porto Alegre



Na última década, diversas iniciativas fortaleceram a ideia de transformar o 4º Distrito (Floresta, São Geraldo, Navegantes, Farrapos e Humaitá), antiga zona industrial de Porto Alegre, em um polo de inovação para economia criativa. Este processo propõe a revitalização de uma área estratégica da cidade, mas também caminha no tênue limite da gentrificação⁴⁸. O andamento de tal proposta pode tanto favorecer as escolas de teatro da região quanto ameaçar sua existência, se a especulação imobiliária superfaturar o aluguel dos seus espaços. O poder público tem investido na construção de equipamentos culturais para a região, mas não divulgou quaisquer ações para o setor das artes cênicas.

A classificação dos cursos pela sua filosofia de ensino, entre teatro de arte e teatro comercial, perpassa aquelas mesmas distorções já consideradas sobre essa divisão binária. Fiz uma análise subjetiva, considerando as informações dispostas nos sites das escolas e o meu próprio repertório com cada instituição — tive a chance de trabalhar ou estudar em todas, exceto o TEPA, que precede minha trajetória no teatro profissional. Apesar da orientação explícita de algumas escolas, tal narrativa não é absoluta: apenas 20% dos entrevistados egressos da Casa de Teatro e 18% do TEPA afirmam fazer teatro comercial, contra 40% dos

⁴⁸ Gentrificação é um termo cunhado pela socióloga britânica Ruth Glass em 1964. Ele denomina um processo de modificação do espaço urbano, em que uma região desvalorizada é “revitalizada”. Com novos atrativos, a área é valorizada, gerando uma especulação imobiliária que afeta a população de baixa renda local.

egressos da Terreira da Tribo. Podemos formular algumas hipóteses: (1) egressos de escolas mais elitizadas não precisam trabalhar com teatro comercial; (2) a prática de teatro comercial é subnotificada, seja por estigma ou falta de consciência; ou (3) as redes de trabalho influenciam mais as trajetórias artísticas do que a formação.

Analisando os cursos extensivos de formação (**Quadro 5**), em relação às correntes que embasam a prática pedagógica destas escolas, percebemos que os mesmos nomes aparecem de modo recorrente: Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, Antonin Artaud, Constantin Stanislavski, Viola Spolin, Augusto Boal, entre outros. Apesar disso, os cursos analisados desenvolvem práticas bastante distintas entre si — cada escola ou grupo se apropria deste embasamento teórico comum e faz uma releitura de acordo com sua identidade artística, ou seja, “as experiências diferenciadas dos profissionais do ensino de teatro transformaram e personalizaram as suas pedagogias teatrais conforme o tempo e o espaço em que atuaram” (WOLKMER, 2011, p. 38). Não há purismo metodológico, os artistas recriam e imprimem suas identidades sobre as práticas pedagógicas que coordenam.

Quadro 5: Cursos extensivos de formação em teatro de Porto Alegre

CURSO	PEDAGOGIA	VALOR	TEMPO	CARGA HORÁRIA	TURNOS	FORMA DE SELEÇÃO
DAD UFRGS	Orientada pelos docentes (hoje predominam Stanislavski, Laban, Lecoq, Lessac, Barba)	Gratuito	4 anos	3.330 h/aula (Direção) 3.210 h/aula (Interpretação) 2.940 h/aula (Escrita)	Integral	Prova específica (até 2018) e concurso vestibular
Terreira da Tribo	Barba, Boal Grotowski, Artaud, Spolin	Gratuito	18 meses	1.600 h/aula	Integral	Audição
Depósito de Teatro	Viewpoints, bioenergética, Artaud, Grotowski	R\$ 3.800 *	10 meses	300 h/aula	Noturno	Inscrição
TEPA	Laban, Lessac, Feldenkrais, Gerda Alexander, Barba, Stanislavski, Lecoq	Não há dados	11 meses	630 h/aula	Noturno	Audição
NEELIC	Experimental, performance, Grotowski, Brecht	R\$ 5.814	18 meses	360h/aula	Noturno	Inscrição
Casa de Teatro **	Boal, Lecoq, Spolin, Stanislavski	R\$ 13.858	12 meses	1.128 h/aula	Matinal ou Noturno	Audição
Actemus	Stanislavski e técnicas da Broadway	R\$ 17.733 *	18 meses	1.000 h/aula	Noturno	Audição

*Valores de 2017 corrigidos para a inflação em novembro de 2021.

** Entre 2020 e 2022, em razão da pandemia de COVID-19, o curso de Formação de Atores da Casa de Teatro vem sendo excepcionalmente realizado com duração reduzida de 12 meses, ao invés dos tradicionais 24 meses, o que alterou seu custo e carga horária.

A formatação em cursos livres permite várias diferenças na estrutura dos cursos, mas algumas características se mantêm comuns. O ingresso através de audição geralmente acontece para garantir que os alunos tenham alguma experiência prévia com teatro, funcionando como um nivelamento. Os cursos costumam se estruturar em módulos e/ou disciplinas, finalizando com uma montagem cênica que cumpre uma pequena temporada. Além de ser parte importante do fazer teatral, as apresentações públicas são uma exigência do SATED/RS para emitir o registro profissional provisório, um atrativo para potenciais alunos. O tamanho das turmas costuma ser limitado até 20 ou 25 alunos, de acordo com o espaço. O DAD/UFRGS costuma abrir em torno de 50 vagas por ano, também distribuídas em duas turmas. A Casa de Teatro é a única escola privada a oferecer mais de uma turma, em turnos distintos. Nos últimos anos, as escolas privadas têm enfrentado dificuldades para preencher sua capacidade, especialmente durante a pandemia com as aulas online.

Num breve parêntese, no decorrer da minha escrita, achei triste e alarmante como muitas instituições perderam seus sites — minha principal fonte de pesquisa. Não foi só no mundo físico que muitos teatros fecharam as portas. Precisei recorrer aos bancos de dados do *Internet Archive* para completar minhas buscas. O NEELIC e a Casa de Teatro foram as únicas escolas privadas destas analisadas que agilmente se converteram para o ensino remoto e conseguiram se manter financeiramente neste formato.

O tabu cultural em discutir questões financeiras foi um desafio para esta pesquisa. Falar sobre dinheiro, custos e rendimentos pode ser mais corriqueiro em outros contextos, porém no Brasil o tema ainda é visto como uma questão pessoal e sensível. Essa peculiaridade certamente travancou a tentativa de mensurar a precariedade (inclusive econômica) que assola nossos artistas. Dos cinco cursos pagos analisados, somente o Depósito de Teatro e a Casa de Teatro expunham o valor em sua divulgação pública. De todo modo, a diferença de valor entre as escolas é apenas outro indicador da falta de padronização dos cursos e da dificuldade de precificar uma obra ou conhecimento artístico.

Um fator recorrente na formação dentro do teatro de grupo é a tentativa de uma formação cidadã do sujeito artista, para além da simples instrução técnica. É comum que o exercício de diferentes profissões seja regido por códigos de ética, como nas áreas da saúde e jornalismo, e o Neelic se aproxima desta prática em sua formação ao desenvolver um trabalho sobre a ética nas artes cênicas. O DAD também idealiza uma formação humanista e cultural desde sua herança da Faculdade de Filosofia, como já vimos. Ademais, a Terreira da

Tribo e o Depósito de Teatro explicitamente defendem ideais que vão além da prática laboral, reforçando visões políticas ideológicas e/ou holísticas que devem atravessar o indivíduo em toda a sua vivência. Esta visão formativa compreende uma integração total entre vida e arte, entre profissional e pessoal. E embora esta dimensão humanística seja indissociável de todo tipo de ensino — afinal não há educação sem ideologia —, tal aspecto é menos ressaltado pelas escolas livres privadas.

Para melhor entendermos as dimensões deste panorama, vale retomar nosso levantamento. Questionei se/onde os entrevistados realizaram ou estão realizando um curso extensivo de formação em teatro (**Figura 35**). Permiti a seleção múltipla, pois é comum que se realizem cursos simultâneos ou subsequentes. Ofereci ainda a opção Outro, que alguns entrevistados utilizaram para citar outros cursos não-extensivos destas e de outras escolas de teatro de Porto Alegre, bem como cursos extensivos de outras escolas de artes do Brasil e do mundo. Nenhum destes será explorado aqui, pois não fazem parte do escopo da pesquisa.

Figura 35: Teatreiros de POA por curso extensivo de teatro



Fonte: ROCHA, 2021.

Podemos assim constatar o alcance do DAD sobre a cena teatral local. Dentre os que realizaram cursos extensivos em outras escolas, é frequente que muitos também tenham cursado a graduação no DAD concomitante ou posteriormente. Egressos da graduação em teatro de outras instituições são bem menos numerosos. Conclui-se que, para quem deseja seguir na profissão, é desejável obter um grau formal de ensino. Além de gratuito, o DAD é

uma instituição bastante atrativa por pertencer à UFRGS, uma universidade de excelência reconhecida com alto valor simbólico na sociedade gaúcha.

É curioso ainda que os formados pelo TEPA sejam os mais frequentes dentre as instituições particulares, uma vez que a escola fechou há uma década, podendo atestar alguma longevidade a estas carreiras. Em seguida vem a Casa de Teatro, que apesar de relativamente elitizada parece ter oferecido mais turmas de formação neste período.

Nos próximos tópicos, vamos seguir analisando a posição destas instituições de ensino teatral no contexto de Porto Alegre. Ouvindo a percepção dos artistas entrevistados pela pesquisa, buscaremos as possíveis relações existentes entre formação, inserção profissional e sucesso na carreira.

2.4.1 Formação e inserção profissional

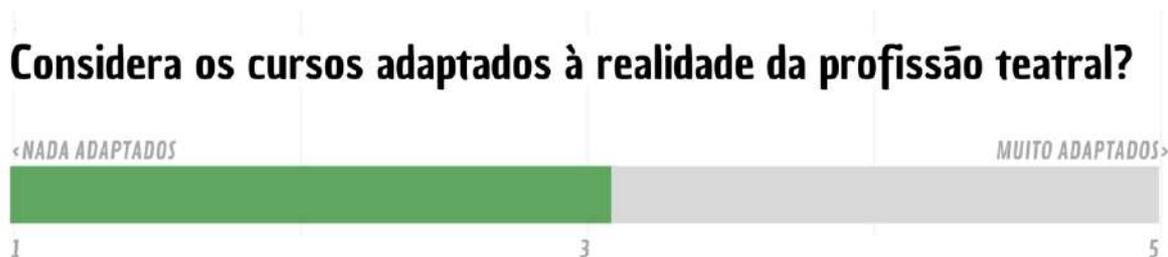
Falamos algumas vezes sobre inserção profissional e, ainda que pareça intuitivo, é interessante nos aprofundarmos neste conceito. A inserção profissional é objeto de estudo de muitos estudiosos do mundo do trabalho e define esse processo de entrada do indivíduo no mercado de trabalho, desde a conclusão de sua formação até a colocação em um posto de trabalho na área pretendida. Nas áreas marcadas pela flexibilidade laboral, “o processo de inserção se caracteriza pela alternância entre empregos precários e desemprego” (ROCHA-DE-OLIVEIRA, 2012, p. 126). Podemos entender que a inserção profissional é limitada pela dinâmica e inter-relação dos sistemas de formação e produtivo. Por um olhar mais sociológico, a dificuldade de inserção causa aos jovens um adiamento da entrada na idade adulta, prolongando a juventude, e um atraso no acesso ao exercício da plena cidadania, em nossa sociedade salarial.

Define-se a inserção profissional como um processo individual e coletivo, histórico e socialmente inscrito. Individual por que diz respeito à experiência vivenciada por cada sujeito na esfera do trabalho, bem como suas escolhas profissionais e expectativas de carreira. É um processo coletivo por ser vivenciado de maneira semelhante por uma mesma geração ou grupo profissional. É um processo histórico, pois desenrola com a “moldura” de elementos econômicos, sociais e políticos que caracterizam uma época. É socialmente inscrito, pois é marcado por processos institucionalizados e representações sociais compartilhadas pelos indivíduos de determinado grupo ou região sobre o período da inserção profissional. (ROCHA-DE-OLIVEIRA, 2012, p. 130).

Buscando relacionar formação e trabalho, incentivei uma série de reflexões aos entrevistados da pesquisa. Primeiro perguntei se consideravam esses cursos adaptados à

realidade da profissão teatral (**Figura 36**), numa escala de 1 a 5, indo de nada adaptados a muito adaptados. A média foi 3,1 pontos, ou seja, consideram os cursos mais ou menos adaptados. Essa média se mantém igual mesmo entre os que trabalham como professores de teatro, é pouco menor entre os praticantes de teatro comercial (2,9) e maior entre os que emigraram de Porto Alegre (3,3).

Figura 36: Percepção sobre a pertinência dos cursos de teatro à realidade profissional



Fonte: ROCHA, 2021.

Por outro lado, como vimos na primeira parte, quando questionados sobre a importância dos cursos de teatro para a inserção profissional numa escala de 1 a 5, de nada importante a extremamente importante, a média geral foi de 4,1. Essa diferença se dá, como também vimos, pela importância dos cursos não apenas na capacitação profissional, mas na ampliação de redes sociais. Evidentemente, uma análise qualitativa seria mais reveladora.

Por isso perguntei: “Como você considera que sua formação lhe preparou para a inserção profissional na área?”. Recebi 125 respostas, com perspectivas variadas. A maioria das respostas positivas exaltou que a formação lhes permitiu criar redes de trabalho, conhecendo parceiros e fazendo *networking*. Vale lembrar que o contato com colegas foi o indicador mais valorizado (4,7) para a inserção profissional. Isto reforça a percepção de que o capital social é mais importante do que o capital humano para a inserção no mercado teatral, e a capacidade de congrega artistas no mesmo espaço é um dos principais atrativos das escolas de teatro na atualidade.

É curioso que os sindicatos e associações trabalhistas, que deveriam cumprir este papel de reunir e representar a classe artística, ao mesmo tempo sejam vistos com pouca importância para a inserção profissional (2,8) e tenham tão poucos adeptos entre os entrevistados (29,9%). É possível que se a classe teatral fosse melhor articulada — e não faltam meios para isso na era digital — as escolas de teatro perderiam seu protagonismo como ponto de encontro. As instituições nos oferecem uma estrutura paternalista mais

confortável para transitar na carreira, com orientação de artistas experientes, espaços de trocas mediadas e local de ensaio e apresentação. Mesmo após entrarem no mercado profissional, muitos estudantes “retomam e procuram alongar ao máximo possível o tempo de estudos, na expectativa de encontrar, com as experiências desenvolvidas durante o curso, uma oportunidade de trabalho estável” (ROCHA-DE-OLIVEIRA, 2011, p. 129). Com nossas organizações profissionais ainda precarizadas e pouco integradas ao sistema teatral local, não temos um paralelo fora das escolas. Podemos daí questionar se a predominância de jovens artistas no mercado teatral (e a alta evasão subsequente) não seria também um reflexo sintomático da necessidade dessa estrutura. Lembremos que em relação aos mais jovens, existe uma diferença expressiva para os artistas mais velhos quanto à participação em grupos de teatro (71%) e associações trabalhistas (54,8%).

Os entrevistados também ressaltaram o valor do capital humano adquirido em seus cursos. Para muitos, a formação lhes permitiu descobrir diferentes estilos e nichos do teatro onde poderiam atuar. Algumas pessoas frisaram que a formação lhes deu as técnicas e ferramentas, mas que somente aprenderam a utilizá-las na prática. Quando perguntados se trabalharam com teatro no decorrer da sua formação, a maioria (94,3%) afirmou que sim. Essa taxa é significativamente maior do que o registrado na pesquisa realizada em Portugal, ilustrando a nossa tradição prática:

É também possível acrescentar que, durante a formação mais longa que realizaram, dois terços dos artistas afirmaram ter exercido uma actividade ligada às artes. Com efeito, os entrevistados estimam que a experiência adquirida a trabalhar no interior de um grupo de teatro ou de dança e ter jeito para as artes foram extremamente importantes para a aprendizagem da profissão. Por seu turno, a experiência escolar foi considerada pelos entrevistados apenas um passo importante para a sua inserção profissional no mercado das artes. (BORGES, 2010, p. 118).

A percepção dos artistas que cursaram a Licenciatura em Teatro é um pouco diferente. Como já vimos, ser professor de teatro é a alternativa mais popular dentre as profissões para-artísticas. Dentre os entrevistados, 49% afirma trabalhar também como professor de teatro, seja no ensino livre ou formal. O panorama apresentado revela que, vizinho ao mercado teatral, existe um forte mercado de ensino teatral. Apesar de também ser bastante vulnerável, esse mercado de ensino parece ser mais rentável e melhor estruturado que o mercado teatral — uma vez que tantos artistas buscam sustento nele. O mercado de ensino teatral fornece não apenas a mão de obra do mercado teatral, mas também a estrutura para produção cênica e a subsistência do seu proletariado. Assim, as escolas de teatro assumem um papel estratégico como agentes do mercado teatral. Por este motivo, talvez mais

do que em outras áreas, elas recebem cobranças maiores da classe artística, que exige uma articulação das escolas com outros agentes deste mercado:

[Resposta 141] Considero que minha formação pouco preparou para a inserção profissional, na medida em que não houve contato com conteúdos relativos a produção e gestão cultural, nem o incentivo à participação em festivais, mostras e cursos exteriores ao ambiente acadêmico. (ROCHA, 2021)

Ainda assim, ser licenciado em teatro não é garantia de inserção profissional. Já vimos que é difícil manter uma escola privada de teatro, e as vagas para professor de teatro no sistema formal de ensino são escassas em todos os níveis. Muitas respostas ao questionário afirmam que a formação em Licenciatura é mais diretiva em relação ao mercado de trabalho, afinal é um campo um pouco mais organizado e conhecido. As habilidades pedagógicas adquiridas na formação local em geral são exaltadas, com eventuais ressalvas indicando que gostariam de mais tempo em sala de aula⁴⁹ e entendimentos mais práticos sobre tarefas cotidianas do professor. Novamente, as críticas existentes são voltadas à desconexão das instituições de ensino com a materialidade do mundo do trabalho.

[Resposta 144] Embora a minha formação tenha me preparado para ser professora e também atriz, de algum modo, sinto que a graduação pouco explora de forma obrigatória a realidade da educação de teatro nas escolas. Digo isso, pois em minha prática percebo que a construção de um currículo e de seus conteúdos a serem explorados em aula, às vezes são passados de forma superficial na graduação, mas também são feitos pelo professor de forma independente. Acredito que se houvesse uma maior unidade no ensino conseguiríamos ter menos falhas nas habilidades a serem trabalhadas em sala de aula. A BNCC vem com essa proposta, porém creio que se precisa de mais formações para sabermos aplica-la na prática.

[Resposta 145] Como educadora, me considero preparada em virtude das minhas experiências. A minha formação, em vários momentos, apresentou uma estrutura desfavorável à minha entrada em outros espaços, que não a sala de aula.

[Resposta 137] Minha atuação como profissional de teatro é como professora. A faculdade de teatro me preparou razoavelmente para isso. Mas meu lado artista, meu sonho em ser atriz morreu. Muito tempo refleti como isso foi uma responsabilidade minha ou da minha formação acadêmica que teve muitas frustrações. Fui perdendo a vontade de atuar. Acredito que precisamos avançar na questão de um professor-artista. E muitas lacunas, como questões mais técnicas, como iluminação, cenário, maquiagem, etc. (ROCHA, 2021)

Como apontado em nossa introdução, a falta de referências e as expectativas equivocadas sobre o mundo do trabalho são fatores que impactam diretamente o processo de inserção profissional. Ajustar essas referências é uma etapa importante de ser realizada antes de adentrarmos o mercado de trabalho, porém a falta de diálogo entre os sistemas educacional

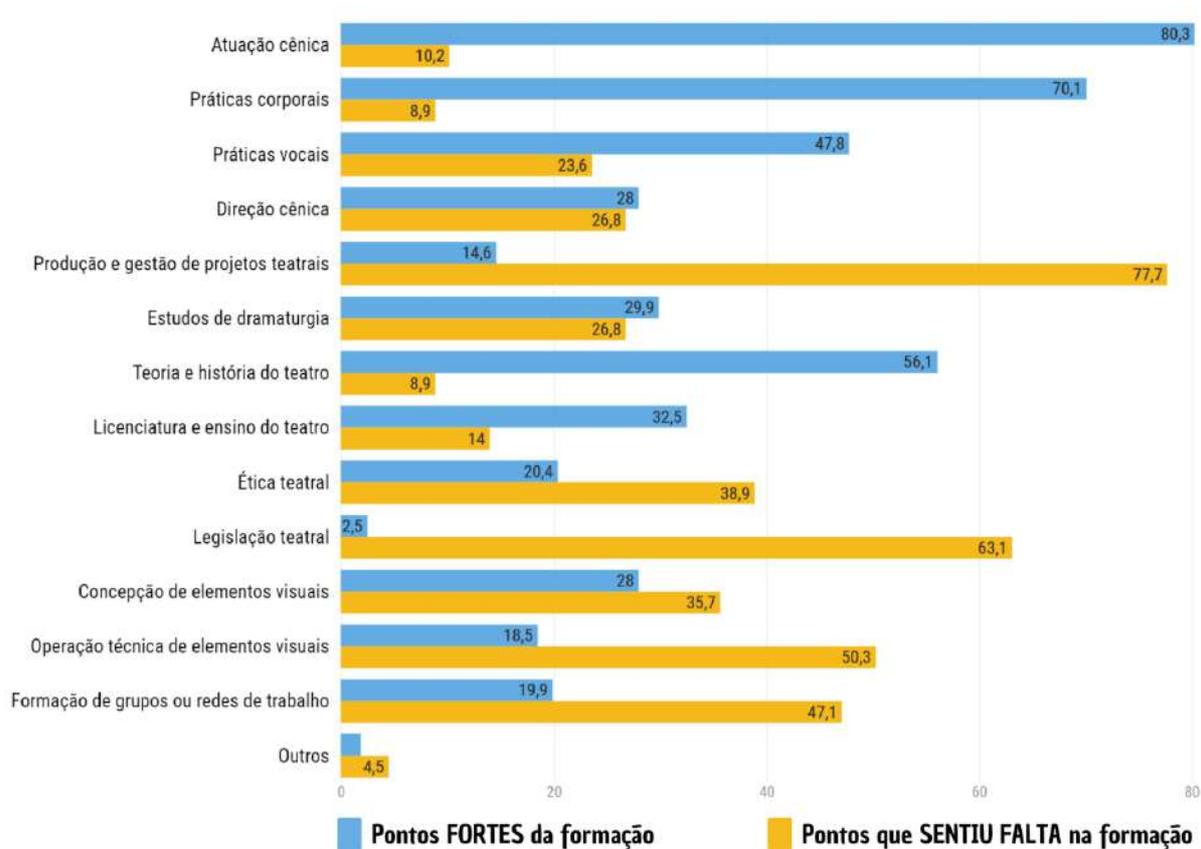
⁴⁹ Uma recente alteração na regulação dos cursos de licenciatura aconteceu neste sentido de aumentar a carga horária em sala de aula. O curso de Licenciatura em Teatro do DAD/UFRGS realizou uma reforma curricular para se adequar à norma em 2019.

e produtivo ainda representa um desafio em diversas áreas. Sobre este aspecto, a pesquisadora Valquíria Guimarães Duarte faz o seguinte diagnóstico:

A formação acadêmica, por sua vez, frente ao quadro das atuais aspirações e produções artísticas (muitas delas multimídias), é dificultada pela dissonância entre o "mundo da vida" e a realidade dos paradigmas "engessados" e ultrapassados dos cursos de artes, que não acompanham as mudanças extramuros: em muitas instituições de ensino e aprendizagem há uma falsa sensação de permanência que outrora caracterizava os tempos históricos da educação. Muitas escolas de arte carecem de uma revisão conceitual, estrutural, que [...] deve ser sistêmica. Pequenas mudanças fragmentadas realizadas ao longo dos anos em várias instituições brasileiras resolveram parte do problema, mas não alcançaram o centro da questão: a sincronia entre o "mundo da vida" e o "mundo da educação". Uma mudança sistêmica, embora urgente, não é fácil de realizar, exige um esforço conjunto na concepção, planejamento, implantação, avaliação permanente e manutenção (atualização). (NORONHA, 2016, p. 133).

Como deixei explícito ao longo da dissertação, percebo um descompasso entre a realidade atual do mercado teatral e os valores que regem muitos cursos de formação em teatro da capital gaúcha. Considero fundamental a formação humanística visada por muitas instituições, mas é preciso encontrar uma medida para que essa resistência ao discurso capitalista não se torne alienante do seu funcionamento — afinal, isso prejudica a circulação mesmo das obras críticas ao sistema.

Os entrevistados da pesquisa parecem compartilhar da mesma urgência. Para mensurar essas necessidades, pedi para que avaliassem quais pontos consideravam fortes e quais sentiram falta em sua formação artística (**Figura 37**). Permiti a seleção múltipla das opções dispostas e a inserção de outras respostas. Após veicular a pesquisa, senti falta de incluir opções como Acessibilidade a PCD e Tecnologias digitais no teatro, duas competências que estiveram em pauta neste ano de pandemia e nas quais precisei me especializar em produções recentes. Não alterei o questionário, mas acredito que isso revela algumas das minhas próprias lacunas formativas.

Figura 37: Pontos fortes e fracos da formação teatral

Fonte: ROCHA, 2021.

Percebemos que é considerado majoritariamente forte o ensino das competências relacionadas ao ofício de ator (atuação cênica, práticas corporais e vocais) e a teoria e história do teatro. Também se destacam a licenciatura, os estudos de dramaturgia e a direção cênica. Estas são áreas mais tradicionais em nosso campo de estudo. Por outro lado, as competências relativas aos bastidores (produção e gestão de projetos, legislação, operação técnica) fizeram falta para a maioria dos entrevistados. Em outras palavras, retomando a divisão da arte em três dimensões por Pareyson (1997), as competências reconhecidas como fortes parecem corresponder ao domínio do conhecer e exprimir, enquanto as carências são relativas ao historicamente negligenciado domínio do fazer.

A formação de grupos e redes de trabalho se destaca tanto entre os pontos fracos (47,1%) quanto entre os fortes (29,9%). Apesar de reconhecerem o importante papel das escolas como espaço de networking, ainda sentem a necessidade de potencializar esse aspecto. Ainda que a maioria dos cursos analisados tenha algum compromisso com a formação humanística, a ética teatral também fez falta a 38,9% dos entrevistados. Podemos

supor que o ensino da ética não é previsto de maneira explícita nos currículos, e por isso é menos percebido, ou simplesmente está em decadência

[Resposta 36] Considerando minha formação como um todo, para além da faculdade, acredito que o teatro me preparou para o trabalho em grupo. Isso, não só para o trabalho com o teatro, mas para a vida. Também a me entender enquanto indivíduo na sociedade e a me colocar no lugar do outro. Isso é muito agregador. Mas quando à área especificamente, estando no final da graduação, estou um pouco desapontado. Por dois motivos: não percebo uma área consolidada e, infelizmente, quando olho para trás e vejo os grupos e artistas que me inspiraram a seguir neste caminho, ou se desfizeram, ou quase não fazem mais trabalhos, ou foram para as grandes metrópoles. As políticas públicas para a arte são desalentadoras e contribuem diretamente para este cenário.

[Resposta 77] Me preparou para a criação de material artístico, porém não me preparou para produção e gestão desses materiais. (ROCHA, 2021).

Um ponto curioso é que a concepção de elementos visuais (figurino, cenário, iluminação, maquiagem) é considerada mais forte do que a operação técnica destes mesmos elementos, sendo que 50,3% dos entrevistados sente falta deste conhecimento na sua formação. Ao contrário do que acontece na formação de atores, onde existem múltiplas práticas de encenação, o ensino destas competências visuais parece se dar de forma mais teórica. Seja pelas exigências materiais ou simples descaso, existe pouco espaço para a prática seja como figurinista, cenógrafo, iluminadora ou maquiador em nossos centros de formação. O aprendizado operacional destas habilidades no teatro local tradicionalmente se dá de forma empírica, sendo aprendiz de profissionais mais experientes em seus trabalhos (novamente dependendo de uma rede de contatos). Existem poucos cursos formais voltados para a área técnica em Porto Alegre, que em geral focam na operação de luz ou som, e são oferecidos em raras ocasiões.

[Resposta 33] Eu acredito que a graduação me forneceu inúmeras ferramentas do fazer teatral, do que é ser uma atriz, permitindo assim que nesse aspecto eu pudesse contribuir com essa ""técnica"" em minhas atuações profissionais. Do ponto de vista prático e concreto, no que tange a editais, formação de grupos e outras questões isso não foi trabalhado no curso. Uma palestra ou outra com famosas produtoras eu cheguei a ter. Mas há um clima tácito de que parece ser óbvio como angariar recursos e mover certas áreas para realizar um espetáculo. E isso não é verdade.

[Resposta 66] Não considero que me preparou para o mercado a priori. Me instrumentalizou para o ofício de maneira mais prática, para atuação e para lecionar. Não para questões mais profissionais. Com isso me refiro a como gerir a carreira, etc.

[Resposta 65] Tive excelentes professores e conteúdos práticos e teóricos na área de ATUAÇÃO como atriz. A prática em salas de ensaios e nos palcos, durante as montagens dos espetáculos, mesmo os amadores, me deram base sólida e experiência. Já as demais áreas técnicas dos bastidores e de produção, aprendi observando, trocando ideias com profissionais, estudando por conta e experimentando.

Uma percepção recorrente é a de que aprendemos muito do fazer teatral com a prática, mas as escolas são fundamentais para sistematizar este conhecimento. Percebemos, portanto, que em nosso sistema de formação teatral há uma lacuna na sistematização dos conhecimentos das competências executórias do fazer teatral. Quando estes métodos são aprendidos de forma empírica e carecemos de espaço para discutir suas implicações, favorecemos a reprodução acrítica das velhas dinâmicas. É preciso colocar em pauta para pavimentar o caminho da inovação. Neste sentido, os centros de formação são espaços essenciais não só para o teatro ou as artes, mas para quaisquer carreiras cujo exercício profissional não exige um diploma. Nestas áreas, o mercado de trabalho é mais desregulado e concorrido, e os agentes precisam adaptar seus métodos para encontrar espaços de inserção. Assim considera Sérgio Silva, cineasta e ex-professor do DAD:

O mercado de trabalho é muito relativo, não só para as Artes Cênicas ou para o ator ou o diretor de teatro, mas para todos. Eu conheço muita gente formada em determinados cursos da Universidade e que não trabalham nas suas áreas por falta ou de mercado de trabalho ou de vontade de buscar novos espaços. Há uma tendência muito grande no Brasil inteiro dos jovens formados se fixarem nos grandes centros. Na Arte, acontece a mesma coisa e naturalmente os mercados dos grandes centros são muito saturados. O ator, depois de sair da escola, ou vai seguir a linha A, B ou C desses papas do Teatro universal, ou vai procurar adaptar o seu trabalho de interpretação a diferentes veículos, o que abre para ele um mercado muito grande. A maior parte dos atores com que trabalhei no Cinema começaram no Teatro. [...] O estudo formal do Teatro dá um embasamento muito grande para que o ator migre para outros veículos de comunicação. O mercado de trabalho existe, mas o ator precisa ter disposição para enfrentá-lo. Ficar dentro de casa, sentado numa poltrona esperando que chovam os convites não adianta, é preciso ir à luta, oferecer-se para trabalhar numa peça como bilheteiro e ficar acompanhando os ensaios, oferecer-se como ator, fazer teste. É uma questão de lutar pelo próprio espaço. (SILVA, 2000, p. 84).

Em suma, apesar de também ser um processo coletivo, a inserção profissional não é um processo único vivenciado por todos os jovens, afinal as juventudes são múltiplas na sociedade. Como já vimos, os jovens que partem de contextos diferentes terão jornadas e oportunidades distintas, diferentes modos de pensar, de agir, de viver e de realizar a inserção profissional (ROCHA-DE-OLIVEIRA, 2011). Ainda assim, é fundamental compreender esse processo para entender como se forma nosso proletariado, para estruturar ações direcionadas a este público e propor as tão necessárias políticas públicas para auxiliar esse sistema.

Como se percebe, Porto Alegre possui uma rede diversa de escolas de teatro de excelência. Entretanto, os desafios materiais do seu mercado teatral, especialmente relacionados à falta de estrutura e público, dificultam o desenvolvimento das carreiras no teatro local e impulsionam o êxodo. Tais condições reforçam a vocação histórica de Porto

Alegre como celeiro formativo: muitos espaços de formação especializada, pouco espaço para a inserção profissional. Mas o que resta àqueles que foram inseridos?

2.4.2 As estradas para o sucesso

A formação teatral e a inserção profissional são apenas os primeiros passos, a porta de entrada para a jornada de desenvolvimento da carreira teatral. Ninguém quer parar por aí. Quando falamos em carreira, podemos vislumbrar diferentes trajetórias. Uma narrativa comum em nosso imaginário apresenta um início árduo, uma virada que leva ao auge e um final mais tranquilo até a aposentadoria. Essa narrativa gradual e linear não é propícia no cenário gaúcho apresentado até aqui. De fato, existe um teto bastante baixo até onde um indivíduo pode escalar no mercado teatral porto-alegrense (FAGUNDES, 2021). Para onde avançar quando se atinge esse teto no início da carreira? Vamos analisar aqui as perspectivas de sucesso profissional em Porto Alegre e sua relação com a formação teatral.

A ideia de sucesso profissional também é impregnada pelo senso comum e pode ser entendida de diferentes formas. O objetivo final de uma carreira é atingir o sucesso (CHANLAT, 1995; HALL, 1996). A sociedade capitalista industrial liberal construiu a noção moderna de carreira encorajando a promoção social (CHANLAT, 1995), ou seja, associando sucesso ao retorno financeiro para ascender de classe social. Noções mais modernas de carreira definem sucesso como um sentimento geral de satisfação com todos os aspectos da carreira (HALL, 1996; DE VOS; VAN DER HEIJEN, 2015), incluindo a realização profissional e pessoal. Este fator subjetivo é mais difícil de medir por ser altamente individual e, como citado anteriormente, a recompensa subjetiva do fazer artístico pode compensar a falta de retorno financeiro para muitos artistas. Nas carreiras criativas, sucesso também é frequentemente associado ao reconhecimento ou reputação pública (BORGES; PEREIRA, 2012). Esta visibilidade pode ser desejada tanto entre o público, através de sucessos de bilheteria, quanto entre os pares da profissão, no formato de prêmios. Para todos os efeitos, quando falo de sucesso aqui me refiro a estas três esferas: retorno econômico, recompensa subjetiva e reconhecimento artístico.

De imediato é possível pensar em vários exemplos de profissionais do teatro porto-alegrense que construíram uma carreira de sucesso: é o caso de atos de *stand-up* que há anos são populares com o público gaúcho e até nacional, como o *Guri de Uruguaiiana*, *Cris Pereira ponto Show* e Nando Viana. Ou ainda alguns espetáculos com décadas de trajetória e

popularidade no estado, como *Tangos & Tragédias*, *Bailei na Curva*, *Pois É, Vizinha!*, *Homens de Perto*, *Adolescer* e a vasta produção da Cia. Teatro Novo. Podemos pensar também naqueles muitos artistas citados anteriormente que migraram para o sudeste e são até hoje reconhecidos. Ou ainda olhar para o sucesso na carreira dos donos das maiores empresas produtoras de teatro do Rio Grande do Sul, como a Opus Entretenimento e a Little John Entretenimento. A maioria destes profissionais não passou por uma formação formal em teatro. Buscar uma formação pode ser a contramão do sucesso?

Na verdade, muitos dos estudos desenvolvidos em sociologia e economia da arte demonstram uma tendência de pouca correlação entre formação e sucesso na carreira artística, bem como entre formação e reconhecimento artístico; em alguns estudos essa correlação é até inexistente (BORGES; PEREIRA, 2012). Tal disparidade não é exclusividade do mercado artístico, mas este padrão é acentuado na nossa área. Em estudo publicado pelo economista australiano David Throsby em 1996, demonstrou-se que “os artistas ganham menos do que os designados *full-time non-manual workers*, tendo em conta que as qualificações dos artistas são em média mais elevadas” (BORGES; PEREIRA, 2012, p. 78). Embora o grau de escolaridade possa ser um fator irrelevante para explicar o sucesso artístico, a análise destas trajetórias formativas revela mais do que coincidências do acaso.

Para além a experiência formativa, o ponto comum dos artistas e empreendimentos de sucesso acima citados é que a maioria destes produz teatro comercial. Esta modalidade normalmente atinge um público maior, o que gera um maior reconhecimento popular e conseqüentemente mais oportunidades de trabalho (MENGER, 2012). Em contraponto, o reconhecimento obtido através do teatro de arte tende a ser mais restrito à própria classe artística. Espetáculos desta outra categoria são maioria entre os indicados e vencedores do Prêmio Açorianos de Teatro, por exemplo, a maior premiação anualmente concedida ao teatro porto-alegrense, organizada pela própria classe em parceria com a SMC/PMPA. Baseados nesta dicotomia estética, podemos inferir que os trabalhadores do teatro comercial porto-alegrense mais frequentemente costumam aprender seu ofício na prática, uma vez que a maioria das escolas operantes na cidade projeta um perfil de aluno formado para trabalhar com o teatro de arte. A orientação profissional das instituições de ensino, embora não garanta sucesso futuro, define em muito o percurso seguido por jovens artistas ao ingressar no mercado de trabalho. Gloria Durán relata uma situação similar com os artistas visuais egressos das escolas de Belas Artes em Madrid:

Agora, existe mais de uma escola, e o perfil dos artistas, principalmente nos primeiros anos, tem muito a ver com a escola. De um modo geral, existe a sensação de um sistema de estudos ainda ancorado na academia, muito dependente do desenho e com pouca relação real com o “fora”. Ainda se forma evitando talvez o inevitável: que mais cedo ou mais tarde terão que fazer parte daquele estranho setor que é o mercado de arte. Diante de um mercado, segundo muitos, quase inexistente, a formação não está orientada para lá mas para um lugar que, na verdade, ninguém sabe muito bem o que é (DURÁN, 2012, p. 196).

A autora nota que a predominância de escolas desatentas ao mercado tende a diminuir, seja pela abertura de mais escolas, pelas mudanças de currículo ou pela ação de extensões universitárias, que geram vínculos entre a academia e o mundo de fora. A prática de montagens cênicas nos cursos livres de teatro se aproxima deste sentido extensionista, e parece essencial para a formação profissionalizante de artistas da cena (BORGES; PEREIRA, 2012). Isto não significa que uma formação ideal deva cooptar seu perfil de ensino para a produção do teatro comercial, mas que deva instrumentalizar os estudantes de teatro com conhecimento teórico e prático sobre o funcionamento do mercado teatral. Afinal, a circulação do teatro de arte também tem implicações mercadológicas. A produção de ambos os modelos deve ser fomentada em todos os níveis, de modo a atender aos diferentes públicos e incentivar o crescimento do mercado local.

A pesquisa realizada em Portugal demonstra que o fator mais influente sobre o sucesso profissional de artistas da cena é a formação prática, isto é, o fato de “os indivíduos terem começado a trabalhar antes de terminarem a sua passagem pela escola” (BORGES; PEREIRA, 2012, p. 91), como é o caso dos profissionais de teatro comercial acima citados. Uma formação prática tem relação com o aumento médio de seus rendimentos mensais e com a diminuição da desilusão com o ofício. Já o indicador de escolaridade aponta que quanto maior é a escolarização formal dos artistas entrevistados, menores são os seus rendimentos, mais frequentemente estes pensam em deixar a profissão e mais tempo ficam fora dela quando efetivamente o fazem. Ao mesmo tempo, “quanto mais importância os entrevistados atribuem à escola, maior é o seu rendimento” (BORGES; PEREIRA, 2012, p. 85).

Na pesquisa realizada localmente, não encontrei correlações significativas entre renda e formação artística, nem formação prática ou importância atribuída à escola. Vale notar que nossa pesquisa produziu menos dados sobre renda, avaliando apenas se a profissão artística era a principal fonte de renda e se o indivíduo era a principal renda familiar, e por isso pode não detectar algumas sutilezas. Lembramos que nossas taxas de entrevistados com ensino superior completo e que trabalharam com teatro durante a formação é expressivamente maior

do que no contexto português, o que poderia apontar para um cenário de rebaixamento de diplomas (*overqualification*).

Considerando os poucos dados oficiais sobre o mercado das artes cênicas no Brasil, foi demonstrado que a oferta de cursos de graduação em uma localidade não tem impacto significativo sobre a média salarial dos artistas locais (FRIQUES; LUQUE, 2016). Ainda que um estado com um maior número de cursos superiores teoricamente tenha um maior número de profissionais qualificados, isso não se reflete no sucesso financeiro. Alguns estados que não possuem cursos de graduação apresentam uma média de renda mensal semelhante a estados que acumulam uma média de cinco cursos.

A conclusão geral dos estudos desta área é que existe pouca relação entre um nível de formação e sucesso artístico. Então qual seria o impacto de uma formação em teatro na carreira de artistas? Estas pesquisas indicam que, considerando a múltipla jornada de trabalho, o investimento em formação artística tem efeito positivo nos rendimentos oriundos de atividades não-artísticas (MENGER, 2012). Um elevado nível de formação aumenta a probabilidade de artistas exercerem atividades para-artísticas. Os pesquisadores estadunidenses Alper e Wassall chegaram às mesmas conclusões ao examinar a vida de artistas nos últimos 20 anos:

Muitas pessoas participam no mercado de trabalhos das artes, mas poucas são bem-sucedidas ao ponto de desenvolverem uma carreira nas artes, o que se deve em grande medida ao efeito dos elevados níveis de formação superior que dão aos artistas a possibilidade de fazer a transição para outras profissões ligadas às artes e a profissões administrativas e de gestão; quando são jovens e lutam para manter-se nas artes, estes indivíduos fazem vários tipos de trabalhos que lhes permitem ter horários mais flexíveis e continuar a produzir arte (BORGES; PEREIRA, 2012, p. 80).

O sucesso na carreira artística pode ser explicado por outros fatores além da formação, levando em conta toda a influência dos capitais social, econômico ou erótico. O sociólogo francês Pierre-Michel Menger analisa a desigualdade das trajetórias artísticas através do efeito Matthew, também conhecido como modelo da vantagem acumulada:

O argumento é o seguinte: um indivíduo, um grupo, uma companhia cujas características são todas muito próximas das de seus concorrentes consegue obter uma vantagem mínima sobre eles. Essa vantagem pode consistir em uma aptidão particular, uma oportunidade de investimento, a sorte de ter inventado algo, ou sorte pura e simples. A princípio, isso apenas os coloca em uma posição um pouco melhor, mas esta situação vai então melhorar e sua vantagem aumentará a ponto de causar considerável desigualdade na distribuição dos benefícios (renda, lucros, prestígio, poder de mercado) (MENGER, 2012, p. 63).

Esse modelo não pressupõe necessariamente que todos os concorrentes estão na mesma linha de partida, mas serve para comparar indivíduos com semelhantes formações, habilidades, recursos econômicos e sociais. Através desta lógica, podemos entender como o sucesso na carreira de artistas pode ser mais frequente no teatro comercial do que no teatro de arte. Uma vez que os espetáculos de teatro comercial atingem um maior público e têm maior visibilidade, isso se configura como uma vantagem cumulativa, e esta atenção seletiva (ao circuito comercial) pode gerar ali mais oportunidades. A partir daí, Menger defende que todo trabalho artístico ou científico deve ser pensado e orientado para atrair atenção pública.

A hipótese de Menger é sustentada por dados estatísticos. Na pesquisa com atores portugueses, aqueles que reconheciam um acontecimento-chave que alterou o curso de sua carreira também apresentavam maior sucesso no mercado profissional (BORGES; PEREIRA, 2012). O modelo de trabalho por projeto típico dos artistas abre espaço para muitas variáveis no exercício da profissão, como ser chamado de última hora para substituir um protagonista que se resfriou (MENGER, 2012). A abundância dessas variáveis aumenta o poder do acaso, e o impacto de situações de sorte ou azar no decorrer da carreira.

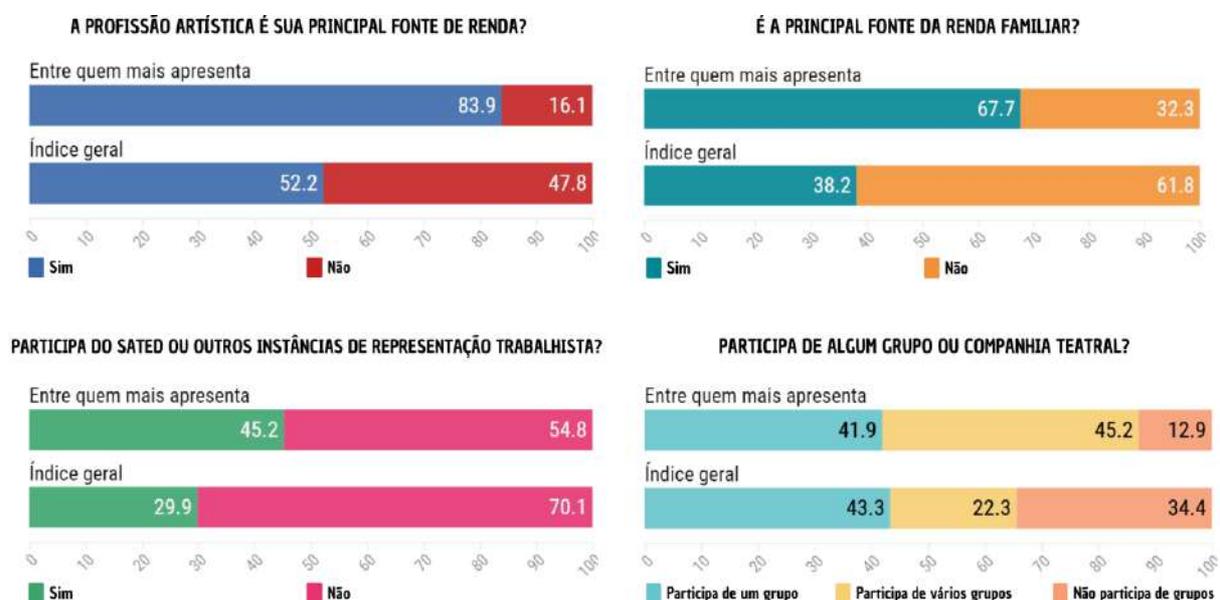
Ainda que o acaso frequentemente interfira nas produções, o fato do trabalho artístico ser organizado em carreiras reduz o excesso de volatilidade da reputação pessoal: um artista possui um valor intrínseco (capital social), atestado pelo histórico cumulativo de sua carreira, e esse valor afeta a forma como suas novas criações são percebidas. Outro fator que Menger aponta como decisivo para o sucesso artístico profissional é a parceria seletiva (*assortative matching*). Artistas de teatro costumam trabalhar em equipe para produzir e circular com seus espetáculos, e é de interesse do artista estar associado a profissionais cuja reputação na mesma ou em outra área seja igual ou melhor do que a sua própria (MENGER, 2012). Uma parceria com um profissional reconhecido (capital social) pode alavancar o desenvolvimento do artista e garantir visibilidade ao seu trabalho (agregando capital a si próprio).

Na busca pelo perfil dos teatros mais bem-sucedidos de Porto Alegre, tentei isolar os 20% dos entrevistados pela pesquisa com maior sucesso profissional, seguindo a análise de Pareto. Não há nenhum indicador que meça o nível de sucesso objetivamente, pois como vimos o sucesso é uma noção subjetiva. Aqui optei por selecionar os indivíduos que fazem mais apresentações por projeto (excluindo os emigrantes), considerando que realizar muitas apresentações com um espetáculo seja uma métrica de estabilidade na profissão teatral, e algo

muito almejado neste contexto. O grupo selecionado apresenta uma média de 31,7 apresentações contra a média geral de 11,8.

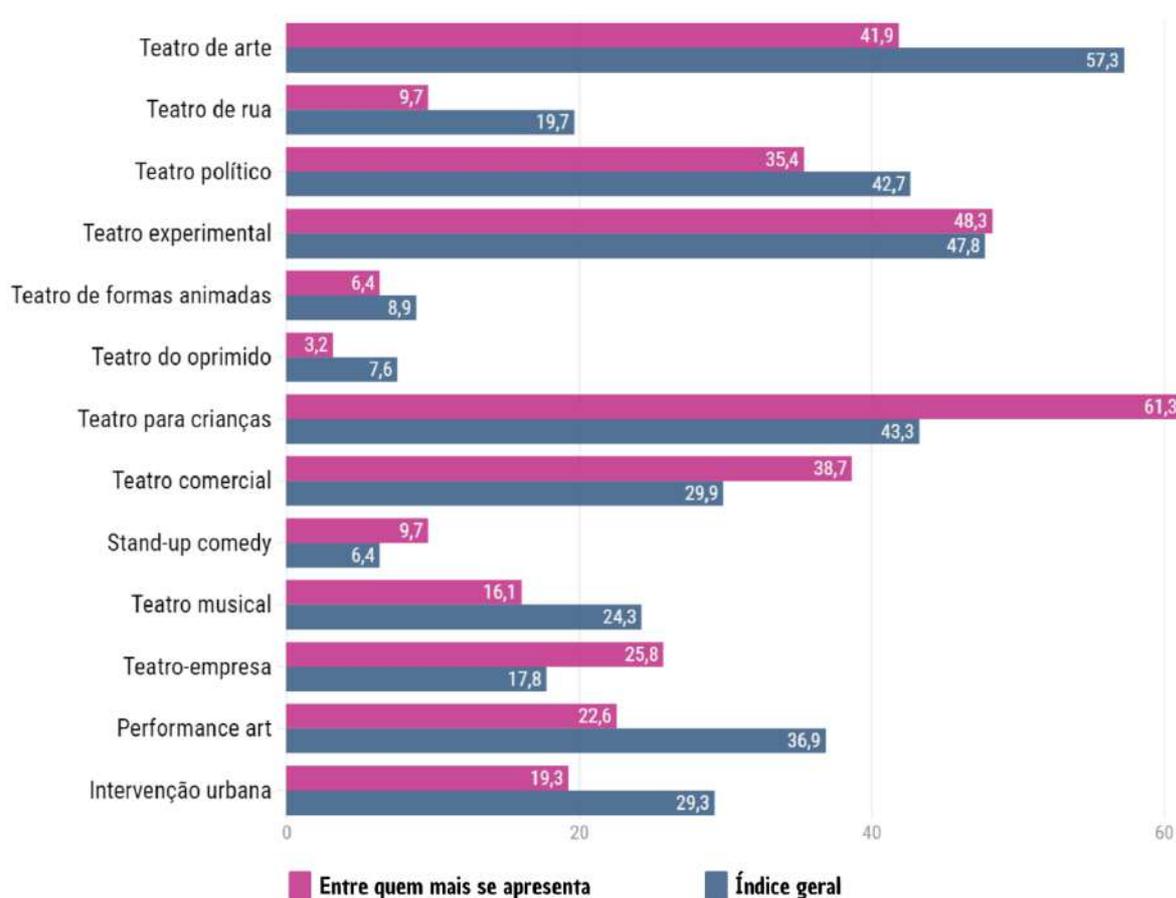
O grupo selecionado (**Figura 38**) apresenta uma alta taxa de indivíduos que têm na profissão artística sua maior fonte de renda (83,9%) e que são a principal fonte da sua renda familiar (67,7%). Tais índices são bastante superiores à média geral e também ao recorte dos mais velhos. Estes indivíduos também têm formação teatral acima da média em todos os níveis (exceto cursos particulares) e mais frequentemente participam do sindicato (45,2%) e de companhias teatrais, seja de apenas uma (41,9%) ou de várias (45,2%).

Figura 38: Trabalho e formação entre os que mais se apresentam



Fonte: ROCHA, 2021.

A média etária deste grupo que mais se apresenta é de 36,16 anos, um pouco acima da média geral de 31,21 anos. São todas pessoas cisgênero, com um equilíbrio entre mulheres (51,6%) e homens (48,4%), o que reafirma o privilégio masculino neste mercado onde, na totalidade, eles são minoria (33,1%). Os índices de cor ou raça refletem a mesma média da pesquisa geral. Quanto às modalidades praticadas por estes teatreadores (**Figura 39**), vemos um crescimento significativo dos gêneros lidos como comerciais, isto é, teatro para crianças, teatro comercial, teatro-empresa e *stand-up comedy*. Por estar analisando os projetos que mais se apresentam, este recorte naturalmente privilegia alguns tipos de teatro cujo modelo de produção visa mais apresentações.

Figura 39: Modalidades praticadas entre os que mais se apresentam

Fonte: ROCHA, 2021.

A percepção destes indivíduos sobre a inserção profissional (**Figura 40**) está bastante alinhada à visão geral. Na escala de 1 a 5, eles agregam maior valor a três fatores, que são visíveis em seu perfil: experiência de palco (4,8), afinal são os indivíduos que mais se apresentam e isso pode se converter numa vantagem acumulada; participação em grupos (4,3), como 87,1% destes participa de algum grupo; e contato com colegas (4,9), sendo que 45,2% destes circula entre vários grupos, o que implica numa maior rede de contatos.

Figura 40: Percepções sobre inserção profissional entre os que mais se apresentam

Fonte: ROCHA, 2021.

Muito ainda pode ser revelado sobre as dinâmicas do mercado artístico com o estudo desses indicadores. Seria desejável uma pesquisa mais aprofundada em solo brasileiro para realizar um diagnóstico do mercado artístico nacional, considerando as diferentes economias e condições de acesso ao ensino profissionalizante de teatro. Estudos futuros mais profundos também poderiam analisar as diferentes trajetórias profissionais na arte levando em conta os indicadores como gênero, raça, sexualidade e classe social.

Uma formação artística desatenta ao funcionamento do mercado, a falta de pesquisas econômicas na nossa área e o poder do acaso explicam apenas parcialmente o problema das condições trabalhistas dos artistas. As maiores dificuldades materiais do teatro no Brasil são hoje consequência do descaso com as políticas públicas de cultura tão necessárias à população. Nosso mercado teatral está se transformando rapidamente e com isso surge uma nova geração de artistas investidos na exploração dessas questões. Na terceira e última parte da dissertação, vamos explorar algumas tendências e estratégias de artistas para viver de teatro. Mas já adianto que não chegaremos a uma receita de sucesso. Como afirma categoricamente a produtora e ex-professora de Administração Teatral, Lygia Vianna Barbosa: “Teatro não tem receita, pelo menos que a gente conheça. Quem conhece deve estar milionário” (BARBOSA, 2012, p. 12).

PARTE III

TEATRO E CARREIRA

DAS ESTRATÉGIAS ÀS TENDÊNCIAS

Tudo nos atrapalha nesta profissão: a instabilidade econômica, o calor, os temporais, a falta de luz, as férias escolares, as festas natalinas, o carnaval, o início das aulas, a Semana Santa, as eternas crises políticas. E, sobretudo, a não necessidade de teatro que o brasileiro tem. Fazer o quê? 'Levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima', como diz o samba.

Fernanda Montenegro⁵⁰



⁵⁰ Fernanda Montenegro é uma atriz carioca, tida como uma das grandes damas do teatro brasileiro.

3 Rumos Individuais e Coletivos

A terceira parte da dissertação vem sintetizar e organizar algumas respostas que já tivemos ao longo da nossa exposição. O diagnóstico da precariedade está feito e comprovado. O que podemos fazer agora? Essa cobrança me foi feita ao longo de toda a pesquisa, ainda que de início eu só estivesse comprometido em descrever o cenário. Da sala de aula aos congressos, os artistas que eu encontrava estavam ávidos por respostas: como você pretende solucionar os problemas que aponta? Em dado momento, eu mesmo passei a me cobrar. Acredito no teatro como fenômeno comunitário, e sempre pautei minha trajetória pessoal como artista, pesquisador e agente deste campo, em torná-lo melhor para os meus colegas de profissão. O compartilhamento de conhecimentos e táticas entre artistas é fundamental na prática teatral, e como vimos é parte essencial do aprendizado do ofício. Portanto, quero aproveitar este espaço para partilhar e inspirar estratégias para levar adiante a carreira teatral.

[Resposta 44] [...] Não sei se o trabalho terá essa proposição, mas fico curiosa em que estratégias serão apontadas para a solução do problema. Que as pessoas não estão indo ao teatro, que a classe está desvalorizada e que temos políticas e espaços sucateados nós sabemos (é quase retórico). O que podemos fazer para sermos agentes de mudança? (ROCHA, 2021).

O estudo das carreiras vem sendo explorado de modo interdisciplinar desde o início do século XX. Desta forma, ainda há pouco consenso sobre as abordagens e diversas correntes de interpretação são possíveis (MOORES; GUNZ; HALL, 2007). Para todos os efeitos, quando trato de carreira neste trabalho, sigo uma perspectiva mais interacionista. O sociólogo Everett Hughes, um dos fundadores deste campo de estudos, define carreira como a “perspectiva dinâmica pela qual a pessoa concebe sua vida como um conjunto e interpreta o significado de suas diversas características, das ações e das coisas que lhe ocorrem” (HUGHES, 1937, p. 409-410). Seria, portanto, as experiências objetivas e subjetivas pelas quais um indivíduo passa, interpreta e usa para conceber a própria identidade.

Na visão interacionista, a carreira compreende a vida da pessoa como um todo, sendo o trabalho apenas uma de suas facetas. Ela considera as estruturas sociais e a concepção que o indivíduo faz de si, independente dele estar ou não exercendo uma profissão (DELUCA, 2015). A associação entre *carreira* e *profissão* ainda é recente na história, mesmo que hoje tais conceitos sejam popularmente tratados quase como sinônimos. Uma carreira como artista de teatro pode ser (e frequentemente é) atravessada por empregos em outras profissões, desemprego, maternidade e toda ordem de eventos que causam uma suspensão das atividades artísticas. Nem por isso a pessoa se torna menos artista de teatro.

Pensando que carreira também é uma trajetória individual, uma mesma formação pode abrir portas para diversas carreiras. Isso é especialmente verdade em campos como as artes cênicas, onde poucos cursos dão conta de todo um universo de ofícios. Sobre a pluralidade de profissionais formados pelo DAD, Sérgio Silva aponta:

Nem todo o aluno que sai da escola vai necessariamente estar em cima do palco; muitos acabam fazendo uma carreira na área da produção ou numa área técnica, o que, às vezes, é menos divulgado, mas não menos importante. [...] É claro que nem todos os alunos formados vão seguir nesta carreira, porque é necessário um desprendimento muito grande para que alguém se torne artista. É preciso lutar muito, ir em busca dos trabalhos mais variados: o trabalho do intérprete em cima do palco, do intérprete em TV, em spot de rádio, em comercial de TV, em filmes de curta e de longa metragem. Esta é a vida do intérprete, e isso requer uma disponibilidade muito grande. Aqueles que precisam sobreviver do salário que recebem como funcionários públicos ou como bancários têm poucas chances de seguir carreira, mas os que se aventuraram estão vivendo muito bem da profissão. Eu acho que é uma questão individual seguir a carreira. (SILVA, 2000, p. 83).

Como vimos anteriormente, o mercado teatral possui diversos nichos onde é possível atuar e diversas profissões dentro de cada um deles. Além disso, ele se relaciona diretamente com outros mercados próximos nos quais muitos artistas transitam, exercendo profissões para-artísticas. Não é cobrado aos indivíduos fazer uma escolha definitiva por qualquer caminho — pelo contrário, existe um trânsito intenso entre estes ofícios que podem ainda ser cumulativos. Abaixo, vamos revisar alguns dos principais destinos por onde transitam os profissionais do teatro porto-alegrense hoje:

- **Ser artista independente:** esta trajetória abarca aqueles artistas que seguem fazendo teatro sem participarem de um grupo (34,5%) ou participando de vários (22,3%), um fenômeno ainda mais frequente entre os jovens. Para conseguir se manter nessa dinâmica, os indivíduos costumam realizar projetos simultâneos e exercer múltiplas funções (atuar, dirigir, produzir, iluminar, etc.). Frequentemente os artistas que colaboram dividem todas as funções do projeto. Como tais produções dependem de financiamento, principalmente através de editais, saber escrever bons projetos para angariar recursos é uma habilidade importante neste campo. Atentos a essa demanda, é cada vez mais comum que se formem núcleos de produção para divulgar chamadas abertas e auxiliar artistas na execução de projetos. É o caso da Amora Produções Culturais em Porto Alegre, encabeçada pelas artistas-produtoras Francielle Daltrozo e Luciana Tondo. Outra competência urgente para estes artistas é capacidade de autogestão da carreira, de modo a projetar estratégias de crescimento e não acabarem presos num ciclo de projetos que não progridem em qualquer dimensão.

- **Produzir no teatro de grupo:** embora o mercado teatral imponha as mesmas dinâmicas de produção a todos, seguir a carreira com um grupo concede alguns diferenciais. Os indivíduos que participam de um grupo (43,3%) apresentam um número maior de produções, apresentações por projeto e longevidade na carreira. Os artistas mais velhos ainda em atividade estão mais frequentemente ligados a um coletivo. A estrutura de um grupo permite a formação contínua dos seus membros, o desenvolvimento de uma linguagem e uma identidade (ou marca). A partir desta vantagem, os grupos ainda têm acesso a oportunidades exclusivas, como editais de repertório. É comum (mas não regra) que muitos grupos abram escolas de teatro, para gerar uma renda extra, entrando no mercado de ensino de teatro, e conhecer jovens artistas que eventualmente podem ingressar no coletivo. Participar de um grupo reconhecido é uma vantagem determinante na inserção profissional de jovens artistas.
- **Ser oficinairo ou professor de teatro:** dentre as profissões para-artísticas, ser professor de teatro em qualquer nível é a opção mais frequente (49%). Um professor de teatro pode ser funcionário público ou privado na rede de ensino formal, contratado, concursado ou terceirizado. Dentre as profissões que lidam diretamente com uma prática teatral, esta é a que oferece mais postos de trabalho estável. Ainda é possível organizar cursos ou oficinas independentes, cobrando dos alunos. Ser professor exige comprometimento, estudo e disposição pedagógica. Portanto, não convém seguir este caminho apenas por interesse econômico: a estabilidade financeira é compensada por uma série de obrigações. Assim, os professores de arte que continuam trabalhando como artistas enfrentam uma dupla ou tripla jornada de trabalho, sob condições nem sempre sustentáveis.
- **Conciliar outras profissões:** além da docência, é comum que os indivíduos conciliem sua profissão artística com um trabalho em outra área (45,9%). A cultura teatral porto-alegrense está adaptada a essa realidade, tradicionalmente reservando o trabalho teatral (ensaios, reuniões, apresentações) para fora do horário comercial. Esta conciliação perpassa os mesmos desafios de múltiplas jornadas de trabalho já relatados, e exige persistência por parte do artista. Trabalhar em outro emprego pode ser mais satisfatório para aqueles que ainda conseguem relacionar seu ofício ao teatro, seja nas demais profissões para-artísticas (cargos em entidades culturais públicas ou privadas, gestão de salas de espetáculo, jornalismo cultural e afins), seja em outras profissões criativas que podem ser relacionadas (design, arquitetura, publicidade e

afins). Neste caso, é importante que o indivíduo siga propondo projetos e/ou mantenha uma rede de contatos ativa com outros artistas atuantes. Do contrário, é possível que os convites para trabalhos diminuam com o tempo até que eles se vejam escanteados do mercado teatral.

- **Seguir carreira acadêmica:** a carreira acadêmica no Brasil é quase um sinônimo de docência. Isto é porque nosso sistema de pesquisa, que nunca foi tão bem estabelecido quanto nos países ricos do norte global, vem sendo precarizado progressivamente pela política neoliberal dos últimos anos. Os teatros de Porto Alegre apresentam uma taxa bastante elevada de diplomas na pós-graduação (19,8%), mas pela falta de políticas contínuas para a pesquisa no Brasil, ser pesquisador é uma situação temporária — um passo extra na inserção profissional de docentes. As bolsas de auxílio à pesquisa, embora sucateadas e sem reajustes há uma década, ainda podem ser atraentes se comparadas à renda artística. Realizei esta pesquisa como beneficiário de uma das poucas bolsas restantes no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, uma política pública fundamental que tem sofrido cortes severos, representando um enorme prejuízo para a sociedade. Esse fator tem motivado a imigração de muitos pesquisadores brasileiros em busca de melhores oportunidades no exterior. Ainda assim, a pesquisa acadêmica em artes cênicas é uma oportunidade de reflexão e desenvolvimento da prática cênica com a estrutura da universidade, e que por ventura pode ser remunerada.
- **Realizar trabalhos em outras mídias:** desde o surgimento do mercado audiovisual em Porto Alegre, este tem realizado frequentes trocas com profissionais do teatro. Por ser um mercado mais rentável, muitos atores costumam procurar emprego nas suas produções de cinema, televisão e publicidade. Porto Alegre é hoje um dos principais mercados audiovisuais do Brasil, e conta com uma ampla estrutura de produtoras e agências de atores e modelos. Outros nichos dentro desse mercado incluem a locução (de rádio ou propagandas) e a dublagem (de filmes e jogos). Com o rápido crescimento do mercado de *games*, sendo um dos setores mais destacados na economia criativa deste século, a capital gaúcha desponta com seus estúdios de dublagem especializados no ramo. Além de atores, as produções de audiovisual e *games* também empregam profissionais da área técnica, como dramaturgos/roteiristas, iluminadores, técnicos de som, preparadores corporais e vocais, produtores, dentre outros. Fora destes mercados tradicionais, muitos artistas também tem se dedicado à

produção de conteúdo para a internet, sobretudo para as redes sociais. Embora esta dinâmica esteja associada à precarização da nova economia digital, alguns artistas encontraram êxito e puderam alcançar maiores públicos por este meio. A produção para as redes sociais não é lucrativa por si só, e sua maior vantagem é a oportunidade de visibilidade de outros trabalhos e as parcerias de publicidade.

- **Mudar de área:** outra opção é parar de fazer teatro por completo. Infelizmente, com todos os obstáculos que enfrentamos hoje, o mercado teatral não é um terreno favorável para muitas pessoas. A maior parte dos teatreadores já considerou abandonar a profissão artística (75,1%), e um quarto destes de fato o fez por algum tempo (19,7%). Pode ser uma pausa temporária ou permanente, por motivos financeiros, pessoais, ou pura insatisfação. É compreensível que, numa sociedade que romantiza e ao mesmo precariza as profissões artísticas, muitos indivíduos sejam desiludidos e desistam de seguir sua carreira na área. Desvios de carreira são eventos naturais, não são um privilégio das carreiras artísticas e não representam necessariamente uma frustração. Nosso papel como militantes por melhores condições de trabalho é lutar para que essas desistências não aconteçam pela falta de prospectos.

Nos próximos capítulos, veremos algumas estratégias possíveis para enfrentar os problemas apontados. Apontarei caminhos que vejo funcionando em outros contextos, ideias propostas por outros teóricos e algumas táticas que desenvolvi ao longo desta pesquisa. Talvez algumas propostas não sejam compatíveis com o atual contexto de Porto Alegre, mas pode ser que caibam em outros espaços e gerem desdobramentos. Convido vocês a se inspirar e apropriar destas ideias, gerando seus próprios planos de ação em diálogo com a realidade ao seu redor. Talvez algumas propostas, quando executadas em larga escala, sejam menos eficazes ou contribuam para uma dinâmica precária. Neste caso, convido vocês a sempre avaliarem criticamente o impacto de suas ações sobre a comunidade. O setor teatral só pode ser sustentável na medida em que ele não reproduzir as dinâmicas predatórias do capitalismo. E de uma vez por todas, quero afastar a ideia neoliberal de que somos responsáveis pelo nosso próprio sucesso. Um artista não pode sozinho superar todas as desigualdades do sistema através de sua prática artística individual. Uma solução envolve uma mobilização sistemática, e alguns caminhos serão apontados na conclusão deste texto.

3.1 Estratégias de formação

No plano de desenvolvimento elaborado pela Secretaria de Economia Criativa do MinC, a educação para competências criativas é apontada como um dos grandes desafios para o setor no Brasil. O perfil do profissional ideal é brevemente descrito no documento:

A construção de competências vai muito além da construção e difusão de conteúdos de natureza técnica, mas envolve um olhar múltiplo e transdisciplinar que integra sensibilidade e técnica, atitudes e posturas empreendedoras, habilidades sociais e de comunicação, compreensão de dinâmicas socioculturais e de mercado, análise política e capacidade de articulação. Este profissional, com este tipo de formação, ainda é pouco encontrado em nosso país. Há um grande déficit de ofertas e de possibilidades de qualificação nesse sentido. Grandes artistas carecem de conhecimentos da dinâmica e dos fluxos dos mercados criativos. Por outro lado, poucos profissionais, integrantes das diversas cadeias produtivas, se encontram qualificados para se relacionar com os setores criativos. (BRASIL, 2011, p. 36).

Vemos que o problema não é exclusividade do sistema formativo em artes, mas sim generalizado: os outros setores produtivos não são qualificados para lidar com a área cultural. O fazer artístico exige um saber especializado, é por isso que artistas acabam assumindo estas funções em suas próprias mãos — não importa que sejam amadores e aprendam na prática. Muitas vezes esse limite prejudica até as intenções do próprio artista, grupo ou obra.

Ao longo do texto, já vimos os vários desafios das escolas de teatro e a precariedade que nosso setor enfrenta também pela falta de divisão do trabalho. Uma solução possível seria preparar os outros setores (produtores, contadores, marceneiros e afins) para lidar com a produção teatral, mas é difícil aplicar uma mudança transversal em larga escala. Talvez ela ocorresse naturalmente se o teatro se infiltrasse mais fundo nas estruturas da sociedade. Para agir rápido, parece mais eficaz concentrar nossos esforços em setores estratégicos.

3.1.1 Formações correlatas

O teatro é naturalmente interdisciplinar e isso já representa uma sobrecarga para sua formação. Um curso superior de teatro dificilmente consegue proporcionar em 4 anos um domínio profissional para todas as profissões que habitam o setor teatral, quem dirá uma curso livre de 1 ano. Assim, a maioria dos cursos enfoca num ofício específico (geralmente atuação) e oferece disciplinas complementares referentes aos outros fazeres teatrais, que podem dar alguma base. Mas como observou Pareyson (1997), o conhecimento conceitual e expressivo tende a se sobrepor ao técnico-executório. E os artistas ficam sobrecarregados ao terem que fazer tudo.

É preciso ampliar a oferta de cursos na área técnica do teatro (iluminação, cenário, som, figurino, projeção) e sistematizar esse conhecimento, que ainda é transmitido de forma oral e informal em Porto Alegre e em outras cidades fora do eixo. Existe um vasto material teórico e metodológico já produzido sobre o tema, até mesmo por artistas locais, mas falta a estrutura para que essas formações aconteçam. No segundo semestre de 2019, o Teatro de Arena de Porto Alegre retomou seus cursos para formação de técnicos de som e iluminação. Não houve novas edições desde a pandemia, mas tais iniciativas vindas de órgãos públicos da cultura representam uma grande contribuição para a cena local. Somente a expansão destas formações pode contribuir para a divisão laboral do nosso setor.

Evidentemente que a oferta de formação (em vários níveis, de técnico a superior) nos vários segmentos que conformam a economia criativa, já data desde há muito no Brasil. As formações nas várias linguagens artísticas (música, dança, artes visuais, teatro, letras) surgidas em sua maioria em meados do século XX, já tem consolidada trajetória no país. Entre as décadas 1990 e os anos 2000 começam a surgir no país cursos e carreiras que são correlatos ao campo artístico-cultural e que compõem hoje os diversos segmentos da chamada economia criativa, tal qual estruturado pelos esquemas normativos em vigor. Cursos tais como: tecnologias da informação, design, moda, gastronomia, produção e gestão cultural começam a florescer como resposta ao reordenamento de um mercado de trabalho em mutação, comparecendo assim como um indicador da complexificação da divisão social do trabalho que este campo vem passando ao longo das últimas décadas. (BARABALHO; ALVES; VIEIRA, 2017, p. 190).

Quanto à formação em gestão e produção cultural, o mapeamento nacional revela que, entre 1995 e 2015, o RS foi o terceiro estado que mais criou cursos superiores na área: foram 14, sendo 3 de graduação e 11 de pós-graduação (JORDÃO; BIRCHE; ALLUCI, 2016). Além destes, desde 2012 existe em POA o Tecnólogo de Produção de Espetáculos da Faculdade Monteiro Lobato (MONTEIRO LOBATO, 2021). Geralmente, estes cursos abrangem produção cultural como um todo, incluindo teatro, dança, circo, artes visuais, música e audiovisual. Alguns focam numa área específica, como o de Produção Fonográfica da Universidade do Rio dos Sinos (Unisinos), única graduação na Grande Porto Alegre. Os egressos costumam se voltar para os mercados musical e audiovisual, que oferecem mais oportunidades e lucro no contexto local. As artes cênicas seguem empregando seus próprios artistas para a produção de espetáculos, que neste caso ainda conciliam diversas áreas da produção (produção executiva, *marketing*, assessoria de imprensa, redação de projetos para editais, controle financeiro, contabilidade, entre outros).

Existem ainda cursos livres (independentes ou em escolas de teatro) mais focados na produção teatral, ministrados por produtoras experientes da cena local, como Dedé Ribeiro (da Liga Produção Cultural) e Letícia Vieira (da Primeira Fila Produções). Estes cursos

costumam atrair mais os próprios artistas que querem especializar sua prática e, apesar de esporádicos, são igualmente relevantes ao mercado teatral porto-alegrense.

Uma medida que enriqueceria as possibilidades do campo cultural é a adaptação da formação em outras áreas para também pensar cultura. Considerando a importância das redes de contato para o mercado teatral, esse diálogo com outras áreas e setores produtivos poderia ser interessante em mais de um sentido. Professor da Engenharia de Produção da UNIRIO, Manoel Friques exemplifica essas vantagens ao comentar as possibilidades dos Engenheiros de Produção com ênfase em cultura:

Sendo assim, um engenheiro com esta formação está apto, com isso, a ocupar as diversas profissões associadas à Gestão Cultural (secretário de cultura, curador, programador, diretor executivo, produtor etc.). Oxalá, com essa divisão do trabalho melhor delineada, os artistas consigam se desvencilhar de suas atividades gerenciais, focando naquilo que eles têm de melhor, a criação de obras e experiências inesquecíveis. Através desta divisão, ocorre, dialeticamente, a integração: o engenheiro se torna mais artista, e o artista, mais engenheiro. (BARBALHO; ALVES; VIEIRA, 2017, p. 73).

É certo que a multiplicação de cursos especializados em cultura pode qualificar nosso sistema teatral (tal como o próprio surgimento do DAD/UFRGS fez no passado) e fomentar uma maior divisão do trabalho. Porém vimos que a simples expansão da rede formativa não é suficiente, uma vez que é preciso criar as condições para absorver estes novos profissionais no mercado teatral. Caso contrário, como já acontece com os produtores culturais, estes podem apenas optar por trabalhar em outros mercados mais consolidados.

O caminho contrário também é verdadeiro: é preciso preparar os próprios artistas para trabalharem em parceria com outros profissionais. Pela pretensa cisão entre os universos da criação e dos negócios, a figura de produtor ainda é forasteira para muitos teatreiros. Historicamente, esta figura é ligada ao proponente da ideia. Tal modelo era evidente na época das grandes companhias teatrais organizadas em torno de um artista-produtor, e hoje resiste mais firme na produção de cinema (FAGUNDES et al, 2021). Muitos artistas hoje veem o produtor como um “cavalo alado” que vem para salvá-los, como “*boys de luxo*” que devem estar sempre perto para resolver seus problemas, ou como uma verdadeira babá (AVELAR, 2008). Nega-se o aspecto criativo do fazer da produção, que é essencial em todas as etapas da criação. É preciso repensar o papel da produção no teatro.

3.1.2 Alterações curriculares

Apesar de buscarmos uma maior divisão do trabalho, algumas funções próprias da carreira teatral hoje são tratadas como externas. Como já vimos, a carreira teatral é tradicionalmente caracterizada como uma carreira empreendedora, implicando que o próprio indivíduo seja responsável pela sua gestão. Ainda assim, a questão da gestão de carreira é pouco abordada na formação teatral local.

Como o trabalho teatral acontece principalmente por projetos, ter noções de gestão de projetos é importante para saber gerir a própria carreira. Na Licenciatura em Dança oferecida pela UFRGS, como vimos, existe uma formação mais pensada para o mercado de trabalho, com três disciplinas obrigatórias e sequenciais focadas na produção e gestão de projetos. A professora Luciana Paludo comenta sobre a articulação do currículo:

É um currículo jovem, o curso nasce em 2009, eu não estava ainda, mas a gente já faz uma reforma curricular em 2012, em que essas disciplinas [...] são reformuladas pra atender essa demanda que ainda estava bastante centrada nos editais, que depois desaparecem. A última vez que eu dou a disciplina de Gestão e Projetos, o trabalho de disciplina foi “um projeto, para além dos editais”. Eu fiz a galera correr os bairros onde eles moravam pra ver se tinha algum salão paroquial, algum clube, alguma escola em que eles pudessem ofertar algum miniprojeto para que pudessem tecer relações com a comunidade. E sempre no intuito de mostrar que a dança é um trabalho. (FAGUNDES et al. 2021).

Dentre estas atividades do curso, a disciplina de Gestão e Projetos em Dança hoje se preocupa em desmistificar o mercado e oferecer ferramentas para que os estudantes estruturem seus próprios projetos artísticos, educacionais ou tecnológicos, aplicando metodologias como *Design Thinking*, *Project Model Canvas*, *Scrum*, dentre outras (NORONHA, 2020). Acredito que haveria um grande benefício se estas atividades fossem mais incorporadas na base curricular da graduação em Teatro da UFRGS (grande catalisador da cena teatral local, que hoje as tem como eletivas), podendo inspirar práticas e reflexões em outras formações teatrais na cidade, dada sua influência nesse sistema.

É evidente que tais metodologias não foram criadas tendo em vista a gestão específica de projetos (ou carreiras) teatrais. De todo modo, acredito que esse contato no ambiente acadêmico possa incentivar a pesquisa e desenvolvimento de adaptações metodológicas e desdobramentos para tais fins. Na minha prática artística-empreendedora, hoje atuando com o grupo Teatro Inventário e a *startup* Platô Cultural, buscamos formas de *teatralizar* métodos como o *Design Thinking Game* e o PMBoK (KLOECKNER, 2018; PMI, 2009). Desde que fomentadas com a devida apreciação crítica, o desenvolvimento de tais práticas pode ser construtivo à sustentabilidade dos empreendimentos teatrais.

A pesquisadora Valquíria Guimarães Duarte propõe uma adaptação dos métodos de planejamento estratégico da construção civil para abordar a gestão de projetos na formação em artes (NORONHA, 2016). Ela frisa que para uma mudança desse tipo não basta uma revisão pedagógica, mas também é preciso repensar o modelo das relações no espaço universitário, e especificamente no ensino superior em arte. Algumas etapas práticas do ensino do teatro já se aproximam deste ideal, na medida em que professores agem como artistas-orientadores, oferecendo algo próximo de uma mentoria ou tutoria.

[...] a questão que se discute atualmente, diante de experiências realizadas em universidades estrangeiras (Finlândia, Singapura, EUA), é a alteração do papel do professor e do aluno frente ao contexto atual de aparecimento de diferentes formas de acesso ao conhecimento (internet, blogs, sites científicos, lançamentos, etc.), uma realidade que altera a imagem do professor-especialista, detentor dos conhecimentos a transmitir aos alunos, e do aluno, o receptor passivo na assimilação das informações transmitidas. (NORONHA, 2016, p. 133-134).

Se as dinâmicas do empreendedorismo, naturais da nossa profissão, foram cooptadas pelo capitalismo para nos subjugar e explorar nosso trabalho, acredito que devemos reconquistá-las. Precisamos entender esse sistema dominante (qualquer que seja onde estamos imersos) para criticar seu funcionamento e encontrar alternativas. Para isso é importante aprender suas ferramentas, para saber navegar dentro dele. A professora Carolina Gainza (2014) propõe que os artistas se apropriem das plataformas digitais, concebidas para diversos fins normativos, para ali fazer arte⁵¹, e denomina isso de *hackeio cultural*. Podemos *hackear* (copiar, remixar, samplear) as ferramentas do empreendedorismo que nos servirem à produção artística.

Acredito que uma incorporação destas competências ao ensino do teatro portogalês não seria nada ousado, apenas uma atualização levando em conta o funcionamento do ambiente teatral hoje. Um conhecimento maior de metodologias para essa área pode agilizar processos burocráticos, dando aos artistas mais tempo para focar em suas criações. É preciso cautela para não só se adaptar às cobranças irrealistas e desmedidas do capitalismo neoliberal, ecoando nosso atual estágio de precarização. Mas também é preciso reconhecer que algumas funções empreendedoras constituem o ofício teatral brasileiro desde seu estabelecimento, e sua ausência na nossa formação representa uma lacuna; e que para resistir com arte, precisamos antes ter condições de produzi-la.

⁵¹ Essa prática se concretizou na pandemia: muitas experiências digitais foram criadas para plataformas de videoconferência, aplicativos de mensagem e outros canais que não foram concebidos como espaço de arte.

3.2 Estratégias de produção

E como seguir produzindo arte em tempos de escassez? Ao longo do texto, vimos várias condições que se impuseram no mercado teatral contemporâneo e suas consequências: polivalência profissional, projetos simultâneos, articulação em redes efêmeras, dentre outras. Estas não deixam de ser também estratégias de sobrevivência — saídas de emergência para um cenário adverso. E dentro da diversidade da cena cultural, vemos posicionamentos diversos dos jovens artistas frente a essa crise:

Como músicos em festivais, gravadoras ou redes alternativas, as editoras independentes se mobilizam com estratégias mais do que estruturas e buscam diversão em vez de lucro. É também o estilo do que prevalece na web: os internautas, principalmente os jovens, não a utilizam principalmente para fazer negócios, mas para falar, ouvir e ser ouvidos. O que os fascina é comunicar e construir comunidades, transmitir informações em grande escala e descobrir rapidamente o que acabou de acontecer e o que muitos outros estão dizendo. As experiências digitais, embora exibam avanços recentes em tecnologia, lembram aquelas antigas formas de vida cultural e social que são troca imediata, copresença e festas. (CANCLINI, 2012, p. 17).

Muitas propostas de inovação emergem no sentido de ampliar nossa conectividade digital, como vimos nas tendências apontadas por Canclini para os jovens trabalhadores criativos. Porém hoje sabemos que a economia digital tem gerado dinâmicas tão predatórias quanto às que já experimentamos no capitalismo do mundo analógico. Enquanto tudo converge para as telas, muitos artistas buscam inovar para além da telepresença.

Ciente de que já existem múltiplas pesquisas aprofundadas sobre a convergência de teatro com outras mídias, e que estas não trazem necessariamente uma melhora para as nossas condições laborais, quero destacar aqui diferentes arranjos de trabalho que considero mais funcionais na atualidade. Seja através de novas formas de organização ou de atuação, identifico nessas propostas estratégias para valorizar o trabalho artístico.

3.2.1 Trabalho cooperativado

A este ponto, já entendemos a relevância do capital social para o sucesso artístico. Nossas redes de contatos são essenciais para realizar mais projetos bem-sucedidos, para receber oportunidades, formar nossa reputação, complementar nossa formação e garantir a longevidade da carreira. É difícil resistir no mercado teatral quando não se tem uma boa rede. O sociólogo Richard Sennett (2009) acredita que essa precariedade solitária é a origem dos

novos desejos comunitários que podemos detectar hoje em fenômenos macrossociais, como o fortalecimento das religiões e a dependência das redes sociais (comunidades virtuais).

O movimento artístico pode se beneficiar desta necessidade para fortalecer suas organizações profissionais. Entidades como o SATED e a MOVE têm tido uma atuação relevante no debate político referente aos interesses da classe teatral, coletando pautas de seus associados e levando a discussão para instâncias onde soluções podem ser operadas. Vimos que ainda existe uma notável falta de adesão dos artistas a este tipo de organização. A meu ver, isso acontece principalmente por dissidências da classe, pela indisponibilidade para se dedicar às causas e pela cobrança de mensalidade de muitas instituições (como nas duas supracitadas) quando muitos artistas passam por dificuldades financeiras.

É preciso encontrar novas formas de mobilizar a classe teatral, com finalidade bem definida, que sejam atraentes aos mais jovens (que vimos ser a minoria dentre os associados) e que levem em conta suas necessidades. Ou ainda, é desejável um maior diálogo entre as entidades que congregam diferentes nichos. Tal movimento qualificaria nossa luta trabalhista.

Explorando a potência das ações coletivas e a articulação do nosso setor em redes, existe ainda o cenário do trabalho cooperativado. As cooperativas tem ganhado destaque num contexto de economia solidária, privilegiando as parcerias no lugar da competição pregada pelo capitalismo neoliberal. Quero ressaltar aqui duas expressões da cooperação:

A primeira é o cooperativismo de plataforma⁵², um modelo de empreendimentos contemporâneo que combina os princípios e valores do cooperativismo tradicional com as novas e disruptivas tecnologias digitais. Diferente do trabalho digital erguido em monopólios, como a *Big Tech*, e do foco em *copyright* que move algumas linhas da economia criativa, o cooperativismo de plataforma é um sistema de produção mais livre (*open source*) e sustentável. Estas plataformas frequentemente são geridas pelos próprios trabalhadores, distribuindo entre sua comunidade o valor social e financeiro do trabalho. Assim, ele se difere de iniciativas como o *Uber*, *iFood* e afins, que se referem aos trabalhadores como “parceiros” ou “colaboradores”, mas seguem um modelo que explora essa mão de obra para enriquecer as lideranças da empresa.

⁵² O cooperativismo de plataforma é amplamente estudado no **DigiLabour**, um importante centro de pesquisas gaúcho que investiga as conexões entre o mundo do trabalho e as tecnologias digitais, ligado à Unisinos sob a coordenação do professor Rafael Grohmann. Pode ser acessado aqui: <https://digilabour.com.br/>.

Nas artes, os principais exemplos de plataformas cooperativas ainda se centram na música e nas artes visuais, com poucos exemplos brasileiros. Com a onda de informatização do teatro, que durante a pandemia gerou plataformas de *streaming* dedicadas e experimentou novos formatos de festivais digitais, podemos nos inspirar neste tipo de organização. Plataformas como o *Resonate* (*streaming* de música) e o *Stocksy* (banco de imagens) entregam serviços similares ao de plataformas tradicionais (como o *Spotify* e o *Shutterstock*), mas funcionam com uma gestão democrática, onde os artistas participam das decisões da gestão e recebem mais pelo seu trabalho. Sendo um movimento recente e bastante atrativo, seu futuro ainda é incerto:

É também um movimento ambíguo pois, de certa forma, você tem plataformas que querem se tornar cooperativas e garantir acesso de seus algoritmos e dados aos usuários efetivos. E do outro lado você tem cooperativas tradicionais que querem se tornar plataformas. O fato dessas duas direções tenderem a se entrelaçar e a criar novas e excitantes possibilidades é, claro, um pouco arriscado também. Nós talvez nos deparemos com um cenário no qual o cooperativismo de plataforma simplesmente pode não funcionar. (CASILLI, 2019).

A segunda expressão que destaque são as plataformas baseadas no comum. Esse sentido de plataforma nasce no ocidente por volta do século XVII, com movimentos que queriam superar as propriedades privadas, o trabalho assalariado e reivindicavam um Tesouro comum a todos. Essas organizações hoje encontram no trabalho cooperativado um arranjo mais próximo desse ideal, onde a ação de cada um contribui para o bem comum. Existe em Porto Alegre a Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais, criada em 1999, mas que apesar do nome atua principalmente como grupo de teatro de rua e promotora de oficinas. Um exemplo mais próximo do funcionamento cooperativado seria a MOVE, que se articulou como coletivo de artistas-produtores para apoiar os projetos de seus associados, mas sem elaborar um projeto coletivo. Ainda falta sistematização para realizar em Porto Alegre algo próximo deste modelo.

Um exemplo bem-sucedido no Brasil é o Instituto Procomum, organização da sociedade civil fundada em 2016 na cidade de Santos. Dentre suas várias ações comunitárias, o Instituto promove o LAB Procomum, um espaço para incubação de projetos criativos e de inovação. Nesse laboratório, fortalecem redes de trabalho e cooperação na comunidade, estimulando a troca ativa entre participantes, a solução dos problemas comuns e a sustentabilidade social, ambiental e econômica (FERREIRA et al, 2021). O Instituto tem uma série de parcerias de financiamento, fomento e apoio institucional. Essa conexão entre agentes é essencial para as plataformas baseadas no comum (CASILLI, 2019).

Hoje as cooperações não precisam respeitar limites geográficos — podem ser locais, regionais, nacionais ou internacionais. Quanto maior e melhor articulada a rede de contatos, maiores serão as oportunidades. Em meu trabalho com a *startup* Platô Cultural, por exemplo, a participação em redes globais e a parceria com entidades internacionais foram fundamentais para ampliar nossa visibilidade e nosso acesso a novas fontes de financiamento. As trocas geradas por esse tipo de contato também são enriquecedoras do ponto de vista criativo, promovendo diálogos entre artistas de diferentes contextos socioculturais.

3.2.2 Visibilidade do trabalho

Diferentes autores também apontam que associar-se a profissionais mais renomados que você pode ser uma estratégia vantajosa para a carreira, ao lhe conceder maior visibilidade (KLEON, 2012; MENGER, 2012). Essa tática reforça as desigualdades do nosso sistema, onde a visibilidade (e suas vantagens) é para poucos. Não é um caminho para combater nossas dinâmicas precárias, mas para impulsionar o sucesso individual. Por outro lado, ela de fato contribui como uma oportunidade de aprendizado com colegas mais habilidosos: “Encontre a pessoa mais talentosa na sala e, se não for você, fique ao lado dela. Passe tempo com ela. Tente ser útil. [...] Se descobrir que você é a pessoa mais talentosa da sala, você precisa encontrar outra sala” (KLEON, 2012, p. 55).

Podemos encarar a importância da visibilidade de outra forma. Para Bojana Kunst (2015), a visibilidade é a principal tecnologia de produção do trabalho artístico, e devemos usá-la justamente como forma de denúncia da nossa precariedade. Ela reconhece que o trabalho tem sido tema de muitas obras artísticas das últimas décadas, mas de forma abstrata, e defende que é preciso ir além da abstração e recuperar o aspecto material do trabalho:

Assim, os processos visíveis de trabalho nas artes tornam-se interessantes quando revelam a hegemonia da diferença entre arte e vida e abrem caminhos para representações e imagens da exploração contemporânea. A este respeito, é extremamente importante tornar visível a exploração dos próprios métodos de produção: trabalhar de tal maneira que as condições se façam visíveis. (KUNST, 2015, p. 166).

Para Kunst, essa crítica responde ao apagamento das fronteiras entre trabalho e vida. A politização dessa diferença já foi bastante explorada pelo movimento feminista, desde sua natureza (como para diferenciar trabalho social na esfera pública e trabalho doméstico), o que evidencia o alcance dessa política de precarização e a importância das alianças com suas demais vítimas para superá-la (BUTLER, 2018). Nós, artistas, trabalhamos com

representações simbólicas, criamos imaginários que se proliferam e inspiram ações concretas na realidade. Promover o trabalho artístico como veículo de visibilidade para as nossas pautas (e dos demais indivíduos que sofrem da mesma precariedade) é uma estratégia para revolução cultural.

Portanto, a visibilidade do trabalho resiste à representação hegemônica do trabalho como algo que se apropria do todo da vida. É preciso analisar a obra do artista e conectá-la com a forma pós-fordista de trabalhar, bem como com os procedimentos da exploração capitalista para revelar o outro lado extremamente importante da atividade do artista: a vida, que é de todos, não apenas para aqueles que trabalham. (KUNST, 2015, p. 168).

3.2.3 Artes cênicas em campo expandido

O conceito de campo expandido tem sido utilizado, a partir da obra de Rosalind Krauss (2015), para se designar processos artísticos que procuram alargar as fronteiras preconcebidas de determinadas práticas artísticas. Os limites do que é teatro já vêm sendo gradualmente repensados por conta do seu diálogo com outras mídias (dança, música, artes visuais, vídeo, *Internet*, radiofonia, etc.). Para conseguir se manter, muitos artistas buscam expandir suas práticas para outros espaços e formatos de trabalho. Ainda que não seja teatro, em sua concepção mais tradicional, estes empreendimentos contribuem para a cena cultural da cidade e para a subsistência dos seus profissionais.

Um exemplo clássico de adaptação em Porto Alegre são os bares temáticos. Eles não são novidade na cena local, estando presentes pelo menos desde o Clube da Chave (inspirado no bar de mesmo nome que existia no Rio de Janeiro). Fundado em 1954, ali artistas de teatro trabalhavam encenando esquetes num balcão entre as mesas (PEIXOTO, 1997). O Teatro de Equipe, na mesma época, também mantinha um bar e outras atividades correlatas em sua sede, que fazia sucesso como ponto de encontro cultural (STÜRMER; WOLKMER, 2019).

Hoje existem novos bares temáticos que empregam artistas cênicos na capital gaúcha. Alguns exemplos são a Workroom, inaugurada em 2017 e que recebe performances de *drag queens*, o Comedy Club, inaugurado em 2019 e que recebe atos de comédia *stand up*, e o Von Teese, inaugurado em 2015 e fechado pela pandemia que recebia shows burlescos, dentre outros. São espaços alternativos de trabalho, tipicamente aproveitados por músicos, mas que também podem servir para os artistas da cena.

Em outros lugares do mundo podemos encontrar desdobramentos um pouco mais elaborados, como as experiências cênicas gastronômicas. São restaurantes que buscam

envolver seus clientes completamente numa experiência extracotidiana, empregando atores, cenário, trilha sonora e demais efeitos. Alguns eventos pontuais, como as feiras medievais, também têm versões locais. Os exemplos vão para além da culinária, incluindo uma série de setores que tem apostado nas experiências imersivas: recreação, educação, *marketing*, museologia, e várias outras. Estes formatos ainda não são tão comuns no Brasil, mas podem ser vistos em outros países (principalmente na Europa) onde, além do consumo, são utilizados como instrumentos de cidadania e participação social.

As tendências globais do consumo na contemporaneidade, muito preconizadas pela própria economia criativa, apontam para uma Era da Experiência. Isto é, as pessoas deixam de adquirir apenas o produto ou serviço e passam a considerar todo o processo de aquisição. Neste contexto, o saber artístico ganha um novo valor, reconhecendo a capacidade da arte de produzir experiências (DEWEY, 1980). Muitos artistas encontram nessa interação a possibilidade de conciliar trabalhos em outros ramos da economia e seguir fazendo arte.

O conhecimento em arte tem sido visto como estratégico para muitas áreas, com um olhar quase romantizado. A capacidade criativa dos artistas parece um atalho para a inovação. É válido usarmos deste potencial para subsistência nesse novo capitalismo, mas não podemos perder de vista a certeza de que nossa arte pode ir além. Ainda podemos quebrar barreiras e produzir experiências não só de consumo capitalista, mas também de comunhão.

3.3 Trilhando o futuro

Apesar dessa fetichização dos profissionais criativos como seres inovadores pelo capitalismo, essa acepção não é universal. Existem discordâncias na academia a respeito da própria produção de inovação pelas artes como campo científico, ainda que a inovação seja o princípio do produto teatral (BORGES, 2003). Diferentes campos produzem inovação de formas diferentes. Este conceito pode ser entendido muito além da marcha pelo progresso ou da tecnologia desenvolvimentista. A produção das artes difere de campos mais hegemônicos, mas é inegável que as estratégias que vimos, articuladas pelos próprios artistas, representam algum grau de inovação: “O que importa aqui não é o seu frescor inovador, mas o modo como cada uma delas busca solucionar problemas concretos e específicos da realidade artístico-cultural brasileira” (BARBALHO; ALVES; VIEIRA, 2017, p. 68).

Com o advento de novos suportes tecnológicos, é comum que se questione a possibilidade de inovação dos formatos mais arcaicos. O teatro como arte milenar parece ficar cada vez mais para trás nessa corrida, sendo ultrapassado pelo audiovisual, pela *web*, pelos jogos e outras experiências imersivas em realidade virtual.

A produção e a comunicação da cultura não se renovam apenas a partir dos criadores. Também nesse ponto há uma mudança de época. Ao contrário dos tempos em que a idealização romântica e a vanguarda atribuíam aos artistas o grande papel da inovação, hoje esse papel está mais distribuído. E mais competitivo: a ponto de duvidar que alguns atores sejam indispensáveis no processo de geração e transmissão. Livrarias e lojas de discos são necessárias em uma época de *download* de bens simbólicos? (CANCLINI, 2012, p. 11).

Mas qual a inovação possível do teatro contemporâneo? Notamos uma evolução constante da linguagem cênica no último século. Conforme a sociedade desenvolve novas mídias e tecnologias, o teatro aos poucos se apropria delas e descobre novas possibilidades.

A música é *streaming*, a fotografia é digital, o cinema é *on demand*, a televisão é interativa, por que o teatro também não desfrutaria das possibilidades do ciberespaço? É um caminho natural, como foi a iluminação elétrica nas encenações no século XIX. Talvez, no futuro, o hibridismo com o ciberespaço seja percebido da mesma maneira que o uso da luz elétrica no teatro: com espanto de imaginar que algum dia foi diferente. (TORRES, 2018, p. 15).

Vimos que o amadurecimento estético do teatro de arte brasileiro deste século, produzido via editais públicos, coincidiu com um distanciamento das demandas do público. Esse processo pode ser natural: Jean-Pierre Ryngaert (2009) considera paradoxal tentar inovar e ser comunicativo simultaneamente. Hoje vemos um movimento inovador do teatro em direção ao ciberespaço, onde ele também luta para reencontrar seu público.

É um cenário imprevisível que temos pela frente. Para concluir nossa jornada nesta investigação, apresento as expectativas dos artistas da cena porto-alegrense sobre o seu futuro. Seu potencial de inovação é alimentado pela vontade de resistência e, por que não, de uma disposição sonhadora. Por fim, depois de propor tantas estratégias, concluo idealizando as soluções para os principais desafios do nosso mercado.

3.3.1 O que esperar do amanhã

O mundo está em constante mudança, por isso não podemos tratar nossos conceitos e estruturas como algo estático. Essa certeza se impôs no decorrer deste estudo: a pandemia causada pelo coronavírus estourou no segundo semestre de pesquisa e, potencializada pela gestão genocida do governo federal brasileiro, abalou toda a nossa sociedade, incluindo o

teatro e sua economia. Em dado momento, o que começou como análise contemporânea parecia quase o relato histórico de um passado distante. Era difícil enxergar o horizonte.

Pensando nisso, em nosso levantamento ainda perguntei aos teatros da cidade: “Quais tendências você enxerga para o futuro dos trabalhadores teatrais em Porto Alegre?”. Nas 123 respostas recebidas, o estado de incerteza ainda pairava sobre muitos. Era abril de 2021, momento em que a vacinação contra COVID-19 avançava lentamente, somente para idosos e profissionais da saúde. Já se sentia o esgotamento com o trabalho digital e ainda não havia perspectiva de quando o teatro presencial seria possível novamente.

Em um primeiro plano, muitas respostas levam em conta as adaptações ensaiadas no teatro por conta da COVID. A integração com a tecnologia é uma tendência vista por muitos, tanto como alternativa estética quanto para manter contato com esse novo público do ciberespaço. Associada a ela vêm todas as dinâmicas precárias do trabalho de criador de conteúdo para a *web*. Muitas escolas também adaptaram seus cursos de teatro para o modo *online* e, embora tenham enfrentado dificuldades, só o tempo poderá dizer se esta adaptação irá permanecer na cultura teatral. Acredito na possibilidade de coexistência: um suporte não substituirá o outro, mas podem trabalhar em conjunto ou servirem a públicos diferentes, como já aconteceu na cisão entre teatro e cinema (CANCLINI; CRUCES, 2012; GUÉNOUN, 2004). O teatro de rua e em locais alternativos também é apontado como tendência, pelas novas condições sanitárias e para contornar o fechamento sistemático de espaços culturais. Como o teatro presencial conseguirá se manter em Porto Alegre, dependerá de sua habilidade em detectar e jogar com os desejos sociais pós-pandêmicos.

[Resposta 114] A tendência é fazer teatro em lugares alternativos visto que não há salas decentes. Certamente o teatro será muito mais híbrido em função que muitos artistas estão trabalhando com formas digitais e em parceria com artistas do cinema.

[Resposta 3] Acredito que a tendência do mercado teatral online que cresceu com a pandemia se mantenha presente no cotidiano dos artistas. No entanto, também acredito que seja necessário haver ainda mais políticas públicas e sociais que auxiliem esses artistas a voltarem ao mercado "presencial", visto que, muitos precisaram encontrar outros empregos e fontes de renda até fora de sua área. Além disso, penso que o consumo cultural continue crescendo exponencialmente dadas as demandas de mercado; logo, os artistas precisam estar preparados para isso, se quiserem tirar proveito. (ROCHA, 2021).

Muitos entrevistados foram pessimistas, prevendo a continuidade do atual processo de precarização e desmonte neoliberal da cultura pelos próximos anos. Diversas respostas previam um êxodo, seja no sentido geográfico (buscar trabalho em outras cidades), seja no sentido profissional (trabalhar em outras áreas para se manter financeiramente). Foi

ressaltado um ciclo tradicional no teatro de Porto Alegre: longos períodos de escassez permeados por breves períodos frutíferos.

[Resposta 151] [...] No mínimo 15 anos, se começar agora, para estruturar política de cultura plausível e estruturante para as cadeias produtivas. A economia criativa continuará professando que a informalidade é característica do setor, quando na verdade não é, e aceitar isso sem o senso crítico é contribuir para a desestruturação do setor.

[Resposta 85] A mesma tendência que vejo desde meus pais, pessoas trabalhadoras de teatro há mais de 30 anos; e de pessoas que conheci por essa relação de vir de uma família de teatro, algumas com mais de 50 anos de profissão: Uma sobrevivência precária, com altos não tão altos e baixos extremamente baixos; mantida pela necessidade do fazer. [...] Um teto que segue baixo, o contínuo de grandes “êxodos” de artistas para outros lugares sob a perspectiva de melhores condições (“Porto Alegre é uma cidade passageira; aqui se fica até que se consiga sair”, já ouvi). Uma cidade que se moderniza e cria atrações “culturais” que dão oportunidades para todes menos as pessoas que trabalham aqui, unicamente da cultura. Não consigo ver uma grande melhora em um futuro próximo. Mas espero muito que eu possa daqui a alguns anos pensar “como eu estava errado”. (ROCHA, 2021).

Algumas tendências de dinâmicas criativas e estéticas foram trazidas, consolidando processos que já vemos na cena local. Foi apontado um fortalecimento da cena de teatro comercial e teatro musical na cidade, bem como a formação de coletivos ao redor de pautas identitárias. A interdisciplinaridade é vista como um movimento crescente (aliando teatro à dança, música e artes visuais), o que implica na conformação de novas redes de trabalho para os artistas. Pode ser um movimento positivo criarmos alianças com artistas que sofrem formas diferentes de precarização, ampliando nossas lutas (BUTLER, 2018).

Muitos apostam na potência deste movimento de articulação, acreditando que ele é o caminho mais viável para superarmos os atuais problemas. A classe teatral porto-alegrense já viu iniciativas de sucesso decorrentes de articulações ao longo dos anos: o Porto Verão Alegre, um dos maiores festivais da cidade hoje, nasceu em 1999 da união de artistas de teatro comercial que queriam fomentar o teatro local no verão; o festival Novembro das Artes surgiu de forma semelhante em 2018, detectando neste mês um vazio no calendário cultural da cidade, e apesar de não ter tido novas edições, deu origem à MOVE, coletivo que luta por melhores condições de produção desde então.

[Resposta 65] A arte está submetida às questões políticas e sendo ignorada. Mas, apesar de vermos uma classe doída e cheia de escassez, também se vê a sua potência. A necessidade dos fazedores da arte se manterem resilientes e determinados a criar novos formatos de ação, fortalece a classe. [...] O mercado sempre é aberto pelos artistas porque ele simplesmente existe por nossa livre escolha. Como se mantém e quem são os aliados, é apenas voltas nessa montanha-russa que já aprendemos a andar.

[Resposta 5] Sinto tristeza em fazer essa avaliação. Creio que a precarização do mercado é crescente e profunda, vejo colegas em situações extremamente difíceis e não vejo um horizonte de crescimento a curto prazo. Penso que qualquer avanço vai ter que se dar por uma rearticulação da categoria em torno de núcleos que discutam o mercado e possam promover ações coletivas (pequenas mostras, festivais etc.) e reivindicações junto à gestão pública. Por outro lado, entendo que nossa atuação tem uma enorme importância nesse momento para reconstituição de nossa identidade e de nosso sentido coletivo esvaçado pela ascensão do fascismo e pelo descontrole da gestão genocida da pandemia. Isso: uma tarefa descomunal sem qualquer perspectiva de apoio ou garantia de subsistência... Sem romantismo. (ROCHA, 2021).

Mas a visão predominante, e muito bem fundamentada, como já vimos, é a de que as políticas públicas são a maior esperança para se recuperar do desmonte dos últimos anos. Porém permanece uma disposição de luta constante por estes direitos, uma vez que a própria classe política neoliberal foi a responsável por tal desmonte:

[Resposta 123] Acredito que a revolução teatral sempre existirá, mas o futuro de artistas em Porto Alegre, pensando de maneira positiva para um todo, só será positivo quando políticas públicas (educacionais; artísticas) forem melhoradas e pensadas de maneira melhor no sentido de acessibilidade, oportunidades, valorização dos artistas do meio teatral e maior disponibilidade de acesso a profissão para todos.

[Resposta 132] Infelizmente acredito que pouco vai mudar, nosso projetos dependem em sua maioria do poder público para serem executados, a maioria de nós ainda não poderá se dedicar exclusivamente ao teatro para buscar outras fontes de renda.

[Resposta 82] Continuar a lutar por políticas públicas que invistam em teatro. Fora isso, não vejo muitas perspectivas de crescimento nessa cidade. (ROCHA, 2021).

Seja qual for o caminho, mesmo para os mais otimistas, é uma certeza que a mudança será lenta. Até lá, toda uma geração de artistas deverá seguir enfrentando os desafios da precariedade, que há muito assola o teatro porto-alegrense, e precisará seguir engajada na luta por melhores condições junto aos diferentes setores da sociedade.

3.3.2 A solução do problema e outros exercícios de utopia

Passamos longas páginas vendo e revendo a realidade distópica do neocapitalismo contemporâneo na qual estamos imersos — baseada em crises cíclicas e desigualdades. Parece que somos impotentes diante de um sistema viciado e perverso. Não quero terminar o texto com essa mensagem. Não podemos sozinhos superar essas mazelas, mas vimos em vários estudos o poder do teatro em trazer um alento para essa situação: seja na cultura, na saúde, na segurança, na economia ou outras áreas primárias ao bem-estar social. Tal qual erva daninha, nos infiltramos nas brechas para florescer. Convido vocês a sonhar junto neste final, a idear novos futuros e encontrar caminhos possíveis dentro da utopia:

Muitos séculos se passaram até o atrelamento da ideia de utopia ao processo revolucionário socialista na busca de uma sociedade mais justa, e no século XIX uma parte do pensamento marxista destinou-se a pensar a revolução como utopia, como esta sociedade justa e igualitária a ser buscada. Por esse caminho, a utopia acabou se tornando, em termos vocabulares, uma palavra do senso comum, como sinônimo de sonho, de ideal social a se buscar, de objetivo para a luta daqueles que não se conformam e que, de alguma forma, contribuem para a construção de uma outra sociedade, usando, para isso, os recursos, habilidades, experiências e possibilidades que possuem. (CARNEIRO; BARON, 2020, p. 61).

O sonho não é avesso à realidade. A utopia serve para caminhar (GALEANO, 2001). Pois a utopia no sentido marxista não é um ideal, mas uma prática que se constrói diariamente na luta, na dialética e na história (CARNEIRO; BARON, 2020). Um sistema ideológico hegemônico como o capitalismo tem o poder de parecer a única realidade possível. E só aceitamos essa realidade pois ela sempre nos foi apresentada desta forma. Sinto constatar que minhas proposições ainda serão um tanto limitadas por esse realismo capitalista que nos censura a imaginação para além desse sistema. Mas criar diferentes visões do futuro é o primeiro passo para realizá-las. Então, para abastecer nosso imaginário de possibilidades, vou recorrer aqui aos sonhos de outros pensadores e à realidade de outros lugares que podem nossas aspirações para o teatro brasileiro.

Nossa leitura até aqui já apontou alguns caminhos desejáveis: para manter as artes cênicas, o Estado precisa intervir no seu fomento e ter uma política cultural sólida. Este investimento costuma reverter em benefícios ao próprio país. Desde o início da ascensão neoliberal dos anos 1970, tem sido cada vez mais difícil encontrar esse tipo de cenário bem estruturado no mundo. Dois exemplos possíveis são a Alemanha e a França, países europeus que, dentro de seu contexto, mantêm um sistema teatral nestes moldes.

O teatro na Alemanha é tratado como política estatal, recebendo subsídio de todas as esferas públicas. O teatro representava 1,1% do orçamento público de Berlim, mas as políticas de austeridade têm ameaçado esta realidade (OSTERMEIER, 2013). Apenas 15% dessa verba destinam-se à produção artística, enquanto o resto “alimenta um aparato técnico e administrativo inflacionado e protegido por sindicatos poderosos” (VALENTE, 2008). Existem mais de 150 teatros públicos no país, com elencos fixos de teatro, ópera e dança, uma ampla programação e repertórios próprios, de acordo com o perfil artístico de cada casa.

Fora do teatro institucional, a Alemanha conta com mais de 280 teatros privados, parte dos quais subvencionados, e milhares de grupos independentes. Apesar do ideal de fomento público, os grupos que vivem às margens deste sistema oficial enfrentam condições mais precárias de trabalho e subsistência (FAGUNDES, 2021). Nenhum sistema é livre de

falhas, eis a necessidade de um monitoramento constante dos sistemas teatrais, independente da sua configuração.

O teatro da França também é fomentado pelo Estado, mas de forma diferente. O país oferece subvenções específicas para grupos jovens, grupos pequenos e grupos grandes em todas as esferas de governo. Este sistema incentiva os grupos a avançarem, tornando-se maiores e dependendo menos da subvenção (VILHENA, 2021). Para garantir a subsistência dos artistas e técnicos de espetáculo fora de cartaz, existe ainda o sistema da intermitência: uma indenização especial, dedicada à classe artística, que é paga aos profissionais que comprovam no mínimo 507 horas de trabalho por ano (RFI, 2021).

A Lei Aldir Blanc, de auxílio emergencial ao setor cultural, ensaiou uma medida semelhante no Brasil durante a pandemia. Essas proposições dialogam diretamente com pautas instigantes que correm no nosso debate político progressista, como a renda básica universal e a taxação de grandes fortunas (JOST; ROQUE; SCHNEIDER, 2020). É preciso avançar nessa discussão, para estabelecer políticas trabalhistas e econômicas de acordo com as especificidades do nosso setor:

[Resposta 151] Vejo com tristeza [o mercado de trabalho com teatro em POA], com pouca estruturação real desse mercado. Sem regulamentação plausível, sem assuntos de relevância sendo discutidos como a reforma tributária e um regime de previdência específica para esse setor, entre outros. (ROCHA, 2021).

Além de fomentar a estrutura de produção cultural, a França também investe no seu consumo. Desde 2021, o governo disponibiliza um vale-cultura (*pass Culture*), atualmente no valor de 300 euros, para jovens de 18 anos gastarem com teatro, cinema, shows, livros, exposições, plataformas digitais (limitadas para evitar um monopólio) e cursos de artes. O benefício é acessado através de um aplicativo, cujo algoritmo opera numa lógica diferente das gigantes da Internet: recomenda produtos e serviços opostos aos que o consumidor escolheu anteriormente, para expandir seus gostos e preferências (VICENTE, 2019). Essa política já foi criticada por outros gestores, que afirmam que não basta o investimento financeiro se não houver uma mediação anterior.

O Brasil também possui um vale-cultura, no valor de 50 reais, criado no governo de Dilma Rousseff em 2013 para atender trabalhadores com carteira assinada. O programa estimava atingir 42 milhões de trabalhadores, mas contemplou apenas 561 mil até 2019. A expansão dessa política diminuiu significativamente após 2016, ano em que Dilma foi deposta num golpe político (LORRAN, 2020).

Uma das principais lições ao observar as políticas culturais alemãs e francesas é a centralidade do Estado, que atua muito mais via fomento direto do que via fomento indireto. Mesmo em episódios de austeridade, os franceses e alemães têm receio em receber dinheiro privado na cultura, prática que poderia desmobilizar o Estado e precarizar seu mercado (VILHENA, 2021; VALENTE, 2008). Não podemos reduzir nossas políticas culturais às leis de incentivo à cultura. Elas são mecanismos importantes, mas não devem ser protagonistas do nosso cenário cultural, ou estaremos entregando o controle desse patrimônio imaterial a organizações privadas sem competência para tal.

Não acredito que devamos reproduzir as políticas culturais de outros países no Brasil, mas perceber seus êxitos e adaptá-las à nossa realidade. Exemplo disso é a própria França, cuja política cultural também já se inspirou no Brasil. Mário de Andrade fez uma gestão histórica no Departamento de Cultura de São Paulo na década de 1930, propondo ações de fomento às culturas populares, descentralização do equipamento cultural e democratização da cultura. Apesar de ser uma gestão municipal, ela transcendeu as fronteiras paulistanas, tornando-se um dos episódios mais estudados das políticas culturais no Brasil. Suas ações ecoaram até o Ministério da Cultura da França, que faria ações similares em 1954 (RUBIM, 2007; FERREIRA et al, 2021).

Sem pretender esgotar suas contribuições, pode-se afirmar que Mário de Andrade inova em: 1. estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2. pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”; 3. propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4. assumir o patrimônio não só como material, tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade; 5. patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais. (RUBIM, 2007).

Não nos faltam boas propostas ou pessoas interessadas para levá-las ao poder público. Falta simplesmente aplicá-las. O programa Cultura Viva, instaurado pelo MinC em 2004, é um exemplo reconhecido mundialmente pela excelência em gestão descentralizada que já inspirou políticas em diversos países (JOST, ROQUE, SCHNEIDER, 2020). Diversas regulamentações existentes sobre o trabalho artístico são pouco monitoradas, como os pisos da categoria ou a exigência de registro para trabalhar. O nosso Plano Nacional de Cultura estabelece uma política cultural consistente, com metas pensadas para o prazo de 10 anos (BRASIL, 2010)⁵³. A atual gestão do governo federal, que acabou com o Ministério da

⁵³ O monitoramento do Plano Nacional de Cultura pode ser acompanhado através do seu site oficial, em <http://pnc.cultura.gov.br/>.

Cultura, também postergou a revisão do plano em dois anos. Embora o documento tenha valor ímpar para o setor cultural brasileiro, a execução de suas metas deixa bastante a desejar, principalmente no período pós-golpe de 2016.

O francês Denis Guénoun (2004) acredita que é urgente reordenar por completo o teatro e suas profissões em outro sistema, de modo a responder à necessidade do teatro hoje. Suas proposições vêm no sentido de abrir a cena para a participação do público, antecipando as tendências da Era da Experiência, anteriormente apresentadas. Não se trata de acabar com o teatro de representação, mas diversificar as possibilidades da cena. Ele faz um exercício de imaginar um sistema teatral ideal para a França:

Pelo prazer da utopia, daremos aqui um exemplo prático. Cada teatro deveria comportar no coração de seu coração uma Escola. [...] Estas escolas, úteis, devem ser multiplicadas, visto que suas capacidades não têm relação com o ritmo do ingresso na “profissão”. Mas viso aqui a uma Escola muito aberta, pública, capaz de propor uma resposta ao desejo de teatro multiforme, como ele se manifesta nos jovens (e em outras pessoas também). [...] Deve ser possível aprender teatro como se pode, no geral, fazer com a música: escolas de música e conservatórios de diversos níveis oferecem uma escala de formação que vai da iniciação ao profissionalismo mais ousado. É de uma coisa assim que o teatro precisa - ao menos disto. [...] Esta ideia seria irrealista se o teatro fosse um gosto marginal, e se uma ideia como essa tivesse o objetivo de criá-lo ou ampliá-lo. Mas trata-se de responder ao que está aí. (GUÉNOUN, 2004, p. 160-161).

A utopia de Guénoun é próxima de uma velha reivindicação da nossa classe artística: o ensino de teatro no ensino básico. Uma das metas do Plano Nacional de Cultura é incluir a disciplina de arte em 100% das escolas públicas de educação básica⁵⁴, mas frequentemente as escolas abordam apenas as artes visuais. A maioria das escolas sequer possuem professores com formação específica em artes, quem dirá teatro. Aumentar o número de profissionais qualificados é outra meta do Plano, mas faltam concursos públicos para professores de arte com formação específica. Ampliar o contato mediado com as artes desde a infância poderia até fomentar um público para as artes, desde que se faça de forma especializada.

[Resposta 144] [...] Sinto que precisamos de investimentos federais reais na cultura, mas não só para montagem de espetáculos, mas para manutenção, circulação e espaços de ensaios. Além disso, necessitamos de políticas públicas para inserir o teatro nas escolas e proporcionar que os licenciados em teatro exerçam sua profissão com carteira assinada.

[Resposta 30] Acredito que dentro da escola pública o ensino de teatro não é valorizado, tanto por parte da administração da escola, tanto por parte do governo. Dentro da escola particular é um pouco melhor. Porto Alegre tem muitos artistas e muitos por falta de trabalho fixo em grupos ou empresas teatrais, procurando ministrar oficinas, tornando o mercado ainda mais concorrido para os profissionais da licenciatura. (ROCHA, 2021).

⁵⁴ Segundo o monitoramento, 77,2% das escolas públicas brasileiras ministravam a disciplina de arte em 2019. Esse número parou de crescer e está em queda desde 2017, quando a taxa era de 77,9%.

Para além da escola básica, Guénoun sugere multiplicar as escolas profissionalizantes de teatro coordenadas pelos próprios artistas, que devem incorporar a transmissão de conhecimentos ao seu ofício. Vimos que quase metade (49%) dos teatros entrevistados em Porto Alegre também atua como professor ou oficina, portanto não seria uma grande adaptação para a classe. A modificação maior deve ser no como o poder público lida com as artes, e isso perpassa um compromisso com a causa e uma mudança cultural. É preciso incentivar não apenas a produção artística, mas o acesso a essa produção.

O financiamento dos espetáculos deve ser totalmente reorganizado: é preciso repensar os modos e os caminhos da demanda social, os pressupostos da subvenção pública, as possibilidades de intervenção e de apoio dos espectadores e das cidades. O teatro não deve viver apenas da liberalidade do Estado e do consumo de algumas reduzidas camadas sociais semiabastadas. [...] o que pode assumir a forma de apoio estatal, sem dúvida alguma, mas este apoio deve ser re-fundado, apoiado em alguma outra coisa que não ele próprio. Porque o horizonte evidente, incontestável, da apresentação pública deve ser a gratuidade. (GUÉNOUN, 2004, p. 159-160).

Numa perspectiva baseada no bem comum, essa nova forma de gestão democrática da cultura não deveria ser controlada apenas pelo Estado. Precisamos de uma gestão compartilhada que estimule o envolvimento dos trabalhadores e do público, pois já vimos na primeira parte da dissertação a formação de oligarquias de tradição castilhistas legitimadas pelo poder estatal gaúcho. Por isso é essencial uma abordagem pluralista que articule nossas políticas culturais em todos os níveis da administração pública, em diálogo com entidades internacionais e locais. Por sorte, como vimos, temos ótimos modelos brasileiros de gestão descentralizada e participativa que podem ser um ponto de partida.

É preciso que não só os governantes, mas a população em geral sinta a necessidade do teatro na sociedade. Nosso governo nem sempre é um retrato fiel da população, mas espelha várias demandas sociais. Para avançarmos com nossas reivindicações, o público deve ser nosso aliado. Precisamos articular melhor nossas redes, sindicatos e organizações trabalhistas para aumentar nosso poder de visibilidade e encontrar novos meios de comunicação com o público. É preciso conhecer nosso público, e ampliar os estudos nessa área.

Para isso podemos observar os mecanismos de infiltração de outras estruturas recentes em nossa sociedade, como as igrejas neopentecostais e os políticos de extrema direita. As igrejas, por exemplo, têm uma frequência conhecida, um alcance desde a infância (com as escolas dominicais e grupos de jovens) e uma propaganda sistematizada. Essas mudanças se constroem desde a base, isto é, as classes populares que são a maioria da população brasileira (VARELLA, 2021). O teatro popular é um movimento consistente há décadas em Porto Alegre e no Brasil. Precisamos sistematizar essas redes para ampliá-las e fortalecê-las.

Esse fortalecimento do teatro capilarizado, com base comunitária, tem potencial para criar novos circuitos. Já constatamos o êxito do teatro que circula em nichos, feito pelo e para as populações negra, feminina ou LGBTQIA+. Essas dinâmicas partem da microrrevolução como estratégia de resistência ao capitalismo, propondo alternativas comunitárias de sustentação econômica e social (BORGES; ELESBÃO; PEREIRA, 2021). É necessário combater a tradição gaúcha de dar mais valor ao que é de fora e repensar o funcionamento de instituições como o Departamento de Difusão Cultural da UFRGS, que investe muito na apresentação de artistas de outras localidades, mas pouco faz pela difusão das produções artísticas oriundas da própria universidade ou da cidade de Porto Alegre.

Precisamos dialogar com o público através da nossa produção cênica, o que não implica necessariamente simplificar a linguagem. Vemos hoje o sucesso de muitos filmes de narrativa complexa ou jogos com mecanismos que demoram a ser aprendidos. É preciso entender a relevância e a obsolescência do suporte teatral, e a partir daí investigar o que ainda torna o teatro necessário. Há um movimento de buscar a diferença na forma e não no conteúdo, pois o conteúdo pode ser obtido em outros suportes (CANCLINI; CRUCES, 2012; GUÉNOUN, 2004). O teatro precisa explorar seu diferencial como linguagem.

E se o teatro escapou, ao menos em um sentido, à radicalidade do abalo do modernismo [...], podemos muito bem imaginar, segundo a bem conhecida lei da conversão dos atrasos em avanços, que caiba a ele deslanchar a próxima dissensão. Para tanto, o andamento dos teatros deve ser energeticamente sacudido. São necessários, admitimos, espetáculos de atores profissionais em que só eles representam, desde que isto não esgote todas as capacidades de financiamento social. Mas a responsabilidade estética que preside o uso dos teatros não pode mais ser pensada segundo critérios de identidade. É o compartilhar que deve orientá-la, o diálogo entre línguas inaudíveis. (GUÉNOUN, 2004, p. 158).

Espero que essas reflexões possam, de alguma forma, inspirar novos futuros para o nosso teatro e a sociedade que ele atende. Precisamos de uma revolução teatral. Se nos faltam os meios para criar novas políticas (ou simplesmente aplicar as políticas que já garantimos), vamos tomá-los. Não há demora que supere nossa sede de mudança por um trabalho mais sustentável, por condições mais vivíveis, por um mundo mais artístico. Vozes unidas se fazem ouvir. Ao reimaginar todo esse sistema, apenas uma estrutura devemos manter intacta: nossa capacidade de lembrar, de lutar e de sonhar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que ainda nos falta dizer? A precariedade das condições do trabalho teatral já foi bem demonstrada: ela está nos números, nas estatísticas, nos relatos de artistas e no dia a dia da profissão como vimos até aqui. Ela não é restrita ao teatro de Porto Alegre ou do Brasil, embora esses artistas também enfrentem desafios específicos. Ela não é novidade, o que há de novo são as estratégias de sobrevivência. A cada época, nós artistas precisamos nos reinventar e assimilar novas formas de resistir às opressões políticas e econômicas. Estudar tais estratégias é também estudar a materialidade do fazer teatral — a arte da gambiarra, da inventividade e da garra nojenta.

Nesse mundo de retórica neoliberal, preciso desconstruir a ideia de que nosso sucesso profissional é uma responsabilidade individual. Historicamente, os profissionais do teatro de Porto Alegre têm dificuldade em viver da renda artística e por isso conciliam múltiplos trabalhos na arte e em outros campos. Isso é verdade para jovens artistas como eu e para figuras como Sandra Dani, considerada uma das grandes damas do teatro gaúcho:

Já fiz muita coisa e continuo fazendo coisas sem ganhar nada, ganhando muito de outra maneira. Quando eu vejo que eu quero e que é necessário, que é importante, que eu não vou deixar de fazer, faço, não importa. Ganhando ou não, fiz a vida inteira. Eu, infelizmente, raras vezes paguei as minhas contas com espetáculo, com trabalhos em cena. Algumas vezes consegui, [...] mas isso é raro. Raríssimo. (DANI, 2021).

Para muitos, o mercado de ensino de teatro é uma opção mais rentável e estruturada do que o próprio mercado teatral. A formação em teatro não serve apenas para capacitar os trabalhadores do teatro profissional, mas também para dar-lhes a subsistência. Esta é apenas uma das muitas adaptações que os artistas engendram para sobreviver fazendo arte. Criam mercados, trabalham em rede, inovam e teatralizam o mundo como forma de resistência. Mas nem por isso escapam das armadilhas do capitalismo, que também se teatraliza ao reproduzir globalmente uma crescente precarização do trabalho tal qual a do nosso setor.

É quando não problematizamos nossos meios de produção que somos mais facilmente cooptados pelo trabalho exploratório, tonando-nos “um trabalhador flexível, versátil, facilmente adaptável; além de rebelde, inventivo, internamente motivado, e que sobrevive bem a economias incertas ou a situações de risco e competição” (PRANGE, 2013, p. 9). Somente com esta pesquisa entendi o quanto até o nosso teatro político e revolucionário também reproduz o modelo capitalista predatório que tentamos combater (KUNST, 2015;

WIKSTRÖM, 2016). Precisamos ir além da resistência, onde somos fervidos aos poucos e nos resta cada vez menos. O teatro precisa ser ativo na busca por novos espaços na sociedade.

Fazer do teatro uma *arte de resistência* [é uma tese] digna de pena porque é uma resistência de opereta: nestes últimos tempos, resiste-se nos coquetéis de estreia, uma taça de champanhe na mão, para se consolar da falta de centralidade do teatro, pensamento generalizado no qual se disfarça o despeito por ser mantido nos confins de uma notoriedade cujo centro se desejaria ocupar. (GUÉNOUN, 2004, p. 146).

O caminho mais fácil para mim seria aceitar que esse modelo econômico destruiu de vez com o teatro e que preciso fazer outra coisa da vida. Mas minha paixão pelo teatro é maior que isso. E acredito que a sua também, você que segue lendo e buscando caminhos após tantas páginas. Temos fé (e evidências) na potência do teatro para construir um mundo melhor. O setor cultural tem uma importância estratégica para o bem-estar da sociedade. Nossos saberes são valiosos para a comunidade. A cultura é um poderoso instrumento da democracia. Precisamos reconhecer nossas vantagens e remodelar o imaginário que a sociedade brasileira tem dos artistas, superando aqueles clichês de glamour ou vadiagem, para reconquistar seu apoio através do diálogo transversal.

Precisamos ainda estudar mais os trabalhadores da cultura e suas dinâmicas de trabalho, para assim estruturar políticas públicas adequadas à nossa realidade. É gritante a falta de estudos de grande escala quando comparado a outras áreas de menor expressão. Desta forma, poderíamos contribuir para qualificação de empreendimentos e jovens profissionais da nossa área. Sem medo das pautas econômicas no teatro, é preciso fomentar um caminho profissionalizante que leve a autonomia empreendedora para fora de um contexto individualista, liberal e meritocrático (JOST; ROQUE; SCHNEIDER, 2020). Esse discurso de autonomia se insere numa lógica comunitária, afinal “a carreira não é, jamais, unicamente o fruto da sorte, da criatividade, dos talentos ou da competência, ela é também o produto de um tecido de relações” (CHANLAT, 1995, p. 75).

Se uma insatisfação com as lacunas da minha formação motivou esta pesquisa, nunca descreditei nas nossas instituições. As escolas de teatro congregam as novas gerações de profissionais, portanto são estratégicas na produção e disseminação destes conhecimentos. Elas exercem uma forte influência sobre o mercado teatral, que deve ser considerada na elaboração dos seus currículos, ou seguiremos alienados deste processo. Não é construtivo ignorar nossa precariedade em favor de uma formação para um mercado ideal. Um currículo que privilegia tão somente as habilidades artísticas não responde às atuais necessidades imediatas de sobrevivência dos artistas em nosso contexto.

Isso não significa que todos os problemas do nosso mercado possam ser solucionados pelas escolas. As desigualdades econômicas do mercado teatral são verificadas mundialmente não por conta de um ensino desatualizado, mas como reflexo do modelo de produção capitalista. O sucesso profissional das artes não depende tanto da distribuição desigual de conhecimento, mas sim da concentração desigual de riquezas e do capital social decorrente desse poder econômico. “Conseqüentemente, não poderia a educação corrigir aquilo que se edifica na própria estrutura econômica existente” (AGUIAR, 2012, p. 17). Como vimos, a formação acaba tendo pouca relação com o sucesso ou fracasso profissional dos profissionais de teatro (BORGES, 2010; BORGES; PEREIRA, 2012; MENGER, 2012).

Segundo a ótica liberal, o sistema educacional teria um papel de gerar oportunidades de ascensão social, garantindo a "igualdade de oportunidades". Esse discurso não se sustenta, pois o desenvolvimento de uma nação se dá por um conjunto de fatores, e a educação escolar não pode ser encarada como panacéia para todos os males. Não bastaria apenas o investimento na formação e qualificação da força de trabalho, para haver um maior acesso à riqueza produzida por parte da população. A possibilidade de distribuição desta riqueza depende, exclusivamente, de uma mudança das relações de poder e de uma modificação radical do sistema de produção (AGUIAR, 2012, p. 24).

Embora seja um cenário desanimador, a minha intenção com este trabalho não é espalhar uma desesperança paralisadora. É inspirar ação. “A teoria pode ser transformadora e libertadora, pode vir de um lugar de dor de todos nós que sofremos com a opressão e dominação, e oferecer-nos palavras e estratégias de cura” (HOOKS, 2013). Estou terminando de escrever esta dissertação em 2021. É um momento sombrio que parece não ter mais fim. Após anos de desmonte generalizado em todas as esferas, estamos vivendo um governo desastroso que nesta pandemia foi responsável por mais de 600 mil mortes. Espero que este relato logo fique datado. Essa onda catastrófica pode ser lida como um período de *backlash*⁵⁵, após tantas conquistas sociais no início do século XXI. É preciso ter paciência histórica, o que não é sinônimo de resignação. Sabendo que estes momentos são cíclicos, precisamos trabalhar o quanto antes para que os nossos direitos sejam tidos como garantias inegociáveis. Não deixo de esperar.

Mesmo com todos os obstáculos impostos pela pandemia nos últimos dois anos, fico feliz em retrospecto ao avaliar as realizações que este trabalho já possibilitou: gerei debates sobre mercado de trabalho artístico em atividades da graduação e pós-graduação da UFRGS; aprendi novas ferramentas de gestão que pude traduzir para a produção cultural; com a

⁵⁵ O efeito *backlash* é uma teoria de que todo avanço progressista gera também um rebote, uma reação conservadora. Cada vitória vem com um retrocesso em resposta, o que contesta toda a noção de avanço numa perspectiva de curto prazo (RÁDIO NOVELO, 2021).

startup Platô Cultural, criamos um laboratório para compartilhar estas ferramentas com jovens criativos na UFRGS, participamos do Cocreation Lab⁵⁶ e levamos nossos projetos para o nível global, trabalhando com teatro em ações para o desenvolvimento social; fui semifinalista do Desafio Tetrix⁵⁷ em 2020; contribuí para a concepção do tópico especial *Viver de Arte?* no PPGAC/UFRGS. E muitas outras ações não tiveram o mesmo êxito, mas foram igualmente construtivas nesse processo.

Comecei minha pesquisa movido por um sentimento de despreparo. Percorri diversos espaços que me eram estranhos em busca de respostas — em contato com economistas, engenheiros, gestores, empreendedores e demais profissionais desse outro mundo dos negócios. E também segui fazendo teatro, o que é sempre uma descoberta. Aos poucos percebi que esses dois mundos não eram tão distantes assim, e se cruzavam em diversos momentos. Encontrei nesse diálogo a provocação para pensar outros modos de fazer um teatro mais aberto:

Para enxergar o teatro como uma forma de arte, temos de ser capazes de agir nesse espírito de empatia. Mas no globalizado mundo atual, nos vemos imersos no comércio, no mercado e, talvez em consequência disso, nos vemos em conflito. No mundo utilitário, não somos apenas artistas, somos produtores também. Cada um de nós tem dentro de si um produtor e um artista. Devemos tomar cuidado para que um não domine o outro. O produtor precisa proteger o doador e saber quando e como lhe dar espaço e liberdade. O doador tem de ceder lugar ao instinto de sobrevivência nos momentos certos. Os dois precisam ter seu espaço e autonomia. Como sobreviver no mercado e ainda assim fazer arte? (BOGART, 2011, p. 15).

Esta foi a minha trajetória. O que defendo aqui não é uma solução mágica e definitiva para todas as carreiras no teatro, mas a hipótese de que um estudo sistematizado dos desafios e das ferramentas do mundo do trabalho possa proporcionar aos jovens artistas uma preparação prática e psicológica para desde cedo enfrentar essa situação. O neoliberalismo implica que somos o maior responsável pelo nosso sucesso. Não somos. Nossa maior responsabilidade é cidadã, de não nos alienarmos destes processos.

E a responsabilidade que nós temos também é de uma natureza performativa. Com isso quero dizer que, ao apontar situações de exploração, ou poluição de dados, ou apropriação de dados e predações capitalistas, nós estamos, de certa forma, criando também uma consciência social acerca desses tópicos. Nós estamos ajudando sindicatos, organizações de trabalhadores, poderes políticos e governos a estarem cientes disso, e provavelmente a criar melhores políticas e regulamentações. (CASILLI, 2019).

⁵⁶ A maior pré-incubadora do Brasil, originada na Universidade Federal de Santa Catarina. O Cocreation Lab funciona como um laboratório colaborativo para desenvolver empreendimentos nas áreas da economia criativa.

⁵⁷ Desafio universitário organizado pela VTEX, uma multinacional brasileira de tecnologia de *e-commerce*. Recebeu naquele ano o título de maior desafio universitário do mundo, pelo Guinness World Records.

Seja como for, precisamos dialogar, compartilhar estratégias e articular revoluções. Conhecer nossa cultura, sistema e mercado teatral pode ajudar os teatreiros a entender seu lugar dentro do nosso campo, e a embasar ações que qualifiquem seu trabalho junto ao público que melhor responda aos seus interesses artísticos. O teatro precisa ser repensado como linguagem para responder às urgências do público de agora. Precisamos reconquistar nossa sustentação social como movimento junto à sociedade civil, angariando companheiros na luta pela manutenção dos nossos direitos. Lutar pelas nossas condições e pelo nosso reconhecimento na sociedade é um trabalho coletivo. O teatro se fortalece quando avançamos juntos. Nós nos fortalecemos quando avançamos com a nossa missão: diariamente criar um mundo mais justo, artístico e sustentável para todos.



REFERÊNCIAS

AS CITAÇÕES DE REFERÊNCIAS AQUI LISTADAS EM LÍNGUA ESTRANGEIRA SÃO DE TRADUÇÃO MINHA 😊

ACTEMUS. **ACTEMUS - Academia de Teatro Musical de Porto Alegre**, 2020. Disponível em: <https://www.actemus.com/sobreactemus>. Acesso em: 17 abr. 2020.

AGUIAR, Letícia Carneiro. Teoria do Capital Humano nas políticas públicas para a educação brasileira e catarinense. **Atos de Pesquisa em Educação**, v. 7, n. 1, Blumenau: PPGE/ME FURB, p. 2-26, jan./abr. 2012. Disponível em: <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/atosdepesquisa/article/view/2102>. Acesso em: 15 out. 2020.

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

ALCÂNTARA, Celina. Episódio 10 – CELINA ALCÂNTARA. **Mulheres de Teatro**, 03 nov. 2020. Entrevista concedida a Cristiane Werlang e Luciana Éboli. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iv8HDuPnkRE>. Acesso em: 04 nov. 2021.

ANDRADE, Elza de. Escola de Teatro Martins Pena (1908-2008) - 100 anos de lutas e vitórias. **O Percevejo Online**, v. 1, p. 1-12, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/534/489>. Acesso em: 08 mai. 2020.

ARAÚJO, Antônio et al.; FERNANDES, Sílvia (Org.). **Teatro da Vertigem**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

AVELAR, Romulo. **O Averso da Cena**: notas sobre produção e gestão teatral. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.

AZEVEDO, Elizabeth. Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: pioneiro e centenário. **Revista Histórica Online**, n. 16, a. 2, São Paulo: APESP, p. 2-6, nov. 2006. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/assets/publicacao/anexo/historica16.pdf>. Acesso em: 08 mai. 2020.

BARBALHO, Alexandre; ALVES, Elder Patrick Maia; VIEIRA, Mariella Pitombo (Org.). **Os trabalhadores da cultura no Brasil**: criação, práticas e reconhecimento. Salvador:

EDUFBA, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25651>. Acesso em: 03 mar. 2021.

BARBOSA, Lygia Vianna. Entrevista. **Cena**, Porto Alegre, v. 1, n. 11, 2012. Entrevista concedida a Clóvis Massa e Renato Mendonça. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/33844>. Acesso em: 07 abr 2020.

_____. **Planos de Ensino de Produção e Administração Teatral I**. Documento do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1976.

_____. **Planos de Ensino de Produção e Administração Teatral II**. Documento do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1976.

BARUCH, Y; VARDI, Y. A fresh look at the dark side of contemporary careers: toward a realistic discourse. **British Journal of Management**, v. 27, p. 355-372, 2016.

BAUMOL, William J.; BOWEN, William G. On the performing arts: the anatomy of their economic problems. **The American Economic Review**, v. 55, n. 1/2, p. 495-502, mar. 1965
Disponível em:

<https://pages.stern.nyu.edu/~wbaumol/OnThePerformingArtsTheAnatomyOfTheirEcoProbs.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2021.

BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

BERTÃO FILHO, Ítalo. O legado de Gerd Bornheim para a Filosofia e a crítica teatral no Brasil. **Jornal do Comércio**, Reportagem Cultural, 05 ago. 2021. Disponível em:

https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/especiais/reportagem_cultural/2021/08/805184-o-legado-de-gerd-bornheim-para-a-filosofia-e-a-critica-teatral-no-brasil.html. Acesso em: 17 set. 2021.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BORGES, Rosane; ELESBÃO, Jaqueline; PEREIRA, Daiana Félix. Descolonização do Olhar nas Artes. In: **X Seminário de Pesquisas em Andamento**, São Paulo: PPGAC/ECA/USP, 7 set. 2021.

BORGES, Vera. Trabalho, gênero, idade e arte: estudos empíricos sobre o teatro e a dança. **ECadernos CES**, 10, p. 110-127, 2010. Disponível em:

<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6124>. Acesso em: 07 abr. 2020.

_____. A arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes.

Revista Crítica de Ciências Sociais, 67, dez. 2003, p. 129-134. Disponível em:

<https://journals.openedition.org/rccs/1209>. Acesso em: 07 abr. 2020.

BORGES, Vera; PEREIRA, Cícero. Mercado, formação e sucesso: actores e bailarinos entre persistência e desilusão. In: BORGES, Vera; COSTA, Pedro (org.). **Criatividade e**

Instituições: novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura. Lisboa: ICS, p. 77-94, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/23716>. Acesso em: 07 abr. 2021.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, abr. 2001. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/spp/a/cf96yZJdTvZbrz8pbDQnDqk/?lang=pt>. Acesso em: 08 ago. 2021.

BRANDÃO, Tânia. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas**: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

BRASIL. Lei n.º 14.017. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo n.º 6, de 20 de março de 2020. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 30 jun. 2020, Seção 1, p. 1. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2019-2022/2020/Lei/L14017.htm.

Acesso em: 09 mai. 2021.

_____. Lei n.º 13.467. Altera a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), decreto lei 5.452 de 1 de Maio de 1943, e as Leis nos 6.019, de 3 de janeiro de 1974, 8.036, de 11 de maio de 1990, e 8.212, de 24 de julho de 1991, a fim de adequar a legislação às novas relações de trabalho. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 14 jul. 2017, Seção 1, p. 1. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2015-2018/2017/lei/L13467.htm. Acesso em: 05 jan. 2020.

_____. **Plano da Secretaria da Economia Criativa**: políticas, diretrizes e ações. Brasília: Ministério da Cultura, 2011. Disponível em: <https://garimpodesolucoes.com.br/wp->

<content/uploads/2014/09/Plano-da-Secretaria-da-Economia-Criativa.pdf>. Acesso em: 21 set. 2021.

_____. Lei n.º 12.342. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 02 dez. 2010, p. 1. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm. Acesso em: 27 set. 2021.

_____. Lei n.º 10.406. Institui o Código Civil. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 11 jan. 2002, p. 1. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406.htm. Acesso em: 17 ago. 2020.

_____. Lei n.º 12.933. Dispõe sobre o benefício do pagamento de meia-entrada para estudantes, idosos, pessoas com deficiência e jovens de 15 a 29 anos comprovadamente carentes em espetáculos artístico-culturais e esportivos, e revoga a Medida Provisória n.º 2.208, de 17 de agosto de 2001. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 27 dez. 2013, p. 4. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Lei/L12933.htm. Acesso em: 03 out. 2020.

_____. Lei n.º 4.641. Dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais correspondentes. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 31 mai. 1965, Seção 1, p. 5137. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4641-27-maio-1965-368915-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 16 set. 2020.

_____. Decreto n.º 5.492. Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatraes. **Diário Oficial da União**, Rio de Janeiro, DF, 16 jul. 1928, Seção 1, p. 5137. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/D5492-1928.htm. Acesso em: 08 ago. 2021.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CANCLINI, Néstor. Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes. In: CANCLINI, Néstor; CRUCES, Francisco; POZO, Maritza (Coord.). **Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales**. Madrid: Fundación Telefónica, p. 3-24, 2012.

- Disponível em: http://www.articaonline.com/wp-content/uploads/2011/07/jovenes_culturas_urbanas_completo.pdf. Acesso em: 07 abr. 2020.
- CANCLINI, Néstor; CRUCES, Francisco. Conversación a modo de prólogo. In: CANCLINI, Néstor; CRUCES, Francisco; POZO, Maritza (Coord.). **Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales**. Madrid: Fundación Telefónica, p. X-XVII, 2012. Disponível em: http://www.articaonline.com/wp-content/uploads/2011/07/jovenes_culturas_urbanas_completo.pdf. Acesso em: 07 abr. 2020.
- CARNEIRO, Juliana; BARON, Lia (Orgs.). **Cultura é território**. Niterói: Niterói Livros, 2020.
- CARREIRA, André. **Práticas de produção teatral em Santa Catarina: Sobrevivência e busca de identidade**. Florianópolis: UDESC, 2002.
- CASA DE TEATRO DE PORTO ALEGRE. **Casa de Teatro de Porto Alegre**, 2020. Página inicial. Disponível em: <https://www.casadeteatropoa.com.br/>. Acesso em: 17 abr. 2020.
- CASILLI, Antonio. A uberização é só um dos aspectos do trabalho em plataformas: entrevista com Antonio Casilli. **DigiLabour**, 3 jun. 2019. Disponível em: <https://digilabour.com.br/2019/06/03/casilli-a-uberizacao-e-so-um-dos-aspectos-do-trabalho-de-plataforma/>. Acesso em: 18 out. 2020.
- CATTANI, Antonio David. Capital Humano, Teoria do. In: CATTANI, Antonio David; HOLZMANN, Lorena. **Dicionário de trabalho e tecnologia**. Porto Alegre: UFRGS, p. 57-59, 2006.
- CAVES, Richard. Contracts between Art and Commerce. **The Journal of Economic Perspectives**, v. 17, n. 2, Spring, p. 73-84, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3216857>. Acesso em: 08 mar. 2021.
- CHANLAT, J. F. Quais Carreiras e para Qual Sociedade? (I). **Revista de Administração de Empresas**, v. 35, n.6, p. 67-75, Nov.-Dez., 1995. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rae/a/9BSKB7zXvc4Gkkzjf6St6xc/>. Acesso em: 30 jun. 2020.
- CORREIO DA MANHÃ. Escola Dramática do Rio Grande do Sul e seu Teatro Anchieta. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 nov. 1945a, p. 15. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_05/28885. Acesso em: 10 set. 2020.

_____. Flavia Pessoa e a próxima estreia do “Teatro Anchieta”, a 12 no Regina. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 8 fev. 1948, p. 15. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/089842_05/40122. Acesso em: 10 set 2020.

_____. O teatro no Rio Grande do Sul. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 out. 1944, p. 11. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_05/22883. Acesso em: 10 set. 2020.

_____. Teatro no Ginásio. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1 dez. 1945b, p. 11.

Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_05/28941. Acesso em: 10 set. 2020.

COULANGEON, Philippe; RAVET, Hyacenthe; ROARIK, Ionela. Gender differentiated effect of time in performing arts professions: Musicians, actors and dancers in contemporary France. **Poetics**, n. 33, p. 369-387, 2005. Disponível em:

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0304422X05000446>. Acesso em: 05 set. 2021.

CUNHA, André Moreira et al (Org.). **Artes cênicas**: estudos setoriais. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2020.

DANI, Sandra. Episódio 4 - SANDRA DANI. **Mulheres de Teatro**, 27 jul. 2021. Entrevista concedida a Gisela Habeyche e Inês Marocco. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=zW6wrfqG0nk>. Acesso em: 04 nov. 2021.

DE VOS, A.; VAN DER HEIJEN, B. Sustainable careers: Introductory chapter. In: DE VOS, A.; VAN DER HEIJEN, B. (eds.): **Handbook of Research on Sustainable Careers**.

Cheltenham: Edward Elgar, p. 1-19, 2015.

DELUCA, Gabriela. “**Você só tatua?**” A trajetória profissional no campo da tatuagem.

Dissertação (Mestrado em Administração) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/115737>. Acesso em: 01 jul. 2020.

DEPÓSITO DE TEATRO. **O Grupo – Depósito de Teatro**, 2020. O Grupo. Disponível em:

<http://depositodeteatro.com.br/o-grupo/>. Acesso em: 13 set. 2020.

DEHEINZELIN, Lala. Quatro Infinitos, Óculos 4D e uma mãozinha para ter futuros

sustentáveis. In: FONSECA, Ana Carla et al. **Economia criativa**: um conjunto de visões. São Paulo: Fundação Telefônica, p. 50-58, 2012. Disponível em:

http://fundacaotelefonica.org.br/wp-content/uploads/pdfs/2012-EconomiaCriativa-um_conjunto_de_visoos.pdf. Acesso em: 02 ago. 2021.

DEWEY, John. **Art as experience**. Nova York: Perigee Books, 1980.

DURÁN, Gloria. ¿Trendys tal vez?. In: CANCLINI, Néstor; CRUCES, Francisco; POZO, Maritza (Coord.). **Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales**. Madrid: Fundación Telefónica, p. 187-206, 2012. Disponível em: http://www.articaonline.com/wp-content/uploads/2011/07/jovenes_culturas_urbanas_completo.pdf. Acesso em: 07 abr. 2020.

ESCOLA DE TEATRO MARTINS PENA. **Escola de Teatro Martins Pena - A primeira escola pública de teatro do Brasil**, 2020. Página inicial. Disponível em: <http://escoladeteatromartinspenna.com.br/>. Acesso em: 28 abr. 2020.

ETUFBA. **Escola de Teatro da UFBA**, 2020. Apresentação. Disponível em: <http://www.etufba.com.br/apresentacao/>. Acesso em: 17 abr. 2020.

FAGUNDES, Patrícia. **Discursos e Práticas da Criação Cênica**. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRGS. Aula online, abr./ago 2021. Notas de aula.

FAGUNDES, Patrícia et al. **Tópico Especial II - Viver de Arte?** Pensando artes cênicas, criação, produção e contexto. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRGS. Aula online, nov. 2021. Notas de aula.

FERNANDES, Francine Ramos. **Consumo cultural no Theatro São Pedro em Porto Alegre**: os perfis dos públicos das peças Toc e Só de Amor. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Relações Públicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/200363>. Acesso em: 05 set. 2021.

FERREIRA, Juca et al. **Curso de Políticas Públicas e Economia da Cultura**. Circuito Cultura RS, Ânima Cultural. Aula online, mar./abr. 2021. Notas de aula.

FIRJAN. **Economia Criativa :: Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil**. Consulta. Disponível em: <https://www.firjan.com.br/EconomiaCriativa>. Acesso em: 27 set. 2020.

_____. **Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil**. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.firjan.com.br/EconomiaCriativa/downloads/MapeamentoIndustriaCriativa.pdf>. Acesso em: 27 set. 2020.

FISCHER, Rosa; SCHWERTNER, Suzana. Juventudes, conectividades múltiplas e novas temporalidades. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 395-420, mar. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/QrcDs3KMFwyL4Csb6n8TQLJ/>. Acesso em: 07 abr. 2020.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo Performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

FISHER, Mark. **Realismo Capitalista: É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FRANÇA, Michael. Como E os contatinhos do trabalho? **Folha de São Paulo**, São Paulo, Coluna, 26 jul. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/michael-franca/2021/07/e-os-contatinhos-do-trabalho.shtml>. Acesso em: 17 nov. 2021.

FREITAS, Paulo Luís de. **Tornar-se ator: uma análise do ensino de interpretação no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

FRIEDMAN, Sam; O'BRIEN, Dave; LAURISON, Daniel. 'Like Skydiving without a Parachute': How Class Origin Shapes Occupational Trajectories in British Acting. **Sociology**, v. 41, n. 5, p. 992-1010, 2017. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0038038516629917>. Acesso em: 5 set. 2021.

FRIQUES, Manoel Silvestre; LUQUE, Brayan. Economics of Brazilian performing arts: financing and employment. In: **Brazilian Journal of Science and Technology**, v. 3, n. 1, 2016. Disponível em: <https://bjst-journal.springeropen.com/articles/10.1186/s40552-016-0034-3>. Acesso em: 07 abr. 2020.

FRIQUES, Manoel Silvestre. Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do “mercado” teatral brasileiro. **Sala Preta**, v. 16, n. 1, São Paulo: ECA/USP, p. 179-213, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/111417>. Acesso em: 07 abr. 2020.

_____. Mercados, sistemas e culturas: um amor sociológico ao teatro. **Urdimento**, Florianópolis, v.2, n.35, p. 455-460, ago./set. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102352019455>. Acesso em: 07 abr. 2020.

_____. Tramas dramáticas: as redes teatrais brasileiras entre o sistema moderno e o sistema de indicadores. **Urdimento**, v. 2, Florianópolis: UDESC, p. 519-541, 2018. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018518>.

Acesso em: 07 abr. 2020.

G1. Lei Rouanet dá retorno de R\$ 1,59 ao país para cada R\$ 1 investido em projetos, diz ministério. **G1**, 14 dez. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2018/12/14/lei-rouanet-da-retorno-de-r-159-ao-pais-para-cada-r-1-investido-em-projetos-diz-ministerio.ghtml>. Acesso em: 13 jul. 2020.

GAINZA, Carolina. Hackeo cultural: estéticas y políticas en la era digital. **V Simposio Internacional de Estética**. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014.

Disponível em: http://estetica.uc.cl/images/stories/librovsimposio/05_carolina%20gainza.pdf.

Acesso em: 29 jul. 2021.

GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes**. Buenos Aires: Catálogos, 2001.

GARCIA, Silvana (Org.). **Odisséia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

GLORIA, Rafael. Lei Aldir Blanc deixa legado para consolidar o “SUS da Cultura”.

Nonada, Porto Alegre, 22 nov. 2021. Disponível em:

<https://www.nonada.com.br/2021/11/lei-aldir-blanc-deixa-legado-para-consolidar-o-sus-da-cultura/>. Acesso em: 22 nov. 2021.

GOLDSCHMIDT, Lolita. **Procurando pausas em tempos atuais**: um estudo do yoga para o teatro. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/122540>. Acesso em: 02 ago. 2020.

GRILLO, André Trabalho. **Cultura e produção cultural**: notas para uma sociologia do trabalho com arte e cultura no Brasil. *Ciências Sociais Unisinos*, 53(3), 2017, p. 426-438. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93854911004>. Acesso em: 7 abr. 2020.

GRUPO de Teatro Província. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo514473/grupo-de-teatro-provincia>. Acesso em: 20 abr. 2020. Verbete da Enciclopédia.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HAAS, Marta. **Práticas de resistência nas ações artístico-pedagógicas dos grupos Yuyachkani (Peru) e Ói Nóis Aqui Traveiz (Brasil)**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/168805>. Acesso em: 02 ago. 2020.

HALL, D. Protean careers of the 21st century. **Academy of Management Executive**, v. 10, n. 4, p. 8-16, nov. 1996.

HESSEL, Rosana. Apesar do crescimento do PIB, dados mostram que Brasil nunca foi tão desigual. **Correio Braziliense**, Conjuntura, 07 jun. 2021. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/economia/2021/06/4929384-apesar-do-crescimento-do-pib-dados-mostram-que-brasil-nunca-foi-tao-desigual.html>. Acesso em: 08 ago. 2021.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: A educação como prática de liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HUGHES, Everett. Institutional office and the person. **American Journal of Sociology**, 43, p. 404–413, 1937.

IBGE. **Conheça o Brasil – População**, 2020. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil.html>. Acesso em: 23 out. 2020.

IRENE Brietzke. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109206/irene-brietzke>. Acesso em: 20 abr. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

JACOMÉ, Cecília. **Práticas de ocupação da cidade pelo teatro: um estudo a partir de grupos atuantes em Porto Alegre**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/72685>. Acesso em: 02 ago. 2020.

JORDÃO, Gisele; BIRCHE, Leonardo; ALLUCI, Renata (Org.). **Mapeamento dos cursos de gestão e produção cultural no Brasil: 1995-2015**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

LEIVA, J.; MEIRELLES, R. (org.). **Cultura nas capitais** - Pesquisa de hábitos culturais em 12 capitais brasileiras. Rio de Janeiro: Tabaruba Design, 2018. Disponível em:

<http://www.culturanascapitais.com.br/>. Acesso em: 08 ago. 2021.

LORRAN, Tácio. Criado no governo Dilma, vale-cultura alcançou 1,4% do público estimado. **Metrópoles**, Política, 06 nov. 2020. Disponível em:

<https://www.metropoles.com/brasil/politica-brasil/criado-no-governo-pt-vale-cultura-nao-alcancou-14-do-publico-estimado>. Acesso em: 28 set. 2021.

JOST, Miguel; ROQUE, Tatiana; SCHNEIDER, Adriana. Cultura e renda básica. In: **Navega UFRJ**. Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Evento online. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=HRaB7YPV0Fc>. Acesso em: 26 mai. 2020.

KLEON, Austin. **Steal like an artist**. Nova York: Workman Publishing Company, 2012.

KLOECKNER, Ana Paula. **A operacionalização do Design Thinking**: proposição de uma abordagem apoiada nas competências para inovar. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em:

<http://hdl.handle.net/10183/178369>. Acesso em: 16 ago. 2020.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **ArteVersa**, 2015. Disponível em:

<https://www.ufrgs.br/artevera/rosalind-krauss/>. Acesso em: 24 set. 2021.

KUNST, Bojana. Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: La paradoja de la visibilidad. In: PUJOL, Quim; ROZAS, Ixiar. **Ejercicios de Ocupación**: Afectos, vida y trabajo. Barcelona: Polígrafa, p. 151-169, 2015.

_____. The Project at Work. In: **Sarma Docs**: Laboratory for discursive practices and expanded publication, Bruxelas, n. 2, p. 1, 2016. Disponível em:

http://sarma.be/pages/Sarma_Docs. Acesso em: 07 abr. 2020.

LIMA, Francisco André Sousa. A Formação do Artista Cênico e o mundo do trabalho: O desafio de existir/resistir à produção intermitente. **Anais do X Congresso da ABRACE**. Campinas: UNICAMP, 2018. Disponível em:

<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/download/3910/4260>. Acesso em: 07 abr. 2020.

_____. **Três currículos-dispositivos, uma encruzilhada:** a educação profissional em teatro. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32730>. Acesso em: 15 jul. 2021.

LOPES, Maria Helena. Maria Helena Lopes: Relações com a Metodologia de Jacques Lecoq. **Cena**, Porto Alegre, n. 12, 2012. Entrevista concedida a Cláudia Sachs. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/23485>. Acesso em: 07 abr. 2020.

MAGALHÃES E SILVA, Alexandre. **Legislação e produção de Teatro em Porto Alegre entre 1985 e 2005**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/171265>. Acesso em: 07 abr. 2020.

MARINA, Heloísa. **Público e conformação da experiência teatral:** uma questão de encontro e intercâmbio ou uma questão de marketing e consumo. In: XII ENECULT, Salvador: Faculdade de Comunicação da Bahia, 2016.

_____. **Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano:** crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000040/000040ff.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2019.

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

MAYRHOFER, W.; MEYER, M.; STEYRER, J. Contextual issues in the study of careers. In: INKSON, K.; SAVICKAS, M. L. (Ed.). **Career Studies**. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, p. 215-240, 2012.

MENGER, Pierre-Michel. Talent and inequalities: what do we learn from the study of artistic occupations?. In: BORGES, Vera; COSTA, Pedro (Org.). **Criatividade e instituições:** novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, p. 49-76, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/23716>. Acesso em: 07 abr. 2021.

_____. Artistic Labor Markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management. In: GINSBURG, V.; THROSBY, D. (Org.), **Handbook of the Economics of Art and Culture**. New York, Elsevier, 2006, p. 854-908.

_____. Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. **Poetics**, 28, p. 241-254, 2001. Disponível em:

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0304422X01800024>. Acesso em: 07 abr. 2020.

METZ, Márcia Teresinha. **Gordas, gordinhas, gorduchas**: a potência cênica dos corpos insurgentes. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/202038>. Acesso em: 07 abr. 2020.

MONTEIRO LOBATO. **Produção de Espetáculos** | Monteiro Lobato, 2021. Disponível em: <https://www.monteirolobato.edu.br/public/faculdade/curso/producao-de-espetaculos>. Acesso em: 22 set. 2021.

MOORE, Celia; GUNZ, Hugh; HALL, Douglas. Tracing the Historical Roots of Career Theory in Management and Organization Studies. In: Gunz, H. & Peiperl, M. (Eds.). **Handbook of Career Studies**. Thousand Oaks: SAGE Publications, p. 13-38, 2007.

MORAES, Renata Costa. **Cultura das Celebidades**: a mídia especializada e o funcionamento da indústria cultural contemporânea. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/1369>. Acesso em: 07 ago. 2021.

MORAIS, Hercules. **Como olhos de cotidiano se tornam olhos estéticos?** Processos artísticos como processos de invenção de sentidos sobre o mundo. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47132/tde-03102017-170245/pt-br.php>. Acesso em: 08 ago. 2021.

MOURA, Gyl Giffony Araújo. **De quem é a cena**: a regulamentação do exercício dos atores amadores e profissionais no Brasil. In: VI ENECULT. Salvador: Faculdade de Comunicação da Bahia, 2010. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24850.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2021.

NEELIC. **neelic**, 2020. Sobre Nós. Disponível em: <https://www.neelic.org/info>. Acesso em: 17 abr. 2020.

- NORONHA, Márcio Pizarro. **Economia das artes**. Goiânia: Gráfica Qualicor, 2015.
- _____. (Org.). **Gestão em arte e cultura**: Residências, experimentos e clínicas sobre gestão e economias da arte e da cultura. Goiânia: Editora Animal, 2016.
- _____. **Gestão e Projetos em Dança - I**. UFRGS. Porto Alegre, 2020. Notas de aula.
- ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**, 2020. Página inicial. Disponível em: <https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/>. Acesso em: 17 abr. 2020.
- OLIVEIRA, Joana. Sob ataque de Bolsonaro, Cultura defende seu impacto na economia com receita de 170 bilhões de reais. **El País**, São Paulo, 27 dez. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2019-12-27/sob-ataque-de-bolsonaro-cultura-defende-seu-impacto-na-economia-com-receita-de-170-bilhoes-de-reais.html>. Acesso em: 03 out. 2020.
- OLIVEIRA, Roberto. **Metamorfose**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/87678>. Acesso em: 02 ago. 2020.
- OSTERMEIER, Thomas. Para que serve o teatro? **Le Monde Diplomatique**, ed. 69, 2 abr. 2013. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/para-que-serve-o-teatro/>. Acesso em: 09 mai. 2021.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PAULA, Maria de Fátima Costa de. USP e UFRJ: A influência das concepções alemã e francesa em suas fundações. **Tempo Social**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 147-161, out. 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12387>. Acesso em: 25 mai. 2020.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PEIXOTO, Fernando. **Um Teatro Fora do Eixo**. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- PESSOA, Desirée. **Questões éticas na prática teatral**: a experiência do Grupo Neelic em Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/56226>. Acesso em: 02 ago. 2020.
- PMI. **Um guia do conhecimento em gerenciamento de projetos (Guia PMBOK®)**. 4ª ed. Newtown Square: Project Management Institute, 2009.

PORTO ALEGRE. Lei n.º 7328. Cria o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre - FUMPROARTE. **Diário Oficial de Porto Alegre**, Porto Alegre, RS, 04 out. 1993. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/rs/p/porto-alegre/lei-ordinaria/1993/733/7328/lei-ordinaria-n-7328-1993-cria-o-fundo-municipal-de-apoio-a-producao-artistica-e-cultural-de-porto-alegre-fumproarte-1993-10-04-versao-original>. Acesso em: 15 ago. 2021.

_____. Lei complementar n.º 283. Dispõe sobre o incentivo fiscal para realização de projetos culturais no âmbito do município de Porto Alegre. **Diário Oficial de Porto Alegre**, Porto Alegre, RS, 29 out. 1992. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/rs/p/porto-alegre/lei-complementar/1992/28/283/lei-complementar-n-283-1992-dispoe-sobre-o-incentivo-fiscal-para-realizacao-de-projetos-culturais-no-ambito-do-municipio-de-porto-alegre>. Acesso em: 08 ago. 2021.

PRANGE, Ana Paula Lobão. **Trabalho é o que você faz para ganhar dinheiro ou aquilo onde você coloca sua alma?** Condição de trabalho e vida de atores de teatro experimental atuantes no Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Saúde Pública) – Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/13142>. Acesso em: 07 abr. 2020.

PRIKLADNICKI, Fábio. Como Zé Adão Barbosa se tornou referência na formação de atores em Porto Alegre. **GaúchaZH**, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/espetaculos/noticia/2020/03/como-ze-adao-barbosa-se-tornou-referencia-na-formacao-de-atores-em-porto-alegre-ck7ccknmr012o01pqd7j5zlei.html>. Acesso em: 17 abr. 2020.

_____. Uma cena musical em compasso de espera. **Zero Hora**, Segundo Caderno, Porto Alegre, 05 jun. 2015. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2015/06/uma-cena-musical-em-compasso-de-espera/#more-14374>. Acesso em: 14 set. 2020.

RÁDIO NOVELO. 7. Quem ama não mata. **Praia dos Ossos**, 02 set. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/314X1GLCbe9sTyVQVUmpmw>. Acesso em: 04 nov. 2021.

RENATO Vianna. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359273/renato-viana>. Acesso em: 13 set. 2020. Verbete da Enciclopédia.

REIS, Nicole. **Dançar nos fez pular o muro: Um estudo antropológico sobre a profissionalização na produção artística em Porto Alegre (1975-1985).** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/4590>. Acesso em: 18 mai. 2020.

RFI. Artistas ocupam teatros em Paris contra 'cultura sacrificada' pela pandemia. **Uol**, 10 mar. 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2021/03/10/artistas-ocupam-teatros-em-paris-contr-cultura-sacrificada-pela-pandemia.htm>. Acesso em 27 set. 2021.

RIO GRANDE DO SUL. **Atlas socioeconômico do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Secretaria de Planejamento, Governança e Gestão, 2020. Disponível em: <https://atlassocioeconomico.rs.gov.br/inicial>. Acesso em: 21 set. 2021.

_____. Lei n.º 11.706. Cria o Fundo de Apoio à Cultura do Estado do Rio Grande do Sul - FAC/RS, e dá outras providências. **Diário Oficial do Estado do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, RS, 18 dez. 2001. Disponível em: <http://www.al.rs.gov.br/FileRepository/repLegisComp/Lei%20n%C2%BA%2011.706.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2021.

_____. Lei n.º 10.846. Institui o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais, autoriza a cobrança de taxas de serviços das instituições culturais e dá outras providências. **Diário Oficial do Estado do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, RS, 19 ago. 1996. Disponível em: <http://www.al.rs.gov.br/FileRepository/repLegisComp/Lei%20n%C2%BA%2010.846.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2021.

ROCHA, Thainan. **Trabalho e Formação no Teatro de Porto Alegre (2010-2020).** Levantamento realizado com 157 profissionais do teatro porto-alegrense, mar./abr.2021.

ROCHA-DE-OLIVEIRA, Sidinei. Inserção Profissional: Perspectivas Teóricas e Agenda de Pesquisa. **Revista Pensamento Contemporâneo em Administração**, v.6, n.1, Rio de Janeiro, p. 124-135, jan./mar. 2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pca/article/view/11087>. Acesso em: 30 jun. 2020.

_____. **Mercado de Trabalho, Formação e Carreira.** Programa de Pós-Graduação em Administração, UFRGS. Porto Alegre/Aula online, mar./ago. 2020. Notas de aula.

ROCHA-DE-OLIVEIRA, Sidinei; PICCININI, Valmiria; BITENCOURT, Betina. Juventudes, gerações e trabalho: é possível falar em geração Y no Brasil? **Organização & Sociedade**, v.19, n. 62, p. 551-558, jul./set. 2012. Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/108607>. Acesso em: 23 abr. 2020.

ROCHA-DE-OLIVEIRA, Sidinei; PICCININI, Valmiria. Mercado de trabalho: múltiplos (des)entendimentos. **Rev. Adm. Pública**, v. 45, n. 5 p. 1517-1538, 2011. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/7046>. Acesso em: 13 mai. 2020.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Galáxia**, n. 13, São Paulo, p. 101-113, 2007. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1469>. Acesso em: 02 ago. 2021.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: Práticas dramáticas e formação. Trad. Cátia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SAFATLE, Vladimir; SILVA JUNIOR, Nelson da; DUNKER, Christian (Org.). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves**: uma escola de teatro contra a província. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32002>. Acesso em: 02 ago. 2020.

SANTANA, Paula Sanches. **A contribuição das redes sociais para a viabilização dos projetos teatrais**. Dissertação (Mestrado Profissional em Administração) – Universidade Nove de Julho, São Paulo, 2016. Disponível em:

<https://bibliotecatede.uninove.br/handle/tede/1394>. Acesso em: 07 abr. 2020.

SEDAC. **Plano de Ação do RS para a Lei Aldir Blanc**, Secretaria da Cultura, 2021. Disponível em: <https://cultura.rs.gov.br/plano-de-acao-do-rs-para-a-lei-aldir-blanc>. Acesso em: 30 out. 2021.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter**: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Anelise Vargas da. **A oficina para formação de atores da escola da Terreira da Tribo**: encontros e transformações. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/110353>. Acesso em: 02 ago. 2020.

SILVA, Sérgio. A importância da formação acadêmica. **Cena**, Porto Alegre, a. 1, n. 1, p. 82-84, abr. 2000. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/133944>. Acesso em: 18 mai. 2020.

SIVIERO, Naômi. **A jovem diretora diante da incerteza profissional**: breves ensaios sobre o mercado teatral de Porto Alegre. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Direção Teatral) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/206718>. Acesso em: 07 abr. 2020.

SMC. **Lei Aldir Blanc: publicados três editais para os inscritos ao subsídio**, Prefeitura de Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://prefeitura.poa.br/smc/noticias/lei-aldir-blanc-publicados-tres-editais-para-os-inscritos-ao-subsidio>. Acesso em: 30 out. 2021.

SMITH, Adam. **A riqueza das nações**: investigação sobre sua natureza e suas causas, vol. 1. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

STEVES, Gerson. **A Broadway não é aqui**: panorama do teatro musical no Brasil. São Paulo: Giostri, 2015.

STÜRMER, Fernanda; WOLKMER, Juliana (Org.). **Equipe, Arena e Província**: A efervescência artística e política do teatro de grupo na Porto Alegre dos anos 1960. Seminário de História do Teatro Gaúcho. Porto Alegre, 7-11 de out. de 2019.

TAVARES, Maria da Conceição. Maria da Conceição Tavares. **Roda Viva**, TV Cultura, 1995. Entrevista. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xKXT_gfBbIA. Acesso em: 06 nov. 2021.

TEATRO de Arena. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo387819/teatro-de-arena>. Acesso em: 20 abr. 2020. Verbete da Enciclopédia.

TEATRO Vivo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo510843/teatro-vivo>. Acesso em: 20 abr. 2020. Verbete da Enciclopédia.

TEPA. **Tepa - Teatro Escola de Porto Alegre**, 2011. Tepa. Disponível em: <https://tepateatroescola.wordpress.com/about/>. Acesso em: 17 abr. 2020.

THROSBY, David; ZEDNIK, Anita. Minimum income requirements of creative artists: some empirical results. In: BORGES, Vera; COSTA, Pedro (Org.). **Criatividade e instituições: novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura**. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, p. 37-48, 2012. Disponível em:

<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/23716>. Acesso em: 07 abr. 2021.

TORRES, Leonardo dos Santos. **Da Internet para o palco: contaminações e atravessamentos entre cibercultura e dramaturgia brasileira contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: http://ppgac-ecoufrj.com.br/uploads/f/s/disserta-leonardo-torres_Aysl.pdf. Acesso em: 22 set. 2021.

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

UFRGS. **Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado em Teatro**. Porto Alegre, 2019. Disponível em: https://www.ufrgs.br/institutodeartes/wp-content/uploads/2020/09/PPC-bacharelado-em-teatro_tres-habilita%C3%A7%C3%B5es_2019.pdf. Acesso em 15 set. 2020.

_____. **UFRGS tem três cursos ranqueados entre os 100 melhores do mundo**. Porto Alegre, 28 fev. 2016. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ufrgs/noticias/ufrgs-tem-tres-cursos-ranqueados-entre-os-100-melhores-do-mundo>. Acesso em: 15 set. 2020.

UNIRIO. **Escola de Teatro - UNIRIO**, 2020. Histórico. Disponível em: <http://www.unirio.br/cla/escoladeteatro/historico>. Acesso em: 17 abr. 2020

UNCTAD. **Creative Economic Report 2010**. Creative Economy: A Feasible Development Option. Genebra: Unctad, 2010. Disponível em: https://unctad.org/en/Docs/ditctab20103_en.pdf. Acesso em: 02 out. 2020.

VALENTE, Augusto. As Artes Cênicas. **DW**, 02 jan. 2008. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/as-artes-c%C3%AAnicas/a-1071293>. Acesso em 27 set. 2021.

VALIATI, Leandro; FIALHO, Ana (Org.). **Atlas econômico da cultura brasileira: metodologia 1**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/198717>. Acesso em: 07 abr. 2020.

VARELLA, Drauzio. Mano Brown recebe Dr. Drauzio Varella. **Mano a Mano**, 02 set. 2021. Entrevista concedida a Mano Brown. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0hqJC3rffbN03SwSNWFHGX>. Acesso em: 02 set. 2021.

VICENTE, Álex. França impulsiona o acesso juvenil à cultura com um cheque de 500 euros.

El País, Paris, 11 fev. 2019. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/10/economia/1549824741_995515.html. Acesso em: 27 set. 2021.

VILHENA, Deolinda. **Minicurso de produção teatral**. Colóquio Teatro e Sociedade, 25 mai. 2021. Notas de aula.

_____. **Produção Teatral**: Da prática à teoria, a sistematização de uma disciplina. In: V ENECULT. Salvador: Faculdade de Comunicação da Bahia, 2009. Disponível em:

<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19155.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2020.

VILHENA, Deolinda; FONTANA, Fabiana; RIBAS, Mariane. A necessidade de institucionalizar a produção teatral. In: **A Produção Cultural e as Artes Cênicas - I Jornada**.

Universidade Federal de Santa Maria. Evento online. Disponível em:

<https://farol.ufsm.br/transmissao/a-producao-cultural-e-as-artes-cenicas-i-jornada>. Acesso em: 18 jun. 2020.

WIKSTRÖM, Josefine. A comment on Bojana Kunst's Artists at work. In: **Sarma Docs**:

Laboratory for discursive practices and expanded publication, Bruxelas, n. 2, p. 2, 2016.

Disponível em: http://sarma.be/pages/Sarma_Docs. Acesso em: 07 abr. 2020.

WOLKMER, Juliana. **O ensino de teatro em Porto Alegre**: uma teia de histórias a partir de algumas memórias. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Pedagogia da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

_____. **5. Theatro São Pedro** - Construção e Inauguração. In: História do Teatro por Juliana Wolkmer. Disponível em: https://youtu.be/_9cpWXJ04pY. Acesso em: 13 jul. 2020.

ZANANDRÉA, Ana Paula. **Destinerrâncias de uma Encenadora em Processo**: pesquisa, direção de atores e encenação. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/210321>. Acesso em: 02 ago. 2020.

ANEXOS

Em anexo, nas próximas páginas, consta uma representação na íntegra do questionário **Trabalho e Formação no Teatro de Porto Alegre (2010-2020)**, realizado no âmbito desta pesquisa entre março e abril de 2021. O formulário foi originalmente veiculado de forma digital através da plataforma Google Forms.

O documento é composto por uma apresentação da proposta da pesquisa, um termo de consentimento e 43 perguntas divididas em quatro seções temáticas, respectivamente denominadas: Dados demográficos; Atividade profissional; Formação profissional em teatro; e Mercado de trabalho. As 157 respostas recebidas foram processadas de forma anônima.

Formação e Trabalho no Teatro de Porto Alegre (2010-2020) - PPGAC/UFRGS

Olá, convidamos você a participar de uma pesquisa sobre experiências diversas na formação e prática profissional no teatro porto-alegrense.

Os dados coletados integrarão a pesquisa de mestrado realizada por Thainan Rocha, sob orientação do Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Tal pesquisa busca compreender como as diferentes trajetórias de formação teatral influenciam na inserção de jovens artistas no mercado de trabalho.

Sua colaboração vai estar ajudando o desenvolvimento da pesquisa na área de Artes Cênicas.

O resultado desse levantamento ficará disponível ao público e poderá servir de referência para ações voltadas à comunidade artística.

Se você se afastou do teatro ou de Porto Alegre, sinta-se à vontade para responder ainda assim. Essa pesquisa observa o teatro de POA e todos os seus agentes na última década.

Antes de começar, algumas informações importantes:

- 1) A pesquisa é totalmente anônima;
- 2) As questões com dados objetivos são obrigatórias, para que possamos traçar um panorama mais fundamentado;
- 3) As questões com dados reflexivos são opcionais, e suas opiniões são valiosas para a articulação desta pesquisa;
- 4) Procure preencher da maneira mais espontânea e sincera possível.

O tempo médio de resposta é de 10 minutos.

Sua participação é muito importante para este projeto de pesquisa.
Muito obrigado!

*Obrigatório

1. Consentimento em participar desta pesquisa

Estou ciente dos procedimentos e objetivos desta pesquisa e consinto em participar deste estudo.

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

DADOS DEMOGRÁFICOS

Nessa primeira etapa, coletamos dados demográficos para tentar desenhar o perfil das trabalhadoras e trabalhadores do teatro em Porto Alegre. Diferentes estudos já foram realizados sobre esse tema, principalmente em menor escala. Nosso objetivo é mapear a trajetória de artistas com diferentes perfis demográficos em sua formação e atividade profissional no teatro, identificando os maiores avanços e obstáculos que esses agentes enfrentam.

2. Idade *

3. Gênero *

Considera-se "cis" os indivíduos que se identificam com o sexo biológico, "trans" os que não se identificam com o sexo biológico, e "não binário" os que não se identificam com padrões binários.

Marcar apenas uma oval.

- Homem cis
- Homem trans
- Mulher cis
- Mulher trans
- Não binário
- Prefiro não informar
- Outro: _____

4. Cor ou raça *

Marcar apenas uma oval.

- Amarela
- Branca
- Indígena
- Parda
- Preta
- Outro: _____

5. Cidade natal *

6. Escolaridade *

Marque o maior grau de escolaridade que você CONCLUIU.

Marcar apenas uma oval.

- Fundamental incompleto
- Ensino fundamental
- Ensino médio
- Ensino técnico
- Ensino superior
- Especialização/Pós-graduação
- Mestrado
- Doutorado

7. Escolaridade dos pais *

Marque o maior grau de escolaridade que sua mãe ou seu pai CONCLUIU.

Marcar apenas uma oval.

- Fundamental incompleto
- Ensino fundamental
- Ensino médio
- Ensino técnico
- Ensino superior
- Especialização/Pós-graduação
- Mestrado
- Doutorado

8. Você possui artistas de teatro na família? *

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

ATIVIDADE
PROFISSIONAL

Na segunda etapa, questionamos sobre a sua situação profissional. Assim, buscamos entender os principais desafios e percepções de artistas teatrais atuantes em Porto Alegre.

9. Você exerce profissão artística? *

Selecione todas as que você exerce. Considera-se "artística" as profissões diretamente inseridas no setor produtivo da arte.

Marque todas que se aplicam.

Atriz/Ator

Diretor(a) de teatro

Produtor(a) cultural

Iluminador(a)

Criador(a) de trilha sonora

Figurinista

Cenógrafa/o

Dramaturga/o

Técnica/o de luz

Técnica/o de som

Técnica/o de vídeo

Não exerço profissão artística

Outro: _____

10. Você exerce profissão para-artística? *

Selecione todas as que você exerce. Considera-se "para-artística" as profissões relacionadas à arte, mas filiadas a outros setores produtivos (educação, administração pública, prestação de serviços, jornalismo, etc.)

Marque todas que se aplicam.

- Professor(a) de artes no ensino básico
- Professor(a) de artes no ensino superior
- Professor(a) de artes em cursos livres
- Pesquisador(a) acadêmico em artes
- Gestor(a) de sala de espetáculos
- Gestor(a) de cultura no funcionalismo público
- Cargo em órgãos de cultura do funcionalismo público
- Não exerço profissão para-artística

Outro: _____

11. Você exerce profissão fora do meio artístico? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim
- Não

12. Com que idade começou a trabalhar com teatro? *

13. Com que idade fez seu primeiro trabalho remunerado no teatro? *

Se você ainda não realizou um trabalho remunerado, favor indicar "NUNCA".

14. Participa de algum grupo ou companhia teatral? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim, participo de um grupo
- Sim, participo de vários grupos
- Não

15. Já considerou abandonar sua profissão artística? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim, mas nunca abandonei de fato
- Sim, e já abandonei por até 1 ano
- Sim, e já abandonei por mais de 1 ano
- Não

16. A profissão artística é sua principal fonte de renda? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim
- Não

17. Você é a principal fonte da sua renda familiar? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim
- Não

18. Possui registro profissional como artista (DRT)? *

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

19. Possui cadastro como Pessoa Jurídica (CNPJ) para sua atividade artística? *

Os tipos mais comuns de CNPJ utilizados por artistas são MEI (Microempreendedor individual), ME (Microempresa), Associações, etc.

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

20. Participa do SATED ou outras instâncias de representação trabalhista? *

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM TEATRO

Na terceira e penúltima etapa, analisamos as suas percepções e experiências de formação no teatro. Assim, buscamos compreender como esses dados se relacionam com a sua situação profissional, e vice-versa.

21. Como você realizou sua formação em Teatro? *

Considere aqui seus cursos CONCLUÍDOS ou EM ANDAMENTO.

Marque todas que se aplicam.

- Na prática, inserido em um teatro de grupo
- Cursos livres, oficinas, workshops
- Curso de Formação em Escola Privada
- Curso Técnico
- Graduação em Teatro ou Artes Cênicas
- Especialização/Pós-Graduação na área
- Mestrado na área
- Doutorado na área

Outro: _____

22. Você considera que esses cursos estão adaptados à realidade da profissão teatral? *

Marcar apenas uma oval.

1 2 3 4 5

Nada adaptados Muito adaptados

23. Você fez algum Curso Extensivo de Formação de Atores? *

Marque todas que se aplicam.

- Graduação em Teatro na UFRGS
- Graduação em Teatro na UERGS
- Graduação em Teatro na UFSM
- Graduação em Teatro na UFPEL
- Curso de Formação da Actemus
- Curso de Formação da Casa de Teatro
- Curso de Formação do Depósito de Teatro
- Curso do Formação do NEELIC
- Curso de Formação no TEPA
- Curso de Formação na Terreira da Tribo
- Não

Outro: _____

24. Você trabalhou com teatro no decorrer da sua formação? *

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

25. Quais pontos você considera FORTES na sua formação? *

Marque todas que se aplicam.

Atuação cênica

Práticas corporais

Práticas vocais

Direção cênica

Produção e gestão de projetos teatrais

Estudos de dramaturgia

Teoria e história do teatro

Licenciatura e ensino do teatro

Ética teatral

Legislação teatral

Concepção de elementos visuais (Figurino, cenário, iluminação, maquiagem)

Operação técnica de elementos visuais (Figurino, cenário, iluminação, maquiagem)

Formação de grupos ou redes de trabalho

Outro: _____

32. Qual a importância da PARTICIPAÇÃO EM SINDICATOS para a inserção profissional? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Nada importante	<input type="radio"/>	Extremamente importante				

33. Como você considera que sua formação lhe preparou para a inserção profissional na área?

MERCADO DE TRABALHO

A quarta e última etapa quer saber suas percepções sobre trabalhar com teatro em Porto Alegre. Isso serve para entendermos onde nossos artistas se situam e como enxergam o mercado local.

34. Como você vê o mercado de trabalho de teatro na região de Porto Alegre?

35. Você se vê crescendo profissionalmente em Porto Alegre? *

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

Outro: _____

36. Quais modalidades são mais próximas do tipo de teatro com que você trabalha? *

Marque todas que se aplicam.

Teatro de arte

Teatro de rua

Teatro político

Teatro experimental

Teatro de formas animadas

Teatro do oprimido

Teatro para crianças

Teatro comercial

Stand-up comedy

Teatro musical

Teatro-empresa

Performance art

Intervenção urbana

Outro: _____

37. Em média, em quantos projetos teatrais você se envolve anualmente? *

38. Em média, quanto tempo dura o processo de criação dos projetos (em meses)?

*

39. Em média, quantas apresentações você faz com cada projeto? *

40. Você já considerou se mudar para outro estado/país em busca de melhores oportunidades profissionais nas artes? *

Marcar apenas uma oval.

- Sim, mas nunca concretizei
- Sim, e ainda pretendo ir no futuro
- Sim, já fui e atualmente resido fora
- Sim, já fui e acabei voltando
- Não

41. Como você avalia as políticas públicas para o setor teatral em Porto Alegre?

Pode se levar em consideração as políticas de financiamento, circulação, descentralização, formação de plateia e afins, sejam do governo municipal, estadual ou federal.

42. Como você sentiu o impacto da pandemia sobre o seu trabalho teatral?

Pode se levar em consideração os efeitos do distanciamento social, os editais de auxílio pela Lei Aldir Blanc e a disseminação do teatro online.

43. Quais tendências você enxerga para o futuro dos trabalhadores teatrais em Porto Alegre?

44. Algo mais que você deseje compartilhar?

Sua contribuição fez a diferença. Muito obrigado!

Sinta-se livre para compartilhar esse estudo com mais colegas do teatro. Vai ser um grande apoio :)

Se você deseja receber atualizações sobre os resultados dessa pesquisa, seu andamento ou publicações, pode enviar uma mensagem para thainaninbox@gmail.com

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários