

REVISTA BRASILEIRA DE ECONOMIA
CRIATIVA E DA CULTURA

FESTIVAIS DE TEATRO NO BRASIL



V.1 | N.2 | Ano 1 | 2018

EXPEDIENTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)

O Núcleo de Estudos em Economia Criativa e da Cultura (NECCULT) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) é um ambiente interdisciplinar de ensino, pesquisa e extensão vinculado à Faculdade de Ciências Econômicas. O Núcleo pretende ser capaz de criar sinergia entre os vários interlocutores da área de Economia Criativa e da Cultura, funcionando, ao mesmo tempo, como ponto focal para os estudos na Universidade e referência nacional e internacional da área.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor

Rui Vicente Oppermann

Vice-Reitora

Jane Fraga Tutikian

FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS

Diretor

Carlos Henrique Horn

Vice-Diretora

Maria de Lurdes Furno da Silva

NÚCLEO DE ESTUDOS EM ECONOMIA CRIATIVA E DA CULTURA

Coordenador Executivo

Leandro Valiati

Coordenador Institucional

André Moreira Cunha

Coordenador de Extensão

Marcelo Milan

Gerência

Gustavo Möller

CONSELHO EDITORIAL

Cássio Calvete (FCE/UFRGS); Filip Vermeillen (EUR); Francisco Marshall (IFCH/UFRGS); François Moreau (Université Paris 13); Luciana Leite Lima (IFCH/UFRGS); Pau Rausell (UV); Paul Heritage (QMU); Raul Abeledo (UV).

EDITOR

Marcelo Milan

ASSISTENTE EDITORIAL

Débora Wobeto

EDITORAÇÃO

Alejandro Reyes, Ana Porazzi

REVISÃO

Gustavo Möller

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Revista Brasileira de Economia Criativa e da Cultura / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Ciências Econômicas, Núcleo de Economia Criativa e da Cultura (NECCULT). - Ano 1, v. 1, n. 2 Edição especial. - Porto Alegre : UFRGS/FCE/NECCULT, 2018 - v.

Semestral.

ISSN: 2595-3877

E-ISSN: 2595-4067

1. Economia da cultura. 2. Política cultural. 3. Dinâmica cultural. 4. Sociologia da cultura. 5. Cultura. I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Ciências Econômicas II. Núcleo de Economia Criativa e da Cultura (NECCULT)

CDU 316.7:33

Responsável: Biblioteca Gládis W. do Amaral, Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS

DIAGNÓSTICO DO SEGMENTO DE FESTIVAIS DE TEATRO

LUCIANA LEITE LIMA

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade de Campinas (Unicamp). Professora do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e pesquisadora do Núcleo de Estudos em Economia Criativa e da Cultura (NECCULT).

MARIANA WILLMERSDORF STEFFEN

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul pesquisadora do Núcleo de Estudos em Economia Criativa e da Cultura (NECCULT).

KARINA PIETRO BIASI RUIZ

Mestranda em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e graduada em Relações Internacionais pela mesma universidade. Assistente de Pesquisa no Núcleo de Estudos em Economia Criativa e da Cultura (NECCULT)

RESUMO

Este artigo desenha um diagnóstico do setor dos Festivais de Teatro no Brasil. Para compreender a organização econômica do segmento, é feita uma sistematização da cadeia produtiva dos festivais de teatro através da identificação dos agentes, processos e fluxos econômicos necessários para a construção destes festivais. Além disso, é feito um panorama das políticas públicas para o segmento em outros nove países - África do Sul, Argentina, Austrália, Bélgica, Canadá, Chile, Escócia (Reino Unido), França e Portugal - a fim de analisar outros modelos possíveis de estruturas e incentivos para o segmento. Os dados utilizados neste capítulo são oriundos do Sistema de Indicadores para Festivais Nacionais e Internacionais de Teatro do Brasil; de entrevistas semiestruturadas realizadas com atores-chave do segmento; e de análise documental de leis, planos e demais documentos oficiais dos países estudados.

ABSTRACT

This article draws a diagnosis of the Theater Festivals sector in Brazil. In order to understand the economic organization of the segment, a systematization of the production chain of the theater festivals is made through the identification of the agents, processes, and economic flows necessary for the construction of these festivals. In addition, an overview of public policies for the segment is presented in nine other countries - South Africa, Argentina, Australia, Belgium, Canada, Chile, Scotland (UK), France and Portugal - in order to analyze other possible models of structures and incentives for the segment. The data used in this chapter come from the System of Indicators for National and International Theater Festivals of Brazil; semi-structured interviews with key actors in the segment; and documentary analysis of laws, plans and other official documents of the countries studied.

1. INTRODUÇÃO

As artes cênicas podem ser consideradas um setor nuclear do que se convém chamar de indústrias culturais e criativas (CCI, no acrônimo em inglês). Há diferentes modelos que classificam e balizam a análise da contribuição econômica que advém das atividades e ocupações criativas e/ou culturais, como o modelo dos Círculos Concêntricos (THROSBY, 2008), o modelo proposto pelo DCMS (2016) e o modelo da UNCTAD (2010), entre outros². Apesar das diferentes abordagens, os modelos consideram as artes cênicas como setor conformativo, entendido como

² Para maiores informações sobre estes modelos, ver VALIATI et al (2017).

“forma privilegiada da ação cultural” por reunir “todos ou a maioria dos elementos vitais à ação cultural” (COELHO, 2001, p. 88).

O setor das artes cênicas é frequentemente associado à criação e à reprodução de valores simbólicos. Diante da interdisciplinaridade do setor, em que uma diversidade de expressões culturais se entrelaça e, juntas, se transformam em uma experiência integrada de imagem, som e movimento, os próprios efeitos da ação também se multiplicam. A performance teatral, portanto, intensifica a experiência cultural ao gerar interações diretas entre pessoas e símbolos, estimulando a percepção da coletividade e do espaço. Os festivais de teatro, ao concentrar e disseminar a performance teatral, potencializam e expandem estes efeitos.

Para além do valor simbólico, os festivais de teatro exercem também impacto econômico nos territórios onde ocorrem (UNESCO, 2015). Além de engajar profissionais característicos do setor das artes cênicas – artistas, técnicos, funcionários das casas de espetáculos locais, entre outros –, movimentam também os fluxos econômicos de setores relacionados à recepção de grupos teatrais e seus materiais técnicos e à participação da comunidade local, atingindo a economia formal e informal dos territórios onde se realizam.

O presente estudo enfoca esta segunda dimensão, relacionada aos fluxos e dinâmicas econômicas do segmento. A UNESCO (2015), reconhecendo a capacidade dos festivais como catalisadores do desenvolvimento econômico local, incentiva a coleta de dados e a construção de estatísticas capazes de mensurar os impactos econômicos e socioambientais destes eventos. No Brasil, os esforços neste sentido encontram-se, ainda, em estágio inicial. Mais recentemente, o segmento vem ganhando espaço na agenda política brasileira com as ações da Rede Brasileira de Festivais de Teatro, responsável pela primeira iniciativa de mapeamento do segmento no Brasil. Destacam-se também os estudos realizados por Michele Rolim (2015) e pelo Observatório de Festivais, iniciativa conduzida por Marcelo Bones, Bruna Sobreira e Ângela Mourão.

Este artigo corresponde ao primeiro produto previsto como resultado da pesquisa realizada pelo NECCULT sobre Festivais de Teatro no Brasil, no âmbito do Observatório de Economia Criativa (OBEC-RS). Esta pesquisa resulta de uma parceria entre o NECCULT, a Secretaria de Economia da Cultura do Ministério da Cultura (SEC-MinC) e a Rede Brasileira de Festivais de Teatro (RBFT), essa última principalmente representada por Alexandre Vargas.

De modo geral, a pesquisa teve como objetivo o estudo aprofundado do segmento no Brasil, elaborando um diagnóstico que embasa a proposta de diretrizes de políticas públicas para os festivais de teatro. Especificamente, o presente relatório corresponde ao diagnóstico acima referido, atendendo a dois objetivos específicos:

- i) Sistematização da cadeia produtiva dos festivais de teatro: compreender a organização econômica do segmento, identificando agentes e fluxos econômicos no âmbito nacional bem como

os processos necessários para a consecução de um festival de teatro no Brasil.

- ii) Elaboração de panorama de políticas públicas internacionais: analisar os incentivos e estruturas institucionais utilizadas em outros países como forma de atender as necessidades do setor de artes cênicas em geral, com ênfase para os festivais de teatro.

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

Além desta introdução, o estudo organiza-se em cinco seções. A primeira trata sobre especificidades e elementos constitutivos dos festivais. Em seguida, trata-se sobre a dimensão econômica dos festivais de teatro no Brasil, apresentando informações quantitativas sobre a atividade do segmento. A terceira seção aborda a cadeia produtiva do segmento, e a quarta apresenta o panorama internacional de políticas públicas para artes cênicas. Por fim, encerra-se com considerações finais. Nos anexos, encontram-se informações sobre a execução da pesquisa: o perfil selecionado para entrevistas, o roteiro das mesmas e uma breve análise sobre os dados obtidos a partir do SIFTB.

2. FESTIVAIS DE TEATRO

A palavra festival surge ligada à ideia de festa, de comemoração, remetendo aos mais diferentes tipos de eventos. Somente a partir do século XVIII, com o início na Inglaterra do festival de música *Three Choirs Festival*³, a palavra festival passaria a se referir a acontecimentos artísticos periódicos (BONET, 2011, p. 1). De forma mais complexa, festivais podem ser definidos como acontecimentos artísticos, públicos - isso é, não exclusivos para audiências predeterminadas -, de duração temporal limitada e reconhecidos por um nome específico (BONET, 2011, p. 4), sendo os **festivais de teatro** uma categoria dentro de um espectro mais amplo. Assim, para a Rede Brasileira de Festivais de Teatro (2017), os festivais de teatro consistem em uma sequência de apresentações e atividades relacionadas (oficinas, debates, dentre outras), demarcada temporal e territorialmente.

É preciso considerar uma série de elementos para entender por que e como se desenvolvem os festivais. Segundo Bonet (2011, p. 6), estes são: (i) território, (ii) institucionalidade, (iii) orçamento e (iv) projeto artístico dos festivais. As diferenças nestes aspectos resultam em distintas dinâmicas locais, capacidades de alcance, níveis de atividade

³ Com mais de 300 anos de duração, o *Three Choirs Festival* a cada verão uma programação semanal de corais, recitais, concertos, teatro e outras exibições às cidades inglesas de Hereford, Gloucester e Worcester (*THREE CHOIRS FESTIVAL*, 2018).

econômica e desejo de mobilização de cada festival. A seguir, tratamos brevemente sobre cada um destes aspectos⁴.

Primeiramente, o **território**, compreendido como espaço físico e local de interação social e cultural, é responsável por muitos dos elementos formativos dos festivais. O acesso e a repercussão do festival não são os mesmos em uma zona central, repleta de ofertas culturais, e em uma zona periférica, por exemplo. Por outro lado, assim como os festivais são produto do local, também o afetam ao se tornar parte do cenário cultural do território, a ponto de muitos dos festivais perderem sua razão de ser quando ocorrem mudanças significativas em sua localização (BONET, 2011).

Os festivais são capazes de fomentar a atividade cultural local tanto pela formação de audiências quanto pela movimentação que causa na própria cena cultural do local. A formação de audiências pode ocorrer por meio de atividades formativas, da facilitação do acesso da população ao festival (com gratuidade de transporte ou de ingressos, por exemplo) e da montagem de programação que atenda a interesses identificados na comunidade. Bonet (2011) lembra ainda que a relação do festival com o local pode ocorrer de diferentes formas: enquanto para a população local o festival pode fazer parte de sua identidade e servir à recuperação de espaços, para os visitantes o festival pode tornar o local icônico, levando ao turismo e a um intercâmbio cultural que talvez não ocorresse de outra forma, como ilustrado na figura a seguir.

⁴ Para análise detalhada dos elementos constituintes dos festivais, ver Bonet (2011).

Figura 1 – Relação dos festivais com os locais onde ocorrem



Fonte: elaborado a partir de BONET (2011, p. 9).

Segundo, a **institucionalidade** refere-se à organização do próprio festival e à sua titularidade. A titularidade pode ser pública, privada ou ligada a associações sem fins lucrativos. No caso brasileiro, dados obtidos a partir do SIFTB (2018) apontam que a maior parte dos festivais é de natureza privada/independente (82%), com predomínio de grupos teatrais e associações sem fins lucrativos na representação jurídica. A titularidade do festival influencia na forma de organização do festival, sobretudo na segurança quanto à obtenção de recursos (festivais de natureza pública) e quanto ao tipo de apoios e patrocínios que pode mobilizar.

Terceiro, o **orçamento** disponível e a estrutura de gastos definem, por exemplo, a dinâmica temporal do festival e a possibilidade de promover estreias e coproduções. As fontes do orçamento podem ser públicas e/ou privadas. O financiamento público pode ser feito via a) editais públicos nacionais; b) leis de incentivo (federal, estadual e municipal); c) fundos de cultura (nacional, estadual e municipal); d) recursos diretos do orçamento público. Os recursos de origem privada - quando não resultam da intermediação de mecanismos de incentivo público - podem ocorrer como financiamento direto ou, ainda, financiamento coletivo (*crowdfunding*⁵). A receita pode se originar também de fontes internacionais diretas ou indiretas, resultado de programa cultural ou tratado de cooperação internacionais, por exemplo. Por fim, muitos festivais cobrem uma pequena parte de seus custos com as próprias receitas geradas pelo evento, através da venda de ingressos.

Por fim, com relação ao **projeto artístico**, que se refere à definição de um conjunto coeso de obras cênicas integrantes da programação do festival, as quais interagem entre si e constroem um campo de significado próprio. Assim, o projeto artístico “inclui a linha curatorial do festival e o conceito que o mesmo adotará para a escolha de obras, grupos e diretores” (ROLIM, 2015, p. 23) podendo ser, por exemplo, comercial ou vanguardista, especializado ou eclético, dentre outras variantes (BONET, 2011).

É importante ressaltar que, para além das performances artísticas, os festivais também envolvem atividades de debate e formação. Geralmente pensadas como parte do projeto artístico (ROLIM, 2015), estas atividades se relacionam à preocupação de formar audiências e profissionais técnicos, artísticos e de gestão, fomentando o cenário cultural local (REDE BRASILEIRA DE FESTIVAIS DE TEATRO, 2015). De acordo com os dados do SIFTB, 96% das edições analisadas possuíam ações formativas, contemplando mais de 65.000 pessoas (SIFTB, 2018). Ao criarem um espaço privilegiado para o intercâmbio artístico e para a geração de conhecimento e diálogos (VILHENA, 2011, p. 2), estas atividades favorecem tanto a integração social dos profissionais da área quanto da comunidade em geral ao trazer para o debate questões pertinentes à sua realidade social. Os festivais de teatro, portanto, contribuem para a disseminação das produções teatrais a novas audiências e territórios, atuando de forma assertiva na etapa de circulação e fruição destas (BONES, 2017a).

⁵ Possível graças à digitalização do campo cultural, o financiamento coletivo vem crescendo no país e no setor teatral. No Catarse, uma das principais plataformas de financiamento coletivo do Brasil, os festivais de teatro ficam incluídos na categoria Teatro e Dança. Nesta, foram financiados 27 projetos e foram finalizados 942 projetos em 2017, ano em que o Teatro e Dança foi a quarta categoria com maior número de projetos financiados e a segunda com a maior taxa de sucesso da plataforma, isso é, com mais projetos que alcançaram ou ultrapassaram a meta de financiamento estipulada (CATARSE, 2011, 2015).

3. A DIMENSÃO ECONÔMICA DOS FESTIVAIS DE TEATRO NO BRASIL

A análise da contribuição econômica proporcionada pelos festivais de teatro no Brasil sofre algumas limitações, referentes à escassez de dados sobre o segmento e à dificuldade em delimitar seus impactos econômicos específicos dentro do escopo mais amplo das artes cênicas. Assim, a análise utiliza dados do Atlas Econômico da Cultura Brasileira no que se refere ao setor de Artes Cênicas e Espetáculos e sua participação na economia brasileira, e dados do Sistema de Indicadores dos Festivais Nacionais e Internacionais de Teatro para o olhar focado nos festivais de teatro brasileiros.

Segundo o Atlas Econômico da Cultura Brasileira (VALIATI; FIALHO, 2017), consideram-se como pertencentes ao setor Artes Cênicas e Espetáculos as atividades relacionadas a: artes integradas; artesanato/folclore; carnaval; circo; construções de salas de teatro municipais; cultura afro-brasileira; cultura indígena; cultura popular; dança; mímica; teatro, entre outras. Além do setor ser extremamente heterogêneo, dentro do próprio nicho específico das atividades de teatro é difícil rastrear aquelas propriamente ligadas aos festivais, uma vez que estes encontram-se registrados juridicamente nos cadastros de associações sem fins lucrativos, grupos teatrais ou até mesmo junto a municípios, o que dificulta o acompanhamento da sua atividade econômica.

De forma a compreender a posição relativa do setor de Artes Cênicas e Espetáculos em termos de importância para a economia formal, importa mencionar que o Atlas (VALIATI; FIALHO, 2017) também reconhece a existência de outros nove setores culturais e criativos (SCC): Arquitetura e Design, Cultura Digital, Audiovisual, Editorial, Patrimônio, Educação e Criação em Artes, Entretenimento, Publicidade e Música. De modo geral, os dados do Atlas permitem inferir que o setor de Artes Cênicas e Espetáculos contribui de forma pouco expressiva para a atividade econômica formal no conjunto dos setores culturais e criativos (SCC) no Brasil.

Isso não significa dizer que o setor não representa um componente importante para a evolução recente da participação da cultura e de áreas correlatas no total agregado da economia nacional. Inicialmente, porque é preciso destacar que os dados extraídos da Relação Anual de Informações Sociais, base do Atlas, se limitam às relações formais de trabalho, impactando mensurações de setores marcados por relações informais como o das Artes Cênicas e Espetáculos. Ademais, o fato de que algumas atividades sejam interseccionais, isso é, ocorram em mais de um setor (por exemplo, em Artes Cênicas e Espetáculos e no Audiovisual), faz com que parte delas seja alocada em apenas um dos setores, subestimando o(s) outro(s).

As comparações entre setores devem considerar as diferentes naturezas dos bens e serviços oferecidos, a diversidade da demanda existente e o grau de complexidade da estrutura produtiva envolvida. Nesse

sentido, é razoável esperar que, especificamente no que concerne aos indicadores econômicos básicos, setores associados à produção de bens industrializados ou de serviços intensivos em capital apresentem dados mais robustos do que setores que são caracterizados pela prestação de serviços intensivos em mão-de-obra, como parece ser o caso do setor de Artes Cênicas e Espetáculos. Por isso, é mais relevante considerar os valores referentes ao crescimento do setor e à evolução de sua participação com relação aos valores totais da economia do que os valores absolutos. A partir dessa lógica de apreciação, é possível afirmar que, apesar da pouca expressividade do setor em questão, verifica-se que suas taxas de crescimento com relação a variáveis econômicas fundamentais são positivas e apresentam uma trajetória estável de crescimento.

Entre 2007 e 2016, o setor mostra-se responsável por, em média, 4,8% do número total de empresas formais culturais e criativas, oscilando entre a sétima e a sexta posição no que diz respeito ao maior número de empresas formais. Nesse caso, sustentando uma trajetória média de crescimento de 4,2% ao longo do período, o setor de Artes Cênicas e Espetáculos se destaca, principalmente, frente ao setor de Música e de Patrimônio.

Com relação à receita total bruta, o setor de Artes Cênicas e Espetáculos também oscila entre a sétima e a sexta posição relativa, tendo sua participação sobre a receita total dos SCC aumentando progressivamente de 1,54% em 2007 para 2,46% em 2015. A taxa de crescimento média dessa variável para o setor foi de 9,6%, sendo a quarta maior dentre os SCC ao longo do período, ficando atrás apenas de Cultura Digital, Arquitetura e Design e Educação em Criação em Artes. Tal valor pode estar relacionado tanto a um incremento na demanda por serviços associados ao setor Artes Cênicas e Espetáculos ao longo do período, quanto à oscilação dos preços praticados nesse nicho de mercado.

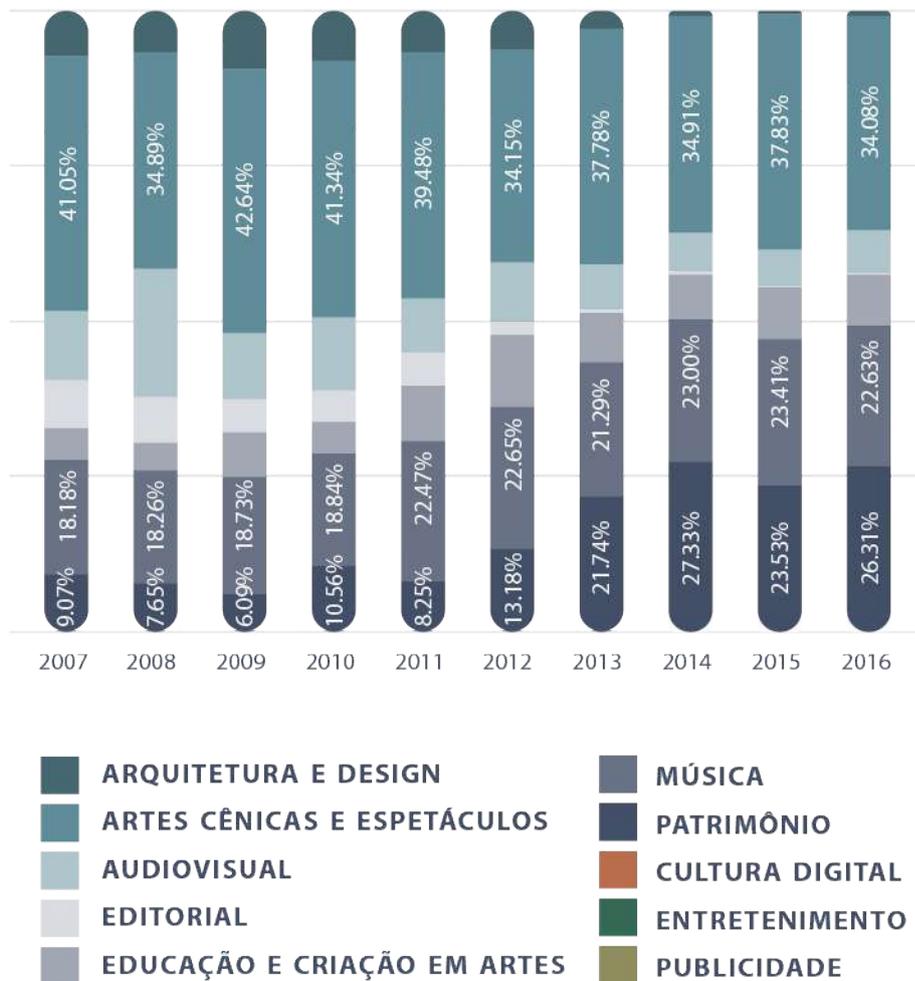
Outra variável a ser considerada é o valor adicionado na economia pelo setor de Artes Cênicas e Espetáculos. Novamente, o setor é menos expressivo do que a maioria dos SCC, destacando-se frente aos setores de Patrimônio e de Entretenimento para o período compreendido entre 2007 e 2015. Ainda assim, a participação das Artes Cênicas e Espetáculos referente ao total do valor adicionado pelos SCC cresce de 1,4% em 2007 para 2,11% em 2015, o que representa uma elevação da participação em mais de 50% no período considerado. A taxa de crescimento média do valor adicionado pelo setor também foi relevante, alcançando o patamar de 9,06%. Na prática, essa taxa é a terceira maior dentre os SCC no período considerado, ficando atrás apenas dos setores Cultura Digital e Educação e Criação em Artes.

É necessário, ainda, avaliar como essa trajetória do setor incide sobre as variáveis associadas ao comportamento do mercado de trabalho. No caso do número de trabalhadores, Artes Cênicas e Espetáculos consiste no terceiro setor que mais contratou entre 2007 e 2015, apresentando

uma taxa média de crescimento de trabalhadores de 3,9%. A remuneração média desses trabalhadores cresceu 3,65% ao longo do período, alcançando um patamar médio intermediário, superando alguns SCC relevantes como Arquitetura e Design e Música, mas ficando abaixo de outros setores cuja remuneração média é mais expressiva como Cultura Digital, Audiovisual e Editorial.

A dinâmica referente ao mercado de trabalho é influenciada pelo peso da informalidade e das relações próprias do setor, as quais serão exploradas em maiores detalhes sob a perspectiva dos festivais de teatro na próxima seção deste relatório. Ainda assim, cabe anteciparmos um ponto importante referente à lógica econômica do segmento, comum para o setor das Artes Cênicas e Espetáculos como um todo: a centralidade do fomento público para a produção dos bens e serviços culturais próprios do setor. O gráfico abaixo ilustra esse ponto, comparando as Artes Cênicas e Espetáculos com os demais setores componentes das SCC:

Gráfico 1 - Distribuição do fomento público (Mecenato e Fundo Nacional de Cultural) entre os SCC



Fonte: elaboração própria a partir dos dados do Atlas Econômico da Cultura Brasileira (no prelo).

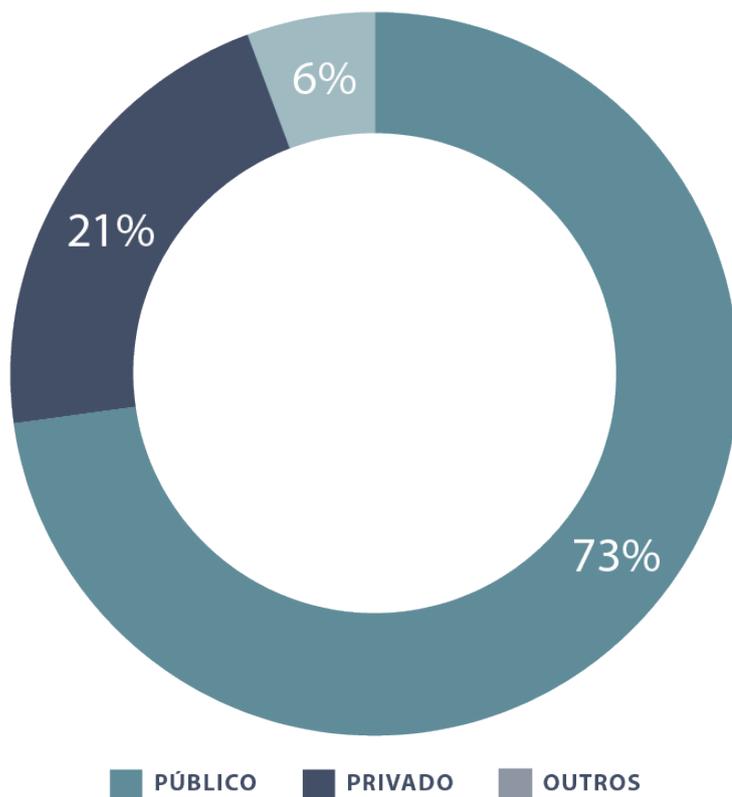
O gráfico demonstra que, historicamente, o setor das Artes Cênicas e Espetáculos concentra a maior parte dos recursos oriundos do fomento público no Brasil, seguido pelos setores de Música e Patrimônio. O papel proeminente do financiamento público para o setor Artes e Cênicas e Espetáculos pode estar relacionado ao baixo caráter mercadológico e comercial dos produtos e serviços culturais que produz, o que se aproxima, também, dos dados culturais para empreendimentos culturais e mercado de trabalho apresentados anteriormente.

Se, por um lado, as atividades relacionadas às artes cênicas e espetáculos apresentam um menor valor econômico, por outro lado, são dotadas de valor simbólico e cultural tão expressivo que justifica a participação pública no financiamento das mesmas. Esse fenômeno é característico das indústrias criativas, as quais apresentam valor que não se restringe ao retorno econômico, mas englobam também o que a UNCTAD (2010, p.3) chama de ciclo de atividade criativa, que possibilita a interação entre as quatro formas de capital (social, cultural, humano e estrutural ou institucional) gerando capital criativo. Assim, o fomento público atua como principal viabilizador deste tipo de produção cultural, padrão presente em diferentes países – como será abordado na seção 5 deste relatório –, embora valha ressaltar que, no Brasil, o processo de formação de público ainda não atingiu seu ponto máximo.

Esta consideração é importante sobretudo ao analisarmos os festivais de teatro, cuja realização depende em larga medida da existência de fomento público. Vilhena (2011, p. 3) aponta uma “forte propensão” de que o setor público ao redor do mundo apoie os festivais a fim de “redinamizar o tecido econômico de certas cidades ou regiões”. Como aponta a autora, a contribuição destes eventos para a valorização socioeconômica do meio em que se inserem poderia ser “ainda maior se ligada a certos objetivos de programas locais de emprego, de desenvolvimento durável e acessibilidade aos espetáculos”.

De acordo com os dados obtidos pelo SIFTB, aproximadamente 73% dos recursos utilizados nas 97 edições de festivais analisadas tinham sua origem em leis, fundos e editais públicos (SIFTB, 2018). O gráfico a seguir apresenta a origem dos recursos utilizados pelos festivais:

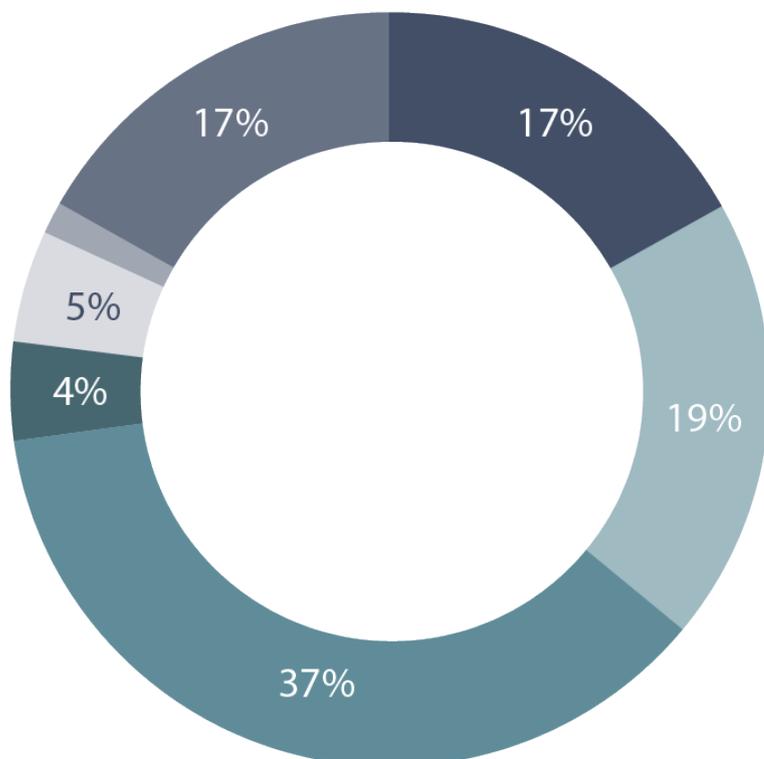
Gráfico 2 – Origem dos recursos obtidos pelos festivais de teatro, para 2017 (n=97)⁶



Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

⁶ Quando os dados do SIFTB são utilizados na análise, estará sinalizado se se referem ao total de edições de festivais com dados inseridos no sistema (n=97) ou ao total de festivais mapeados (n=62).

Dentro da predominância de recursos oriundos do setor público, destaca-se a origem federal majoritária dos financiamentos, responsável por 61% dos recursos públicos captados e por 37% dos recursos totais. Os recursos públicos estaduais e municipais seguem, respectivamente, em segundo e terceiro como principais fontes de financiamento, e os recursos diretos da iniciativa privada aparecem depois, como demonstra o gráfico:

Gráfico 3 - Origem dos recursos públicos captados (n=97)

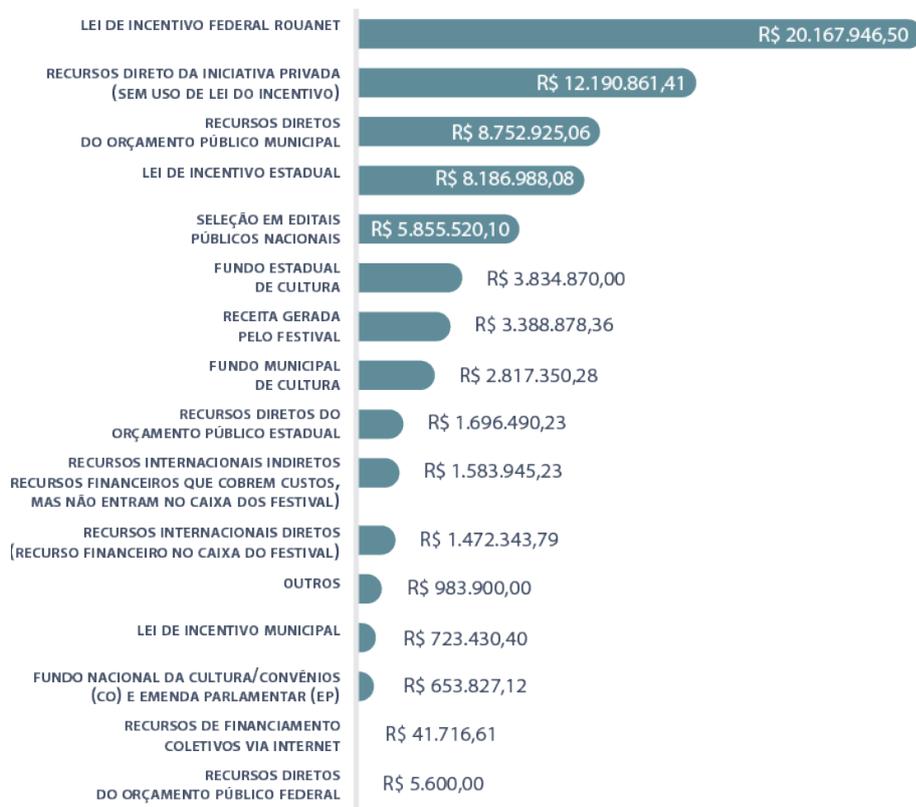
34



Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

A captação de recursos públicos ocorre por meio de fundos de cultura, seleção em editais, recursos direto do orçamento e leis de incentivo. Individualmente, a principal fonte de captação é a Lei Rouanet, seguida por recursos diretos da iniciativa privada e recursos diretos do orçamento público municipal (SIFTB, 2018).

Gráfico 4 – Volume de recursos obtidos pelos festivais de teatro no Brasil segundo origem, dados de 2017 (n=97)⁷

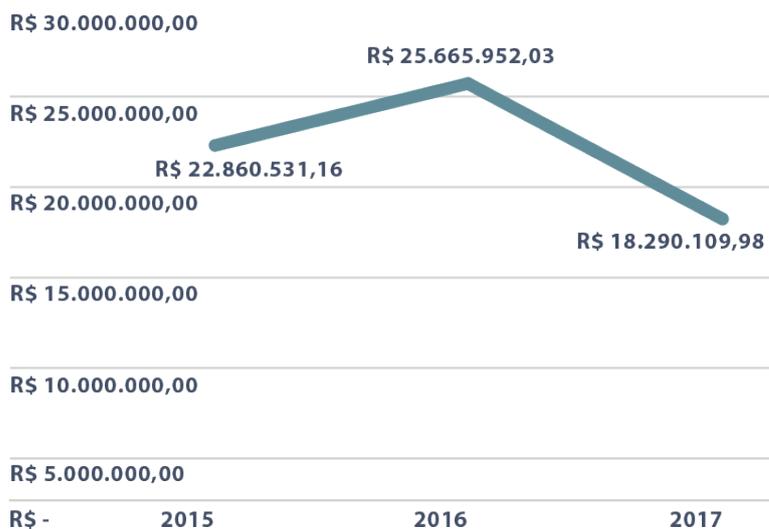


⁷ Quando os dados do SIFTB são utilizados na análise, será sinalizado se estes se referem ao total de edições de festivais com dados inseridos no sistema (n=97) ou ao total de festivais mapeados (n=62). Para maiores informações, ver Anexo I (p. 60) do presente relatório.

Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

A análise do gráfico evidencia, também, a contribuição reduzida das receitas geradas pelo próprio festival. Como eventos voltados principalmente para a difusão da produção artística e promoção do acesso do público a esta, predomina entre festivais a manutenção de preços acessíveis ou até mesmo de gratuidade nos ingressos. Considerando as 97 edições mapeadas no SIFTB (2018), o preço médio praticado respondido pelos festivais foi de R\$5,90, enquanto este mesmo preço médio praticado a partir de Receita/Telespectadores correspondeu a R\$ 1,57. Em relação aos preços médios de tabela, excluindo os festivais gratuitos, chega-se a R\$17,88 por ingresso.

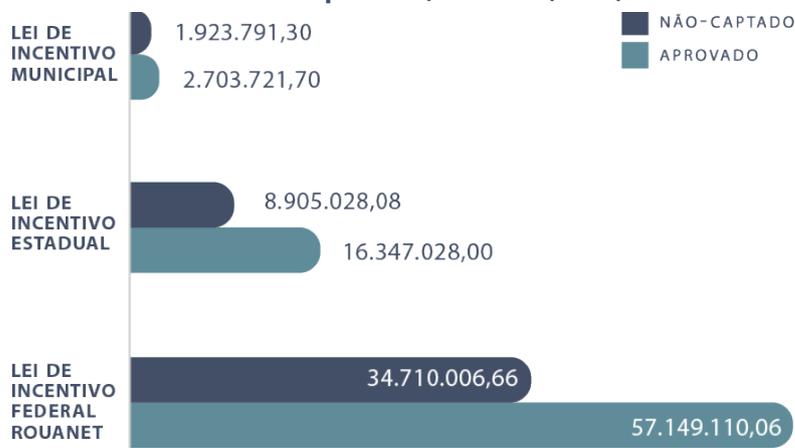
Apesar da sua centralidade, o volume de recursos públicos obtidos decresceu de 2016 a 2017, como demonstra o gráfico:

Gráfico 5 - Evolução da captação de recursos públicos, em reais (n=97)

Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

Não é apenas a disponibilidade de recursos públicos que se faz essencial para a realização dos festivais, mas também a sua estabilidade e clareza quanto aos parâmetros e trâmites burocráticos necessários para a sua captação. O papel do poder público, nesse caso, não se restringe à viabilização dos festivais, mas também à consolidação do setor: quanto mais estabilidade para os festivais, maior o nível de profissionalização que desenvolvem, aumentando também a sua capacidade de gerar retorno econômico ao território e a si mesmo, e se tornando mais autossustentáveis ao longo do tempo.

Nesse cenário, as leis de incentivo têm papel de destaque, responsáveis por 89% de todo o financiamento público disponibilizado, com destaque para a participação da Lei Rouanet. Em média, os projetos dos festivais de teatro captam R\$ 614.506,56 junto à lei Rouanet, R\$ 173.904,55 junto às leis de incentivo estaduais e R\$ 28.763,00 junto a leis de incentivo municipais. O gráfico abaixo demonstra os valores dos projetos aprovados e não captados referentes ao total de edições cadastradas no SIFTB:

Gráfico 6 - Valores dos projetos submetidos à captação de recursos públicos, em reais (n=97)

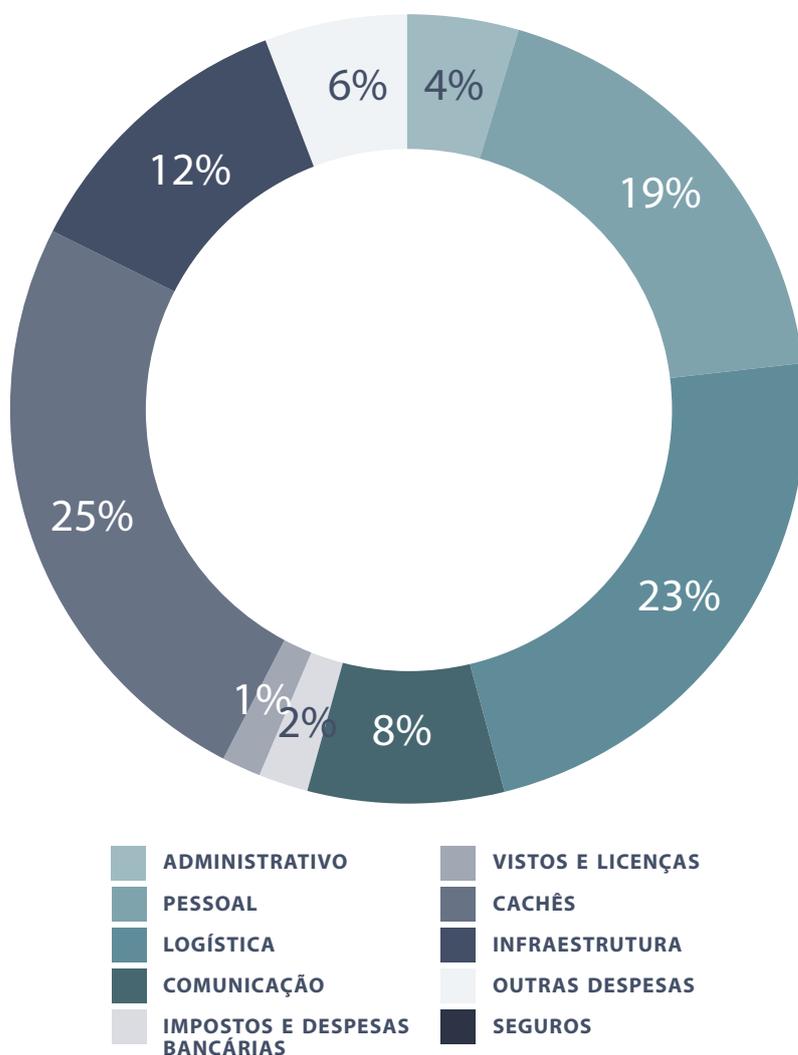
Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

DIAGNÓSTICO DO SEGMENTO DE FESTIVAIS DE TEATRO

Os 62 festivais analisados no SIFTB alocam, em média, R\$632.000 de orçamento, e metade destes conta com orçamento equivalente a pelo menos R\$200.000. Somados, os orçamentos correspondem a R\$ 39.178.471,67, sendo a média de orçamento por espectador R\$31,13, por apresentação R\$11.152,43 e por dia R\$53.376,66.

A estrutura de custos dos festivais salienta cachês e atividades de logística como principais áreas de alocação de recursos, o que ressalta sua contribuição econômica para o próprio segmento, via remuneração dos artistas contratados, bem como para a economia local, mobilizando atividades de hotelaria, alimentação e transportes do território em que se realiza o festival. O gráfico abaixo apresenta a estrutura da alocação dos recursos:

Gráfico 7 - Estrutura de custos dos festivais (n=62)

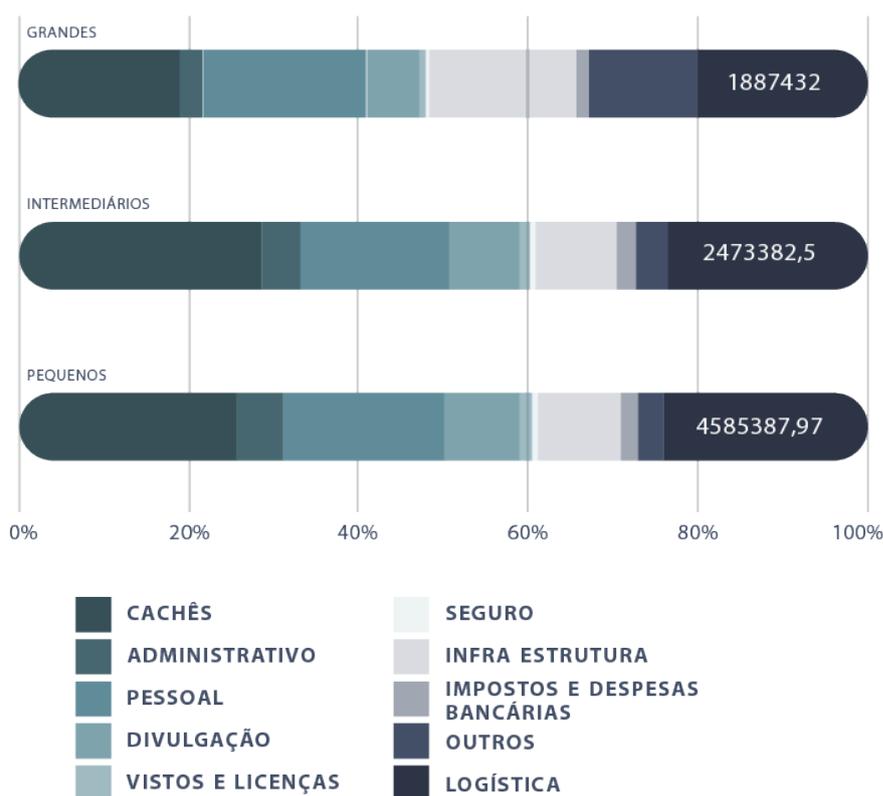


Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

Considerando que os festivais que compõem a amostra analisada apresentam diferentes tamanhos, segundo número de espectadores

e volume orçamentário, cabe aqui desmembrarmos a análise da estrutura de custos também de acordo com esses critérios. Em relação aos espectadores, foram classificados como pequenos aqueles festivais com menos de 30 mil participantes; como intermediários, os que contaram com entre 30 e 100 mil; e como grandes, festivais que apresentaram mais de 100 mil espectadores⁸.

Gráfico 8 - Estrutura de custos de festivais, classificados conforme número de espectadores (n=62)



Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

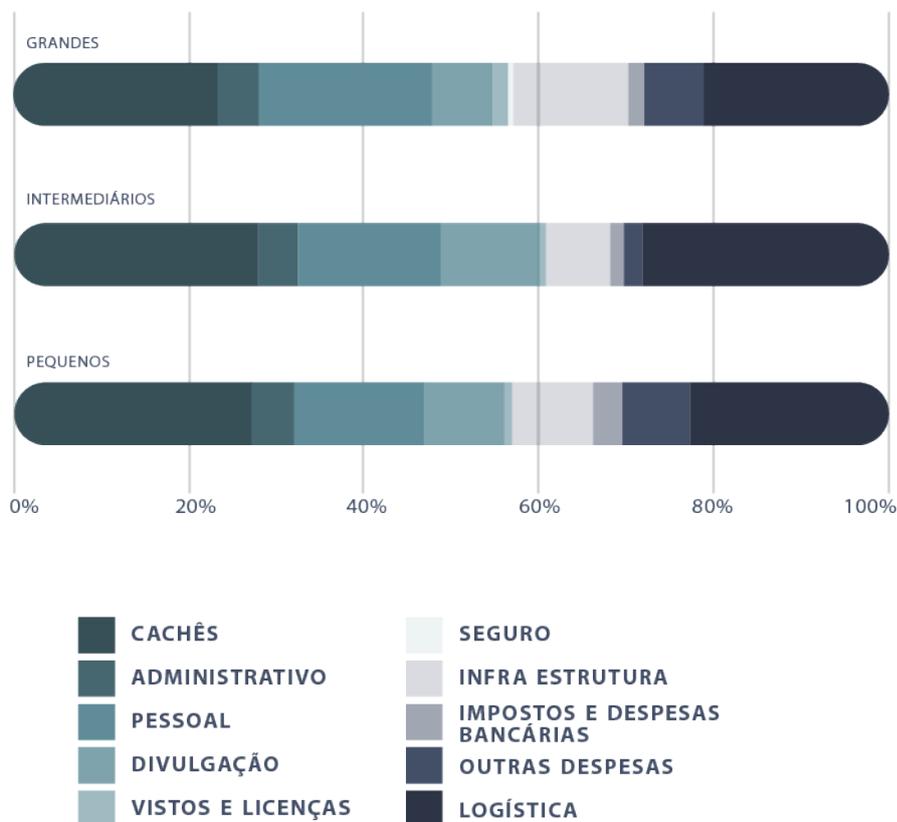
A distribuição dos custos entre os diferentes tamanhos de festival segue uma tendência similar, sobretudo entre festivais pequenos e intermediários. Chama a atenção o papel menor que custos com cachês ocupa em festivais grandes, diferentemente do que se esperava – festivais com maior público são, em geral, festivais bastante comerciais, com companhias teatrais internacionais e atores consagrados. Além da remuneração de artistas, outro tipo de custo que depende diretamente da presença de artistas no festival é o relacionado às atividades de logística, também menores para a categoria de grandes festivais.

Em termos de orçamento, a classificação foi a seguinte: foram considerados pequenos festivais com até R\$ 1,2 milhão; intermediários aqueles com orçamento entre R\$1,5 e 3 milhões; e grandes, aqueles com orçamento maior do que R\$3 milhões⁹. A análise da estrutura de custos está presente no gráfico abaixo:

⁸ A definição das faixas de tamanho guiou-se pela manutenção de um número similar no total de espectadores em cada faixa. Assim, na primeira faixa constaram 51 festivais, totalizando 388.339 espectadores, na segunda, 9 festivais e 416.900 espectadores, e na última, 2 festivais com um total de 400.000 espectadores.

⁹ A definição das faixas de tamanho guiou-se pela manutenção de um número similar para a soma do orçamento total dos festivais incluídos em cada faixa. Assim, na primeira faixa constaram 52 festivais, totalizando aproximadamente R\$12,4 milhões de orçamento. Um dos festivais desta primeira faixa não disponibilizou dados de orçamento total, e foi classificado como pequeno a partir da análise de seu perfil. A faixa que corresponde a festivais considerados médio contou com 7 festivais, num total aproximado de R\$13,8 milhões. Por fim, 3 festivais foram considerados grandes, apresentando a soma de orçamento total equivalente a R\$12,9 milhões.

Gráfico 9 - Estrutura de custos de festivais, classificados conforme tamanho do orçamento (n=62)



Fonte: elaboração própria a partir de dados do SIFTB (2018).

Ao classificarmos os festivais de acordo com o tamanho de seus orçamentos, podemos observar tendências semelhantes às apresentadas no gráfico anterior. Destaca-se o menor papel desempenhado por custos referentes à divulgação em festivais grandes, o que pode estar associado ao reconhecimento amplo do festival – ainda assim, esta é uma questão que pode ser alvo de investigação mais profunda.

Conforme dados do SIFTB, as 97 edições analisadas somaram 1,9 milhão de espectadores, gerando mais de 48 mil empregos – sendo 74% destes empregos indiretos e 26%, diretos – ou, em média, 498 empregos por festival. Além disso, cada edição envolveu, em média, 25 fornecedores e 24 companhias teatrais, estas majoritariamente (53%) da mesma unidade federativa na qual o festival foi realizado (SIFTB, 2018).

O olhar voltado para o segmento dos festivais permite notarmos que este representa, de fato, um instrumento importante para a geração de renda e emprego no âmbito local (RBFT, 2015), uma vez que o turismo cultural ainda não é consolidado no país. Cabe melhor compreender o funcionamento e o potencial econômico que os festivais apresentam, proposta da próxima seção.

4. CADEIA PRODUTIVA

Para pensar o caráter econômico da cultura, partiremos do conceito de indústrias criativas e culturais (CCI)¹⁰. O termo indústria cultural, inicialmente usado para criticar a fabricação do entretenimento de massas, passou a remeter às indústrias que produzem bens ou serviços intangíveis e culturais por natureza (UNCTAD, 2008). O conceito de indústrias criativas, por sua vez, é definido como qualquer atividade econômica que produza produtos simbólicos e fortemente relacionados à propriedade intelectual. Ao nos referirmos a indústrias criativas e culturais, abordaremos as indústrias e serviços de apoio associados a ambas as definições.

O processo completo de produção das indústrias em geral envolve desde a pré-produção até o consumo dos bens e serviços gerados. Na economia, este processo é chamado de cadeia produtiva. Segundo a definição do Ministério da Cultura, a cadeia produtiva é

[...] um conjunto de etapas consecutivas, ao longo das quais os diversos insumos sofrem algum tipo de transformação, até a constituição de um produto final – bem ou serviço – e sua colocação no mercado. Trata-se, portanto, de uma sucessão de operações integradas, realizadas por diversas unidades interligadas como uma corrente. Envolve o conjunto de agentes econômicos vinculados à produção, distribuição e consumo de determinado bem ou serviço, e as relações que se estabelecem entre eles. (BRASIL, 2011, p. 29).

A UNCTAD (2008, p. 64) caracteriza as cadeias produtivas criativas como processos nos quais as ideias iniciais passam por diferentes estágios de adição de valor, em que são combinadas com os mais diversos elementos, até a produção de bens e serviços criativos, a entrada destes nos meios de distribuição e sua chegada nos consumidores finais. Estes estágios são apontados pela UNESCO (2009) como as cinco etapas produtivas do ciclo cultural, a saber: a) criação; b) produção, que possibilita a realização das ideias iniciais; c) disseminação dos produtos culturais; d) exibição, recepção ou transmissão desses produtos, etapa caracterizada pelo acesso aos produtos culturais por meio de trocas ou compensações; e e) consumo, etapa que envolve a apropriação de todo o potencial da cultura pelos consumidores finais.

¹⁰ A discussão sobre as CCI contribuiu para a definição dos Setores Culturais e Criativos abordados pelo Atlas Econômico da Cultura Brasileira. Sobre esta definição, ver Valiati e Fialho (2017).

Figura 2 - Ciclo Cultural (UNESCO)



Fonte: UNESCO (2009).

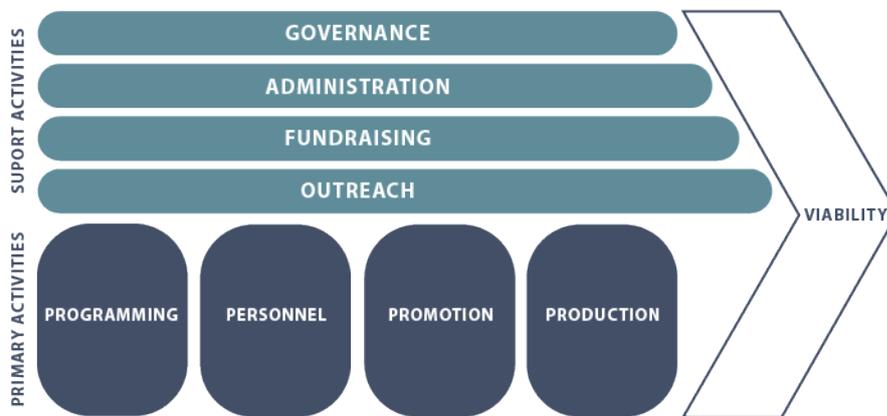
Para a UNESCO (2009), festivais em geral se encontram na etapa de exibição, recepção ou transmissão. Esta etapa é marcada por trocas e compensações: enquanto a transmissão é compreendida como a transferência de conhecimento e habilidades através de processos não-comerciais (a transmissão de tradições de geração para geração, por exemplo), a exibição e a recepção se referem à provisão e ao consumo por meio de venda ou concessão do acesso às atividades e aos produtos culturais sem mediações. Isto significa que, de forma ampla, festivais são momentos de exibição de bens e produtos culturais que resultam de suas próprias cadeias produtivas, sendo os festivais de teatro, portanto, a etapa para exibição e circulação de apresentações e espetáculos teatrais.

A ideia de ciclo cultural da Unesco busca se afastar do modelo hierárquico relacionado, por exemplo, ao caráter consecutivo das etapas produtivas destacado nas definições usuais de cadeia produtiva. As relações dentro do ciclo cultural são complexas, podendo ocorrer em mais de um momento ou em rede (UNESCO, 2009). Esta visão também está presente na cadeia de valor¹¹ das artes performáticas elaborada por Preece: conforme o autor, as atividades produtivas desta cadeia “não necessariamente ocorrem por meio de uma cronologia ou sequência prescrita, ocorrendo simultaneamente em muitos casos” (PREECE, 2005, p. 23, tradução nossa).

¹¹ Na literatura é frequente que o termo cadeia de valor se confunda com o de cadeia produtiva. O conceito de cadeia de valor foi cunhado por Porter (1985), sendo utilizado para analisar as atividades de uma firma e suas interações a fim de analisar as potenciais fontes de vantagem competitiva. Com o passar do tempo o conceito se popularizou, servindo à análise de diferentes processos econômicos - incluindo o teatro.

Preece (2005) identifica a cadeia de valor das artes performáticas como sendo composta por dois tipos de atividades: as primárias, essenciais para a ocorrência dos eventos performáticos, e as secundárias, que dão suporte às primeiras. Para o autor, seriam atividades primárias: a programação, que envolve a seleção e a interpretação dos trabalhos artísticos; a equipe de artistas que realizam a performance; a promoção, identificada como a venda de ingressos; e a produção, que se traduz no espaço material da apresentação. As atividades de suporte, por sua vez, resumem-se à governança, que supervisiona e controla o processo; à administração, responsável pela gestão das funções da organização; à captação de recursos, necessária para o custeio; e à divulgação, que inclui esforços para se integrar à comunidade em que a organização reside.

Figura 3 - Cadeia de valor das artes performáticas



Fonte: Preece (2005, p. 22).

Walmsley (2011) chama atenção para os impactos tecnológicos sobre a cadeia de valor das artes e do entretenimento do século XXI. Para o autor, enquanto antes o setor caracterizava-se por um lado pela criação, codificada pelo criador, pelo diretor, pelos atores e pelas informações de capital, marketing e bens e serviços necessários pela produção técnica, e por outro pela decodificação realizada pelos consumidores e pela crítica, atualmente houve um aumento da interação entre os agentes envolvidos na cadeia. Dessa forma, o público tornou-se mais influente no processo de criação, ao mesmo tempo em que o núcleo criativo passou a se engajar na interação com os consumidores por meio de atividades formativas. Além disso, a interação virtual permitiu novos canais de oferta, com a venda online de assentos e o *streaming* de apresentações pelas redes sociais, por exemplo. Walmsley (2011) defende que as transformações tecnológicas permitiram tanto expandir a divulgação para novos públicos quanto ampliar a interação entre a audiência, os críticos, os gestores e os artistas.

Embora muito se tenha falado sobre a cadeia das artes performáticas ou cênicas, pouco se aprofundou sobre os processos, agentes e atividades envolvidas especificamente na realização de um festival de teatro. Do lado dos festivais, por mais que a UNESCO (2009) localize-os na etapa de exibição do ciclo cultural, as atividades e relações econômicas sobre as quais os mesmos são construídos não são detalhadas. A proposta de identificar a cadeia produtiva específica dos festivais de teatro busca mapear os atores envolvidos, as relações que estabelecem e as atividades necessárias para a realização efetiva de um festival. A sistematização da cadeia produtiva embasou-se em informações obtidas por meio de **entrevistas**¹² e **survey**¹³ aplicados a diferentes indivíduos ligados a festivais de teatro brasileiros.

A cadeia produtiva dos festivais tampouco pode ser pensada nos mesmos moldes da cadeia produtiva das artes cênicas. No caso desta última, o produto final é o **espetáculo**, ou **apresentações** de linguagens artísticas como dança, teatro, circo, entre outras. Ao tomarmos como foco os festivais de teatro, os espetáculos e apresentações que os compõem são considerados já prontos, e as etapas necessárias para sua consecução não são necessariamente incluídas, salvo algumas exceções. Exemplificamos: por um lado, a equipe cenotécnica, necessária na cadeia produtiva das artes cênicas, também é necessária nos festivais, para viabilizar a encenação; por outro lado, a equipe de roteiristas não tem relação com a cadeia dos festivais, já que sua participação já está finalizada quando da encenação do espetáculo/apresentação.

No caso próprio dos festivais do teatro, a organização das atividades é marcada pela instabilidade provocada pela dificuldade de captação de recursos. Isso demanda em diversos momentos a utilização de redes de confiança - entre o festival, seus fornecedores e profissionais envolvidos, incluindo as companhias teatrais e atores participantes - de modo a garantir a realização deste mesmo sem o recurso em mãos. A obtenção e o tamanho do orçamento impactam também o modelo organizacional do segmento, podendo levar a formação de equipes maiores e mais especializadas, inclusive com a possibilidade de contratar agências para realização de atividades específicas como a comunicação, ou ao acúmulo de tarefas sobre um mesmo profissional, impactando também no encadeamento das atividades. Neste sentido, entrevistados observaram que a curadoria e a programação, por exemplo, não podem ser pensadas a parte de suas limitações orçamentárias. A realização em rede e, por vezes, simultânea de diferentes etapas, difere do formato tradicionalmente proposto por Porter (1985), embora a interrelação entre diferentes etapas seja abordada pela UNESCO (2009).

De todo modo, a representação da cadeia produtiva é uma abstração elaborada a partir da realidade, e isto demanda algumas simplificações. Para além da delimitação de grupos de atividades fechados, há

¹² Até a elaboração do presente relatório, haviam sido entrevistados 7 diretores de festivais de teatro brasileiros, selecionados de acordo com perfil elaborado pela equipe NECCULT e validado junto à Rede Brasileira de Festivais de Teatro. Esse perfil pode ser encontrado no anexo deste relatório.

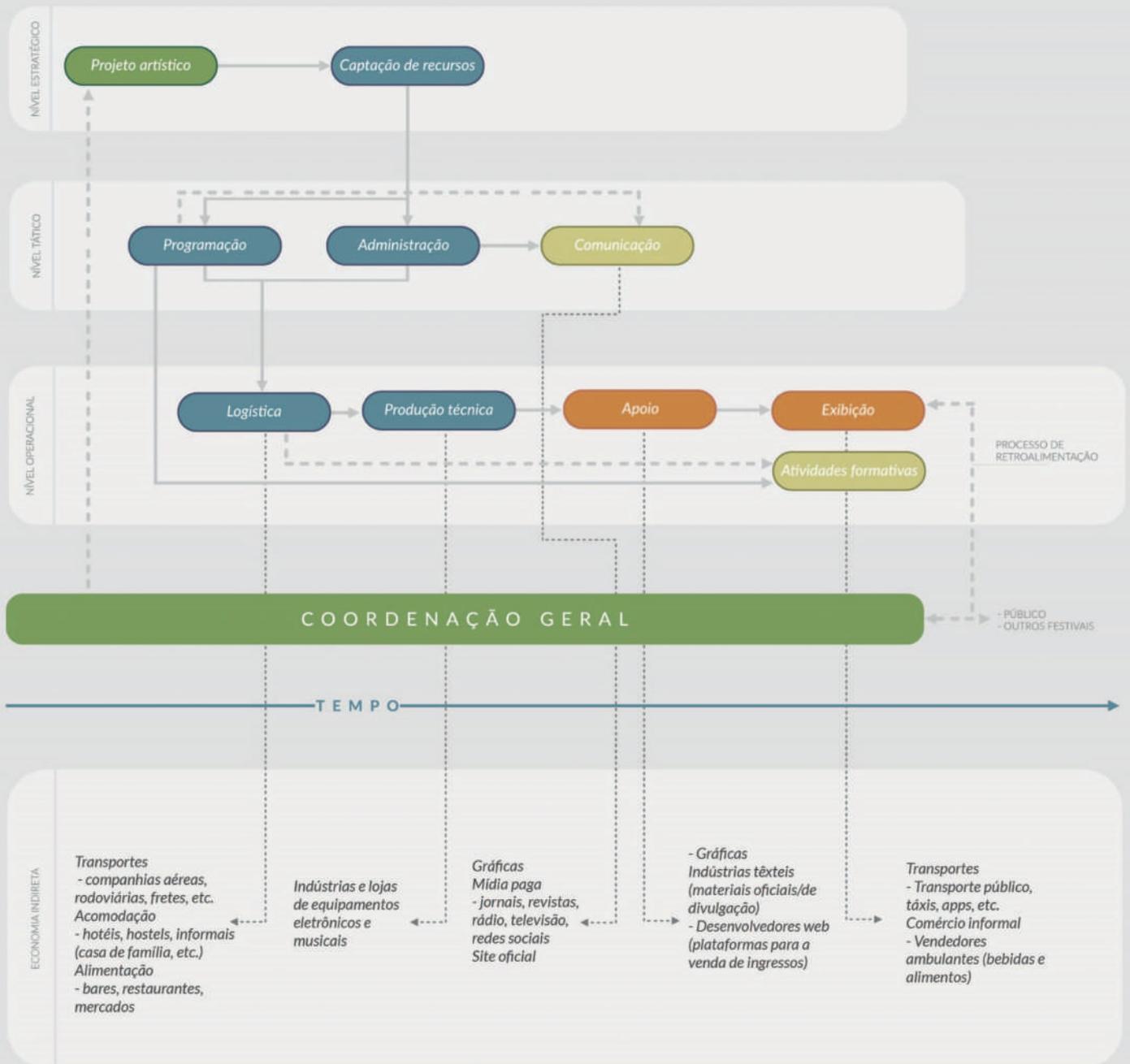
¹³ Corresponde às respostas obtidas por meio do SIFTB, elaborado e aplicado pela Rede Brasileira de Festivais de Teatro.

também limitações relacionadas à dimensão temporal: por mais que, na prática, o processo para realização de um festival não siga à risca o encadeamento temporal proposto, ele se faz necessário por se tratar de um modelo heurístico, em que as etapas necessitam ser demarcadas visando a análise das atividades e atores envolvidos nas mesmas.

Desta forma, para pensar a cadeia produtiva dos festivais de teatro brasileiros, combinamos a lógica organizacional à lógica econômica. Assim, partimos da identificação de três **macroprocessos** necessários para a realização de um festival de teatro: **planejamento** (nível estratégico), **gestão** (nível tático) e **produção** (nível operacional). Estes três núcleos demarcam a relação das atividades com a entrega do produto cultural, e organizam a visualização das etapas produtivas de forma aproximada à visão tradicional das cadeias produtivas. Fazem parte do planejamento as atividades relacionadas às diretrizes orientadoras do festival e as atividades de longo prazo: a elaboração do projeto artístico, a coordenação geral do festival e a captação de recursos. A gestão inclui as tarefas relacionadas ao médio prazo: a programação do festival e sua administração. A produção, no nível operacional, inclui as atividades de logística, técnico-operacionais, comunicação, apoio e exibição. Estas etapas aproximam-se àquelas do ciclo cultural (UNESCO, 2009), reconhecendo as especificidades do segmento. Esta delimitação da cadeia produtiva dos festivais de teatro pode ser melhor visualizada conforme a Figura 4 na próxima página:

FESTIVAIS DE TEATRO

CADEIA PRODUTIVA



LEGENDA DAS CORES:

● CRIAÇÃO

● PRODUÇÃO

● DIFUSÃO

● CONSUMO

Na figura, os três macroprocessos aparecem como os diferentes níveis das atividades da cadeia produtiva dos festivais de teatro, que se mesclam com o encadeamento temporal das atividades. Simplificada-mente, a figura demonstra que, no plano teórico, a coordenação-geral seleciona a curadoria, dando início ao projeto artístico e à captação de recursos. Uma vez que o festival se torna viável, têm início as atividades de programação (com base no projeto artístico), de administração cotidiana do festival e de comunicação, sendo que esta última e a administração tem uma ligação mais fraca (seta tracejada). Aqui, os níveis apontam para outra questão: as tarefas estratégicas e táticas, por mais que tenham início em momentos distintos, acompanham todo o desenvolvimento do festival. As tarefas operacionais, por sua vez, têm uma maior diferenciação temporal, e estão ligadas sobretudo aos dias em que o festival se materializa. As atividades de logística e de produção técnica têm início em um período mais próximo à execução do festival. Durante o festival, ocorrem as atividades de apoio, execução e as atividades formativas, envolvendo contato com o público.

Após a realização do festival, identificamos um processo de retroalimentação que afeta não apenas o próprio festival, como também o público participante e outros festivais, por meio da experiência gerada. A fim de demonstrar as relações da cadeia produtiva num panorama mais amplo da economia, a figura relaciona também os demais setores que interagem com as etapas da cadeia, identificando as atividades afetadas.

A seguir, detalhamos cada etapa da cadeia produtiva dos festivais de teatro.

4.1 ETAPAS DA CADEIA PRODUTIVA DOS FESTIVAIS DE TEATRO BRASILEIROS

O primeiro conjunto de atividades que compõe a cadeia produtiva dos festivais seria, então, aquelas relacionadas ao **projeto artístico**. A elaboração deste define as diretrizes orientadoras dos festivais - sendo, como diz Bonet (2011, p. 11), o “verdadeiro sentido” dos festivais. Relacionada a determinação do tema do festival e a seleção de obras e artistas (COELHO, 1997), o projeto artístico é, em geral, feito pelo curador, podendo ou não ser feito em conjunto com a coordenação geral ou outras instâncias a depender da titularidade do festival. O curador pode ser parte da equipe de coordenação geral, indicado ou selecionado através de editais. Devido a diversidade de metas entre os festivais de teatro brasileiros, o projeto artístico desenvolvido na curadoria pode responder a projetos específicos ou a objetivos mais gerais, como a busca por apresentar obras que não façam parte da cena cultural local e o fomento de determinada linguagem artística ou da produção cultural da região.

A **coordenação geral** do festival relaciona-se à produção geral, sem envolver diretamente aspectos técnicos ou artísticos. Esta atividade depende da titularidade do festival - iniciativa pública, privada (empresas ou

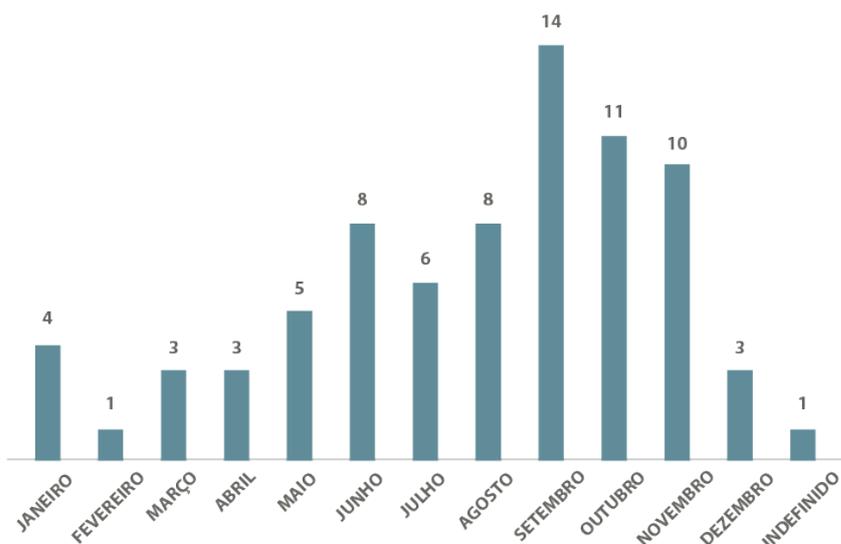
grupos teatrais) ou outras organizações sem fins lucrativos -, bem como do grau de dependência de administrações exteriores ao festival - conselhos acionistas ou outros setores da administração pública, por exemplo. Sua execução costuma estar centrada na figura de coordenadores ou diretores-gerais, podendo envolver coordenadores de outras áreas ou de atividades específicas, como coordenadores das atividades formativas. Há, portanto, variações entre as equipes coordenadoras dos festivais brasileiros, sob influência da titularidade, forma organizativa (mais ou menos horizontal e/ou centralizada), metas, orçamento, tempo de vida do festival, dentre outros fatores. Contudo, em todos os casos esta é a atividade em que o acúmulo de experiências anteriores, especialmente do próprio festival, têm mais importância, em uma espécie de influência da trajetória anterior no conhecimento dos processos, formação da equipe e distribuição das atividades que garante a integridade dos festivais.

O dia-a-dia dos festivais é organizado através das atividades de **administração**. Também aqui há uma considerável variação a depender do tamanho - e do orçamento - dos festivais. Festivais menores e mais novos tendem a ter equipes menores, muitas vezes dividindo as atividades de uma maneira mais informal, de acordo com a afinidade e experiências prévias dos participantes. Quanto mais consolidados os festivais e maior seu orçamento, maiores são as equipes e a frequência de participação de profissionais atuantes na área, bem como a contratação de agências e/ou pessoal externo à equipe para algumas atividades. Também há variação com relação ao tempo dedicado para estas atividades. Segundo os dados do SIFTB, o menor período dedicado a elas é de 50 dias, e o maior de 365 dias - na média os festivais brasileiros de teatro dedicaram, no período analisado, em torno de 184 dias às atividades de planejamento e administração.

As atividades de **captação de recursos** têm importância central na cadeia do segmento, e determinam sua estabilidade ou instabilidade. Geralmente sob responsabilidade de sujeitos com experiência na atividade - sejam eles os produtores, equipes responsáveis ou, em casos minoritários, empresas contratadas para a função -, a captação de recursos tem forte ligação com o setor público. Isso porque, conforme os dados do SIFTB (2018), os festivais de teatro brasileiro utilizam recursos majoritariamente públicos, advindos de editais públicos de financiamento direto e de mecanismos como a Lei Rouanet. Nesse sentido, mesmo festivais de titularidade pública - geralmente vinculados a leis municipais - precisam complementar os recursos destinados a eles. À diferença de outras cadeias produtivas da cultura, os recursos oriundos da venda de ingressos são marginais no orçamento da produção de um festival, e os mesmos não costumam lucrar com a venda de produtos culturais, como camisetas ou DVDs.

Ainda, a captação de recursos imprime uma sazonalidade ao setor. Uma vez que os primeiros meses do ano tendem a ser utilizados para os processos de seleção dos editais, a realização dos festivais de teatro ocorre majoritariamente no segundo semestre de cada ano, como demonstrado no gráfico abaixo:

Gráfico 10 – Quantidade de festivais realizados, segundo meses do ano (n=62)¹⁴



Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

¹⁴ Os dados do gráfico correspondem aos 62 festivais mapeados pelo SIFTB (2018); porém, como há festivais que ocorrem em mais de um mês, o total de ocorrências é maior do que 62.

Esta dinâmica temporal¹⁵ dos patrocínios culturais fazem com que muitas vezes os festivais sejam realizados sem ter em caixa os recursos obtidos, ressaltando a importância das redes formadas em torno dos festivais, nas quais fornecedores, profissionais e as próprias companhias teatrais participantes acabam atuando como parceiros regulares. Segundo os dados do SIFTB (2018), em média, os festivais contam com 3 patrocinadores.

A compreensão ampliada de parceria é frequente nas falas dos entrevistados. É recorrente que estabelecimentos comerciais e de serviços (principalmente de transporte, alimentação e hospedagem) e os profissionais técnicos concedam prazos estendidos de pagamento ou façam pacotes especiais e de descontos para os mesmos. Além disso, por vezes as próprias companhias teatrais convidadas acabam arcando com parte dos custos em um período inicial. Esse movimento de concessão de crédito diretamente entre as partes envolvidas (festivais com fornecedores e/ou companhias teatrais) desvela a importância das redes de contato para o segmento, bem como os efeitos gerados pela forma como se dá seu financiamento - amplamente baseado em recursos públicos e, portanto, sujeito às oscilações e determinações destes.

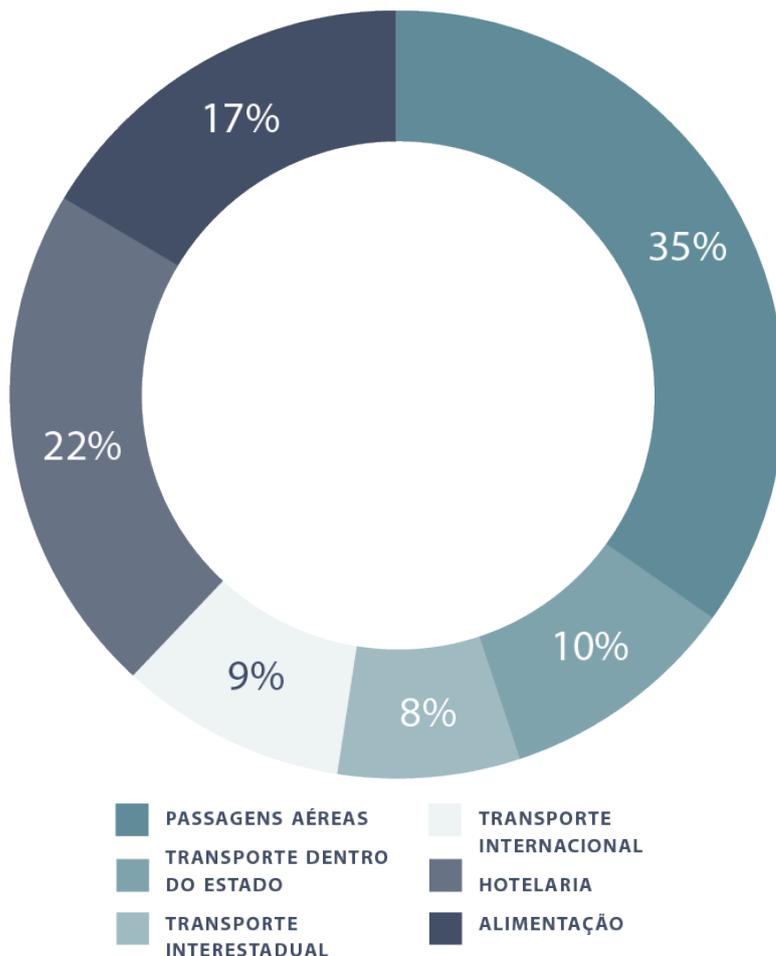
Há uma forte relação entre a captação de recursos e a **programação**. Esta função se relaciona à diretoria-artística e à preocupação de elaborar uma programação integrada, que inclua as peças e as demais atividades. Sua execução varia de acordo com os festivais - alguns festivais, por exemplo, costumam abrir um período para o envio de propostas de participação, enquanto em outros a seleção prévia é feita pelo próprio curador. Em geral, a determinação da quantidade de companhias teatrais é feita a partir dos recursos disponíveis às demandas das peças - tanto logísticas, como os custos de transporte da companhia

¹⁵ Pagamentos feitos no tempo dos festivais, conforme explica um entrevistado: "Porque além de fornecer um serviço para o festival, eles têm o entendimento dessa mecânica que são os patrocínios culturais. Que mecânica é essa? Às vezes eu não tenho recurso antes de começar o evento, vai ter um tempo depois... Então os fornecedores, compreendendo isso, eles nos dão um prazo mais alargado de pagamento de serviço."

e de seus equipamentos, quanto às demandas estruturais da mesma, como espaços e equipamentos. Segundo dados do SIFTB (2018), em média, cada festival conta com 24 companhias teatrais presentes, sendo a maior parte delas (53%) do mesmo estado em que se realiza o festival. Esta etapa também visibiliza o papel das redes construídas em torno do festival: o acesso à equipamentos e espaços culturais públicos, por exemplo, pode determinar quais peças podem ou não ser convidadas.

Concentradas no período em torno da realização do festival, as atividades de **logística** incluem do transporte de cenários a adequação, locação ou liberação do uso de espaços e ao transporte, hospedagem e alimentação das companhias. Os custos e as próprias necessidades logísticas também atuam como determinantes do festival. Dois exemplos ouvidos nos relatos são o de dificuldade de transporte de longa distância de algumas estruturas comumente presentes em peças de teatro de rua e a falta de espaços adequados para as demandas de determinadas peças, de forma a impedir sua participação nos festivais. Dentro do orçamento voltado para estas atividades, a aquisição de passagens aéreas é a que exerce maior peso, como demonstra o gráfico abaixo:

Gráfico 11 - Distribuição custos de logística dos festivais (n=62)



Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

Ainda no nível operacional encontram-se as atividades de **produção técnica**. Compreendidas como aquelas ligadas à técnica e operação de elementos do espetáculo, como iluminação e som, estas atividades incluem, em alguns dos festivais analisados, funções específicas de coordenação técnica. As relações de trabalho estabelecidas nesta etapa repercutem as particularidades quanto à dinâmica de financiamento dos festivais - como mencionado acima, prazos e limites orçamentários relacionados ao caráter público dos recursos suscitam entendimentos diretamente entre os agentes quanto aos compromissos firmados, cobrindo as incertezas decorrentes das dificuldades de funcionamento próprias do Estado. As redes de contatos dos organizadores do festival têm também papel relevante, sobretudo no que tange às parcerias com profissionais técnicos. Já as relações institucionais importam para o acesso aos espaços onde o evento irá ocorrer, muitas vezes públicos, mas podem apresentar um caráter volátil devido à falta de políticas públicas e ao conseqüente peso das mudanças de gestão dos governos.

De forma semelhante, a **comunicação** de um festival depende muito de seu tamanho e das características de seu território. Para alguns festivais, o contato com o público através de comunicação direta via, por exemplo, visita a escolas e participação em programas da rádio local adquirem importância, enquanto para outros a comunicação é delegada centralmente a uma assessoria contratada e inclui a mídia paga. Todos os relatos, no entanto, apontam para a importância das redes sociais para a divulgação do festival e a comunicação com o público, bem como para a importância do reconhecimento na geração de mídia espontânea.

Conforme dados do SIFTB (2018), 96% dos festivais de teatro analisados promovem **atividades formativas** durante sua execução. Estas ações estão relacionadas às finalidades do festival, sobretudo àquelas de lógica artística e social/territorial¹⁶, como aponta Bonet (2011). Voltadas para a comunidade artística e para a sociedade em geral, as atividades formativas incluem mesas de conversa ou debates, exposições, oficinas, aulas abertas e outras, visando desenvolver novos públicos, desenvolver o diálogo intercultural e permitir uma reflexão mais profunda do feito artístico. No modelo proposto, estas atividades e a comunicação se relacionam à difusão dos festivais, compreendida como a disseminação de expressões culturais para a comunidade em geral sem ter, necessariamente, um componente de consumo destas expressões.

As atividades relacionadas à **exibição e apoio** são aquelas que envolvem diretamente o contato com o público nos dias do festival. Consideramos aqui a exibição dos espetáculos e apresentações, atuação das equipes de apoio, compreendidas como equipes de segurança, orientação ao público, venda de ingressos (quando esta ocorre) e outras funções semelhantes. Os dados do SIFTB (2018) apontam que, em média, cada edição de um festival conta com 27 espetáculos e 54 apresentações. Metade das edições mapeadas pelo sistema apresentam pelo menos 20 espetáculos e 30 apresentações por edição.

¹⁶ Bonet (2011) reuniu os objetivos e finalidades mais citados em documentos programáticos de festivais, organizados conforme a lógica artística, social/territorial e industrial. Esta listagem não é exaustiva de objetivos e pode ser encontrada em Bonet (2011).

Nem todos os festivais contam com bilheterias, como no caso de festivais de teatro de rua, ou cobram pela entrada. De modo a contemplar essa questão, identificamos três diferentes formas de acesso a um festival: irrestrito (sem ingressos), restrito (caso da distribuição de ingressos gratuitos) e comercializado (venda de ingressos). Como qualquer tipologia, esta é uma divisão de tipos ideais - na realidade eles não estão tão separados: um festival pode, por exemplo, distribuir alguns ingressos gratuitos e cobrar os demais. Ademais, consideramos que estas atividades também envolvem parcerias e desenvolvimento tecnológico dos festivais, como pela manutenção de vendas on-line e pontos de venda conveniados aos mesmos.

Ao final do festival, tem lugar um **processo de retroalimentação** a partir da experiência proporcionada, tanto por parte do público, que processa as informações adquiridas e dá continuidade ou não ao engajamento junto ao festival pelas mídias sociais e, na nova edição, retorna a participar; quanto por parte de outros festivais, cujos curadores, programadores e/ou coordenadores gerais podem ter participado diretamente ou adquirido informações indiretamente acerca dos espetáculos e apresentações, influenciando no projeto artístico de outros festivais. Como comentado anteriormente, a organização do festival gera ainda uma retroalimentação para o próprio, na medida em que a familiaridade com processos, equipes e, em certa medida, com espetáculos, influencia as escolhas a serem realizadas na próxima edição do festival.

Por fim, é importante mencionar os demais setores da economia afetados indiretamente pela cadeia produtiva. De maneira geral, as etapas mobilizam setores distintos e de alta afinidade com as tarefas realizadas, como é o caso da etapa de comunicação com a contratação de gráficas para a elaboração de material de divulgação e de mídia paga, e de apoio, com a elaboração de camisetas promocionais para a equipe de apoio e a contratação de plataformas web para comercialização de ingressos. A etapa de logística, como mencionada anteriormente, é a que mais mobiliza setores da economia local, como hotelaria, restaurantes e bares. É interessante observar que, na etapa da exibição, há uma mobilização grande da economia informal, incluindo desde aplicativos de transporte até ambulantes.

5. PANORAMA DE POLÍTICAS PÚBLICAS INTERNACIONAIS PARA FESTIVAIS DE TEATRO.

Os festivais de teatro são muito marcados pelo local onde ocorrem. Mais do que diferentes sequências de apresentações e atividades, cada festival carrega consigo traços de onde é realizado, que impactam os objetivos do projeto curatorial, as questões de logística e as distintas

cenar culturais onde ocorrem. Compreende-se, assim, porque a maior parte dos festivais é nomeado de acordo com a cidade em que acontece – e a possibilidade de um festival se descaracterizar quando ocorrem mudanças significativas em sua localização (BONET, 2011, p. 8).

No mundo moderno ocidental, os grandes festivais de teatro têm como marco os festivais de Edimburgo (Escócia) e Avignon (França), cujas primeiras edições ocorreram em 1947 (BONES, 2017). Enquanto na Europa o surgimento destes festivais se relaciona à reconstrução do pós-guerra, o mesmo não ocorre em outras regiões. Na América Latina, os primeiros grandes festivais de teatro ocorreram por volta da década de 1960. Em 1958, é criado no Brasil o Festival Santista de Teatro (REDE BRASILEIRA DE FESTIVAIS DE TEATRO, 2017); posteriormente, em Cuba inicia o Festival de Teatro Latino-Americano, e na Colômbia, o Festival Internacional de Teatro de Manizales (TABARES, 2017). Na África, os festivais e o teatro eram considerados ferramentas para combater a opressão colonial: desde 1970, a União Africana inclui os festivais como uma das recomendações prioritárias para a democratização da cultura (KÓVACS, 2009).

A quantidade de festivais tem crescido nos últimos anos. Dois exemplos são os dados trazidos pelo Observatório de Budapeste, que identificou que apenas 12% dos festivais ocorridos em 2004 tinham mais de 20 anos (THE BUDAPEST OBSERVATORY, 2006), e por Pereira (2016), que ao analisar os festivais portugueses, percebeu que enquanto 18 festivais surgiram na década de 1990, nos anos 2000 surgiram outros 71 - e somente entre 2010 e 2015 surgiram mais 78. Este crescimento suscitou diferentes respostas governamentais na medida em que o segmento ganhou espaço dentro do setor cultural.

Esse fenômeno também é observado no Brasil – dos 62 festivais mapeados pelo SIFTB (2018), 42 tem origem a partir dos anos 2000. Mapear as políticas desenvolvidas para festivais em outros países, foco dessa seção, possibilita a identificação de elementos e estratégias que possam ser aplicados no Brasil. A escolha dos países a serem analisados foi feita a partir da leitura de bibliografias sobre políticas para a cultura e, mais especificamente, para festivais e artes cênicas pelo mundo, seguida de um mapeamento dos documentos oficiais e de pesquisas feitas sobre eles. A partir disso, consideramos países que possuíam i) representatividade internacional, isto é, diversos festivais e/ou um grande festival de destaque; e ii) políticas públicas que atendessem o segmento de festivais de teatro. Assim, analisamos nove países: África do Sul, Argentina, Austrália, Bélgica, Canadá, Chile, Escócia (Reino Unido), França e Portugal. Com este panorama da estrutura institucional de apoio ao teatro, objetivamos levantar a existência de suporte ao setor e aos seus festivais, bem como destacar, quando possível, como as organizações têm acesso aos mecanismos de suporte.

ÁFRICA DO SUL

A África do Sul assemelha-se ao modelo do Reino Unido em alguns aspectos. O primeiro é o papel exercido pela Loteria Nacional. Desde 2002, a Loteria repassa parte de seus ganhos às “boas causas”. Em 2017, 12,5% destes recursos foram distribuídos, por meio de agências especializadas, ao setor de Artes, Cultura e Patrimônio Nacional. Também se assemelha pela existência do *National Arts Council of South Africa*, agência do *Department of Arts and Culture*. Este Conselho lançou a versão para a discussão de seu *White Paper on Arts, Culture and Heritage* em 2016. Neste, as políticas para o teatro incluem o estabelecimento de um circuito nacional de teatros subsidiados pelo Departamento (ao menos um por província), a ser redefinida em ciclos de dois a três anos, e a disponibilização de fundos para os teatros que ficarem de fora desse circuito. As candidaturas para o acesso aos fundos são realizadas virtualmente, por meio do site *National Arts Council*, de acordo com critérios pré-estabelecidos.

De forma semelhante, o *White Paper* prevê o estabelecimento de ao menos uma companhia de dança contemporânea e uma de teatro para cada província, disponibilizando fundos para 25 a 50 companhias (a depender da população da província) que trabalhem com ou lidem com questões locais. Prevê, ademais, a disponibilização de fundos para a realização de um festival anual, com edições ocorrendo em diferentes províncias a cada ano, bem como o financiamento dos melhores trabalhos escolhidos por um painel independente para que estes possam participar de festivais internacionais (SOUTH AFRICA, 2016).

53

NATIONAL ARTS FESTIVAL (GRAHAMSTOWN)

Iniciado na década de 1970 e proclamado o maior evento artístico anual do continente africano, o *National Arts Festival* ocorre na pequena cidade de Grahamstown e durante 11 dias recebe uma programação que, além do teatro, conta com exibições audiovisuais, leituras, música e workshops. O festival possui uma programação principal e uma paralela, além de um festival paralelo voltado para crianças (NATIONAL ARTS FESTIVAL, 2017).

ARGENTINA

No país o teatro é objeto de apoio estatal desde 1958, mesmo ano da criação do Fundo Nacional das Artes, principal mecanismo de fomento ao setor. Conforme Allasino (2017), este apoio é feito com isenções, subsídios, prêmios, bolsas e crédito à atividade teatral independente. Ademais, em 1997 a Lei Nacional do Teatro N° 24.800 estabeleceu o

Instituto Nacional do Teatro da República Argentina (INT), com recursos majoritariamente oriundos da Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual (10% destinados ao INT) e do imposto aplicado sobre os prêmios da Loteria Nacional (1% destinado ao INT). Estipula-se que 90% do orçamento do Instituto seja aplicado no fomento das atividades teatrais.

É de responsabilidade do INT a organização de concursos, mostras e festivais, e a concessão de prêmios, distinções, estímulos, reconhecimentos especiais e bolsas de estudo e aperfeiçoamento. Para isso, ele possui três linhas de ação: a) concessão de subsídios e bolsas; e implementação de planos, programas e projetos de ação direta b) para as províncias e c) de alcance nacional. Esta última abarca a implementação de Festivais Provinciais de Teatro e o Festival Nacional de Teatro (a partir de espetáculos selecionados nas províncias e na Cidade de Buenos Aires). O INT também promove o Circuito Teatral INT, no qual espetáculos selecionados participam de um circuito teatral de 45 dias pelas províncias argentinas.

Além dos mecanismos federais, algumas províncias possuem mecanismos próprios de fomento regulamentados e operativos. São elas: a província de Buenos Aires, com o Conselho Provincial de Teatro Independente; Tucumán, com a Comissão Provincial de Teatro Independente; e a Cidade Autônoma de Buenos Aires, que possui o Instituto para a Proteção e Fomento da Atividade Teatral Não Oficial da Cidade.

O Ministério de Cultura da Cidade de Buenos Aires tem diferentes programas de fomento às artes cênicas e aos festivais (BUENOS AIRES CIUDAD, 2018). Destacam-se o Fundo Metropolitano de Cultura e o Instituto para a Proteção e Fomento da Atividade Teatral não Oficial (PROTEATRO). O Fundo fornece subsídios anuais por meio de quatro linhas, incluindo a de cooperação sociocultural, formação e capacitação (subdividida em intercâmbio nacional e internacional, pesquisa, formação e capacitação, difusão) e a de eventos culturais. Já o PROTEATRO atua por meio de três linhas: salas independentes, grupos comunitários, estáveis e eventuais, que inclui subsídios para a realização de jornadas ou cursos de treinamento, pesquisa e aperfeiçoamento; e projetos especiais, que abarca a produção de festivais ou eventos, bem como o transporte de pessoas ou grupos. Ambos funcionam através de convocatórias públicas para pessoas físicas ou jurídicas com domicílio na Cidade.

FIESTA NACIONAL DE TEATRO (ARGENTINA)

O projeto iniciou em 1985, promovido pela então Dirección Nacional de Teatro y Danza, e a partir de 1991 passou a ocorrer fora de Buenos Aires. A mostra ocorre anualmente e é composta pelos espetáculos selecionados por um jurado especialista durante os festivais provinciais. Sua promoção é feita pelas entidades locais e nacionais. A edição de 2017 da Festa, por exemplo, ocorreu em Mendoza e foi promovida pela cidade de Mendoza e por sua Secretaria de Cultura, pela cidade de Godoy Cruz, pelo Ministério de Cultura e pelo Instituto Nacional do Teatro.

AUSTRÁLIA

Na Austrália, o governo nacional tem papel central. Enquanto o Departamento de Comunicação e Artes é o responsável pelo desenvolvimento das políticas culturais, o órgão responsável pelo financiamento é o *Australia Council for the Arts*. Contudo, o Departamento desenvolve alguns programas de financiamento. Um exemplo é o *Festival Australia*, que visa descentralizar o apoio a eventos artísticos. Voltado a eventos que ocorram em áreas mais periféricas do país, o programa é acessível a artistas e organizações e funciona através de duas rodadas de candidaturas anuais, com uma verba total de aproximadamente \$ 1.2 milhões (AUSTRALIA, 2017a e 2017b).

O Conselho, por sua vez, dá suporte aos festivais por meio do *Major Festivals Initiative*, fundo para o qual são alocados anualmente \$ 1,5 milhões (AUSTRALIA, 2017c; CAIAF, 2017). Este fundo é administrado pela *Confederation of Australian International Arts Festival*, organização sem fins lucrativos composta pelos sete maiores festivais internacionais do país, a saber: *Adelaide Festival*, *Brisbane Festival*, *Darwin Festival*, *Melbourne Festival*, *Perth International Arts Festival*, *Sydney Festival* e *Tasmanian International Arts Festival* (AUSTRALIA, 2017c).

Além disso, o *Australia Council* dá suporte financeiro às 28 principais companhias de artes performáticas do país através do *Major Performing Arts Board*. O suporte às organizações de pequeno e médio porte era feito, até 2016, por meio do programa *Key Organisations*, que selecionava em torno de 140 organizações de liderança nacional e excelência artística. Após esse ano, o programa foi substituído pelo *Four Year Funding*. As organizações selecionadas podem inserir projetos com orçamentos entre \$ 75.000 e \$ 300.000 por ano, e o programa tem como objetivo conferir maior segurança de longo prazo às organizações pequenas e média com destaque regional, nacional ou internacional (AUSTRALIA, 2018a e 2018b).

FESTIVAL DE SIDNEY (SYDNEY, AUSTRÁLIA)

Concebido pelo Comitê de Sydney, pela Cidade de Sydney e pelo governo do estado de Nova Gales do Sul como um festival para atrair pessoas durante o mês de janeiro. A primeira edição do festival ocorreu em 1977 e desde então acontece anualmente na cidade. O festival reúne instalações artísticas, arte indígena, música, circo, dança e teatro e é um dos maiores da Austrália.

BÉLGICA

Durante a década de 1970, a Bélgica institucionalizou a autonomia de suas regiões e comunidades linguísticas (francesa, holandesa e alemã), por meio do Pacto Cultural. O Estado federal seguiu responsável por questões nacionais como segurança e seguridade social, as regiões

ficaram responsáveis por questões como economia e emprego e as comunidades linguísticas¹⁷ ficaram responsáveis pela educação, bem-estar social e cultura (JANSSENS; HESTERS; LEBON, 2014)¹⁸. Esta separação levou a diferentes modelos de governo e de políticas públicas na área cultural: mesmo mecanismos de financiamento à cultura como a Loteria Nacional reparte os recursos destinados às boas causas entre o governo federal e cada uma das comunidades linguísticas (LOTÉRIE NATIONALE, 2018). As comunidades linguísticas, portanto, são os atores proeminentes no financiamento da cultura.

Aqui, queremos destacar as políticas das comunidades francesa e da flamenca, promotoras do *Kustenfestivaldesarts*, festival anual que ocorre na capital Bruxelas. Na região francesa, o Ministério da Cultura da Comunidade Francesa Belga é o responsável pelas políticas culturais, dando suporte à criação artística, aos artistas profissionais, às grandes instituições culturais e à disseminação das atividades artísticas no nível local. O suporte é dado majoritariamente via contratos de subsídios. Estes contratos geralmente são feitos para períodos de 4 a 5 anos e contém um programa de objetivos e prioridades acorde com o setor apoiado.

Conforme Janssens, Hesters e Lebon, este tipo de contrato permite transparência - uma vez que os detalhes dos subsídios e do programa acordado são disponibilizados ao público -, e harmonização - já que as regras são aplicadas igualmente (ainda que os programas possam ser customizados de acordo com as organizações apoiadas). Além disso, o Ministério conta com mais de 30 organismos consultivos responsáveis por assessorar o Ministro.

Em Flandres (região e comunidade flamenca), cada novo Ministro deve apresentar um plano para os cinco anos de governo, contendo as atividades e os objetivos de longo prazo previstos. Desde 2008, o organismo consultivo que apoia o Ministro da Cultura é o Organismo Consultivo Estratégico para a Cultura, Juventude, Esportes e Mídia, formado por especialistas independentes e representantes da sociedade civil. As políticas de suporte, por sua vez, visam a continuidade das organizações, focando no financiamento estrutural.

KUSTENFESTIVALDESARTS (BRUXELAS, BÉLGICA)

A região de Bruxelas é oficialmente bilingue (holandês e francês). Consequentemente, tanto a Comunidade Flamenca quanto a Francesa tem competências sobre a região na área cultural, de forma que as organizações da região podem obter financiamento e suporte de ambas as comunidades. Assim, embora não pareçam existir políticas específicas para festivais, foi a cooperação entre as Comissões Comunitárias Francesa Flamenca que deu origem ao *Kustenfestivaldesarts* (JANSSENS; HESTERS; LEBON, 2014). O *Kustenfestivaldesarts* é um festival anual, iniciado em 1994 e centrado na arte performática contemporânea - teatro, dança, performances, filmes e artes visuais -, que durante três semanas recebe artistas nacionais e internacionais (KUNSTENFESTIVALDESARTS, 2017).

¹⁷ *As comunidades linguísticas se diferem de acordo com o idioma oficial da região, sendo elas a comunidade francesa, a flamenca e a alemã.*

¹⁸ *Desde então, apenas a Comunidade Flamenca uniu o governo regional ao da comunidade linguística (JANSSENS; HESTERS; LEBON, 2014).*

CANADÁ

No Canadá, o *Canada Council for the Arts*, sob responsabilidade do *Minister of Canadian Heritage*, é o responsável pelas políticas culturais e pelo suporte às artes. Para organizações profissionais de teatro, o Conselho oferece subsídios plurianuais (3 anos). Além disso, o Conselho tem seis linhas de subsídio que, em geral, também abarcam teatro e possíveis festivais. Um exemplo é o programa *Explore and Create* que, visando promover o ciclo criativo de pesquisas e projetos artísticos que culminem em exposições ou mostras, oferece até \$ 100.000 por ano para organizações teatrais, podendo chegar a \$ 300.000 durante o período apoiado (CANADA COUNCIL FOR THE ARTS, 2018). São ofertados, ademais, uma série de fundos estratégicos (por exemplo, para pessoas com deficiência) e premiações como a *Governor General Awards in Visual and Media Arts*, que abarca as artes performáticas.

Ainda no nível federal, o governo canadense oferece diretamente fundos para as artes, cultura e esportes. Dentre eles, cabe destacar o *Canada Arts Presentation Fund*. Por ele, o governo central oferece subvenções e contribuições¹⁹, mecanismos acessíveis para organizações artísticas profissionais e para séries de artes performática (compreendidas como uma série de ao menos três apresentações por temporada). Para ambos são fornecidos até 25% dos gastos elegíveis - custos com projetos infraestruturais, por exemplo, não são cobertos²⁰, sendo que as subvenções têm um teto de \$ 100.000 e as contribuições, de \$ 200.000 para artistas e de \$ 500.000 para as organizações, com a possibilidade de acordar apoios plurianuais (CANADA, 2013; 2018). Os festivais também podem ser apoiados nos níveis subnacionais - por exemplo, pelo *Bureau des festivals et des événements culturels* de Montreal (FESTIVAL TRANSAMÉRIQUES, 2018a).

FESTIVAL TRANSAMÉRIQUES (MONTREAL, CANADÁ)

Iniciado em 1985 como Festival de Théâtre des Amériques, o atual Festival TransAmériques ocorre desde 2007 anualmente na cidade de Montreal. Com forte caráter internacional, o festival reúne teatro, dança, performances e, como os próprios apresentam, outras formas de arte inclassificáveis. O festival tem diferentes parceiros, com destaque ao Minister of Canadian Heritage e seu *Canada Council for the Arts* e, no nível subnacional, ao *Conseil des arts et des lettres du Québec*, ao *Conseil des Arts de Montréal* e ao *Bureau des festivals et des événements culturels* da cidade (FESTIVAL TRANSAMÉRIQUE, 2018^a, 2018^b).

CHILE

As políticas culturais chilenas têm como principal ator o Estado nacional, através do Conselho Nacional da Cultura e das Artes (CNCA). Criado pela Lei N° 19.891, de 2003, o conselho define as políticas culturais

¹⁹ Enquanto as contribuições exigem como contrapartida a prestação de contas e relatórios de atividade, as subvenções exigem somente a entrega de relatórios de atividade.

²⁰ Alguns dos gastos elegíveis são: custos relacionados à seleção dos artistas (incluindo viagens e hospedagem), salários da equipe administrativa e dos apresentadores, custos de marketing, custos operacionais, custos relacionados a atividades com a comunidade, custos relacionados ao treinamento da equipe, dentre outros.

a partir das propostas emanadas dos distintos setores e as implementa. Além disso, o Conselho organiza a Mostra de Dramaturgia Nacional, o concurso público de escrita teatral chilena, em paralelo ao Prêmio Nacional de Artes de Representação e Audiovisuais do Chile, que desde 1993 distingue obras destacadas.

Com relação ao suporte financeiro, o documento “Política Teatral 2017 - 2022” aponta o predomínio do financiamento público (CHILE, 2017). O Fundo Nacional de Desenvolvimento Cultural e das Artes (do espanhol, Fondart) é o principal instrumento de financiamento público para o teatro. Seus recursos são divididos em dois fundos distintos: Fondart Nacional e Fondart Regional, com editais lançados on-line e categorias como Fomento às Artes e Desenvolvimento cultural regional. Em 2017, cerca de 60% das verbas disponibilizadas pelo Fundo foram investidas nas artes cênicas: aproximadamente \$ 2.521.188.919 (CHILE, 2017, p. 62).

Ainda conforme o documento, a assistência ao teatro no Chile se concentra nos festivais de verão e em projetos de duração limitada. Consequentemente, há um baixo nível de estabilidade para o setor. Ademais, o suporte do Fondart tem alguns pré-requisitos como a apresentação de críticas teatrais, o que dificulta sua democratização uma vez que muitos teatros, sobretudo teatros de rua, não recebem tais críticas (CHILE, 2011).

Quanto ao financiamento privado, o Chile conta com a Ley Valdés, um mecanismo de incentivo tributário de diminuição dos impostos cobrados sobre rendas. Entretanto, ainda que fundações culturais sem fins lucrativos sejam passíveis de receber doações por estes mecanismos, companhias teatrais estão excluídas dele (CHILE, 2011). Por outro lado, a venda de entradas é isenta de impostos no país.

SANTIAGO A MIL (SANTIAGO DO CHILE, CHILE)

A ditadura chilena foi um baque também para as artes cênicas. Desaparecimentos, fechamentos e saque de teatros, exílios marcaram o período, e o teatro apenas começaria a se recuperar na década de 1980 e 1990 (CHILE, 2011). Nesse período, é feita em 1994 a primeira edição do Teatro a Mil. A partir de 2006, tendo em vista o seu crescimento, ele passa a se chamar Festival Internacional Santiago a Mil, com edições anuais a cada mês de janeiro e centrado em Santiago. O crescimento também levou a criação em 2004 da Fundação Teatro a Mil, organização sem fins lucrativos que desde então promove o festival (FUNDACIÓN TEATRO A MIL, 2017). Este caráter da organização permite que o festival seja financiado tanto diretamente pelo Estado quanto indiretamente por meio da Ley Valdés.

ESCÓCIA - REINO UNIDO

Ao lado da Inglaterra, do País de Gales e da Irlanda do Norte, a Escócia é uma das quatro nações que compõem o Reino Unido. Fundado

ainda na década de 1940, somente em 1990 o *Arts Council of Great Britain* desenvolveria uma estratégia política, em coordenação com outros organismos nacionais e regionais. Em 1994, o *Arts Council* é dividido por regiões: *Arts Council of England*, *Scottish Arts Council* e o *Arts Council of Wales*. Atualmente, a Escócia mantém o *Creative Scotland*, agência criada em 2010 que absorveu as funções do *Scottish Arts Council* e do *Scottish Screen*, tornando-se responsável pela cultura, artes e indústrias criativas, com a ressalva de que o financiamento das companhias nacionais de arte passou a ser responsabilidade do governo escocês.

Através dos repasses às “boas causas”, a Loteria Nacional do Reino Unido é, desde 1994, uma das principais financiadoras da cultura (FISHER; ORMSTON, 2011). Atualmente, dos 25% destinado às boas causas, 20% é destinado às Artes. Estes recursos são distribuídos para projetos específicos, definidos por 12 organizações especialistas – incluindo a *Creative Scotland* (THE NATIONAL LOTTERY, 2018a, 2018b).

Com verbas do governo federal e da Loteria Nacional, o *Creative Scotland* mantém três linhas de programas de financiamento à cultura por meio das quais foram repassadas às artes £67,2 milhões no período 2016/2017 (CREATIVE SCOTLAND, 2017). São elas: financiamentos regulares para organizações durante três anos, a fim de dar estabilidade às mesmas; projetos de financiamento aberto, para indivíduos e organizações com projetos de até dois anos de duração; e financiamentos direcionados para formas de arte, especialidades ou áreas geográficas, tendo como exemplo o *Made in Scotland*, que cobre parte dos custos dos artistas que se apresentam no *Fringe Festival* (SCOTLAND, 2017d)²¹. Além disso, o governo mantém fundos específicos para projetos através de parcerias com autoridades locais e organizações. Dentre eles, cabe destacar o *Edinburgh Expo Fund Festival*, voltado especificamente para os festivais ocorridos na cidade de Edimburgo, caso aqui analisado. Todos os programas são publicados na página do *Creative Scotland*, e as organizações podem se candidatar uma vez que cumpram os requisitos de cada programa.

EDIMBURGO, ESCÓCIA

Edimburgo é uma cidade de festivais. Desde 1947, ocorrem anualmente o Festival Internacional de Edimburgo, de artes performáticas; o Festival Fringe, criado como um festival paralelo pelas próprias companhias teatrais; e o Festival Internacional de Filmes. Com o passar dos anos, outros festivais foram sendo criados: atualmente são 12 os festivais regulares (EDINBURGH, 2017).

Para dar suporte a estes festivais, o *Creative Scotland* mantém o *Edinburgh Expo Fund Festival*. Criado em 2007 para “auxiliar a manutenção da competitividade internacional dos festivais, aumentar os fundos disponíveis para artistas com base na Escócia e para encorajar a colaboração artística”. Desde 2008 este fundo fornece anualmente 2 milhões de euros para os 12 festivais que ocorrem na cidade, com verbas

²¹ O acesso às mesmas é feito através de candidaturas por meio de editais abertos pelo *Creative Scotland* para os quais qualquer organização - e indivíduo, no caso do financiamento aberto - pode se candidatar desde que preencha aos requisitos do edital. As candidaturas são analisadas por especialistas por meio dos critérios definidos pelos editais, e, no caso do financiamento aberto, se dividem em candidaturas que solicitem até £ 15.000, mais que £ 15.000 e entre £ 100.000 e £ 150.000 (CREATIVE SCOTLAND, 2018).

vindas do governo federal e da Loteria Nacional (SCOTLAND, 2017a). Além disso, algumas das organizações promotoras destes festivais são Organizações Financiadas Regularmente pelo *Creative Scotland*, como a *Edinburgh Art Festival*, *Edinburgh Festival Fringe Society* e a *Edinburgh International Festival* (SCOTLAND, 2017b)

Os festivais também recebem financiamento pelo nível subnacional, em nível municipal, pelo *City of Edinburgh Council* (THE GUARDIAN, 2010). Tendo em vista a importância dos festivais para a cidade, em agosto de 2017 o Conselho propôs a criação de um fundo específico para seu financiamento, por meio do qual serão investidos £ 1 milhão por ano durante cinco anos (BBC, 2017).

FRANÇA

Na França, o responsável pelas políticas culturais é o Ministério da Cultura. O atual modelo cultural do país, tido como altamente intervencionista, se relaciona a um contexto de busca pela democratização no pós-guerra, em que as coletividades locais passaram a promover atividades locais. Em resposta, o Ministério começou a descentralizar suas atividades de três maneiras: aumentando o número de representações locais do Ministério, construindo equipamentos culturais²² e atuando junto às coletividades locais. Por isso, mais do que delegação de responsabilidades, pode-se dizer que na França há uma territorialização da cultura (QUILES, 2015).

Ao longo do tempo, o Ministério e as coletividades locais atuam de formas diferentes. Algumas que merecem destaque são: a construção dos Comitês Regionais e das Casas de Cultura durante a década de 1960, e a atuação por meio de financiamento cruzado, no qual metade dos custos dos projetos eram arcados pelos municípios e a outra parte pelo Ministério. Já na década de 1970, a atuação ministerial ocorria por meio de contratos de desenvolvimento cultural nos quais a verba municipal alocada para a cultura era devolvida aos municípios pelo Ministério. Estas ações de territorialização embasaram o cenário atual, no qual

as coletividades territoriais, particularmente os municípios, sem obrigação legal, financiam diretamente a maioria das despesas culturais, com um orçamento total de cerca de 7 bilhões de euros, aos quais se pode acrescentar o apoio do Estado. Alguns grandes municípios consagram cerca de 25% do orçamento à cultura. (QUILES, 2015, p. 2).

Ainda assim, o Estado francês tem papel decisivo para as artes cênicas ao disponibilizar um orçamento considerável, acompanhado de ações de apoio voltadas para a criação, difusão e transmissão (COALITION..., 2008). Há intervenção do Estado em instituições públicas nacionais e, em parceria

²² No que concerne ao teatro, cabe destacar a atuação de Jeanne Laurent, da Secretaria de Belas Artes do Ministério da Educação, responsável pela criação dos Centros Dramáticos Nacionais durante os anos 1940 e quem apoiou Jean Villar na criação do Festival de Avignon - um dos primeiros festivais de teatro do mundo e que foi essencial para a descentralização da cultura francesa (FESTIVAL D'AVIGNON, 2017)

com autoridades locais e regionais, em organizações credenciadas que variam entre centros nacionais de teatro e música a centros nacionais de artes de circo e de rua (MICHEL, 2014). À parte dessa rede, instituições, artistas independentes e festivais recebem apoio majoritariamente de organizações regionais ou locais. Além disso, existem mecanismos legislativos referentes à diminuição de impostos para o setor como um todo, reforço dos mecanismos de mecenato e criação de um fundo a partir da contribuição de parte dos recursos coletados por sociedades de direitos autorais (COALITION..., 2008), o qual já beneficiou eventos como o Festival d'Avignon.

Contudo, ao analisar os dados orçamentários da cultura em 2004 e 2005, Négrier (2017) aponta que enquanto os investimentos em festivais são a menor porção do orçamento federal, são consideráveis os investimentos com festivais feitos pelos Conselhos Regionais e Departamentais: aproximadamente 25% do orçamento dos Conselhos Regionais e 30% dos Departamentais.

FESTIVAL D'AVIGNON (AVIGNON, FRANÇA)

O Festival d'Avignon foi iniciado em 1947 por Jean Vilar, ator e diretor francês. O festival foi administrado pelo Conselho da Cidade de Avignon até 1980, quando passou a ser administrativamente independente. O governo, contudo, entra no Conselho do Festival, o qual passa a receber subsídios públicos (FESTIVAL D'AVIGNON, 2017a). As políticas públicas nacionais e locais são perceptíveis nos apoios ao festival, financiado pelos Ministério da Cultura e Comunicação, Ministério da Educação Nacional, pela Cidade de Avignon, pela Comunidade do Grande Avignon, pelo governo da região administrativa da Provença-Alpes-Costa Azul, pelo Departamento de Vaucluse, além de por programas da União Europeia (FESTIVAL D'AVIGNON, 2017b).

PORTUGAL

Em Portugal, a promoção da cultura é obrigação do Estado desde a Revolução de 1974. Contudo, somente em 1995 foi estabelecido o Ministério da Cultura²³. Desde então, os governos têm estabelecido parcerias com os governos locais visando maior descentralização (GOMES; MARTINHO, 2011), que ocorre por meio da transferência de responsabilidades, em especial para manter equipamentos culturais de leitura, teatros e salas de cinema – entende-se, assim, a existência de redes como a Rede de Leitura Pública e a Rede de Teatros. Existem também as Direções Regionais de Cultura, organismos que são parte do Ministério da Cultura e que, conforme Anico (2009, p. 63), buscam garantir a homogeneidade da administração das políticas estatais de cultura no país. Consequentemente, apesar da atuação dos níveis locais de governo, o Estado central tem papel preponderante na definição da política cultural nacional.

²³ Em 2011, o Ministério da Cultura foi extinto com a subida de um novo governo ao poder, passando a ser uma Secretaria, junto a outras extinções e/ou fusões de organismos. Decisão polêmica, seria revertida em 2015, com a recriação do Ministério por outro governo.

Na área teatral, cabe ressaltar o papel da Direção Geral das Artes (DGArtes). A DGArtes oferece editais para apoios pontuais à programação, na qual estão inclusas as “vertentes de festivais (ou outros eventos equiparados) e de programação de espaços culturais” (RTP NOTÍCIAS, 2017). Ademais, são dados subsídios à realização de festivais em geral através do Sistema de Apoio à Realização de Festivais Nacionais, do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimedia. Estes subsídios atendem entidades – pessoas ou coletivos – que desenvolvam ou tenham como objeto social a organização e produção de festivais de cinema, audiovisual e multimídia, podendo ser apoios anuais ou plurianuais, com a duração de três anos (VERBOJURÍDICO, 2004).

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE EXPRESSÃO IBÉRICA – FITEI (PORTO, PORTUGAL)

Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI) ocorre desde 1978 na cidade do Porto, em Portugal. Primeiro festival de teatro do país (FITEI, 2017), ocorre anualmente e busca fomentar as artes performáticas e a arte contemporânea ibérica, incluindo Portugal, Espanha, América Latina e Países Africanos de Língua Portuguesa sem excluir a possibilidade de participação de grupos artísticos de outros países (FITEI, 2017). É organizado pela cooperativa cultural sem fins lucrativos Fitei Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, CRL. Em algumas edições, como a de 2006 e de 2013, a falta de suporte financeiro pelos diferentes níveis estatais quase impossibilitou a execução do festival - ocorrendo em grande parte pela colaboração de outras organizações culturais em 2006 e pela presença de grupos brasileiros financiados pela FUNARTE em 2013 (FITEI, 2017).

62

E NO BRASIL?

A partir do panorama aqui apresentado, pode-se perceber um domínio do suporte financeiro ao setor das artes cênicas e aos festivais, ainda que alguns países, como a Argentina, promovam diretamente ciclos de festivais. Com frequência percebe-se uma preocupação com a estabilidade dos festivais, refletida na manutenção de mecanismos de financiamento e suporte plurianuais, por vezes através de fundos específicos para o setor (ver Quadro 1, abaixo).

No Brasil, a Bahia é a única unidade federativa com mecanismos de fomento plurianual, segundo dados colhidos em levantamento feito nas páginas oficiais das Secretarias de Cultura estaduais. O Fundo de Cultura da Bahia (FCBA), com recursos vindos da arrecadação do ICMS e do tesouro nacional, custeia projetos e atividades que, apesar de sua importância e significado, tem pouco apoio da iniciativa privada. Sua atuação se dá através de cinco linhas: a) ações continuadas de instituições culturais; b) eventos culturais calendarizados; c) mobilidade artística e

cultural; d) editais setoriais; e e) agitação cultural.

As duas primeiras linhas são mecanismos de apoio plurianuais. A linha de ações continuadas de instituições culturais oferece apoio por três anos às associações culturais sem fins lucrativos selecionadas, conferindo maior estabilidade às mesmas. Também a linha de eventos calendarizados oferece apoio durante três anos à pessoa física ou jurídica que exerça atividades culturais. Este apoio plurianual para eventos calendarizados contempla, portanto, três edições do evento através de repasses parcelados, permitindo a verificação do cumprimento das exigências do edital a cada edição. Na última convocatória, feita para o triênio de 2017 a 2019, o orçamento total desta linha foi de R\$ 3 milhões por ano, com o limite de apoio de R\$ 300.000 por edição/ano para cada projeto apoiado.

O quadro a seguir sintetiza os mecanismos institucionais encontrados na pesquisa.

Quadro 1 –Panorama institucional da estrutura de apoio ao setor de artes cênicas, em países selecionados (cont.)

	Órgão Responsável Pelas Políticas Culturais	Estrutura De Suporte	Origem Dos Recursos De Financiamento	Duração Do Suporte	Existência De Plano/ Fundo Específico Para Festivais
Africa do Sul	National Arts Council of South Africa (Department of Arts and Culture)	Centralizada no National Arts Council of South Africa	Federal e da Loteria Nacional	Financiamento de ciclos teatrais de dois a três anos e de um festival nacional anual.	Não foram encontradas informações a respeito
Argentina	Instituto Nacional do Teatro da República Argentina	Centralizada no Instituto Nacional do Teatro da República Argentina	Fundo Nacional das Artes	Apoios pontuais e anuais através de duas linhas: concessão de subsídios de bolsas e implementação de planos, programas e projetos (incluindo festivais)	Não
Austrália	Departamento de Comunicação e Artes	Centralizada no Australia Council for the Arts	Federal	Financiamento às 28 principais companhias de artes performáticas + financiamento de quatro anos a pequenas e médias organizações	Major Festivals Initiative (Australia Council for the Arts)
Bélgica	Ministério da Cultura de cada comunidade linguística	Ministérios Culturais das Comunidades Linguísticas	Governos comunais (inclui recursos da Loteria Nacional)	Comunidade francesa: contratos de subsídios de 4 a 5 anos; Comunidade flamenca: ações focadas no financiamento estrutural	Não
Canadá	Canada Council for the Arts	Centralizada no Canada Council for the Arts, com possibilidade de auxílios subnacionais (ex.: Montreal)	Canada Council for the Arts e Canada Arts Presentation Fund	Conselho: apoios pontuais e plurianuais (3 anos). Fundo: possibilidade de apoios plurianuais.	Canada Arts Presentation Fund
Chile	Conselho Nacional da Cultura e das Artes	Centralizada no Fundo Nacional de Desenvolvimento Cultural e das Artes	Fundo Nacional de Desenvolvimento Nacional Cultural e das Artes	Apoios pontuais. Baixa estabilidade do setor (concentração do apoio a festivais que ocorrem na temporada do verão)	Não

Escócia	Creative Scotland	Centralizada no Creative Scotland, com algumas parcerias com autoridades e organizações locais	Federal e da Loteria Nacional	Modalidades de financiamentos plurianuais (dois e três anos) e financiamentos pontuais (anuais)	Edinburgh Expo Fund Festival (Creative Scotland)
França	Ministério da Cultura	Compartilhado	Federal e de níveis locais	Variado	Para festivais não, mas fundo voltado para artes cênicas
Portugal	Ministério da Cultura	Centralizada na Direção Geral das Artes, com algumas parcerias locais	Federal	Anuais ou plurianuais (3 anos)	Sistema de Apoio à Realização de Festivais Nacionais

Fonte: elaboração própria.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente relatório apresentou um diagnóstico sobre o segmento de festivais de teatro no Brasil. Embora a relevância destes eventos e seus efeitos positivos para a sociedade seja reconhecida, pouco se há estudado sobre eles, especialmente no que toca à sua dimensão econômica. Este estudo buscou produzir análises sobre informações coletadas pela Rede Brasileira de Festivais de Teatro, cujo Sistema de Indicadores para Festivais Nacionais e Internacionais de Teatro do Brasil é um instrumento importante para o mapeamento e produção de dados sobre o segmento. Cabe observar que as análises aqui mencionadas não foram exaustivas, e que o instrumento apresenta um grande potencial para aprofundamento de estudos. Ainda, realizamos pesquisa bibliográfica e conduzimos entrevistas buscando desenvolver uma sistematização da cadeia produtiva condizente com a realidade dos agentes envolvidos.

A análise da dimensão econômica dos festivais de teatro brasileiros realizada neste relatório contribui para os primeiros esforços de mapeamento e produção de estatísticas sobre o segmento, em linha às recomendações da UNESCO (2015). Deste estudo descritivo, chama a atenção as formas de financiamento dos festivais de teatro brasileiros, amplamente baseados na captação de recursos públicos. Esta tendência alinha-se à ideia de democracia e direito cultural, em que o Estado atua viabilizando o acesso à cultura para a população. Neste âmbito, apresenta-se como possibilidade para agenda de pesquisa futura a investigação acerca do perfil socioeconômico do público que atende estes eventos como mecanismo para monitoramento de políticas públicas e para a própria construção de estatísticas dos festivais. Outros mecanismos de monitoramento e avaliação (M&A) também contribuiriam para a pro-

dução de informações e acompanhamento dos resultados produzidos por eventos que contam com incentivo e/ou fomento público.

O modelo de cadeia produtiva proposto buscou seguir as orientações provenientes de marcos institucionais como a UNESCO (2009) e de trabalhos seminais sobre o assunto, como o de Porter (1985). Chegou-se, assim, em um modelo de cadeia produtiva para os festivais de teatro composto por 11 etapas, organizadas em um encadeamento temporal que expõe, ainda, os setores da economia indiretamente afetados, e reconhece um processo de retroalimentação após o fim do festival. Estas 11 etapas organizam-se em três níveis: estratégico, formado pelas atividades de elaboração do projeto artístico, a coordenação geral do festival e a captação de recursos; tático, pela programação do festival e sua administração; e operacional, em que estão as atividades de produção logística, produção técnico-operacional, comunicação, apoio e exibição.

Deste modelo, ressalta-se a formação de redes em torno dos festivais, principalmente no que toca às parcerias e aos “créditos informais” que se traduzem no prolongamento de prazos de pagamentos, resultado da confiança e reconhecimento da sociedade. Este comportamento decorre da baixa estabilidade em torno da captação de recursos, altamente centrada no financiamento público e, portanto, sujeita às oscilações no volume de recursos disponibilizados.

No âmbito institucional, foi realizado um panorama institucional de países com destaque no segmento de festivais de teatro. Percebe-se um predomínio de políticas culturais de suporte ou fomento financeiro. Cabe lembrar que os desenhos institucionais dos países analisados diferem bastante, variando de países unitários como Portugal até federações com diferentes níveis administrativos como a Bélgica. Ainda assim, ressalta-se a importância dos mecanismos federais de financiamento nos países analisados, especialmente na Argentina, Portugal, Chile, Canadá e Austrália. Nos países que mantêm Loterias Nacionais, estas tendem a exercer um papel importante no financiamento à cultura, por meio da destinação de parte de seus recursos às boas causas. A Loteria é, portanto, central no caso escocês (Loteria Nacional do Reino Unido), mas também é importante para a África do Sul, Argentina (destinação de 1% dos recursos da Loteria ao Instituto Nacional do Teatro da República Argentina) e Bélgica (distribuição de recursos para o governo federal e para as comunidades linguísticas, responsáveis pela área cultural)²⁴. Cabe destacar, ainda, a existência de mecanismos de financiamento plurianuais, com o objetivo de conferir maior estabilidade aos setores culturais. No Brasil, este tipo de mecanismo existe na Bahia, e chama a atenção para a importância de se olhar para modelos locais de financiamento em pesquisas futuras.

A partir do diagnóstico aqui realizado, é possível pensar em diretrizes e mecanismos de política pública que auxiliem e impulsionem o segmento no âmbito nacional. Pretende-se contemplar este objetivo no terceiro relatório da presente pesquisa.

²⁴ Na França, a Loteria Nacional destina recursos aos esportes. Em Portugal, os jogos de azar nacionais são mediados pela Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, que também distribui parte de seus recursos a atividades culturais.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLASINO, M. **Implementación de la Ley Nacional del Teatro.** Cómo el Estado Argentino apoya y promociona la actividad teatral en su país. 2017. Trabalho apresentado no Seminário sobre Políticas Públicas en el sector Artes Escénicas, Santiago de Chile, 2017.

ANICO, M. Políticas da Cultura em Portugal e Espanha. **Revista de Turismo y Patrimonio Cultural (PASOS)**, v. 7, n. 1, 2009, p. 57 - 71. Disponível em: http://www.pasosonline.org/Publicados/7109/PS0109_5.pdf. Acesso em 15 fev. 2018.

AUSTRALIA. Australia Council for the Arts. **Arts Organisations 2009 overview.** 2009. Disponível em: http://www.australiacouncil.gov.au/workspace/uploads/files/arts_orgs_annual_report_2009.pdf. Acesso em: 20 jan. 2018.

AUSTRALIA. Australia Council for the Arts. **Four year funding for organisations.** 2018b. Disponível em: <http://www.australiacouncil.gov.au/funding/funding-index/four-year-funding-for-organisations/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

AUSTRALIA. Australia Council for the Arts. **List of Key Organisations.** 2018a. Disponível em: <http://www.australiacouncil.gov.au/programs-and-resources/list-of-key-organisations/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

AUSTRALIA. Australia Council for the Arts. **What we do.** 2017b. Disponível em: <http://www.australiacouncil.gov.au/about/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

AUSTRALIA. Department of Communications and the Arts. **Who we are.** 2017a. Disponível em: <https://www.arts.gov.au/who-we-are>. Acesso em: 20 jan. 2018.

AUSTRALIA. Ministry for the Arts. **Guidelines Major Festivals Initiative.** 2017c. Disponível em: <https://www.arts.gov.au/sites/g/files/net1761/f/FINAL%20Major%20Festivals%20Initiative%20Guidelines.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.

ATLAS ECONÔMICO DA CULTURA BRASILEIRA (ATLAS). **Página web.** No prelo. Acesso em: 20 mai. 2018.

BAHIA. Secretaria de Cultura. **Editais nº 25 / 2016.** Disponível em: http://siic.cultura.ba.gov.br/cliq_fomento/inscricoes/encerradas/page:2. Acesso em: 28 mai. 2018.

BAHIA. Secretaria de Cultura. **O que é.** 2018. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=28>. Acesso em 28 mai. 2018.

BBC. **Fund will promote Edinburgh festivals' legacy.** 2017. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/uk-scotland-edinburgh-east-fife-41049860>. Acesso em: 5 mar. 2018.

BONES, M. **Por uma política pública para os festivais de teatro.** 2017b. Disponível em: <https://www.festivais.org.br/single-post/2017/04/08/POR-UMA-POLITICA-PUBLICA-PARA-OS-FESTIVAIS-DE-TEATRO>. Acesso em: 6 mar. 2018.

BONES, Marcelo. **Festivais de teatro no Brasil: construindo um plano nacional.** Apresentação em seminário, Brasília, 2017a. Acesso em: 6 mar. 2018.

BONES. **Um olhar sobre os festivais.** 2017. Disponível em: <https://www.festivais.org.br/single-post/2017/05/15/Artigo-Um-Olhar-sobre-os-Festivais--por-Marcelo-Bones>. Acesso em: 6 mar. 2018.

BONET, L. Tipologías y modelos de gestión de festivales. In Bonet, L.; Schargorodsky, H. **La gestión de festivales escénicos: Conceptos, miradas, debates**. Barcelona: Gescènic, 2011. Acesso em: 18 fev. 2018.

BRASIL. **Metas do Plano Nacional de Cultura**. 2011. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/documents/10883/11294/METAS_PNC_final.pdf/. Acesso em: 10 mar. 2018.

BUENOS AIRES CIUDAD. **Fomento a la Cultura**. 2018. Disponível em: <http://www.buenosaires.gov.ar/cultura/fomentodelacultura>. Acesso em: 20 mai. 2018.

CAIAF - CONFEDERATION OF AUSTRALIAN INTERNATIONAL ARTS FESTIVALS. **Major Festivals Initiative (MFI)**. 2017. Disponível em: <http://caiaf.org.au/about/major-festivals-initiative-mfi>. Acesso em: 17 fev. 2018.

CANADA COUNCIL FOR THE ARTS. **Funding**. 2018. Disponível em: <http://canadacouncil.ca/funding>. Acesso em: 7 mar. 2018.

CANADA. Canada Arts Presentation Fund (CAPF). **Programming Component Guidelines**. 2013. Disponível em: [http://www.pch.gc.ca/DAMAssetPub/DAM-fest-fest/STAGING/texte-text/capf-guidlnes-2013_1378303900810_eng.pdf?WT.content Authority=2.1.1](http://www.pch.gc.ca/DAMAssetPub/DAM-fest-fest/STAGING/texte-text/capf-guidlnes-2013_1378303900810_eng.pdf?WT.content%20Authority=2.1.1). Acesso em 7 mar. 2018.

CANADA. **Canada Arts Presentation Fund**. 2018. Disponível em: <https://www.canada.ca/en/canadian-heritage/services/funding/arts-presentation-fund.html>. Acesso em: 7 mar. 2018.

CATARSE. **Projeto por categoria para sala de imprensa**. 2018. Disponível em: <https://catarse.me/dbhero/dataclips/fa0d3570-9fa7-4af3-b070-2b2e386ef060>. Acesso em: 8 jun. 2018.

CHILE. Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes. **Política de Fomento del Teatro 2010 – 2015**. 2011. Disponível em: <http://www.cultura.gob.cl/publicaciones/politica-de-fomento-del-teatro/>. Acesso em: 22 mar. 2018.

CHILE. **Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022**. 2017. Disponível em: <http://www.cultura.gob.cl/publicaciones/politica-nacional-de-artes-es-escenicas-2017-2022/>. Acesso em: 22 mar. 2018.

COALITION FRANÇAISE POUR LA DIVERSITÉ CULTURELLE. **Cultural policies in France**. Documento online. 2008. Disponível em: <http://www.coalition-francaise.org/wp-content/uploads/2013/11/Cultural-policies-in-France.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2018.

COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001. Acesso em: 13 mar. 2018.

CREATIVE SCOTLAND. **Annual Report and Accounts**. 2017. Disponível em: http://www.creativescotland.com/__data/assets/pdf_file/0019/45181/CS-Annual-Report-and-Financial-Statements-1617-FINAL.pdf. Acesso em: 7 abr. 2018.

CREATIVE SCOTLAND. **Funding**. 2018. Disponível em: <http://www.creativescotland.com/funding>. Acesso em: 8 abr. 2018.

DEPARTMENT FOR CULTURE MEDIA & SPORTS - DCMS. **Creative Industries Economic Estimates. 2016**. Disponível em: https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/523024/Creative_Industries_Economic_Estimates_January_2016_Updated_201605.pdf. Acesso em: 18 mar. 2018.

DEVLIN, G.; HOYLE, S. **Committing to Culture**. Arts Funding in France and Britain. London: Franco-British Council, 2000. Acesso em: 22 mar. 2018.

EDINBURGH. **Edinburgh Festival City**. 2017. Disponível em: <https://www.edinburghfestivalcity.com/#festivals>. Acesso em: 27 mar. 2018.

FESTIVAL D'AVIGNON. **History**. 2017a. Disponível em: <http://www.festival-avignon.com/en/history>. Acesso em: 25 mar. 2018.

FESTIVAL D'AVIGNON. **Our Partners**. 2017b. Disponível em: <http://www.festival-avignon.com/en/partners>. Acesso em: 25 mar. 2018.

FESTIVAL DO TEATRO BRASILEIRO. **Sobre o Festival do Tetro Brasileiro**. 2018. Disponível em: <http://www.17.festivaldoteatrobrasileiro.com.br/para/sobre.html>. Acesso em: 06 set. 2018.

FESTIVAL TRANSAMÉRIQUE. **History**. 2018b. Disponível em: <http://fta.ca/en/the-fta/history/>. Acesso em: 30 mar. 2018.

FESTIVAL TRANSAMÉRIQUE. **Partners**. 2018a. Disponível em: <http://fta.ca/en/partners/>. Acesso em: 30 mar. 2018.

FISHER, R.; FIGUEIRA, C. Country Profile. United Kingdom. In: COUNCIL OF EUROPE/ ERICARTS. **Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe**. 2012. 13ª ed. Disponível em: http://www.culturalpolicies.net/download/unitedkingdom_042011.pdf. Acesso em: 15 mar. 2018.

FITEI. **Sobre o festival**. 2017. Disponível em: <http://www.fitei.com/PT/sobre-o-festival/>. Acesso em: 18 mar. 2018.

FLANDERS ART INSTITUTE. **Vision & Mission**. 2017. Disponível em: <https://www.flandersartsinstitute.be/vision-mission>. Acesso em: 28 mar. 2018.

FRIEDRICHS, J; DANGSCHAT, J. S.. Hamburg: culture and urban competition. In: BIANCHINI, F.; PARKINSON, M. **Cultural policy and urban regeneration**. The West European experience. Manchester: Manchester University Press, 1993, p. 114 – 134. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=N327AAAAIAAJ&lpg=PA1&ots=HFawqQM4n8&dq=frankfurt%20cultural%20policy&lr&hl=pt-BR&pg=PA134#v=onepage&q=frankfurt%20&f=false>. Acesso em: 28 mar. 2018.

FUNDACIÓN TEATRO A MIL. **Sobre Santiago a Mil**. 2017. Disponível em: <http://www.fundacionteatroamil.cl/sobre-santiagoamil/>. Acesso em: 2 abr. 2018.

GOMES, R. T.; MARTINHO, T. D. Country profile. Portugal. . In: COUNCIL OF EUROPE/ ERICARTS. **Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe**. 2012. 13ª ed. Disponível em: <http://www.culturalpolicies.net/web/countries-profiles-download.php>. Acesso em: 6 abr. 2018.

GROUND UP. **How the Lotto money is spent**. 2018. Disponível em: <https://www.groundup.org.za/article/how-lotto-money-spent/>. Acesso em: 02 jul. 2018.

JANSSENS, J.; HESTERS, D.; LEBON, I. V. F. Belgium. . In: COUNCIL OF EUROPE/ ERICARTS. **Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe**. 2014. Disponível em: <https://www.culturalpolicies.net/web/belgium.php>. Acesso em: 28 mar. 2018.

KOVÁCS, M. **Cultural Policies in Africa**. Compendium of reference documents. Maputo: Spanish Agency for International Development Cooperation and Observatory of Cultural Policies in Africa, 2009. Acesso em: 12 abr. 2018.

KUNSTENFESTIVALDESARTS. **History**. 2017. Disponível em: <http://www.kfda.be/en/history>. Acesso em: 13 abr. 2018.

LOTIERIE NATIONALE. **Répartition des subsides**. 2018. Disponível em: <https://www.loterie-nationale.be/fr/a-propos-de-nous/subsides/repartition-des-subsides>. Acesso em: 02 jul. 2018.

MICHEL, C. **Pour un renouveau des politiques publiques de la culture**. 2014. Disponível em: http://www.lecese.fr/sites/default/files/pdf/Avis/2014/2014_11_renouveau_politique_culture.pdf. Acesso em: 10 abr. 2018.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011-2014**. Brasília, Ministério da Cultura, 2012. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10913/636523/PLANO+DA+SECRETARIA+DA+ECONOMIA+CRIATIVA/81dd57b6-e43b-43ec-93cf-2a29be1dd071>. Acesso em: 8 jun. 2018.

NATIONAL ARTS FESTIVAL. **About**. 2017. Disponível em: <https://www.nationalartsfestival.co.za/about/>. Acesso em: 30 mar. 2018.

NÉGRIER, E. **Performing Arts and Governments in France**. 2017. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01442237/document>. Acesso em: 10 abr. 2018.

PEREIRA. **Where the Things Always Happen: Um estudo sobre festivais de música e desenvolvimento local**. 2016. Disponível em: https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=877786. Acesso em: 12 mar. 2018.

PFLIEGER, S. Financing the Arts in France. ENCATC. **Journal of Cultural Management and Policy**, vol. 3, n. 1, 2013, p. 3 – 15. Disponível em: https://www.encatc.org/media/642-encatc_journal_vol3_issue_1_2013.pdf. Acesso em: 8 jun. 2018.

PORTER, M. **Competitive advantage: creating and sustaining superior performance: with a new introduction**. New York: Free Press, 1985. Acesso em: 6 jun. 2018;

PREECE, Stephen. The performing arts value chain. **International Journal of Arts Management**, Vol. 8, No. 1, 2005. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41064860>. Acesso em: 6 jun. 2018.

QUILES, J. P. **A descentralização cultural na França: processo e características**. 2015. Trabalho apresentado no Seminário Internacional de Sistemas de Cultura: Política e Gestão Cultural Descentralizada e Participativa, Brasília, 2015. Acesso em: 26 abr. 2018.

REDE BRASILEIRA DE FESTIVAIS DE TEATRO - RBFT . **Um olhar sobre os festivais**. Apresentado no Seminário Festivais de Teatro no Brasil: Construindo um Plano Nacional, Brasília, 2017. Disponível em: www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/.../ccult/.../festivais-de-teatro.../view. Acesso em 29 jan. 2018. Acesso em: 8 mar. 2018.

ROLIM, M B. **Pensamento Curatorial em Artes Cênicas: interação entre o modelo artístico e o modelo de gestão em mostras e festivais brasileiros**. Dissertação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2015. Acesso em: 8 mar. 2018.

RTP NOTÍCIAS. **DGArtes abriu candidaturas para apoio direto a projetos de edição e programação**. 2017. Disponível em: <https://www.rtp.pt/noticias/>

cultura/dgartes-abriu-candidaturas-para-apoio-direto-a-projetos-de-edicao-e-programacao_n995295. Acesso em: 6 abr. 2018.

SCOTLAND. **Creative Scotland Annual Plan 2017/18**. 2017b. Disponível em: http://www.creativescotland.com/___data/assets/pdf_file/0008/46592/Annual-Plan-2017-Final-v3.pdf. Acesso em: 28 mar. 2018.

SCOTLAND. Creative Scotland. **Funding Overview**. 2017d. Disponível em: <http://www.creativescotland.com/funding/funding-overview>. Acesso em: 27 mar. 2018.

SCOTLAND. Creative Scotland. **Made in Scotland Funding**. 2017c. Disponível em: <http://www.creativescotland.com/funding/funding-programmes/targeted-funding/made-in-scotland>. Acesso em: 27 mar. 2018.

SCOTLAND. **Edinburgh Festivals Expo Fund**. 2017a. Disponível em: <http://www.gov.scot/Topics/ArtsCultureSport/arts/Key-projects/EdinburghFestival-sExpoFund>. Acesso em: 27 mar. 2018.

SOUTH AFRICA. **Revised White Paper on Arts, Culture and Heritage**. Second Draft. Nov. 2016. Disponível em: <http://www.nac.org.za/about-us/policies/white-paper-on-arts-culture-and-heritage>. Acesso em: 22 abr. 2018.

TABARES, V. M. Teatro, Festivais de. In: SADER, E. et all. **Enciclopédia Latino-americana**. 2017. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/t/teatro-festivais-de>. Acesso em: 4 mar. 2018.

THE BUDAPEST OBSERVATORY. Festival-world. Summary Report. **National Survey on Festivals in Hungary**. Including deliberations on public funding, evaluation and monitoring. 2006. Disponível em: http://www.budobs.org/pdf/Festival_en.pdf. Acesso em: 20 abr. 2018.

THE GUARDIAN. **Edinburgh festivals funding: see what they get, before the cuts bite**. 2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/news/datablog/2010/aug/16/edinburgh-festivals-funding>. Acesso em: 13 abr. 2018.

THREE CHOIRS FESTIVAL. **About us**. 2018. Disponível em: <https://3choirs.org/about-us/>. Acesso em: 6 jun. 2018.

THE NATIONAL LOTTERY. **Funding**. 2018a. Disponível em: <https://www.lotterygoodcauses.org.uk/funding> Acesso em: 02 jul. 2018.

THE NATIONAL LOTTERY. **Where the money goes**. 2018b. Disponível em: <https://www.national-lottery.co.uk/life-changing/where-the-money-goes>. Acesso em: 02 jul. 2018.

THROSBY, D. The concentric circles model of the cultural industries. **Cultural Trends**, vol. 17, n. 3, 2008, p. 147-164. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/09548960802361951>. Acesso em: 4 mar. 2018.

SISTEMA DE INDICADORES DOS FESTIVAIS DE TEATRO BRASILEIROS – SIFTB. **Base de dados online**. 2018.

UNCTAD. **Creative Economy Report 2008**. 2008. Disponível em: http://www.unctad.org/en/docs/ditc20082cer_en.pdf. Acesso em: 8 jun. 2018.

UNCTAD. **Relatório de economia criativa**. 2010. Disponível em: http://unctad.org/pt/docs/ditctab20103_pt.pdf. Acesso em: 7 jun. 2018.

UNESCO. **Festival Statistics**. Key concepts and current practices. Montreal:

UNESCO Institute for Statistics, 2015. Disponível em: <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/festival-statistics-key-concepts-and-current-practices-handbook-3-2015-en.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2018.

UNESCO. **The 2009 UNESCO framework for cultural statistics (FCS)**. Montreal: UNESCO Institute for Statistics, 2009. Acesso em: 7 jun. 2018.

VALIATI et al. **Consumo de Audiovisual no Brasil**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2017.

VALIATI, L.; FIALHO, A. L. N. (Orgs.) Atlas Econômico da Cultura Brasileira: Metodologia I. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

VERBOJURÍDICO. **Portaria nº 449/2004, de 06.Maio**. Aprova o Regulamento de Apoio Financeiro à Realização de Festivais a realizar no território nacional. 2004. Disponível em: http://www.verbojuridico.net/legisl/2004/p04_499.html. Acesso em: 14 abr. 2018.

VILHENA, D. **No reino dos festivais**. 2011. Trabalho apresentado na VI Reunião Científica da ABRACE, Porto Alegre, 2011. Disponível em: www.portalabrace.org/vireuniao/teatrobrasileiro/3.%202011_DeolindaVilhena.pdf. Acesso em: 6 mar. 2018.

WALMSLEY, B. The 21st century business model. In: Walmsley, B. **Key issues in the arts and entertainment industry**. Goodfellow. 2011. 28 jan. 2018.

8. ANEXO I – PERFIL E SELEÇÃO DOS ENTREVISTADOS

Para definir o perfil dos diretores que serão convidados para as entrevistas semiestruturadas, baseamo-nos na tipologia de festivais desenvolvida por Bonet (2011). Para este autor, existem quatro fatores que determinam os tipos de festivais: território, institucionalidade, orçamento disponível e projeto artístico. Ao buscarmos variações qualitativas e quantitativas nestes fatores, é possível definir um grupo de entrevistados que represente a variedade dos festivais de teatro brasileiros.

Assim, o perfil indicado seriam representantes de festivais:

- a) Território: urbanos e rurais; de diferentes regiões do país;
- b) Institucionalidade: com diferentes tipos de realizador - poder público, empreendedores, empresas, grupos de teatro.
- c) Orçamento: com orçamentos pequenos, médios e grandes (festivais pequenos com recursos até R\$ 150 mil, médios na faixa entre R\$ 151 mil a R\$ 1 milhão e grandes acima de R\$1 milhão de reais).
- d) Projeto artístico: tradicionais e vanguardistas; locais e internacionais; especializados e ecléticos; consagrados (mais antigos) e emergentes (mais novos).

72

Em conjunto à Rede Brasileira de Festivais de Teatro, foram selecionados festivais que atendessem a este perfil. A relação dos festivais selecionados segue abaixo:

- a) Festival Curta Teatro (Norte, central; grupo de teatro; orçamento pequeno; projeto local e emergente).
- b) Festival de Teatro da Amazônia Mato-grossense (Centro-Oeste, periférico; empreendedor sem fins lucrativos; orçamento pequeno; projeto local e emergente)
- c) Cena Contemporânea (Centro-Oeste, central e periférico; empreendedor; orçamento grande; projeto internacional, eclético e consagrado).
- d) Festival Nordestino de Teatro de Guaraminga (Nordeste, periférico; empreendedor/associação; orçamento médio; projeto regional e consagrado).
- e) Festival Internacional Latino-Americano da Bahia (Nordeste, central; empreendedor; orçamento médio; projeto internacional e emergente).
- f) Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (Sudeste, central; poder público; orçamento grande; projeto internacional e consagrado).
- g) Festival Internacional de Teatro de Rio Preto (Sudeste, periférico;

DIAGNÓSTICO DO SEGMENTO DE FESTIVAIS DE TEATRO

- poder público; orçamento grande; projeto internacional e consagrado).
- h) MITsp (Sudeste, central; empreendedor; orçamento grande; projeto internacional e emergente).
 - i) Festival Internacional de Teatro de Rua de POA (Sul, central; empreendedor; orçamento médio; projeto internacional e emergente).
 - j) POA em Cena (Sul, central; poder público; orçamento grande; projeto internacional, eclético e consagrado).
 - k) Festival O Mundo Inteiro é um Palco (Nordeste, central; grupo de teatro; orçamento médio; projeto internacional e emergente).
 - l) Fevrefestival (Sudeste, periférico; empreendedor; orçamento médio; projeto internacional e emergente).
 - m) Festluso (Nordeste, periférico; grupo de teatro; orçamento médio; projeto internacional e emergente).

A partir desta pré-seleção, foram enviados e-mails e realizadas tentativas de contato. A tabela abaixo apresenta a relação de festivais entrevistados pela equipe NECCULT, incluindo a data de realização da entrevista:

Quadro 2 – relação dos entrevistados pelo NECCULT para a etapa 1 da presente pesquisa

Festival	Contato	Data da entrevista
Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte - FITBH	Marcelo Bones	2 de abril de 2018
Festival de Teatro Lusófono - FESTLUSO	Francisco Pellé	9 de maio de 2018
Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga- FNT	Nilde Ferreira	18 de abril de 2018
Festival Internacional Latino Americano de Teatro da Bahia - FILTE	Luiz Alonso	17 de março de 2018
Porto Alegre em Cena	Fernando Zugno	26 de março de 2018
Festival de Teatro da Amazônia Matogrossense	Ronaldo Adriano	17 de março de 2018
Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre	Alexandre Vargas	9 de março de 2018

9. ANEXO II – ROTEIRO PARA ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS

- 1) Qual é o tipo de realizador de seu festival (grupo teatral, produtora, etc.)?
- 2) E você, com quais atividades se envolve mais?
- 3) Quais as primeiras atividades para iniciar a organização do festival?
- 4) Nesse sentido, quais profissionais são essenciais para que o festival possa ocorrer?
- 5) Como é selecionada a equipe do festival?
- 6) Como é feita a distribuição das tarefas entre a equipe?
- 7) Como é elaborado o projeto artístico?
- 8) Quem elabora este projeto?
- 9) Como é definida a programação do festival?
- 10) Quem define a programação?
- 11) Como é feito o contato com os espetáculos selecionados?
- 12) Como a comunicação do festival é organizada?
- 13) Como o festival é divulgado?
- 14) A divulgação é lucrativa para o festival (por exemplo: divulgação através de produtos como dvd's e camisetas)?
- 15) Quais as principais tarefas da logística?
- 16) Quem é responsável pelas tarefas de logística?
- 17) Vocês têm parcerias regulares, incluindo parcerias que não sejam de financiamento direto, como parceiros logísticos (para atividades como alimentação, transporte e hospedagem)?
- 18) Incluindo esse leque mais amplo de parcerias, quais parcerias são essenciais para que o festival saia?
- 19) Quem busca as parcerias?

10. ANEXO III – ANÁLISE DOS DADOS DO SIFTB

INTRODUÇÃO

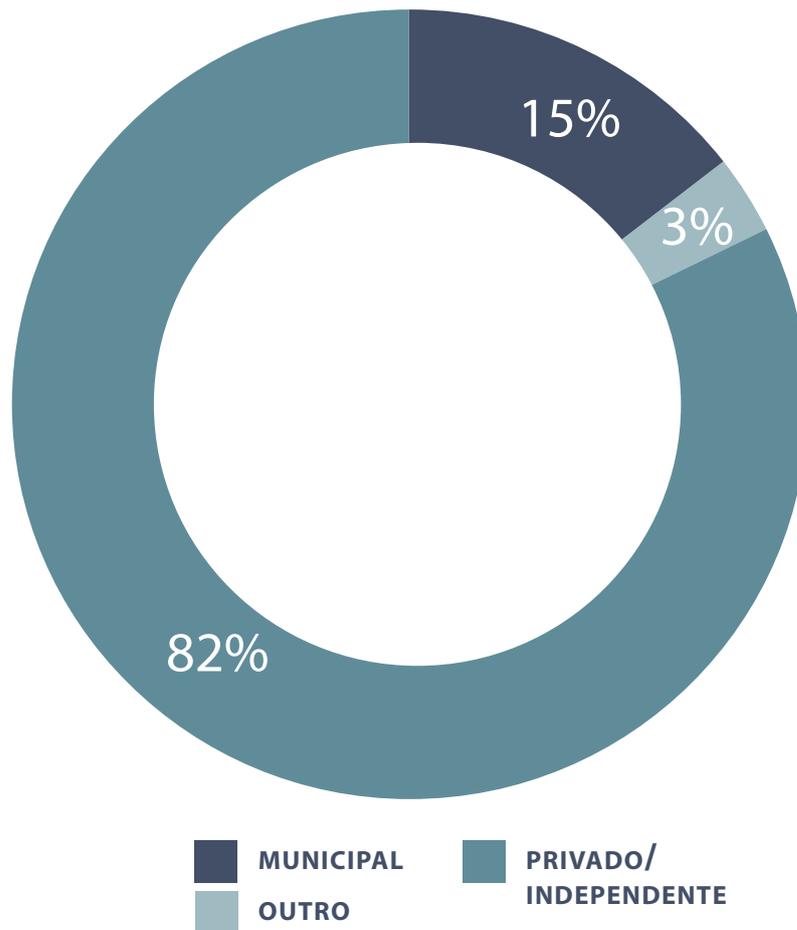
No Brasil, a expansão do setor de festivais de teatro não veio acompanhada de uma igual expansão do conhecimento sobre os mesmos. Buscando responder à esta necessidade, a Rede Brasileira de Festivais de Teatro está desenvolvendo desde 2015 o Sistema de Indicadores e Festivais de Teatro do Brasil (SIFTB). Construído pensando em uma estrutura de avaliação do setor a partir de indicadores, os dados colhidos no sistema podem servir à formulação de políticas públicas para o setor. Por esse motivo, o SIFTB está em constante expansão – até a extração para a realização desta análise, o SIFTB computava 97 respostas, apresentando dados para diferentes edições de 62 festivais.

Aqui, apresentamos a análise das principais variáveis que conformam o SIFTB. Cabe esclarecermos que não é uma análise exaustiva dos dados, mas sim um primeiro tratamento dos mesmos que sistema as informações ali presentes de modo a facilitar sua visualização e compreensão. As análises apresentadas neste anexo seguem duas abordagens distintas, buscando aproveitar da melhor maneira possível as informações disponibilizadas. Quando as informações estão relacionadas ao **festival propriamente dito**, isto é, correspondem a características dos festivais que se sobrepõe ao tempo e a suas edições, são utilizados os dados referentes ao ano-base de informações mais recente cadastrado no sistema. Estas análises estão sinalizadas como (n=62). Quando os dados se relacionavam centralmente às **edições**, foi utilizado o total da amostra para a análise. Neste caso, os gráficos e tabelas são identificados com (n=97).

PANORAMA GERAL

No total, os festivais analisados realização 799 edições²⁵. Considerando a edição mais recente dos festivais analisados, dentre os 62 festivais, 51 deles eram de iniciativa privada ou independente, podendo ser promovidos por grupos teatrais, produtoras, empreendedores individuais e outros; 9 eram de iniciativa municipal (Figura X). Destes, a maior parte era de festivais profissionais (87% ou 53 festivais). Também são majoritários os festivais anuais (89% ou 55 festivais), sendo 5% bianuais e 6% com outras frequências.

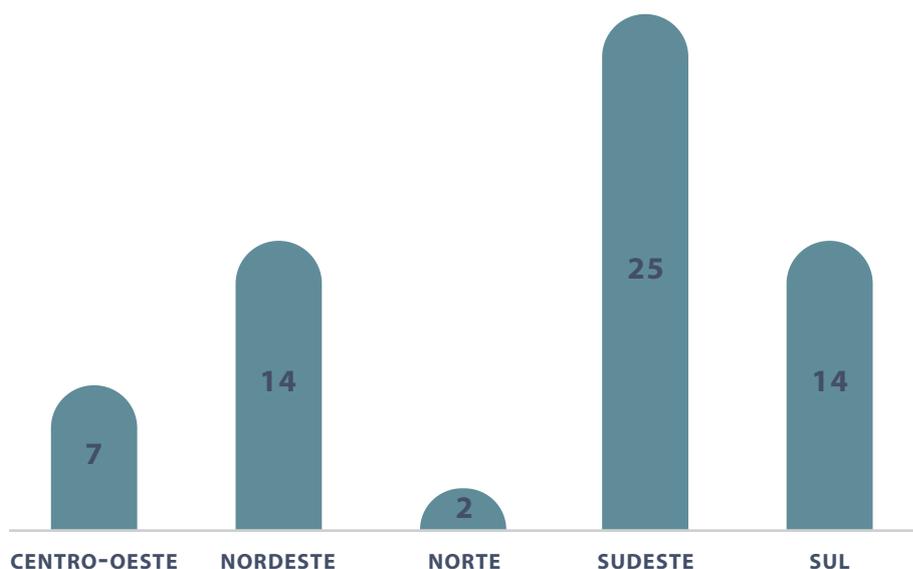
²⁵ Dados apresentam algumas inconsistências, como variação negativa no número de edições na série temporal (i. e. em 2014 computava 8 edições, e em 2016, 7). Há também festivais que apresentam o mesmo ano-base para sequências de informação diferentes. Selecionamos para a análise os dados correspondentes ao ano base mais recente das informações, porém sugerimos que estas informações sejam verificadas.

Gráfico 12 - Natureza dos festivais (n=62)

Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

DIMENSÃO

A ocorrência dos festivais de teatro do Brasil está concentrada na região Sudeste (Figura 13). Em específico, os festivais estão concentrados em São Paulo, palco de 23% dos festivais de teatro do país (n=62). Em seguida estão as regiões Nordeste e Sul, ambas com 14 festivais registrados no SIFTB, e a região Centro-Oeste, com 7 festivais. A região com menos festivais registrados no SIFTB é a Norte: somente 2 festivais, sendo um no Amapá e outro no Tocantins.

Gráfico 13 - Concentração regional dos festivais de teatro no Brasil (n=62)

Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

A execução dos festivais é concentrada no segundo semestre de cada ano. Setembro é o mês com maior frequência de eventos – de 62 festivais, 14 são realizados nesse mês. Mais da metade dos festivais analisados duram ao menos 10 dias. Em média, cada edição dos festivais dura 12 dias, sendo que o festival mais curto tem 2 dias e o mais longo, o Festival do Teatro Brasileiro²⁶, dura 150 dias - o segundo festival mais longo tem 25 dias de duração.

Considerando todas as edições dos festivais participantes do SIFTB (n = 97), passaram pelos festivais 1.948.420 espectadores. No período analisado, os festivais com menor público foram o Encontros Possíveis (Mato Grosso) e o Festival de Solos de Palmas (Tocantins), ambos com 500 espectadores, enquanto o com maior público foi o Festival de Curitiba (Paraná), com 200.000 espectadores. O público médio das edições consideradas é de 20.087 espectadores, considerando as 97 edições cobertas. Se considerarmos somente a última edição de cada festival (n = 62), o total de espectadores foi de 1.258.448 pessoas, com um público médio de 20.087 espectadores.

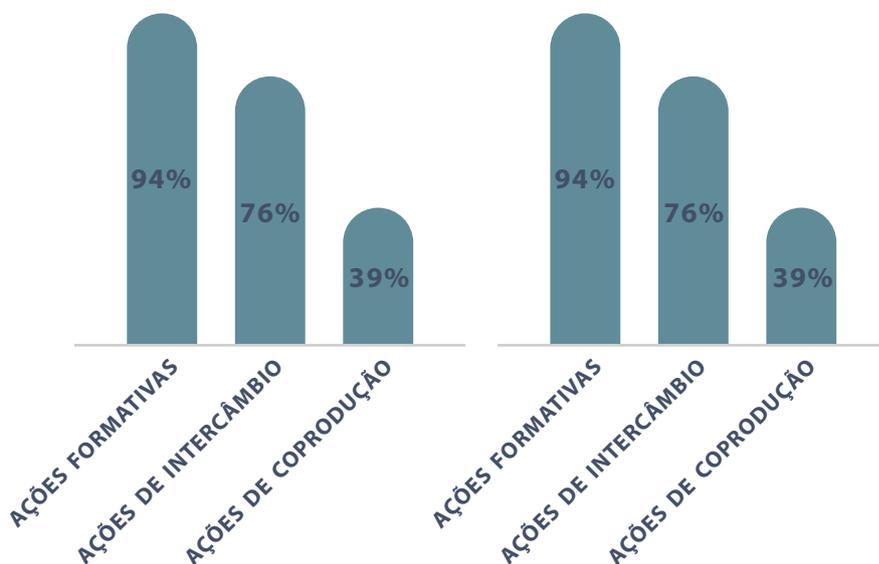
AÇÕES FORMATIVAS, INTERCÂMBIO E COPRODUÇÃO

Seja considerando o número total de festivais, seja considerando suas edições, ambos dados mostram que a maioria dos festivais promove ações formativas (94% dos festivais ou 96% das edições incluídas na pesquisa). Com uma variação entre 76% e 80%, também é majoritária a promoção de ações de intercâmbio nos festivais de teatro do Brasil.

²⁶ O Festival de Teatro Brasileiro se caracteriza como um festival nômade: a cada edição, sua programação percorre diferentes estados do país (FESTIVAL DO TEATRO BRASILEIRO, 2018).

Considerando todas as edições dos festivais ($n = 97$), as ações formativas promovidas envolveram um total de 67.894 pessoas, envolvendo, em média, 700 pessoas por festival – metade dos festivais envolveram ao menos 150 pessoas em suas atividades formativas.

Gráfico 14 - Ações de formação, intercâmbio e coprodução por festival ($n=62$) e ($n=97$)



Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

APRESENTAÇÕES E ESPETÁCULOS

Considerando as diferentes edições analisadas, foram realizados um total de 2.602 espetáculos ($n = 97$). Metade dos festivais realizam ao menos 20 espetáculos por edição, sendo que, em média, são realizados 27 espetáculos por edição ($n = 97$). Quanto às apresentações, as edições somaram 5.283 apresentações ocorridas, sendo que metade dos festivais realizaram ao menos 30 apresentações por edição e que, em média, foram realizadas 54 apresentações por festival.

Para isso, cada edição dos festivais traz, em média, 24 companhias teatrais. Metade dos festivais tem pelo menos 18 companhias teatrais envolvidas por edição – o festival com mais companhias presentes foi o Festival de Londrina (Paraná), que na edição de 2016 chegou a envolver 347 companhias. No geral, a maioria das companhias são da mesma unidade federativa em que o festival é realizado (53% ou 60 dos 97 festivais), enquanto 37% das companhias são da mesma cidade do festival. Nas diferentes edições analisadas, 12% das companhias envolvidas eram internacionais.

ORGANIZAÇÃO E ADMINISTRAÇÃO

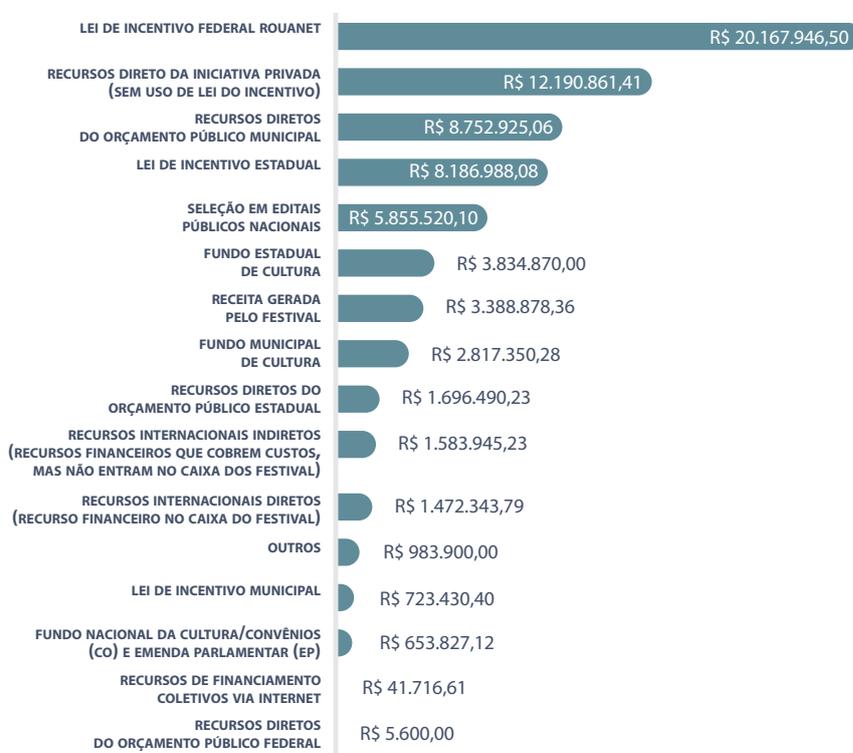
Os festivais de teatro do Brasil (n = 62) dedicam, em média, 174 dias do ano em atividades de planejamento e administração. A metade dos festivais dedica, ao menos, 150 dias nessas atividades, com variações entre 50 dias (festival com menor dispêndio de dias em planejamento e administração) e 365 dias (festival com maior dispêndio).

FINANCIAMENTO E ORÇAMENTO

O Poder Público é o principal financiador dos festivais de teatro brasileiros: no total, a realização das 97 edições registradas no SIFTB utilizou R\$ 72.386.593,17, sendo que R\$ 52.724.947,77 vieram de incentivos públicos, ou seja, mais de 72% dos recursos são de origem pública. Pensando por níveis federativos, a União foi a maior financiadora dos festivais: somando os recursos da Lei Rouanet, de editais públicos nacionais, do Fundo Nacional de Cultura e dos recursos diretos do orçamento público Federal, foram direcionados R\$ 26.712.893,72 para os festivais de teatro do país. Em seguida, viria o nível estadual: recursos das Leis de Incentivo estaduais, dos Fundos Estaduais de Cultura e recursos diretos somaram R\$ 13.718.348,31. Já os recursos do nível municipal, isso é, recursos diretos, Fundos Municipais de Cultura e Leis de Incentivo Municipais, somaram R\$ 12.293.705,74²⁷, pouco mais que os recursos diretos vindos da iniciativa privada – R\$ 12.190.861,41.

²⁷ Cabe destacar, contudo, que este montante tem relação com a existência de festivais cuja execução é instituída por leis municipais, como o caso do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (FIT-BH).

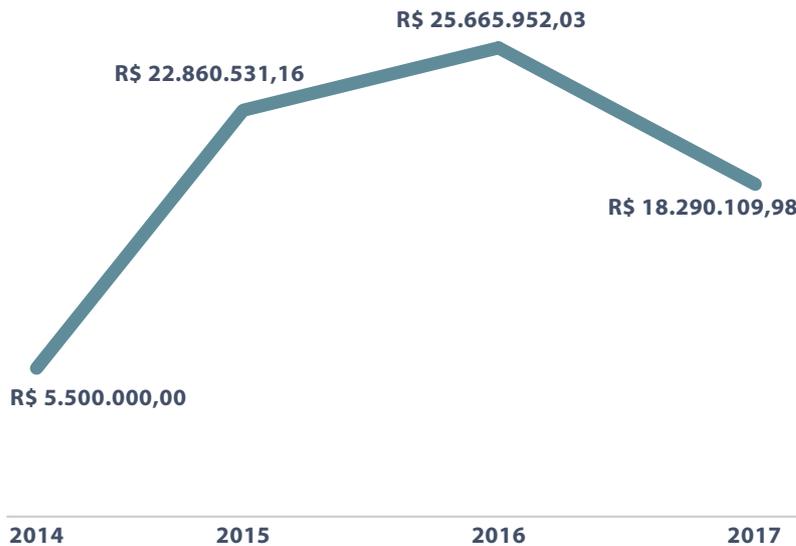
Gráfico 15 - Fontes de recurso (n=97)



Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

Individualmente, a Lei Rouanet é o principal mecanismo de financiamento dos festivais de teatro brasileiros, contribuindo com 27% do total de recursos. Em seguida encontram-se os recursos diretos da iniciativa privada, responsável por 16,84% dos recursos, e os recursos diretos do orçamento públicos dos municípios, responsável por 12% dos recursos obtidos. Os Fundos de Cultura federais, estaduais e municipais contribuem com 10% do total de recursos, sendo o Fundo Nacional de Cultura o de menor contribuição (apenas 0,9%). As receitas geradas pelos próprios festivais, por sua vez, correspondem a 4,68% dos recursos utilizados nas 97 edições analisadas.

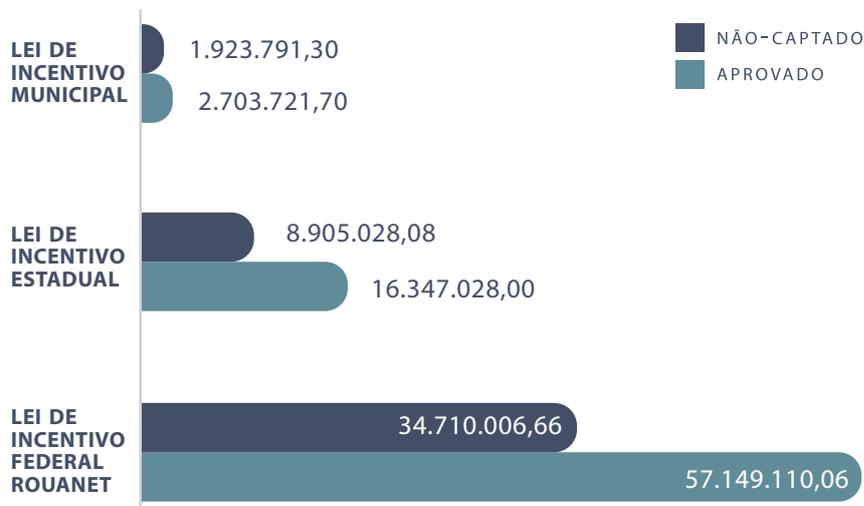
Gráfico 16 - Evolução anual dos recursos das diferentes edições (n=97)



80

Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

Gráfico 17 - Recursos obtidos pelas Leis de Incentivo nacionais, estaduais e Rouanet (n=97)

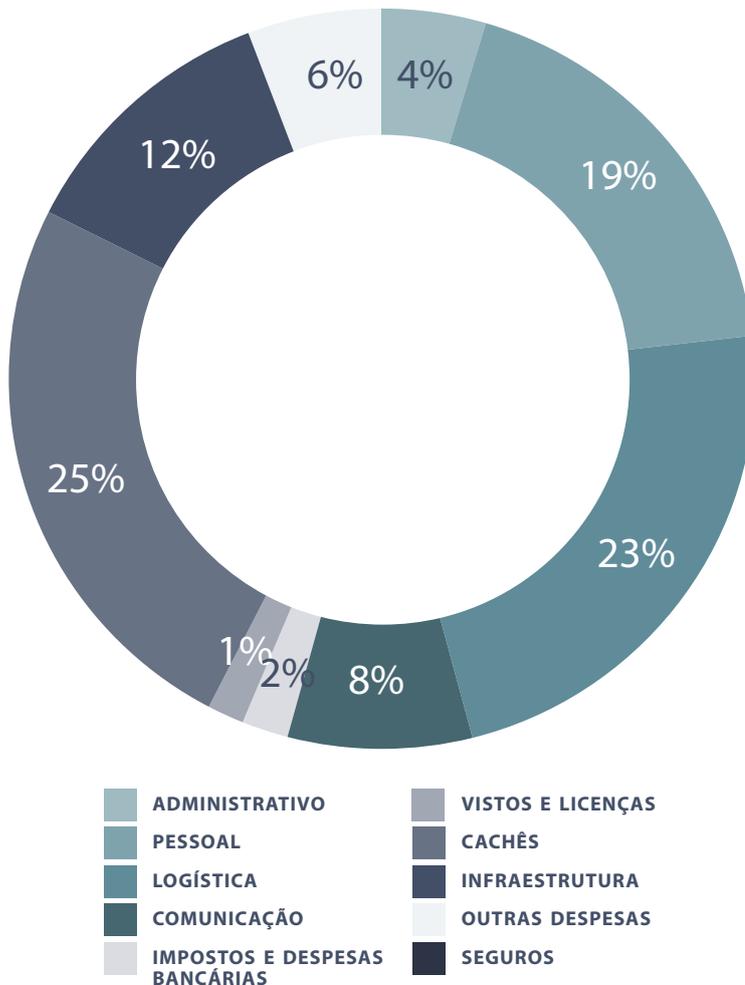


Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

Dessa forma, 63% do valor dos projetos é captado através de leis de incentivo – a maioria através da Rouanet. Em média, aprovou-se projetos com valores de R\$ 614.506,56 na esfera federal, de R\$ 173.904,55 na estadual e de R\$ 28.763,00 municipal. Do total dos projetos submetidos, menos da metade dos festivais tiveram projetos aprovados para captação (mediana igual a zero), seja no nível federal, estadual ou municipal.

Com relação aos orçamentos, há uma variação entre o festival de menor orçamento, com R\$ 15.000, e o de maior, com R\$ 5.000.000. Metade dos festivais de teatro brasileiros contam com orçamentos equivalentes a, pelo menos, R\$ 200.000, sendo que os orçamentos médios dos 62 festivais analisados no SIFTB foi de R\$ 632.000. Considerando os valores médios dos festivais, a maior parte dos gastos é com os cachês (R\$ 9.729.857,67), seguida dos gastos com despesas logísticas (compreendidos como os custos de transporte, hotelaria e alimentação, cuja soma é de R\$ 8.946.202,47 de acordo com os dados levantados) e dos gastos com pessoal (R\$ 7.321.629,22).

Gráfico 18 - distribuição média dos custos dos festivais (n=62)



Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

Tabela 1 - Descrição dos custos dos festivais (n=62)

Descrição	Total	%
Administrativo	R\$ 1.748.526,68	4,47%
Pessoal	R\$ 7.321.629,22	18,73%
Passagens aéreas	R\$ 3.122.929,01	7,99%
Transporte dentro do estado	R\$ 887.752,64	2,27%
Transporte interestadual	R\$ 682.071,72	1,75%
Transporte internacional	R\$ 842.667,90	2,16%
Hotelaria	R\$ 1.933.852,00	4,95%
Alimentação	R\$ 1.476.929,20	3,78%
Divulgação	R\$ 3.152.767,05	8,07%
Impostos e despesas bancárias	R\$ 700.764,13	1,79%
Vistos e licenças	R\$ 544.725,86	1,39%
Cachês	R\$ 9.729.857,67	24,89%
Seguros	R\$ 86.415,60	0,22%
Infraestrutura	R\$ 4.650.325,94	11,90%
Outras despesas	R\$ 2.205.257,05	5,64%
Custo total	R\$ 39.086.471,67	100%

Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

Tabela 2 - Distribuição dos custos logísticos dos festivais (n=62)

Descrição	Total	Ref. Ao todo	Ref. Ao total Log
Passagens aéreas	R\$ 3.122.929,01	7,99%	35%
Transporte dentro do estado	R\$ 887.752,64	2,27%	10%
Transporte interestadual	R\$ 682.071,72	1,75%	8%
Transporte internacional	R\$ 842.667,90	2,16%	9%
Hotelaria	R\$ 1.933.852,00	4,95%	22%
Alimentação	R\$ 1.476.929,20	3,78%	17%

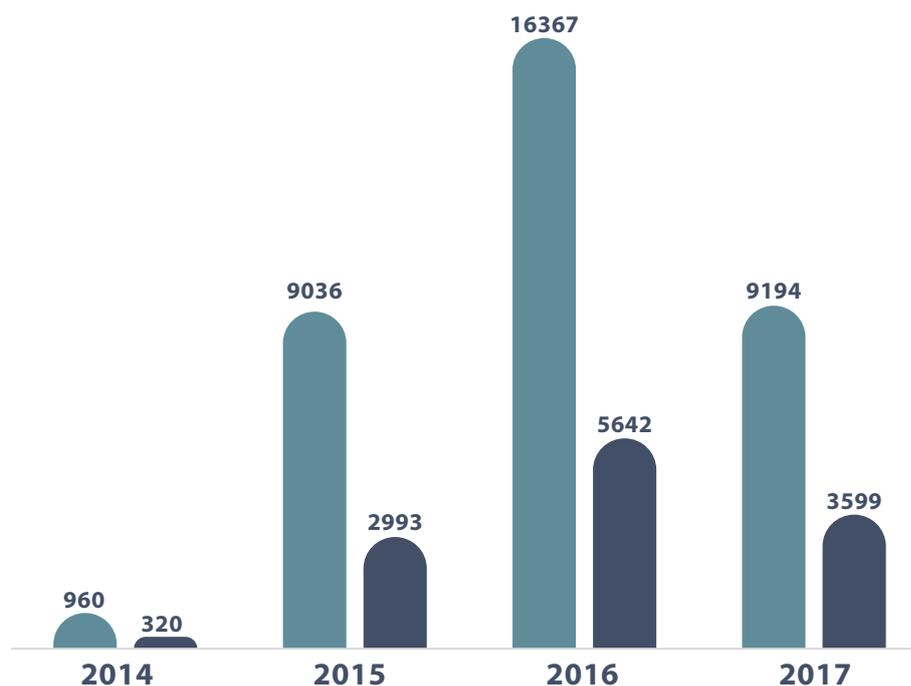
Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

Com relação aos fornecedores, os festivais contaram, em média, com 21 fornecedores, sendo que metade dos festivais conta com ao menos 12 fornecedores. A variação observada foi entre 3 fornecedores por festival e 137 fornecedores envolvidos. Já a média de patrocinadores foi de 3 patrocinadores por festival – metade dos festivais contaram com ao menos 1 patrocinador. Neste caso, 11 festivais analisados não apresentaram patrocinadores, enquanto o festival com maior número contou com 20 patrocinadores (n=62).

POTENCIAL ECONÔMICO

As diferentes edições dos festivais de teatro brasileiros que constam no SIFTB geraram um total de 12.614 empregos diretos e 35.707 empregos indiretos. Em média, cada festival gerou 130 empregos diretos e 368 indiretos. A edição que gerou maior número de empregos foi o Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre em 2016, com 3.200 empregos gerados (800 diretos e 2.400 indiretos). O menor número de empregos gerados por um festival foi 16,4 diretos e 12 indiretos.

Gráfico 15 - Geração de empregos diretos e indiretos (n=97)



Fonte: elaboração própria a partir dos dados do SIFTB (2018).

Os números relacionados aos ingressos mostram os baixos valores cobrados nas diferentes edições dos festivais de teatro analisados (n = 97). Na análise, o Preço Médio Praticado a partir da Receita/Telespec-

LIMA ET AL.

tadores foi de R\$ 1,57 e o Preço Médio Praticado respondido foi de R\$ 5,90. Com relação aos festivais não gratuitos, o Preço Médio de Tabela foi de R\$ 17,88, enquanto o Preço Médio de Tabela em relação a todos os festivais foi de R\$ 9,50. Por fim, metade dos festivais cobram pelo menos R\$1,20 por ingresso, e também metade dos festivais aplicam um preço de tabela de ao menos R\$ 5,00.