

Os Limites da Lei de Fomento em Porto Alegre

The Limits of the Theater Promotion Law in Porto Alegre

Michele Bicca Rolim

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

E-mail: micherolim@gmail.com

Clóvis Dias Massa

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

E-mail: clovisdmassa@gmail.com

Resumo

Este artigo discute as características e a finalidade do Programa Municipal de Fomento ao Trabalho continuado em Artes Cênicas para a cidade de Porto Alegre/RS, lei Nº 10.742, de 1º de setembro de 2009. A partir de exemplos concretos de grupos e companhias beneficiadas com o fomento, e tendo como referência a experiência pioneira do financiamento público direto à cultura do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, o estudo propõe uma discussão sobre os mecanismos de financiamento do setor teatral e as condições de sustentabilidade financeira dos grupos de teatro da cidade de Porto Alegre, bem como tensiona o debate sobre as políticas públicas culturais necessárias para garantir o trabalho continuado dos grupos teatrais. Para isso, aborda os limites e restrições da lei em efetivar a viabilidade econômica do setor das artes cênicas e o papel do Estado na sua promoção.

Abstract

This article analyses the characteristics and the purpose of the city fund Program called Programa Municipal de Fomento ao Trabalho continuado em Artes Cênicas (a governmental fund for the promotion of continuous work in Performing Arts) of the city of Porto Alegre/RS in Brazil – described in the City Law Nº 10,742, enacted on September 1st, 2009. Based on actual examples of groups and companies that benefited from this fund and considering the reference of the pioneering experience with direct public support for culture of the theater development fund Programa Municipal de Fomento ao Teatro in the city of São Paulo, this research proposes a discussion on the funding mechanisms of the theater sector and the financial sustainability conditions of the theater groups in the city of Porto Alegre. Thus further discussions on the cultural public policies that are necessary to guarantee the continuous work of theater groups are enabled. For this purpose, this study addresses the limits and restrictions of the law in allowing the economic viability of the performing arts sector and the role of the government in its promotion.

Palavras-chave

Políticas Públicas de Cultura. Lei de Fomento ao Teatro. Teatro. Grupos de teatro.

Keywords

Public Cultural Policies. Theater Promotion Law. Theater. Theater groups.

[...] salvo pelos períodos, sempre muito curtos, em que nosso teatro conseguiu viver da bilheteria, na maior parte da nossa história teatral sempre foi necessário recorrer ao Estado para pagar as contas [...] (COSTA, 2007, p. 19).

A citação da professora e autora de vários ensaios e livros sobre o teatro brasileiro, Iná Camargo Costa, reforça a importância das políticas culturais para a cultura e, especialmente, para o setor teatral. Ainda que os grupos de teatro batalhem para alcançar a estabilidade financeira, ela dificilmente será realizada. No texto *Teatro de grupo contra o deserto do mercado*, Costa aponta que, desde os tempos de D. João VI, o teatro opera na lógica de dependência do estado "(...) tanto no sentido estritamente econômico, quanto no político" (COSTA, 2007, p.19). A dependência dos mecanismos de financiamento públicos para o setor se dá, sobretudo, em decorrência de que o mercado das artes cênicas não é viável economicamente, dada a impossibilidade de se obter ganhos substanciais de produtividade.

Essa máxima é defendida na publicação de *Performing Arts: the economic dilemma* (1965) de William Baumol e William Bowen nos Estados Unidos da América. E, apesar desta ter sido publicada nos anos de 1960, ainda hoje os estudos de economistas que refletem sobre esse setor cultural se baseiam nesse trabalho. Como exemplo, temos os estudos de Paul Tolila (2007), autor do livro *Cultura e Economia – Problemas, hipóteses, pistas*, que reafirma o posicionamento da teoria de Baumol e aponta que existe um "déficit crônico" nos espetáculos ao vivo (2007, p. 34), devido à impossibilidade da reprodução ao infinito do espetáculo, à falta de rentabilidade, dado o investimento em produções excessivamente curtas e a incapacidade de se praticar uma política de preços altos.

Baumol e Bowen estudaram as justificativas econômicas para o setor das artes cênicas, tendo como estudo de caso a Broadway, e afirmam que o mercado das artes cênicas não é viável econo-

micamente, dada a impossibilidade de se obterem ganhos substanciais de produtividade. "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 à venda de produtos associados (itens colecionáveis, *royalties* etc.)" (FAGUNDES apud ROCHA, 2022, p. 32). Esta é considerada por muitos como uma das primeiras tentativas de estudo econômico sobre as artes cênicas.

Benhamou, em seu livro *Economia da Cultura* (2007), apresenta vários estudos realizados e aplicados em diversos países que por vezes expandem e em outras recusam o modelo de Fatalidade de Custos, o "déficit crônico". É importante dizer que não há um consenso entre os economistas sobre sua verificação empírica. Contudo, para Benhamou (2007, p. 54), o fato é que existe uma fragilidade econômica do setor dos espetáculos ao vivo, o que justificaria a ampliação das subvenções públicas e o recurso ao mecenato nos países tradicionalmente liberais. Apesar dessas intervenções – a exemplo da França, país de origem da autora, no qual o teatro vive essencialmente das subvenções públicas –, os recursos financeiros ainda são insuficientes "para garantir ao setor um equilíbrio financeiro duradouro".

Desde os anos 1990, no Brasil, estamos vivendo a era do "totalitarismo do mercado nas artes" (COSTA, 2007, p. 20), situação na qual o Estado abre mão de uma definição da política para as artes e coloca na mão dos empresários – por meio das leis de renúncia fiscal – a decisão do que deve ou não ser patrocinado. O pesquisador e produtor Romulo Avelar cita a captação de recursos como um grande complicador para o financiamento à cultura. "As leis de incentivo tendem a beneficiar prioritariamente projetos de eventos e produtos que proporcionem a empresas maior repercussão na mídia" (2010, p. 100), gerando entraves a projetos que não se enquadram na lógica do mercado.

Como afirma a pesquisadora Isaura Bote-

lho, autora do livro *Dimensões da Cultura*, “existem setores da produção artística que, por terem pouca visibilidade ou por serem arriscados, não atraem o investidor privado, não podendo existir sem ajuda do poder público.” (2016, p. 317). Botelho reconhece que a diversificação das fontes de financiamento – público e privado – são fundamentais para um país de dimensões geográficas, culturais, econômicas e sociais tão distintas como o Brasil. No entanto, ela afirma que a presença do governo é basilar:

[...] a decisão de manter uma presença governamental no apoio à produção artística, sobretudo a contemporânea, é uma questão de vontade política: é o reconhecimento da importância da produção para a construção permanente da identidade do país e de sua inserção num debate que ultrapassa suas fronteiras geográficas (BOTELHO, 2016, p. 317).

Em reação a essa “privatização da cultura”, surgiu o Movimento Arte Contra a Barbárie, no qual faziam parte diversos artistas atuantes na cidade de São Paulo. Em seu primeiro manifesto, elaborado em 1999 por grupos de teatro na cidade, eles alegavam que a política de renúncia fiscal, a Lei Rouanet, não contemplava o tipo de teatro que produziam, já que os profissionais de marketing pareciam não se interessar por determinados tipos de teatro, os quais não davam visibilidade e lucro às empresas.

O movimento foi se articulando e, em 2002, conquistou a aprovação da Lei de Fomento Municipal de São Paulo, principal mecanismo do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, que visa à consolidação do trabalho dos artistas de cena por meio da estruturação de dispositivos jurídicos que assegurem a manutenção das práticas criativas desse setor. “Foi preciso dizer que sem estas condições a produção dos grupos (...) não teria nenhuma chance de ser livre e de sobreviver – o que seria um prejuízo não só para os coletivos como para a vida da cidade.” (ABREU, 2014, p. 21). Em artigo publicado na antologia sobre

os doze anos de existência do Programa, Kil Abreu considera que a iniciativa promoveu o fortalecimento do Sistema Teatral, conforme acepção de Antônio Cândido (1975) sobre o sistema artístico, formado “a partir de pelo menos três modos de sustentação: a existência de artistas que criam com certa regularidade, a existência de fruidores que com ele dividem certo imaginário comum e a existência de canais de multiplicação de obras criadas.” (ABREU, 2014, p. 18). Assim, ao contribuir diretamente para a sustentação dos grupos teatrais, a Lei de Fomento passou a contemplar grupos cujo perfil não era alinhado às leis anteriores de renúncia fiscal, como a Lei Sarney (1986) e a sua variante Lei Rouanet (de 1991), mecanismos que contribuíram para a estruturação do Sistema, mas que privilegiaram as produções alinhadas ao mercado cultural. Deste modo, a Lei de 2002 teria reinventado o Sistema teatral de São Paulo ao operar um novo recorte e ampliar o alcance de público por meio das contrapartidas sociais.

No caso do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, companhias célebres como o Teatro Oficina e o Teatro Popular União e Olho Vivo foram beneficiadas, e outras tantas passaram a reconfigurar a geografia cultural da cidade, ao possibilitar a manutenção e mesmo a aquisição de suas sedes, como ocorreu com a Cia. São Jorge de Variedades, o grupo Folias d’Arte, a Companhia Os Fofos Encenam, a Cia. Livre, a Companhia do Miolo, a Brava Companhia de Teatro e tantas outras que receberam os recursos de forma intermitente ao longo de sua existência. Se, no primeiro ano do Programa de São Paulo, cerca de cinquenta grupos concorreram, nos anos seguintes esse número multiplicou-se até atingir, nas últimas edições, por volta de quatrocentos projetos inscritos.

Alguns desses coletivos – como o Capulanas Cia. de Arte Negra, o Grupo Pandora e Cia. Humalada – haviam iniciado seus trabalhos dentro de um CEU - Centro Educacional Unificado, e seguiram no Programa Vocacional e depois no VAI - Valorização das Iniciativas Culturais, antes de conseguirem

acesso ao Fomento ao Teatro para o fortalecimento de suas ações na periferia (GOMES & MELLO, 2014). Outros campos também foram impulsionados e encorajados a encontrar novos caminhos de pesquisa e experimentação, no contexto do teatro para a infância e juventude (Grupo Sobrevento, As Meninas do Conto, Cia. Trucks) e do teatro de rua (Cia. Estável, Buraco d'Oráculo, Núcleo Pavanelli).

A lei de fomento de artes cênicas em Porto Alegre

No Rio Grande do Sul, grupos de artes cênicas da cidade de Porto Alegre vinculados ao RE-DEMOINHO – Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral trouxeram as mesmas pautas e reivindicações ao município e, em 2009, sete anos após a aprovação da Lei de São Paulo, conseguiram que a Prefeitura sancionasse a Lei que instituiu o Programa Municipal de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas para a Cidade de Porto Alegre.

Uma das lideranças neste debate foi a atriz Tânia Farias, integrante da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, conselheira do Redemoinho e responsável por organizar a seção estadual do movimento.

Na época, estive em Brasília mais de uma vez. Sentei na mesa com o Juca Ferreira, então ministro daquele momento, para a gente discutir sobre a Lei Rouanet e sobre a proposta de criação do Prêmio Teatro Brasileiro, que era um fomento para o teatro brasileiro que a gente redigiu e encaminhou para aprovação, como alternativa à Lei Rouanet. E sempre nos posicionamos de forma a questionar o princípio da Lei Rouanet e evidenciar a necessidade de uma política efetivamente pública para as artes (FARIAS, 2022a).

Com base no texto da lei do fomento de São Paulo, vários artistas locais passaram a se encon-

trar nas sedes dos grupos, para debater e avançar na elaboração do texto da lei de Porto Alegre. "Quando foi para a Câmara, e entraram os advogados dos nossos vereadores mais aliados, houve toda uma mudança no texto que a gente tinha feito, o que deixou ela, digamos, com menos garantias. E o grande problema foi sempre a questão da falta de orçamento, e também de uma fonte de recurso específica." (FARIAS, 2022a). Na ocasião, esperava-se que o recurso no primeiro ano seria de 100 mil reais, e que o valor iria duplicar a cada edital, nos anos seguintes.

A reflexão de Farias aponta uma das principais diferenças entre a Lei de Porto Alegre e a Lei de Fomento ao Teatro de São Paulo: o orçamento destinado aos grupos de São Paulo tem um valor assegurado por lei. Isso, desde sua implementação, como podemos observar no trecho do Art. 2º, que, em sua promulgação, determina que "O Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo terá anualmente item próprio no orçamento da Secretaria Municipal de Cultura com valor nunca inferior a R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais)" (LEI, 2002, p. 1), corrigidos anualmente pelo IPCA-IBGE – o que permitiu que 30 grupos de teatro fossem beneficiados a cada ano. Além disso, conforme consta em seu artigo 3º, o Programa pode vincular-se e receber recursos provenientes de outros Fundos Municipais existentes.

O orçamento de cada concorrente não pode ultrapassar o total de R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais), também corrigidos pelo mesmo índice, e os itens contemplados abrangem a) recursos humanos e materiais; b) material de consumo; c) equipamentos; d) locação; e) manutenção e administração de espaço; f) obras; g) reformas; h) produção de espetáculos; i) material gráfico e publicações; j) divulgação; k) fotos, gravações e outros suportes de divulgação; l) material de pesquisa e documentação; m) despesas diversas de produção. A amplitude da natureza das rubricas, de custeio e capital, encontra consonância com a finalidade de apoiar financeira-

mente propostas que não se restrinjam ao fomento de apenas um evento ou espetáculo, mas de projetos de ação continuada dos núcleos artísticos.

A Lei nº 10.742, que estabelece o Programa Municipal de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas Para a Cidade de Porto Alegre, também visa dar apoio à manutenção e à criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção cênica. Bem mais sucinta que a Lei de São Paulo, ela dispõe, em seu artigo 4º, que o Programa "poderá receber recursos provenientes de fundos municipais existentes ou a serem criados e vincular-se a esses", e, em seu artigo 5º, que as "despesas decorrentes da implantação desta Lei correrão por conta das dotações orçamentárias próprias, suplementadas se necessário". (LEI, 2009).

Quanto ao orçamento e ao cronograma financeiro, é possível o fomento dos itens anteriormente listados na Lei de São Paulo, mas também são contempladas: 1) oficinas, cursos, seminários; 2) tributos e contribuições sociais, sindicais, representantes de direitos autorais e outros gastos necessários ao desenvolvimento do projeto.

Se, em São Paulo, a Lei determina, em seu artigo 3º, que a seleção deverá ser realizada mediante edital com validade por 1 (um) ano, porém com planos de trabalho de pelo menos seis meses até a duração máxima de 2 anos, em Porto Alegre, o valor é variável, chegou ao máximo de R\$ 125.000,00 por grupo, sendo selecionados até 2 projetos, com duração máxima de um ano.

Portanto, a ausência do montante descrito na Lei de Porto Alegre permitiu que os valores destinados aos grupos contemplados fossem decididos por quem está ocupando o governo, descharacterizando seu princípio de política de Estado e a transformando em política de governo. Segundo a atriz Tânia Farias, "nós não termos colocado no texto da lei de onde sai esse recurso a tornou uma lei que não tem recurso para ser desenvolvida, que depende da vontade política para fazê-la funcionar" (FARIAS, 2022b).

Se, com o passar dos anos, foram percebidas falhas no Programa de Fomento de São Paulo, a vulnerabilidade da lei de Porto Alegre foi constatada logo após sua implementação. A base legal para implementação dessa política pública não foi, nesse sentido, construída de maneira satisfatória, ficando sua aplicação à mercê dos interesses governamentais, ocorrendo de maneira efêmera e descontínua. Segundo Romulo Avelar (2010, p. 98), além da necessidade de proposição de políticas públicas consistentes, é importante garantir sua continuidade. Apesar de ter sua garantia respaldada pelo legislativo, a lei não é cumprida desde 2017, conforme se constata pela ausência de editais de concorrência.¹

O Programa Municipal de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas para a Cidade de Porto Alegre, cujo edital ocorreu pela última vez em 2016, teve até hoje apenas 8 grupos contemplados (Terpsí Teatro de Dança, Cia Stravaganza, Falos & Stercus, Cia. Gente Falante, Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, Oigalê, Povo da Rua e Cuidado que Mancha).

Imagem 1 – Projetos contemplados

ANO	GRUPOS	VALOR
2010	Terpsí Teatro de Dança	R\$ 100 mil
2011	Cia Stravaganza	R\$ 100 mil
2012	Falos & Stercus	R\$ 100 mil
2013	Cia Gente Falante	R\$ 100 mil
2014	x	0
2015	Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz/ Oigalê	R\$ 250 mil
2016	Povo de Rua/ Cuidado Que Mancha	R\$ 250 mil
2017	x	0
2018	x	0
2019	x	0
TOTAL		R\$ 900 mil

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao tentarmos avaliar o impacto que ambos programas tiveram ao longo de suas existências,

¹ No texto *Em busca dos mercados teatrais de Porto Alegre*, Thainan da Silva Rocha observa que as práticas das políticas públicas da última década são bem diferentes das da década de 1990, e conclui que "a gestão pública de eventos da cultura de Porto Alegre tem se resumido a uma política de eventos sem propor soluções perenes" (2022, p. 331).

chama a atenção, no caso de São Paulo, que os valores são significativos para que os planos de trabalho possam ocorrer durante até dois anos, possibilitando a contratação de artistas profissionais como colaboradores dos processos nas mais variadas funções.² Porto Alegre, porém, “sempre teve um recurso muito menor do que o necessário para fazer uma lei de fomento funcionar. E ainda tinha sempre essa pressão de ‘vamos dar para mais pessoas’, o que acabava descaracterizando a lei” (FARIAS, 2022b). Os valores aplicados não se efetivam, de fato, como uma lei de fomento, e sim como recurso para produção e circulação.

Experiências de grupos de Porto Alegre com a lei de fomento

Os grupos Oigalê, Povo da Rua e Cuidado que Mancha tiveram seus projetos contemplados pelo Programa nos últimos anos de atividade. Tendo como referência os objetivos dos projetos apresentados pelos grupos, os três apresentaram espetáculos, realizaram oficinas e exposições. Dois deles produziram, além desses itens, também publicações, e um deles produziu uma nova peça.

É importante lembrar que tanto os planos de trabalho de São Paulo como os de Porto Alegre não estão sujeitos a um formato ou formulários específicos. Este cuidado, segundo o pesquisador Fernando Kinas, diretor e fundador da Kiwi Companhia de Teatro, “tem fundamento político, ele dificulta a padronização e o cerceamento da atividade criativa conforme as regras do modelo de fabricação industrial e do gerenciamento empresarial” (2010, p. 198), o que incentiva a diversidade de proposições e possibilita maior organicidade para com a demanda

social.

Nos planos orçamentários apresentados pelos grupos, os valores nem sempre são divididos de forma igualitária, pois isso depende da função que cada integrante exerce, mas compreende-se que o investimento também deve cobrir gastos como, por exemplo, aquisição de materiais e compra de instrumentos e objetos, despesas com a manutenção das sedes, bem como pagamentos de serviços para publicação e divulgação que fogem do cachê dos artistas. Ainda que os setores administrativos do poder público desconheçam em profundidade as particularidades dos grupos e companhias de teatro e dança, em comparação com outras leis destinadas ao fomento cultural, ela efetiva a flexibilização dos gastos, ao permitir o uso do valor na manutenção das sedes e dos acervos dos proponentes.

Com o projeto Oigalê 16 anos – Arte Pública aos Borbotões, o enfoque era a comemoração de mais de uma década e meia de trabalho da cooperativa de artistas teatrais, conhecida por sua pesquisa sobre o teatro de rua e, em especial, a busca por um teatro pampiano, com tratamento gaudério e sotaque fronteiriço. A proposta consistia na manutenção da pesquisa, circulação de espetáculo, ações de formação e de memória do grupo, em atividades inteiramente gratuitas: vinte apresentações dos cinco espetáculos em repertório da companhia, cinco diferentes oficinas, lançamento do 12º e do 13º Informativo Oigalê, exibição do DVD Uma Década de Teatro, realização de uma Mostra Fotográfica (Varal de Fotos) e organização do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Artes Cênicas, além da continuidade do treinamento físico e da formação musical de seus integrantes, bem como a recuperação de figurinos da companhia e a manutenção de adereços e instrumentos ou mesmo a aquisição de novos instrumentos musicais.

Comparado com o projeto Oigalê – 10 anos de Teatro de Rua, submetido em 2007, anos antes, ao Programa Petrobras Cultural, para fomento de Manutenção de Grupos de Teatro com realização

2 Por considerarmos a diferença de contextos, de dotações orçamentárias e o número de inscritos e contemplados, a comparação entre os programas deve ser relativizada.

em 24 meses e investimento de R\$ 250.000,00 (duzentos e cinquenta mil reais), o projeto no qual obtiveram recursos pela lei de fomento municipal, em 2015, manteve diversas metas antes programadas para ocorrerem no dobro do tempo, agora com planejamento de execução de onze meses e apenas metade do valor.

Com uma equipe formada por nove pessoas, dividida entre as funções de atuação, musicista e preparadora musical, oficinairos e produtores, o plano de execução destinava 46,4% de seu orçamento para pagamento de cachês, o equivalente a R\$ 6.500,00 (seis mil e quinhentos reais) para cada um dos oito atores e atrizes para os seis meses de trabalho, resultando no cachê de R\$ 325,00 (trezentos e vinte e cinco reais) por apresentação, com três meses alternados de oficinas de formação. Para Hamilton Leite, diretor e proponente do projeto, "trata-se de cachê (R\$ 2.600,00) bem abaixo do valor cobrado pelo grupo (R\$ 6.000,00), mas aplicado dessa maneira para poder viabilizar o projeto nessa estrutura. O grupo acredita que dessa forma também contribui com a sua parcela de contrapartida." (OIGALÊ, 2015). O recurso financeiro obtido pelo fomento, ainda mais nesse caso, em que os espetáculos não contam com valores de bilheteria, visto que suas produções são da modalidade de teatro de rua, torna-se fundamental para a subsistência dos integrantes.

Devido ao sucateamento da cultura enfrentado no Brasil (e aqui falamos sobre o Rio Grande do Sul e, em especial, sobre Porto Alegre), se formos pensar nos editais praticados nos anos em que os grupos foram contemplados pela Lei de Fomento da cidade, vamos encontrar valores abaixo de R\$ 100 mil e R\$ 125 mil. A título de ilustração, temos os projetos contemplados no Concurso 011/2015 – Edital de Produção da Secretaria Municipal de Cultura, para financiamento do FUMPROARTE –, único recurso direto para agentes culturais na capital

gaúcha³. No edital em questão, o valor total era de R\$ 1.030.145,50, no qual foram beneficiados 16 projetos, entre eles três de teatro, nos valores de R\$ 15.728,00, R\$ 78.476,72 e R\$ 82.600,00. O objeto do edital era o desenvolvimento de novos bens culturais (produtos ou serviços inéditos e prontos para fruição), estimulando propostas inovadoras.

Se pensarmos nessa divisão, tendo em vista que o valor mensal é considerado baixo para o propósito da lei, que afirma que tem como objetivo dar apoio à manutenção e à criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção cênica, e ainda estabelece, no Art. 2º, que é voltado em sua preferência para grupos que comprovadamente estejam em atividade no Município há, no mínimo, cinco anos, o grupo não consegue se dedicar integralmente ao projeto e precisa recorrer a outros editais ou a outros trabalhos para viabilizar sua sustentabilidade. No mesmo período, o edital Sedac nº 05/2016 do Concurso "Prêmio Ieacen Teatro - Pró-cultura RS FAC" selecionou projetos culturais que desenvolvessem espetáculos de teatro no Estado do Rio Grande do Sul, pagando, para montagem e temporada de estreia, R\$ 45.000,00 e, para circulação, R\$ 40.000,00⁴.

Todavia, não é apenas o baixo valor que indica a fragilidade do programa municipal de fomento ao teatro continuado de Porto Alegre, mas, sim, o tempo do plano de trabalho, que deve contemplar no máximo 1 (um) ano, e a natureza dos itens. Estes, apesar de terem a possibilidade das suas rubricas para equipamentos, manutenção e administração

3 Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural (Fumproarte), da Secretaria Municipal de Cultura. Criado pela lei 7328-04/10/1993, presta apoio financeiro a projetos artístico-culturais.

4 De 2012 a 2019, o Pró-Cultura RS FAC teve, no segmento teatro, 201 projetos inscritos e somente 43 contemplados, chegando ao valor de R\$ 3.610.000,00, segundo dados da tese *O mercado teatral de Porto Alegre (2010-2019): a subsistência de grupos de teatro através da análise das fontes de receitas de seus espetáculos*, de Michele Bicca Rolim.

de espaço, bem como reformas, acabam levando os grupos a terem que priorizar as atividades que geram renda direta como a montagem e circulação de espetáculos, bem como oficinas. Ou seja, acabam por priorizar a realização de atividades criativas ou pedagógicas dentro do projeto, mais do que destinar o valor para melhorias na infraestrutura do espaço do grupo, ou mesmo na aquisição de equipamentos para o acervo do grupo.

Um dos dispositivos da base do Programa de fomento de São Paulo, além da escolha dos grupos de teatro como agentes capazes de gerar o capital simbólico indispensável à cultura, foi o estabelecimento de contato desses laboratórios de criação com o seu meio, com a consciência do "lugar onde o grupo se insere, produz pensamento e também 'é produzido'" (ABREU, 2014). Advém daí uma prática em que predomina a ênfase nos processos formativos e no caráter de pesquisa dos grupos. Como afirma Georgette Fadel, "a Lei de Fomento fala a esse artista pesquisador e não ao artista que busca êxito ou que busca no mundo projeções de suas certezas fixas. Quem procura sucesso (seja ele entre as massas ou entre os seus) fala ao que já existe. A pesquisa sempre atua em áreas de fragilidade e não de consolidações." (FADEL, 2014, p. 46). Ao eleger os grupos como agentes ativos desse campo e reconhecer a pesquisa como uma prática fundamental de seus trabalhos, pressupondo "erros, avaliações, reavaliações, mudanças de planos" (ibid.), nesse caminho de investigação do que não é consolidado, mas diretamente relacionado ao seu meio de atuação, o programa paulistano cultivou resultados no campo social, atendendo as demandas dos bairros e comunidades.

O mesmo não ocorre com a curta experiência de Porto Alegre. Limitados pelo período de realização de 12 meses, os grupos recorrem ao excesso de atividades como forma de valorização das propostas, lançando mão de contrapartidas numerosas e metas que correspondem ao contexto mercadológico e deixando de considerar a prática da pesquisa

como principal atividade. Foi o que aconteceu com a Companhia Teatro di Stravaganza, beneficiada no segundo edital, em 2011. Durante 9 meses de investigação, ofereceram cinco oficinas gratuitas para estudantes e artistas interessados (de intervenção urbana, direção teatral, dramaturgia, etc.), realizaram interlocuções com artistas variados (Cássio Brasil, Didi Pedone, Nico Nicolaiewsky, Elcio Rossini, Carlota Albuquerque, Luiz Acosta) e promoveram três diferentes workshops com Paulo Fontes (Companhia Gente Falante, Porto Alegre), Jeremy James (Companhia Théâtre du Soleil, França) e John Mowat (Companhia do Chapatô, Portugal).

Porém, isso só foi possível pela soma dos recursos do fomento municipal com os recursos obtidos num edital da Funarte – Fundação Nacional de Artes, o que possibilitou o desenvolvimento da pesquisa e da produção para a montagem de *Estremeço*, de Joël Pommerat, com direção de Camila Bauer. Para Adriane Mottola, fundadora e diretora da companhia, o valor do fomento é insuficiente para grupos numerosos. Nesses casos, "não tem como tu fazer mais, a não ser um espetáculo. Nos nossos projetos, a gente trabalha com muita gente. Então, o recurso desse fomento foi utilizado para pagamento dos atores, porque sempre o ator é o último a receber, às vezes nem ganha ou ganha uma mixaria." (MOTTOLA, 2022).

Além do período exíguo e dos valores baixos para uma lei de fomento à manutenção de grupos de teatro, há de se levar em consideração a importância da continuidade na aplicação da mesma. Como podemos observar em São Paulo, conforme Kinas (2010), a aplicação da lei modificou a cena teatral paulistana. Resultados positivos e objetivos da implementação da Lei de Fomento são inquestionáveis, como o aumento da atividade teatral (montagens e textos teatrais, produção teórica, publicações, registros audiovisuais, debates, seminários etc.); a criação de novos espaços teatrais; a ocupação artística das ruas e demais locais públicos; o funcionamento de núcleos artísticos em melhores

condições de trabalho; o surgimento de novos grupos teatrais; a descentralização das atividades; a formação de público com sentido crítico e participativo (KINAS, 2010). Infelizmente, o Programa Municipal de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas para a cidade de Porto Alegre/RS não obteve ainda a continuidade para tanto, como pode ser observado nos dados da tabela de projetos beneficiados (Imagem 1). Logo, não é possível trazer nenhum diagnóstico substancial sobre a mudança da cena gaúcha, até porque, para que isso acontecesse, necessariamente, também seria fundamental o aumento do aporte do valor.

Ainda há muito a avançar

Apesar de consolidada, a prática do fomento na cidade de São Paulo acaba por apresentar uma contradição dessa ordem, visto que a lei favorece o trabalho coletivo mas, inevitavelmente, nos dias de hoje, não consegue mais atender à demanda do setor. Exemplo disso ocorreu com a Companhia do Miolo, que tinha uma sede na Santa Cecília, região central da cidade, e depois teve que se deslocar para o bairro da Penha, onde o valor do aluguel é mais barato. "O fomento cria uma estrutura grande aos grupos, possibilita uma circulação numerosa de pessoas, e quando o projeto termina, e o grupo não ganha no próximo edital, ele tem que criar outras estratégias para a sustentação do seu trabalho", considera Renata Lemes (LEMES, 2022), diretora da companhia.

Desse modo, a autossustentabilidade é apenas uma das metas, visto que a atuação continuada dos grupos, ao ocupar um território, faz com que pessoas participem das oficinas e encontros, e que os alunos formem outros grupos, promovendo um modo de fazer coletivo, uma experiência formativa, cultural, estética e política que gera outros polos culturais. Na trajetória da Companhia do Miolo, "esse cruzamento de aprendizagens permitiu a pesquisa

com *viewpoints*, com cavalo marinho. Fomos à Zona da Mata, ao Rio Tapajós. Tivemos contato com uma samaúma de mil anos, com saberes que estão em cruzamento" (LEMES, 2022), algo impraticável dentro de um contexto neoliberal que estimula o trabalho individual, e que não aconteceria se não fosse o suporte do fomento público.

Ao promover a transferência de recursos para o trabalho continuado feito pelos núcleos e coletivos artísticos, e não com o objetivo de atender o mercado teatral, a lei de São Paulo abriu caminhos para a afirmação de uma política pública de Estado, como o Movimento das Culturas de Periferia, que, por sua vez, instituiu o Programa de Fomento à Cultura da Periferia, de 2016, ainda em busca de rubrica orçamentária, com o objetivo de apoiar financeiramente projetos e ações culturais propostos por coletivos em distritos com altos índices de vulnerabilidade social.

A interlocução do Programa de fomento com grupos como a Companhia do Miolo, a Brava Companhia, a Companhia Livre e a Companhia Os Fofos Encenam apresenta uma pequena amostra do impacto das políticas públicas no setor. Como afirma Alexandre Krug, integrante da Cia. São Jorge de Variedades: "Uma coisa interessante de notar é que todas essas pessoas têm experiência de manter uma sede, devido à manutenção material que a lei de fomento proporciona. Algumas tiveram um período de não conseguir fomento, de não ter visibilidade" (KRUG, 2022), e depois passaram a ser contempladas, o que auxiliou a manutenção desses locais.⁵

5 Como ocorreu com a Companhia do Miolo, a Brava Companhia também mudou o local de sua sede. Antes mesmo de ser beneficiada com o fomento municipal, os integrantes do grupo ocuparam um sacolão (tipo de feira local) abandonado e, em 2008, inauguraram o Sacolão das Artes, no Parque Santo Antônio. Em 2016, retiraram-se do local e foram para outro espaço da região de Campo Limpo. E, mais recentemente, instalaram-se na Vila Prel, todos lugares na zona Sul da cidade.

No entendimento de Fábio Resende, diretor da Brava Companhia, ainda que sofra ataques constantes, a lei de fomento de São Paulo fomenta não apenas coletivos de teatro, pois os projetos estabelecem vínculos diferentes do teatro comercial, nos quais se cria uma rede de solidariedade ao render encontros de vários tipos, proporcionando a potencialização de ações artísticas e culturais nos mais variados locais da cidade.

Se as gerações anteriores tiveram outras lutas e conquistaram o calçamento das ruas e saneamento básico, elas pavimentaram a luta atual, proporcionando com que filhas e filhos da classe trabalhadora – de operários e empregadas domésticas – pudessem, hoje em dia, se dedicar ao exercício criativo. A luta desses artistas é contra um modo de vida individualista (RESENDE, 2022).

O estudo, a pesquisa contínua e a manutenção das sedes, mesmo de forma precária, garantem a colaboração com outros grupos, constituindo uma relação que a comunidade quer. Mesmo numa pesquisa de um ano e meio, os grupos não se fecham em guetos, oferecem oficinas, realizam mostras, seminários, abrigam em seus espaços outros coletivos que não são de teatro. Dialogam com grupos cujas manifestações culturais fazem parte da comunidade, como o Hip Hop, promovem competições de *slam* e saraus de poesia popular. “A contradição maior é a própria lei, que não garante acesso porque há um limite. Mas esse limite tem feito com que a categoria se junte e lute por outras políticas” (RESENDE, 2022). Como a demanda fica mais acentuada a cada edital, gerações de artistas surgem e competem com grupos consolidados, o que resulta numa concorrência injusta para ambos. Para Renata Lemes, “isso ainda não se resolveu na letra da lei. Então, a classe vem criando alternativas, lutando por outros programas.” (*ibid.*). Nesse sentido, talvez uma das soluções seja a definição de categorias específicas no edital do concurso, direcionado a núcleos mais

antigos e a mais recentes, como ocorre com o fomento em Santiago, no Chile, segundo informação de Ramón Griffero (MOTTOLA, 2022), e destinar porcentagens diferenciadas do montante para companhias tradicionais e núcleos emergentes que têm atuação destacada. O programa de Porto Alegre ainda está distante disso, pois seria inadequado sequer pensar nisso com recursos tão baixos. Além do mais, foi interrompido em 2017, após beneficiar de maneira irregular apenas 8 grupos (um a cada ano, de 2010 a 2013, e dois a cada ano, em 2015 e 2016), sendo a primeiro a receber o fomento, em 2010, a Terpsí Teatro de Dança, companhia com formação e atuação predominante na área da dança.

A necessidade de implementação efetiva de uma política pública para as artes – e, mais especificamente, o teatro – é reiterada com frequência pelos artistas disponíveis a colaborar com os planos de governo, quando candidatos em época de eleição procuram ouvir as reivindicações do setor da cultura. Para Tânia Farias,

avançamos bastante em nível nacional, em relação à lei Cultura Viva, e do que veio com ela, o reconhecimento dos griôs, desses saberes ancestrais tão importantes e que, enfim, não necessariamente passaram por instituições como a Universidade e tal, e que são preciosísimos. Reconhecer essas figuras como figuras importantes, os pontos de cultura como espaços irradiadores. Mas, se nós pensarmos nas artes, a gente teve poucos avanços, discutimos muito, mas nunca chegamos a implementar uma política pública para as artes. É o que se espera agora, que se retome a discussão e se avance nesse sentido (FARIAS, 2022a).

Apesar de a lei de fomento de Porto Alegre ter sido criada na última década, os governos que sucederam ao poder, e mesmo o que implantou a lei na Capital, ainda não conseguiram fazer valer o seu propósito. Esperamos que, em breve, a lei possa não ser apenas mais um edital esporádico, e sim uma política pública cultural continuada com recur-

tos suficientes para começar a concretizar o que intencionava.

Referências

ABREU, Kil. Fomento aos teatros: formas cênicas e processo social na cidade de São Paulo. In: GOMES, Carlos Antônio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de (orgs). *Fomento ao Teatro: 12 anos*. São Paulo: SMC, 2014. 208 p. Disponível em: <https://fomentoao teatro.files.wordpress.com/2015/07/fomento-ao-teatro_baixa.pdf>. Acesso em: 16 de novembro de 2022.

AVELAR, Rommulo. *O Averso da Cena: Notas Sobre Produção e Gestão Cultural*. 2 ed. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010.

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

BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007

BH Eventos. *Artistas mineiros participam de manifestação nacional no dia do teatro e dia internacional do circo*. Disponível em: « <https://bheventos.com.br/noticia/03-19-2008-artistas-mineiros-participam-de-manifestacao-nacional-no-dia-do-teatro-e-dia-internacional-do-circo> ». Acesso em 26 de dezembro de 2022.

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da Cultura: Políticas Culturais e seus Desafios*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2v. 5ed. São Paulo. Edusp, 1975.

COSTA, Iná Camargo. *Teatro de grupo contra o deserto do mercado*. In: *Revista ARtCultura*, v 9, n 15. Porto Alegre, INSTITUTO DE ARTES. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1470>>. Acesso em: 20 de maio de 2021.

FAGUNDES, Patrícia. *Discursos e Práticas da Criação Cênica*. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, UFRGS. Aula online, abr./ago 2021. Notas de aula. In: ROCHA, Thainan da Silva Rocha.

Mercado Teatral, Formação e Carreira: Estratégias para viver de teatro em Porto Alegre (2010-2020). Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em. <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/238071/001140361.pdf?sequencia=1&isAllowed=y>. Acesso em: 01 dez. 2022.

FARIAS, Tânia. *Depoimento a Clóvis Dias Massa*. Porto Alegre, 26 de dezembro de 2022a.

FARIAS, Tânia. *Entrevista a Michele Bicca Rolim*. Porto Alegre, 14 de julho de 2022b.

KINAS, Fernando (2010). *A Lei e o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Uma experiência de política pública bem-sucedida*. *Revista Extraprensa*, 3(3), 194-203. Disponível em: « <https://doi.org/10.11606/extraprensa2010.77161> ». Acesso em 03 de novembro de 2022.

KRUG, Alexandre. *Depoimento a Clóvis Dias Massa*. São Paulo/Porto Alegre. 08 de dezembro de 2022.

LEI Nº 10.742, de 1º de setembro de 2009 Disponível em: « <https://leismunicipais.com.br/a1/rs/p/porto-alegre/lei-ordinaria/2009/1074/10742/lei-ordinaria-n-10742-2009-institui-o-programa-municipal-de-fomento-ao-trabalho-continuado-em-artes-cenicas-para-a-cidade-de-porto-alegre-e-das-outras-providencias> ». Acesso em 18 de dezembro de 2022.

LEI Nº 13.279, 8 DE JANEIRO DE 2002 (Projeto de Lei no 416/00, do Vereador Vicente Cândido - PT). Disponível em: « https://www.imprensaoficial.com.br/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=/2002/diario%2520oficial%2520do%2520municipio/janeiro/09/pag_0001_4I7UUDH6R0ILUe1CF0E11M796T.pdf&pagina=1&data=09/01/2002&caderno=Diário%20Oficial%20do%20Munic%C3%ADpio&paginaordenacao=10001 ». Acesso em 18 de dezembro de 2022.

LEMES, Renata. *Depoimento a Clóvis Dias Massa*. Fortaleza/Porto Alegre, 21 de dezembro de 2022.

MOTTOLA, Adriane. *Depoimento a Clóvis Dias Massa*. Porto Alegre, 23 de dezembro de 2022.

OIGALÊ. *Projeto Oigalê 16 anos – Arte Pública aos Borbotões. Programa Municipal de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas para a cidade de Porto Alegre*. 2015.

RESENDE, Fábio. *Depoimento a Clóvis Dias Massa*. São Paulo/Porto Alegre, 20 de dezembro de 2022.

ROCHA, Thainan da Silva. *Em busca dos Mercados Teatrais de Porto Alegre*. In: FRIQUES, Manoel Silvestre (org.). *Teatro Brasileiro: Engenharias, Políticas, Economias e Gestões*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

ROLIM, Michele Bicca. *O mercado teatral de Porto Alegre (2010-2019): a subsistência de grupos de teatro através da análise das fontes de receitas de seus espetáculos*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

SANTOS, Valmir. *Das convicções estéticas*. In: GOMES, Carlos Antônio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de (orgs). *Fomento ao Teatro: 12 anos*. São Paulo: SMC, 2014. 208 p. Disponível em: <https://fomentoao teatro.files.wordpress.com/2015/07/fomento-ao-teatro_baixa.pdf>. Acesso em: 16 de novembro de 2022.

TOLILA, Paul. *Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas*. In: *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, de 23 a 25 de maio de 2007. Salvador, Faculdade de Comunicação/UFBa, 2007.

Recebido: 28/12/2022

Aceito: 23/02/2023

Aprovado para publicação: 20/03/2023

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Crea-

tive Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.