

Título do capítulo	CAPÍTULO 2 – A POLÍTICA DE FESTIVAIS CULTURAIS DE BELO HORIZONTE: ANÁLISE DOS IMPACTOS SOCIOECONÔMICOS E SIMBÓLICOS DO FIT-BH
Autores(as)	Paula Ziviani
DOI	http://dx.doi.org/10.38116/978-65-5635-008-0/cap2
Título do livro	POLÍTICAS PÚBLICAS, ECONOMIA CRIATIVA E DA CULTURA
Organizadores(as)	Frederico Augusto Barbosa da Silva Paula Ziviani
Volume	-
Série	-
Cidade	Brasília
Editora	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea)
Ano	2020
Edição	-
ISBN	978-65-5635-008-0
DOI	http://dx.doi.org/10.38116/978-65-5635-008-0

© Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – ipea 2020

As publicações do Ipea estão disponíveis para *download* gratuito nos formatos PDF (todas) e EPUB (livros e periódicos). Acesse: <http://www.ipea.gov.br/portal/publicacoes>

As opiniões emitidas nesta publicação são de exclusiva e inteira responsabilidade dos autores, não exprimindo, necessariamente, o ponto de vista do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada ou do Ministério da Economia.

É permitida a reprodução deste texto e dos dados nele contidos, desde que citada a fonte. Reproduções para fins comerciais são proibidas.

A POLÍTICA DE FESTIVAIS CULTURAIS DE BELO HORIZONTE: ANÁLISE DOS IMPACTOS SOCIOECONÔMICOS E SIMBÓLICOS DO FIT-BH

Paula Ziviani¹

1 INTRODUÇÃO

Os festivais de cultura se apresentam como instigante objeto de estudo, dada a sua complexidade de apreensão. A efemeridade desses eventos nem sempre é bem vista pelos analíticos das políticas culturais, que acabam por criticar os dispêndios de altos volumes de recursos em ações intermitentes e de curta duração. No entanto, entende-se que as festas e os festivais desempenham importante papel na dinamização da cultura, tanto do ponto de vista dos circuitos culturais² quanto da relação que se estabelece com a cidade palco desses eventos.

Os festivais culturais consistem em uma série de espetáculos e/ou exibições que ocorrem durante um período determinado e que visam promover o desenvolvimento cultural e artístico. Um festival pode tratar de vários assuntos e temas diferentes e abrange grande parte de uma comunidade – por exemplo, um festival de teatro irá mobilizar diferentes atores (profissionais e amadores), diretores, dramaturgos, cenógrafos, curadores, produtores e todos os outros profissionais envolvidos na preparação de uma peça teatral. Normalmente, são eventos com frequência anual ou bienal, com agendas variadas e participação de figuras consagradas e novos talentos. Os festivais possuem duração limitada de dois a dez dias, com jornadas de duas a quatro horas ou mais, a depender da sua especificidade. São conhecidos também por envolverem um montante significativo de pessoas e de recursos financeiros, podendo ser gratuitos, pagos ou com entrada garantida mediante doação de algum recurso para fins solidários.

Nos últimos anos, o crescimento de festivais e eventos em números, diversidade e popularidade tem sido enorme. No Brasil, principalmente nas grandes capitais, há um número progressivo de festivais de diversos tipos e temas e eventos de grande público sendo realizados a cada ano. Esses eventos, em sua maioria, são viabilizados

1. Pesquisadora do Subprograma de Pesquisa para o Desenvolvimento Nacional (PNPD) na Diretoria de Estudos e Políticas Sociais (Disoc) do Ipea. *E-mail*: <pziviani@gmail.com>.

2. Ver “circuitos culturais” em Barbosa da Silva, Ellery e Midlej (2009), Barbosa da Silva e Midlej (2011) e Barbosa da Silva (2018). O conceito será retomado de maneira mais detalhada nas considerações finais.

e mantidos com base no respaldo, intermitente ou contínuo, das políticas públicas de cultura de diferentes instituições federais (Ministério da Cultura e outras), assim como dos governos locais – secretarias estadual e municipal de Cultura. A maior parte recebe aporte financeiro das leis de incentivo à cultura, importante instrumento de financiamento que estrutura a ação do poder público na cultura no país.

Os festivais podem ser analisados como políticas de fomento à cultura no sentido de que um único evento tem potencial para dinamizar todo o circuito da cultura (Barbosa da Silva, Ellery e Midlej, 2009; Barbosa da Silva e Midlej, 2011; Barbosa da Silva, 2018). O circuito da cultura é composto por diferentes etapas, como criação, produção, formação, difusão, fruição e distribuição. Isto é, dada a complexidade de sua organização – necessidade de infraestrutura diversa, ampla e variada programação, grande número de público, interface de atuação com diferentes instâncias/órgãos, entre outros –, os festivais são oportunos para se pensar diferentes elementos do circuito e da cadeia produtiva da cultura,³ uma vez que geram bens e serviços em torno das atividades culturais.

Acredita-se que os festivais que perduram na programação da cidade há mais de uma década acabam por extrapolar a noção de evento cultural momentâneo visto como uma série de espetáculos e apresentações que ocorrem durante um período determinado. Ou seja, ao longo dos anos, eles acabam por adquirir um caráter de permanência que amplia o seu quadro de sentidos. Os eventos consistem em uma interrupção do cotidiano e da rotina. Contudo, apesar do seu caráter efêmero e temporário, ou seja, de exceção, eles são experienciados muito antes da sua realização. Do mesmo modo, não findam ao término dos acontecimentos diretamente relacionados à sua concretização – por exemplo, o fim dos espetáculos programados. Isso porque o amadurecimento dos festivais acaba por catalisar novas ações e novos projetos com impactos em outros para o setor ao qual estão direcionados. A consequência de tais impactos não possui o mesmo caráter passageiro e transitório dos eventos. Ao contrário, ela é permeada por permanência e retenção.

Fazem-se referências às ações de difusão e formação de público, formação e qualificação profissional de artistas e grupos da área, por meio de palestras, cursos, oficinas, *workshops* e intercâmbio entre profissionais e amadores, artistas locais e internacionais; além do trabalho de preservação e registro da memória de determinando segmento artístico – já que, passadas várias edições, o festival adquire um rico e amplo acervo. Outro ponto relevante dos festivais é que eles normalmente atuam como centros de pesquisa e informação ao abrirem espaço para o novo, o experimental e o contemporâneo. Nesse sentido, são fomentadores de novas linguagens, habilidades e talentos.

3. Alguns festivais de cinema, por exemplo, possuem rodadas de negócios voltadas para o desenvolvimento, a produção, a comercialização e a distribuição, no caso de conteúdos audiovisuais (cinema), e venda, nos casos de exibição em TV.

Apesar de mobilizarem diferentes pontos do circuito da cultura, os festivais raramente possuem sustentabilidade financeira. A maioria faz uso de algum tipo de financiamento público, investimento privado e suporte das políticas públicas de cultura para a sua viabilização. A continuidade desses eventos é constantemente ameaçada pelo risco de não aprovação nos editais, como também pelo corte de patrocínios e apoios, que esvaziam sua possibilidade de existência. Segundo Benhamou (2007), houve, nos últimos anos, um aumento espetacular da oferta e da demanda de festivais em decorrência da hipótese de que a nova oferta promove o turismo. No entanto, segundo a autora, esses eventos são permeados de ambivalência, já que existe alta demanda do público pelo seu consumo,⁴ em contraposição ao fato de que eles possuem *caráter antieconômico*: os custos são substancialmente superiores à receita. Portanto, por um lado, são eventos de caráter mercadológico, uma vez que se constituem como espaço importante de difusão para as indústrias culturais, assim como estão integrados a uma oferta turística cujo o objetivo é tornar atrativas e fazer conhecidas as localidades; mas que, por outro lado, não conseguem prescindir totalmente da subvenção estatal.

Por conta dos aspectos relatados, a mensuração dos impactos dos festivais na economia da cultura é de difícil apreensão, visto que, como já afirmamos, estes mobilizam montante significativo de profissionais, serviços e recursos financeiros, por um lado, mas, por outro, são incapazes de existir sem a subvenção do poder público. Ou seja, a sua existência está diretamente relacionada às políticas públicas de cultura. Daí a importância de se acompanhar e avaliar não só sua relação com as políticas de financiamento (editais e leis de incentivo), como também as ações públicas de planejamento do setor. Isso porque, segundo Benhamou (2007, p. 20), “qualquer que seja o campo, a intervenção do Estado, contribui para moldar a oferta e condicionar a demanda”. Desse modo, é relevante avaliar o investimento do poder público na realização de determinados festivais de cultura e a sua relação com o desenvolvimento de políticas setoriais mais amplas destinadas às áreas/aos segmentos de abrangência de tais eventos.

Para tanto, este estudo pretende promover uma reflexão crítica sobre o papel das políticas públicas na realização de festivais culturais, assim como a importância econômica, social e política desses eventos para a cidade e para as práticas culturais dos indivíduos. Toma-se a cidade de Belo Horizonte como estudo de caso, mais especificamente os festivais culturais promovidos pelo poder público local. São eles: o Festival Internacional de Teatro, Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH), criado em 1994; o Festival de Arte Negra (FAN), criado em 1995; o Festival Internacional de Quadrinhos de Belo Horizonte (FIQ-BH), criado em 1999; e o Festival Literário

4. Os festivais culturais de Belo Horizonte, por exemplo, têm sempre ingressos esgotados e praças e ruas lotadas, nos casos em que os espetáculos acontecem no espaço público.

Internacional de Belo Horizonte (FLI-BH), criado em 2014. O foco da investigação fundamenta-se na reflexão sistemática sobre a escolha da cidade em desenvolver uma política de festivais como forma de fomento público à cultura.

A análise empreendida poderá ser ampliada para outros âmbitos a partir do desenvolvimento de melhores critérios para estabelecer, acompanhar e avaliar projetos e programas públicos de cultura concernente aos eventos culturais. A produção de conhecimento empírico sobre questões relacionadas às políticas públicas culturais, especialmente referida à economia simbólica dos eventos, se faz imprescindível dadas a complexidade inerente ao campo e a dependência dos festivais em relação à subvenção estatal.

2 REFLEXÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Qual papel os festivais de cultura desempenham no âmbito das políticas culturais e qual o interesse das cidades em promovê-los? A pergunta não é simples de responder, assim como são muitas as controvérsias em torno dos eventos, especialmente aqueles promovidos pela gestão pública. O primeiro questionamento que podemos fazer é: cabe ao poder público promover eventos dessa magnitude? Os recursos públicos dispendidos e os servidores absorvidos na atividade de produção não seriam melhor alocados em outras demandas? Em que medida a promoção sistemática de eventos pode ser considerada um tipo de política pública de cultura? No caso dos festivais internacionais, como balancear os custos dos cachês dos artistas nacionais e estrangeiros, cujas despesas são infinitamente maiores para o evento? Uma avaliação mais imediatista pode deixar escapar alguns meandros e cair no risco dos julgamentos binários que classificam os eventos unicamente como bons ou ruins.

É certo que toda escolha prioriza ações em detrimento de outras. O mesmo ocorre nas políticas públicas. Este recorte separa, direciona, limita, ou seja, aloca recursos e esforços que sempre poderão ser encaminhados para outra ação. No caso das políticas públicas de cultura, essa escolha é ainda mais intrincada, já que o setor nunca conseguiu sair do cenário de escassez, menor importância e, portanto, menor orçamento no leque das ações públicas governamentais. Os recursos são parcos e dizer que a área, no Brasil, é carente de tudo não seria exagero. O caso dos festivais de cultura promovidos pelo poder público não é diferente. Uma correlação de forças ora coloca os festivais na corda bamba ameaçando sua existência, ora faz com que estes tenham sua realização garantida por lei. Faz-se menção aos festivais promovidos pelo poder público em Belo Horizonte que, a cada nova gestão municipal, sofrem ameaças de cortes de verba, adiamentos e/ou até mesmo extinção dos eventos da programação cultural da cidade. Por seu turno, com o intuito de garantir a sobrevivência do FIT-BH e FIQ-BH, a Câmara Municipal criou as leis nºs 9.517/2008 e 11.059/2017, obrigando a prefeitura a realizar bienalmente os eventos, por intermédio do órgão municipal responsável pela área de cultura (Belo Horizonte, 2008; 2017).

O intuito deste estudo não é fazer uma avaliação das prioridades das políticas culturais, isto é, avaliar os festivais a partir da polarização dos seus sentidos. Ao contrário, procuramos mostrar as controvérsias que os circundam com o propósito de tornar evidente as redes que estão associadas com a produção de alguns eventos. Os eventos atuam como catalisadores, como algo capaz de articular elementos heterogêneos em um complexo jogo de forças em interação. Para tanto, adotamos como estratégia de análise a descrição de como as coisas funcionam, tendo como ponto de partida a compreensão de que os festivais são espaços de rede que mobilizam diferentes circuitos. Procuramos, dessa forma, identificar a rede de relações existentes nos festivais, os agentes que articulam e o modo como os eventos agem nessas relações.

A perspectiva de rede se faz presente no sentido de se tentar estabelecer as conexões, traçar as trilhas produzidas pelas associações (Latour, 2005), partindo da noção de que o evento atua como um mediador, algo com capacidade de provocar ação e reação diversa, transformar e organizar relações. Aborda-se o festival como um ser dotado de agência, isto é, que também age, podendo, do mesmo modo que os atores, permitir, sugerir, bloquear e influenciar. A ideia de rede nos leva a pensar em um conjunto de interação e interconexão de nós, que possuem conectividades diferenciadas. Desse modo, ela possui um certo arranjo, uma estrutura. Ainda que exista uma imprevisibilidade e uma inconstância próprias da dinâmica de rede, há uma estrutura mínima de padrões de interação que age como uma espécie de matriz condutora. No caso, os festivais funcionam como essa matriz condutora e, à vista disso, interessa-nos, como ferramenta de análise, descrever a estrutura existente que permite com que a rede funcione de determinada forma.

No entanto, como diria o próprio Latour (2005), a rede não é grátis, a conexão não é feita de graça. Dada a heterogeneidade de elementos que os eventos são capazes de articular, as conexões possíveis não estão postas *a priori* na configuração dos processos a serem analisados. Tais conexões dependerão do olhar empreendido durante a pesquisa, podendo extrapolar a dimensão do evento propriamente, mas que não deixa de ser impactado por ele ou vice-versa. Como exemplo, podemos mencionar o modo como as leis de incentivo à cultura são operacionalizadas no país e o impacto desta instrumentalização no calendário cultural das cidades. Este e outros exemplos da teia de significados que se pode construir em torno dos eventos serão abordados mais adiante.

A fim de traçar um pequeno panorama do contexto em que se situa o objeto empírico deste estudo, procura-se levantar alguns pontos das circunstâncias históricas de surgimento dos festivais de cultura de Belo Horizonte. Nosso objetivo é tentar compreender como os festivais se inseriram na estruturação da política pública de longo prazo, ao serem adotados anos atrás como estratégia e programa de ação pública de fomento à cultura.

Para a análise aqui apresentada, também nos foram imprescindíveis os dados levantados na Fundação Municipal de Cultura (FMC), como orçamento, instrumentos de financiamento, captação de recursos, patrocinadores, número de atrações, quantidade de público mobilizado, profissionais e serviços contratados. O olhar que procuramos empreender é para o conjunto dos festivais públicos e o lugar institucional que eles passam a ocupar ao longo dos anos na gestão pública municipal. Contudo, foram priorizadas as análises dos dados do FIT-BH, pela sua magnitude e tempo de duração.⁵ Para tanto, foram entrevistados os responsáveis diretos pela realização do festival na FMC, especialmente, a equipe da recém-criada Assessoria de Coordenação da Política de Festivais (ASCPF).⁶ Além deste material, também fizemos uso das falas dos atores no seu entrelaçamento com os festivais. Essas falas foram registradas nas três reuniões públicas realizadas durante o período da pesquisa.⁷ Especial atenção foi dada às questões colocadas pelos participantes das reuniões públicas, uma vez que esses encontros tinham como propósito iniciar um diálogo da gestão municipal com a sociedade para levantar demandas e sugestões sobre os festivais.

Nosso intuito maior é levantar informações referentes às dinâmicas das atividades dos festivais e seus impactos na cidade, nas práticas culturais dos indivíduos e nas relações estabelecidas entre diversos atores, procurando avaliar a importância social e política de tais eventos para Belo Horizonte e seus desdobramentos simbólicos. As diferentes técnicas de levantamento de dados se fizeram necessárias tendo em vista que as atrações que integram um festival são compostas de uma racionalidade, ou seja, possuem custos elevados e demandam planejamento, logística, plano de *marketing*, patrocínio, equilíbrio financeiro, entre outros, cujos dados quantitativos melhor abrangem tal questão. No entanto, há outra dimensão inerente aos eventos culturais que consiste em transformar custos elevados em rentáveis dividendos políticos, econômicos e sociais. Segundo Benhamou (2007), a economia cultural será sempre dependente das subvenções públicas. Desse modo, os eventos culturais produzem impactos intangíveis, ou mesmo simbólicos, de difícil apreensão, cujos dados qualitativos melhor expressam tais efeitos. Faz-se referência, especialmente, às relações sociais de produção, circulação e distribuição de bens e serviços que vão sendo construídas a partir da realização dos festivais e que extrapolam o ato específico e efêmero do evento.

5. Dos quatro festivais produzidos pela FMC, o FIT-BH foi o primeiro a ser realizado e é também o maior em termos de espetáculos, produções, artistas e público mobilizado (FMC, 2018a). Segundo a FMC, o FIT-BH é um dos maiores festivais internacionais de teatro do Brasil e está entre os cinco principais da América Latina.

6. Os festivais já ocuparam diferentes lugares na estrutura organizacional da FMC. A atual gestão assumiu a pasta em 2017 e implementou novas mudanças. A principal delas foi a recriação da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), concebida em 1989 e extinta em 2005 para dar lugar à FMC. Neste momento, são responsáveis pela política pública de cultura no município a SMC e a FMC. Os festivais saíram da extinta Diretoria de Ação Cultural e passaram a ser responsabilidade da ASCPF, assim como o evento Virada Cultural. A ASCPF está diretamente ligada à presidência da FMC.

7. Reunião pública para discutir a 14ª edição do FIT-BH (Encontros FIT 2018), realizada em 16 de janeiro de 2018; encontro para discutir o FIQ 2018, realizado em 13 de março de 2018; além da reunião pública *Cultura em diálogo: festivais e mostras* para discutir a política pública para festivais de Belo Horizonte, realizada em 19 de junho de 2018.

Para fins de organização da estrutura do texto, ele está dividido em oito seções, contando com as seções 1 e 2 já apresentadas. Na seção 3, faremos uma breve reflexão sobre a produção discursiva da cidade e sua relação com os eventos culturais. Na seção 4, apresentamos o histórico de surgimento do FIT-BH e sua conexão com a política cultural planejada para a época. Na seção 5, destacamos as principais etapas de produção do evento e os diversos agentes necessários para cada fase. Na seção 6, priorizamos uma reflexão sobre a inovação prevista para a 14ª edição do FIT-BH, no que se refere à proposta curatorial, e as diferentes narrativas que surgem das controvérsias próprias desse processo de agenciamento. Na seção 7, abordamos os diferentes espaços e equipamentos culturais ocupados pelo FIT-BH e a relação que este estabelece com a cidade. E, por fim, na seção 8, apresentamos algumas considerações sobre a política pública pensada a partir da noção de rede e circuitos culturais, com destaque para os elementos próprios ao poder público, por exemplo, a necessidade de estruturação de uma política de festivais para cidade, bem como a organização de uma agenda desses eventos. Os dados quantitativos sobre o FIT-BH – orçamento, número de espetáculos e mostras, público, mapas dos espaços e equipamentos culturais ocupados etc. – foram reunidos nos apêndices A e B e no anexo A deste documento.

3 DISCURSIVIDADES

Você sabe melhor que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles.

(Calvino, 2003, p. 61)

O que é uma cidade? Um amontoado de edifícios, ruas e avenidas? É evidente que a cidade está para além de sua configuração física e da ocupação de um território específico. Canclini (2008) afirma que, para se caracterizar o urbano, é preciso levar em consideração os processos culturais e os imaginários das pessoas que habitam a cidade. Desse modo, caberia pensarmos que a cidade seria então a sua representação, o discurso se faz dela? Se assim o fosse, neste discurso ficaríamos isentos ou conseguiríamos evitar a tensão entre o que a cidade é de fato e o que gostaríamos que ela fosse? Entre a cidade vivida e a cidade imaginada, desejada. A narrativa fantástica de Ítalo Calvino, em *Cidades Invisíveis* (2003), nos mostra que o universo urbano se estende muito além da sua materialidade e, mais ainda, do discurso que se tem sobre a sua forma física, as pessoas e o comportamento dessas pessoas na cidade.

As cidades ganham configurações imaginárias diversas que nem sempre evidenciam a carga política por trás de seus atributos e adjetivos. Cidade inteligente, cidade espetáculo, cidade criativa, cidade global, cidade do conhecimento, cidade cultural, capital cultural, entre tantas outras. A gênese de cada significado se perde

no seu uso, na retórica relativa às cidades. A estratégia é discursiva, pois faz uso da linguagem superlativa e do excesso de adjetivos que compõem as ações de *city branding* para promover o lugar (Fortuna, 2009; Beauregard, 2003). Segundo Carlos Fortuna (2009, p. 234), “a concorrência intercidades é um efeito derivado da descentralização política e da desconcentração de funções que se acentuam à medida que as sociedades se democratizam”. Para o autor, tal processo diz respeito “tanto à captação de investimentos como à fixação local de fluxos globais ou parcelas suas, como à produção de imagens próprias da cidade. O apelo é dirigido tanto aos residentes como ao exterior e pretende reforçar a posição relativa da cidade no mercado das competências urbanas” (*idem, ibidem*).

Nesse processo de ressignificação e reimaginação de cidades e países, são adotados a todo momento a retórica e a produção discursiva sobre o lugar como estratégia de promoção, são ressaltadas as histórias e memórias que se tem do lugar, como constituidoras de sua imagem, representativas de sua cultura. Na atualidade, a fim de se manterem competitivas – com a imprevisibilidade dos sistemas econômicos –, as cidades estão se voltando para estratégias concentradas em seus próprios recursos: suas histórias, seus espaços memorializados/patrimonializados e seus talentos “criativos” (Richards e Palmer, 2010). Na visão dos autores, o crescimento da “economia simbólica”, as pressões da globalização, os problemas causados pela reestruturação econômica, assim como a necessidade de estabelecer novas identidades cívicas têm feito com que as cidades mudem as estratégias de desenvolvimento e regeneração do tecido urbano. Algumas começam a criar eventos que celebram suas próprias histórias e culturas. O foco tem sido cada vez mais explorar bens culturais, criar e promover eventos de diferentes naturezas.

A organização e a licitação para eventos tornaram-se uma grande indústria em todo o mundo e as atividades culturais são parte constitutiva de um processo pelo qual a riqueza é cada vez mais gerada por meio de atividades como arte, música, dança, artesanato, museus, exposições, esportes e *design* criativo em vários campos (Richards e Palmer, 2010). Utilizada de forma instrumental, a cultura tem se tornado um meio cada vez mais importante de consumir a cidade. Segundo os autores, os eventos são utilizados para ajudar a “fazer” lugares no sentido de “dar forma” às cidades, ou seja, as cidades criam os eventos e eles, por sua vez, criam a cidade. Os eventos culturais, portanto, deixam de ser apenas uma questão cultural, já que a política de eventos se torna um dos motores principais das ações de revitalização urbana, de acordo com Richards e Palmer (2010). Há, portanto, uma aproximação entre as políticas culturais e as políticas urbanas.

Os festivais são produtos culturais do século XIX, mas foi nos anos 1940 que surgiram os primeiros eventos com as características mais próximas às praticadas nos dias atuais – por exemplo, Festival de Cannes, de 1946, e Festival de

Avignon, de 1947 (Silva, 2014). No Brasil, foi nos anos 1960 que os festivais ficaram famosos, especialmente os festivais de música, os quais acabaram por dar contornos ao gênero musical conhecido como música popular brasileira – MPB (Marcon, 2011). Dois importantes festivais de artes cênicas também surgiram nessa década, segundo Rolim (2015), como forma de resistência ao regime militar. São eles: o Festival Internacional de Londrina, no Paraná – criado por universitários em 1968; e o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, no estado de São Paulo – concebido em 1969 por artistas locais como Festival Nacional Amador de São José do Rio Preto, alcançou caráter internacional em 2001 (Rolim, 2015).⁸ Foi nesse período, em 1940 na Europa, e em 1960 no Brasil, que os festivais ganharam contornos de espetáculo urbano.

Richard Florida e Charles Landry, importantes pensadores da economia criativa, mostram em seus estudos que, quando uma cidade tem uma vida cultural vibrante e criativa, ela se torna um ímã, um polo de atração para empresas e trabalhadores de inovação e conhecimento. Ferreira (2010) também aponta para a tendência no investimento estratégico nas artes, na cultura e na economia criativa como políticas culturais para as cidades. Segundo o autor, trata-se de um reconhecimento do papel instrumental que a cultura pode desempenhar no âmbito das políticas de revitalização socioeconômica das cidades. As artes e a cultura constituem um recurso fundamental para a atração da “classe criativa” (Florida, 2002), cujo estilo de vida valoriza ambientes culturalmente dinâmicos e plurais. Segundo Ferreira (2010, p. 40), a importância estratégica da cultura é dupla: “são entendidas ao mesmo tempo como fatores de sedução de profissionais empreendedores, capazes de dar competitividade às economias locais, e fontes de contaminação criativa do tecido social no seu todo”.

A cidade criativa (Landry, 2002; 2005) será aquela que possui atividades das indústrias culturais e criativas. Daí o interesse dos poderes políticos locais de desenvolverem estratégias políticas que promovam a atração de tais atividades. Na visão de Ferreira (2010, p. 40), o “investimento público em projetos culturais emblemáticos, como grandes eventos e festivais ou equipamentos-âncora, é perspectivado como estratégia para o robustecimento dos tecidos culturais locais e, portanto, como elemento catalisador de iniciativas no âmbito das indústrias criativas”. Outra estratégia comum, conforme Ferreira (2010), são as políticas voltadas para o desenvolvimento de bairros culturais e a formação de *clusters* de indústrias culturais e criativas que, aliadas aos eventos, festivais e equipamentos, são fatores decisivos para a formação de uma massa crítica que dará sustentação a empreendimentos culturais e criativos.

8. Ambos persistem na programação cultural das duas cidades até os dias atuais.

As vertentes ideológicas que avaliam as estratégias de usos da cultura e a sua relação com os lugares pouco importariam se os projetos colocados em prática para dignificar as cidades como criativa, cultural, do conhecimento, inteligente etc. os fizessem por sua inserção na trama histórica do local, na vida cotidiana dos habitantes e sem perder o foco e a capacidade de resolver contradições e desigualdades próprias do desenvolvimento econômico das cidades. A questão essencial está no modo como essas oportunidades são aproveitadas. É nesse sentido que este estudo procura localizar os eventos e, em especial, os festivais de cultura da cidade. Isso porque nosso objeto empírico se inscreve nas ações do poder público local, cuja prática deveria se pautar no pluralismo e na democracia (Barbosa da Silva, 2018), isto é, no dever do Estado em garantir o exercício dos direitos culturais ao criar condições para a dinamização da cultura por meio de instrumentos de políticas públicas.

Desse modo, nosso maior interesse está mais em identificar o que o poder público pode dar ordem, no sentido de criar instrumentos (reuniões, fóruns, agendas, planos, estruturas de financiamento e monitoramento, cronogramas etc.) e processos organizacionais que garantam a dinamização dos diferentes circuitos da cultura, do que nas orientações ideológicas que deram vida aos festivais públicos de cultura. No entanto, se tomarmos a perspectiva de que a política cultural se consubstancia em um conjunto de iniciativas articuladas a partir de uma intencionalidade, ou seja, a partir de recursos acionados tendo em vista o alcance de determinados objetivos (Lopes, 2009), abordar o contexto histórico-político, no qual o objeto de investigação se inscreve, nos ajuda a apreender os diferentes significados que lhes podem ser atribuídos, enriquecendo a reflexão.

4 BELO HORIZONTE E O SURGIMENTO DOS FESTIVAIS

Belo Horizonte é conhecida culturalmente por seus diversos grupos e artistas renomados internacionalmente – Grupo Corpo, Grupo Galpão, Clube da Esquina, entre outros. A capital mineira possui programação cultural intensa, exemplificada pelo seu amplo circuito de festivais. A diversidade dos eventos preenche o calendário cultural da cidade ao longo de praticamente todo o ano. A centralidade dos festivais culturais para Belo Horizonte é verificada, por exemplo, na escolha do poder público municipal em implementar uma política de festivais nos anos 1990. A Prefeitura Municipal de Belo Horizonte é responsável hoje pela realização de quatro festivais de cultura, sendo que três deles estão presentes na programação cultural da capital mineira há mais de duas décadas, conforme especificado no quadro 1.

QUADRO 1

Festivais de cultura da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte

Nome	Ano	Número de edições	Segmento	Síte
Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte	1994	14	Teatro	< http://fitbh.com.br >.
Festival de Arte Negra	1995	9	Arte negra	< http://www.fanbh.com.br >.
Festival Internacional de Quadrinhos de Belo Horizonte	1999	10	Artes visuais	< http://fiqbh.com.br >.
Festival Literário Internacional de Belo Horizonte	2014	2	Literatura	< http://www.flihb.com.br >.

Elaboração da autora.

É na década de 1990 que surgem os principais festivais realizados tanto pelo poder público como pela iniciativa privada e que, de uma maneira ou de outra, persistem na programação cultural do município nos dias atuais, por exemplo: o Fórum Internacional de Dança (1996); o Festival de Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (1997) – o Forumdoc.BH; o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (1998); o Festival Eletronika (1999); o Festival Cenas Curtas Galpão Cine Horto (2000); o Indie – Mostra de Cinema Mundial (2000); entre outros de igual relevância. Nesse período, a cultura ganha mais força institucional com a criação da SMC, em 1989, que antes esteve atrelada a outras pastas, como educação, turismo, recreação e esporte; e com a implementação das leis de incentivo municipal e estadual, em 1993 e 1997, respectivamente.

Na verdade, afirmar que a gestão municipal adotou de forma deliberada uma política de festivais é precipitado. O que nos parece é que os festivais de cultura se propiciaram de certa conjuntura nacional de aumento dos investimentos público-privados em cultura, da mesma maneira que se configuraram como uma boa estratégia de ação para colocar em prática diretrizes mais gerais do poder público municipal, como a inserção internacional da cidade de Belo Horizonte, o fomento ao turismo e a promoção de intercâmbio cultural, como veremos a seguir.

A quantidade de eventos que surge nessa época, tanto públicos quanto privados, aparenta ter relação direta com a criação das leis de incentivo. Vale destacar que, no âmbito federal, foi também na década de 1990 que foram criadas a Lei Rouanet (1991) e a Lei do Audiovisual (1993). É sabido que as leis de incentivo têm maior inclinação para aprovar projetos culturais voltados para a realização de eventos, como espetáculos ao vivo e *shows*, festivais, feiras, exposição de artes plásticas e elaboração de produto cultural, em detrimento de projetos nas áreas de literatura, biblioteca, museus e centros culturais, seminários e cursos, patrimônio ou mesmo manutenção de entidades artístico-culturais, construção e/ou reforma de espaços e aquisição de acervos. Ou seja, são priorizados os eventos em vez dos serviços culturais, principalmente para o longo prazo. Normalmente, os projetos mais beneficiados nesses instrumentos de financiamento são os de grande visibilidade e repercussão junto ao

público, com retorno institucional favorável à empresa patrocinadora, por exemplo, festivais (música, dança, teatro), espetáculos e *shows* de artistas. Esse processo, cuja iniciativa privada ocupa lugar estratégico e os fundos públicos adquirem grande importância no financiamento das atividades artísticas e culturais no país, acabou por impulsionar o mercado cultural de algumas cidades.

Em 1993, Patrus Ananias, do Partido dos Trabalhadores (PT), assume a prefeitura de Belo Horizonte e cria algumas diretrizes que irão impactar diretamente a área cultural. Como balizares de sua estratégia de gestão, o prefeito adota os princípios da inversão de prioridades, participação popular e descentralização regional que, entre outras ações, tiveram como resultados práticos a criação do orçamento participativo e de diversos conselhos consultivos e/ou deliberativos, além da divisão da cidade em nove regionais administrativas. Como prioridades foram destacadas a área sociocultural, de um lado, e o investimento na economia da cidade, de outro. Nesse período, há um fortalecimento institucional da cultura com o delineamento de algumas estratégias de ação, que refletem a centralidade que a pasta passa a ganhar no projeto de governo municipal: promoção da *internacionalização da cidade*, desenvolvimento urbano, acesso à produção e ao consumo da cultura e preservação da memória social (Guimarães, 2010).

Várias ações foram implementadas, com destaque para a criação dos centros culturais em áreas periféricas do município, muitos deles demandados pela população via orçamento participativo (Cravero, 2017). Vale chamar a atenção para a conjuntura histórica do momento que fez com que os festivais entrassem para o rol das atividades prioritárias de governo, permanecendo até os dias atuais. Segundo Guimarães (2010), além da dotação orçamentária própria da cultura, o governo buscou estabelecer parcerias com diferentes instituições e empresas privadas, que propiciaram aporte financeiro para a realização de ações e atividades culturais, tais como eventos, exposições, projetos especiais e restauração de museus. Esses recursos foram levantados tanto via patrocínios diretos das empresas quanto via leis de incentivo e, conforme o autor, os grandes eventos culturais, como os festivais internacionais, e as reformas de museus foram os principais beneficiários.

Outra diretriz importante consistia na promoção do intercâmbio cultural, cujo objetivo, segundo os documentos internos da SMC da época analisados por Guimarães (2010), era apoiar ações que promovessem o intercâmbio de valores, ideias e bens, como a viabilização da participação de Belo Horizonte em eventos, que articulassem a chamada *internacionalização da cidade*. Além desta, outra orientação do governo municipal era desenvolver ações que potencializassem o turismo da cidade e, mais uma vez, os festivais internacionais ganharam destaque.

Interessante salientar que essas ações vinham acompanhadas da estratégia retórico-discursiva de promoção da cidade de Belo Horizonte como *cidade cultural* ou mesmo *capital do século* (Guimarães, 2010; Silva e França, 1998; Guimarães

et al., 1998). As interações entre a cidade e o discurso são intrincadas como bem vimos no diálogo de Marco Polo com o seu imperador Kublai Kahan, ao narrar a cidade de Olívia, em *Cidades Invisíveis* (Calvino, 2003). Os eventos, na relação entre cidade e discurso, produzem discursividades sobre a cidade, isto é, são portadores de uma carga de significados expressivos e, portanto, operam como veículos de produção e difusão de sentidos. Desse modo, dado o caráter cosmopolita dos eventos – atrações de várias partes do país e também de outras nacionalidades, apresentação de espetáculos com diferentes padrões culturais e multiplicidade de linguagens, promoção de intercâmbio entre artistas locais e estrangeiros, produções e atrações artísticas exibidas no espaço público características de grandes centros urbanos, vasta mobilização de público e turistas –, eles acabam por absorver o projeto político que o poder público municipal busca implementar. A saber, uma racionalidade fundamentada na promoção internacional da cidade ao projetar uma nova imagem: a de capital cultural.

Acrescido à movimentação, é também nesse período que a cidade de Belo Horizonte vive o seu aniversário de 100 anos. Fundada, em 12 de dezembro de 1897, para ser a nova capital do estado de Minas Gerais – até então sediada em Ouro Preto –, Belo Horizonte surge como símbolo de um novo tempo, marcado “pelo ideal de uma cidade moderna, centro irradiador de progresso, poder e cultura” (Guimarães *et al.*, 1998, p. 48). Em meados de 1997, na construção simbólica de seu aniversário, a cidade procura resgatar seu passado fundador como centro moderno e irradiador de cultura. Como estratégia, a programação oficial das comemorações do aniversário dos 100 anos de Belo Horizonte priorizou eventos que já eram realizados e que receberam distinção de *evento do centenário*. Este é o caso do FIT-BH, que em 1997 teve uma edição especial do centenário,⁹ assim como da III Bienal Internacional de Quadrinhos, evento precursor do FIQ-BH. Vale destacar que o FIQ-BH foi criado apenas em 1999, mas, em 1997, no âmbito das comemorações do centenário, a SMC, em parceria com o Centro de Quadrinhos, Roteiros e Imagens, fez acontecer em Belo Horizonte a terceira edição da Bienal Internacional de Quadrinhos, as duas primeiras edições ocorreram no Rio de Janeiro,¹⁰ em 1991 e 1993, respectivamente.

Como vimos, a estratégia de internacionalização da cidade tinha como uma das proposições principais destacar os atributos culturais de Belo Horizonte com vistas a potencializar o turismo e, sobretudo, desenvolver um polo de turismo de negócios (Guimarães, 2010; Silva e França, 1998). Anos depois dos preparativos para o aniversário de centenário da cidade, já no governo do prefeito Fernando

9. A periodicidade do FIT-BH é bienal, com previsão de acontecer nos anos pares. Contudo, em 1997 foi realizada uma edição especial e mais compacta.

10. As duas primeiras edições da bienal realizadas no Rio de Janeiro foram produzidas pela editora Casa 21 – empresa que veio a ser parceira da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte na realização do FIQ-BH durante o período de 1999 a 2009.

Pimentel, em 2006, foi elaborado o chamado Plano Horizonte, pela Chias Marketing, empresa responsável pelo trabalho de revitalização das cidades de Bilbao e Barcelona na Espanha. O intuito era promover a cidade de Belo Horizonte como um destino para o turismo tanto de lazer, pelos seus grandes eventos internacionais, quanto de negócios, por meio das diversas feiras realizadas na cidade. “Belo Horizonte, onde a cultura ganha vida” era uma das frases das campanhas publicitárias do governo na época (Guimarães, 2010, p. 59).

Passados os anos, as escolhas políticas da época impactam até hoje a dinâmica da cidade. Evidente que não é sem questionamentos ou mesmo sem conflito institucional que os festivais persistem nas estratégias de ação do poder público municipal, que busca adequar a sazonalidade própria dos eventos às atividades cotidianas de gestão do órgão responsável pela política pública de cultura da cidade.

A primeira edição do FIT-BH aconteceu em 1994. No entanto, sua gênese tem raízes mais antigas que o marco do registro histórico-institucional da prefeitura. Como vimos, Belo Horizonte é reconhecidamente uma cidade que produz eventos qualificados,¹¹ que se forma e se abastece por eles em um processo de retroalimentação que modifica sua cena cultural, influencia comportamentos, conforma políticas públicas. Os festivais são tanto produto quanto causa da cultura da cidade. Belo Horizonte possui uma variedade enorme de atores, grupos e coletivos de teatro, espaços de formação, um verdadeiro celeiro das artes cênicas. Nesse sentido, atrelar a história de surgimento do FIT-BH a um dos grupos de teatro mais tradicional da cidade, cuja trajetória da companhia está ligada ao teatro de pesquisa, ao teatro popular e de rua,¹² não seria contrassenso. Criado em 1982, o Grupo Galpão promoveu, a partir de 1990 e com o apoio da SMC, duas edições do Festival Internacional de Teatro de Rua (Festin), que viria a se tornar o embrião do FIT-BH.

Resultante das diretrizes da política de cultura de internacionalização da cidade implementadas pelo prefeito da época, a nova direção do Teatro Francisco Nunes, em 1993, propôs ao Grupo Galpão unir a ideia de realização de uma mostra internacional de teatro de palco com o festival de rua já realizado pela companhia: o Festin. A integração das duas propostas fez surgir o FIT-BH, cuja primeira edição foi promovida pela prefeitura e realizada pelo Teatro Francisco Nunes e o Grupo Galpão (Morais, 2008). A legitimidade do FIT-BH,¹³ provavelmente, tem relação

11. Destacam-se outros eventos internacionais de extrema relevância para a cultura cênica da cidade: o Fórum Internacional de Dança, o Encontro Mundial de Artes Cênicas, o Festival Internacional de Teatro de Bonecos e o Festival Mundial de Circo do Brasil.

12. Para mais informações, ver: <<http://www.grupogalpao.com.br>>.

13. Há vários registros de depoimentos de produtores, artistas, dramaturgos, jornalistas, gestores culturais, diretores, críticos e professores de teatro, que ressaltam a importância do FIT-BH para a cidade, para o teatro mineiro e para as artes cênicas no Brasil. Não é incomum encontrar falas que destacam o festival como patrimônio da cidade. O festival também tem destaque na imprensa mineira, com a reunião de uma variedade de reportagens sobre o evento em publicação especial. Para acesso a edições da *Revista FIT BH*, ver: <<https://bit.ly/3bDUSv1>>.

com a sua história, uma vez que o festival não se configurou, como acontece com muitos eventos, em uma criação de gabinete e sim como invenção da própria cidade. Isto é, a primeira experiência do festival adquiriu forma a partir da cidade, já que ela decorre das ações do Grupo Galpão, um grupo que se constitui como um dos lugares do teatro na cidade. O poder público, em um senso de oportunidade, absorve então o festival para sua dinâmica, transformando-se mais em uma produtora de eventos do que no coordenador da política.

Como consequência, dado o processo de agenciamento inerente ao festival, bem como a porosidade própria da cultura e suas políticas – ações colocadas em prática pela sociedade civil e que são assimiladas pelo Estado no desenvolvimento de suas políticas ou mesmo atores oriundos da sociedade civil e que, dada a experiência acumulada em sua prática, passam a fazer parte do quadro de servidores do poder público –, o FIT-BH se distancia das ações do grupo de teatro que o propôs para se conformar em um evento produzido exclusivamente pelo governo municipal. Desse modo, em um jogo de forças em interação, o festival – um ser dotado de agência, portanto, formado a partir das associações – afasta e aproxima determinados atores a cada momento, remetendo a ideia de alianças, fluxos e mediações que se fazem, refazem e desfazem.

Inspirados em Latour (2005), tomamos o conceito de rede no seu sentido mais amplo, em que cada nó é constituído de acordo com as suas conexões, associações e articulações com outros nós em uma perspectiva relacional. O festival, como um mediador – caracterizado por quem realiza uma ação na rede –, produz movimento, articula conexões outras e relações antes inexistentes, modificando os atores envolvidos na rede e, portanto, modificando a própria rede. Nesse momento, o Grupo Galpão se distancia da realização e da gestão do evento por um longo período, retornando ao festival apenas em 2004 para apresentação de espetáculo. A ação se repetiu nas edições seguintes de 2006 a 2014, sendo que, em 2008, o Grupo Galpão participa do festival como convidado, com o espetáculo Pequenos Milagres e, em 2012, o grupo realiza a oficina de formação Qualidades da Energia. Como vimos, as relações entre festival, Grupo Galpão e poder público vão se modificando ao longo do tempo.

A história de surgimento do festival instaura o que entendemos ser a sua primeira controvérsia: a relação de dependência das ações culturais promovidas pela cidade do financiamento do poder público, por um lado, e a captura do poder público das ações promovidas pela cidade na formalização de sua atuação, por outro. Isto é, a incapacidade de a cultura subsistir sem o Estado e a inabilidade do Estado em atuar, não como produtor, mas como dinamizador do campo, portanto, coordenador da política pública. Esse impasse não é passível de solução simplificada, já que a chance de o festival deixar de existir sem institucionalidade da prefeitura é infinitamente maior. Por sua vez, a existência e a organização de um evento dessa natureza, ao longo de tantas edições, propiciam o amadurecimento de questões essenciais à política

pública para as artes cênicas, por exemplo, a reflexão sobre o processo de curadoria e seu desenho conceitual – questões que surgem, fundamentalmente, a partir do processo de acúmulo de experiências, algo decisivo para o aprimoramento do evento.

Com a saída do Grupo Galpão, a segunda edição do FIT-BH ficou a cargo da Associação Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais, parceria que se repetiu nas edições seguintes até 2002. A associação foi responsável pela criação dos chamados Eventos Especiais, um espaço de reflexão e capacitação dos artistas locais por meio da programação gratuita de palestras, debates, oficinas, encontros, mostras de trabalho, intervenções e *shows* musicais, os quais passaram a ser realizados como parte da programação do festival e com desdobramentos para além das delimitações do FIT-BH. Desde o seu surgimento, o FIT-BH já carregava algumas premissas que vieram estabelecer seu *modus operandi*. São elas: existência de espetáculos tanto no palco quanto na rua (ônibus, metrô, árvores, parques, praças e avenidas), programação descentralizada nas regionais administrativas da cidade e atividades de formação e reflexão (Morais, 2008).

O impacto do evento em Belo Horizonte tem registro já na sua primeira edição, quando o espetáculo Bivouac, do grupo Générík Vapeur, instaurou o “estado FIT na cidade” (Cunha, 2008, p. 7). Esse espetáculo permanece presente na memória afetiva dos que tiveram a chance de assisti-lo pelas ruas da cidade em 1994.

Logo na abertura, a versão moderna de uma horda primitiva, precedida por um cachorro metálico incandescente e um trio elétrico, rolavam tambores em pleno centro de Belo Horizonte, anunciando que nem a cidade, nem as artes cênicas locais seriam mais as mesmas. Era o grupo francês Générík Vapeur, que com Bivouac arrastou pelas ruas um público assombrado, enlouquecido e maravilhado (Morais, 2008, p. 12).

Difícil esquecer da horda azul “Bivouac”, do Générík Vapeur. Uma verdadeira invasão. A cidade tomada por uma ação artística transgressora das normas ordinárias da polis, com homens levantando fogos de artifício, pulando, gritando, andando, correndo, dançando em cima das árvores, grades, monumentos, prédios. Nas ruas homens marchando batendo tambores, juntamente com um cachorro incandescente e um trio elétrico que davam o tom de uma pujante mudança a ser conquistada pela arte e pelos cidadãos na cidade. As pessoas, ao mesmo tempo, que se assustavam, ficavam maravilhadas e sacudidas por tamanha força anárquica. O público interagiu ensandecido com a horda disposta aos mesmos objetivos. O delírio final se deu ao se fazer desmoronar uma torre de barris sucedida por uma chuva explosiva de fogos de artifício, que simbolizou a conquista da cidade. Se não me engano era a primeira edição do FIT e simbolizou um prenúncio de empoderamento artístico de Belo Horizonte (Bartolozzi, 2016).

O FIT-BH surge em meio a uma verdadeira efervescência do teatro de grupo na cidade, um dos fatores determinantes para o seu crescimento e consolidação. Esse crescimento é evidente nos números apresentados pelo festival no decorrer de seus

24 anos de existência. Ao longo da sua história, participaram do evento 42 países e doze estados brasileiros. O FIT-BH teve um total de 366 espetáculos, sendo que 166 destes são produções internacionais, 85 produções nacionais e 115 produções locais. As edições do evento reuniram um público de mais de 1,5 milhão pessoas. Apresentamos, no quadro 2, um pequeno resumo desses números.¹⁴

QUADRO 2

Histórico do FIT-BH: total dos dados gerais (1994-2016)

Descrição	Total
Países	42
Estados brasileiros	12
Espetáculos	366
Produções internacionais	166
Produções nacionais	85
Produções locais (mineiras)	115
Público	1.604.794

Fonte: FMC (2018a).

As dimensões alargadas do evento nos colocam uma questão: qual seria a função de um festival, especialmente, um festival de teatro? A palavra festival, etimologicamente, faz referência ao conceito de festa ou festividade e se associa à ideia de celebração coletiva (Bonet, 2011). Não seria exagero afirmar que o festival está imbuído de elementos com exceção no sentido de que ele se apresenta como uma intermissão da rotina da cidade. A relação que o FIT-BH estabelece desde o seu início com a rua, por meio da oferta de espetáculos de excelência nos espaços públicos da cidade, provoca momentos de reflexividade próprios da potencialidade da cultura. Ou seja, o festival confere vitalidade ao espaço urbano ao promover o deslocamento do olhar, a reelaboração e a apropriação da cidade. Isso é o que se configura como o impacto direto do evento, sua concentração no tempo, traduzido pelo número de espetáculos realizados, quantidade de público mobilizado, montante de recursos investidos, aceitação do festival pela população etc. Esse impacto configura-se como efêmero e temporário, provocado pela realização direta do evento na cidade, isto é, pela monumentalidade do FIT-BH e o seu caráter extracotidiano.

Outra análise possível consiste na avaliação de sua programação e da capacidade dos espetáculos de causar reflexão pela possibilidade dada ao público e aos artistas de repensar a sua prática, de expandir o olhar. Esse impacto é de cunho mais sutil e de difícil apreensão, normalmente avaliado por críticos da cultura e especialistas das artes cênicas, os quais conferem *status* e relevância aos eventos pela qualidade e capacidade estética dos seus espetáculos de produzir um pensamento que desloca

14. Mais informações sobre os dados quantitativos do festival encontram-se no apêndice A deste texto.

perspectivas. Quando é capaz de atingir tal quesito, o festival deixa de se configurar como uma concentração no tempo (a data da sua realização) e cria uma unidade de tempo própria, de reiteração do efêmero que se manifesta a qualquer tempo, ou seja, pode ser constantemente acionado pela memória da cidade, nos rastros que deixa na história do teatro mineiro – os relatos sobre o espetáculo Bivouac, do grupo Générík Vapeur, são exemplos dessa potência.

FIGURA 1
FIT-BH 1997: espetáculo Bivouac



Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte.
Créditos: Guto Muniz.

Um festival espetacularizado, no sentido da grandiosidade das ações e do volume numérico, é sempre bem-vindo pelas ações de *marketing* e de análise imediata de políticas públicas. Contudo, por vezes, a quantidade excede a qualidade. É evidente que a cada edição o festival toma configurações diferentes, resultantes de uma série de elementos que perpassam desde a escolha da curadoria até as intempéries próprias à administração pública, como as reorganizações do organograma institucional e as redefinições de equipe decorrentes das mudanças de governo. Tais mudanças produzem impacto no orçamento, mudam as estratégias adotadas pela curadoria, as ações de divulgação, a articulação com a sociedade, a grade de programação, o número de apresentações, a extensão ou o encurtamento dos dias de realização do evento, da participação do público etc.

O ano de 2010, por exemplo, está entre os que apresentaram menor presença de público ao longo da história do FIT-BH (apêndice A). Vale destacar que nessa edição o evento enfrentou um dos seus maiores infortúnios: o anúncio de seu cancelamento por parte da prefeitura, na gestão de Márcio Lacerda, do Partido Socialista Brasileiro (PSB). O anúncio do cancelamento do festival evidencia, mais uma vez, sua capacidade de agenciamento. Como um agente organizador de relações, a possibilidade de que o evento deixasse de acontecer provocou articulação da cena cultural da cidade que, após pressão pública, mobilização dos artistas e protestos,¹⁵ fez com que a prefeitura voltasse atrás na decisão anunciada. Contudo, as notícias são de que internamente o festival estava desarticulado e as divergências entre os curadores, a coordenação-geral e a gestão da FMC fez com que parte da equipe se desligasse da prefeitura.¹⁶ Tal desarticulação certamente provocou impactos na programação dos espetáculos e, conseqüentemente, na presença do público no evento.

A relação do FIT-BH com a cidade é característica marcante da sua história. O festival é considerado um dos precursores do debate sobre ocupação do espaço público urbano por conta do uso que faz das ruas e dos espaços alternativos como palco de espetáculos,¹⁷ como o mencionado Bivouac e tantos outros. Impactos desta natureza – por exemplo, a capacidade do evento de mobilizar toda a cena cultural de Belo Horizonte para garantir sua realização, inclusive com repercussões em outros setores, como a reivindicação do uso do espaço público pela cidade, por meio da retomada do carnaval de rua da cidade,¹⁸ a articulação de movimentos sociais e culturais, as novas ocupações culturais etc. – são de difícil apreensão, especialmente, nos processos mais engessados de análise de políticas públicas. O desafio maior consiste na avaliação dos impactos simbólicos e mais sutis, que resultam da atividade, mas não necessariamente da sua data de realização. O que se quer dizer é que a complexidade do campo da cultura acaba por produzir desdobramentos tais que a análise de suas políticas requer metodologias que nos possibilitem trabalhar entre a solidez dos fatos endurecidos e seus fluxos.

15. Ver Penna (2010) e Nunes (2010).

16. Ver Romagnolli (2014).

17. Ver Brito (2014).

18. Ver Brito (2014).

FIGURA 2
FIT-BH 2016: Les Girafes



Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte.
Créditos: Guto Muniz.

Atualmente, a programação do FIT-BH é composta por diferentes eixos. São eles: as mostras internacional, nacional e local; as atividades formativas, divididas em residências artísticas, formação de público, rodada de negócios, oficinas, palestras e rodas de conversa; e as atividades integradas realizadas no Ponto de Encontro, como mostras de cinema, lançamento de livros, leituras dramáticas, exposições etc. (FMC, 2018a). As apresentações dos espetáculos se dividem ainda em três grupos, assim denominados pelo próprio festival: palco, rua e espaço alternativo. A reflexão sobre os espaços ocupados pelo FIT-BH será retomada adiante. Os vários eixos do festival comportam diferentes tipos de ações e atividades, as quais demandam um processo de planejamento complexo, organizado em várias esferas. Passamos a seguir para uma descrição ainda que sucinta de tais procedimentos.

BOX 1

Como é o FIT-BH

Realização: Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da FMC, em parceria com o setor privado, por meio de captação de recursos via leis de incentivo à cultura, ou por outros meios, como patrocínio direto, apoios e parcerias.

Periodicidade: bienal, em anos pares – 1994/1996/1997(edição especial centenário Belo Horizonte)/1998/2000/2002/2004/2006/2008/2010/2012/2016).

Duração: em torno de onze dias.

Eixos de atuação: exibição/difusão de espetáculos, formação, reflexão e intercâmbio.

Programação: mostras internacional, nacional e local; com espetáculos divididos entre as categorias rua, espaço alternativo e palco.

Eventos Especiais/Paralelos: programação totalmente gratuita de oficinas, *workshops*, aulas práticas, exposições, debates, bate-papo, lançamentos de livros, palestras, mesas-redondas, mostras de vídeos, rodadas de negócio, entre outras atividades.

Ponto de Encontro: espaço de troca e articulação entre agentes culturais de diferentes territórios, e de confraternização entre público, artistas e equipe. Normalmente, funciona todas as noites, durante o FIT-BH, no Parque Municipal Américo Renné Giannetti, com apresentações de *shows* musicais ao vivo, *performances*, música, vídeo, poesia, dança, artes plásticas e manifestações culturais populares tradicionais e contemporâneas.

Elaboração da autora.

5 ESTRUTURA E FUNCIONALIDADE DOS FESTIVAIS

A abordagem dos festivais pode ser feita a partir de simbolismos e representação quando afirmamos que eles fazem parte de uma estratégia de produção discursiva sobre a cidade. O próprio festival, dada sua magnitude, excelência, grandiosidade e caráter transgressor, possui habilidade de produzir e exprimir imagens e sentidos sobre a cidade que o abriga. Contudo, à construção imagética do evento, ou seja, à sua camada discursiva, soma-se outra imprescindível para sua viabilização: a camada operacional.¹⁹ A operacionalização do evento nos desloca de uma camada para outra que, quando colocada em prática, faz aflorar uma série de conflitos, divergências normativas, urgência na execução de prazos, atraso no pagamento de grupos, dívidas passadas,²⁰ disputas entre direção do festival e equipe curatorial. Desse modo, outro processo de agenciamento inerente aos festivais consiste em seu próprio modelo de gestão. Isso porque o evento possui certa estrutura e funcionalidade que atua como um espaço de rede que mobiliza diferentes agentes, estratégias e interesses a partir de uma heterogeneidade de forças. A realização de um festival envolve várias questões, por exemplo, orçamento, projeto artístico, relações entre a coordenação-geral e a direção artística e uma diversificada rede de profissionais necessária para abarcar todas as etapas do evento.

19. Barbosa da Silva e Araújo (2010) afirmam que “as políticas públicas são assembleias que reúnem três planos diferentes do ponto de vista analítico: o cognitivo, o normativo e o operacional”. O cognitivo refere-se ao plano das ideias e dos valores, o normativo consiste em uma espécie de tradução das ideias e dos valores presentes em discursos, debates e conferências, e o plano operacional refere-se à formulação e implementação das políticas públicas (Barbosa da Silva, Conceição e Turbay, 2011).

20. O FIT-BH tem uma dívida superior a R\$ 1 milhão com fornecedores que trabalharam na edição realizada em 2012. Ver Romagnolli (2014).

O orçamento dos festivais é provavelmente um dos pontos mais polêmicos, já que os festivais são eventos que demandam grande aporte de recursos financeiros e não deixam de serem criticados por isso. A controvérsia gira em torno, especialmente, da escolha dos festivais como estratégia de ação em detrimento de outras políticas que não são realizadas. Os recursos destinados à realização dos festivais públicos provêm de duas fontes principais, a saber: o Tesouro Municipal e os patrocínios.²¹ A ponderação que se faz é de que, entre as ações realizadas pelo poder público municipal, os eventos e os festivais são os que possuem maior capacidade para a captação de recursos, seja via lei de incentivo, seja por outros meios e parcerias. No entanto, a avaliação feita pela equipe da ASCPF/FMC é de que, apesar da busca constante do poder público municipal pela “captação externa para desonerar um pouco os cofres públicos, o que dá garantia de continuidade do festival é o recurso garantido da prefeitura”.²²

O financiamento do evento mobiliza atores múltiplos em virtude do próprio processo de viabilização dos fundos, um tipo de recurso público agenciado por outros atores. Isso porque o setor público também se interessa pelos incentivos fiscais para tornar possível suas atividades, uma alternativa para a complementação do orçamento. Trata-se de uma camada operacional que aciona agentes públicos e privados de diferentes instâncias e relações. Nesse processo, a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte recorre às leis de incentivo se igualando aos proponentes da iniciativa privada na disputa pelo recurso, uma vez que, além de enfrentar a concorrência,²³ ela também fica à mercê das imprevisibilidades das renovações de patrocínio, que aumentam as incertezas das ações.

Diferentes atores, relações, parcerias, políticas e estratégias de financiamento criam uma rede que sustenta e viabiliza, de uma forma ou de outra, a realização dos festivais. A pluralidade de fontes de recursos tem exemplo na rede patrocinadores, apoiadores, parceiros e colaboradores que garantem a viabilidade do evento para além do recurso proveniente da prefeitura. As interações desta rede envolvem não apenas relações pautadas pelos recursos financeiros, mas também por trocas de serviços, empréstimos de materiais, permutas etc. Compõem esta lista demais prefeituras – como as das cidades pertencentes à Região Metropolitana (RM) de Belo Horizonte com seus 34 municípios e que acabam também sendo impactadas pela realização dos

21. A categoria patrocínio abrange os recursos advindos de patrocínio via leis de incentivo (federal e estadual) e apoio cultural por meio da realização de convênio e/ou doação.

22. Em entrevista realizada em 16 de janeiro de 2018, na FMC.

23. A prefeitura, assim como a iniciativa privada, investe em materiais voltados especialmente para o *marketing* cultural dos eventos com o intuito de vender seus produtos e captar recursos. São catálogos que priorizam dados sobre os festivais que interessam às ações de *marketing* das empresas, como informações sobre o plano de mídia, estratégias de divulgação, número de peças gráficas que irão circular, VTs para TV, *spots* de rádio, *banners*, abrigos de ônibus, inserções de áudio institucional na abertura dos espetáculos, dados sobre a quantidade de mídia espontânea gerada pelo evento na edição anterior etc. Constatam ainda informações sobre quais atributos as marcas dos patrocinadores irão se associar caso resolvam investir no festival, com especificações dos planos de cotas e planos de contrapartida em mídia, *merchandising* e *endomarketing* para cada tipo de investimento.

eventos –, empresas de aluguel de veículos, seguro de saúde, restaurantes e empresas de alimentação, empresa aérea, rede de hotéis da cidade, empresas tanto públicas quanto privadas de comunicação, rádio e TV para a divulgação, universidades e escolas, escolas de línguas, postos de gasolina, empresas de painéis eletrônicos, gráficas, hospitais, associações de artistas, equipamentos culturais, *shoppings* e centros comerciais, empresas de advocacia, de turismo, lavanderias, vidraçarias, madeiras, bancos, embaixadas, consulados, agências internacionais, empresas públicas e outros setores do poder público municipal, como a Superintendência de Limpeza Urbana (SLU), o Corpo de Bombeiros Militar de Minas Gerais (CBMMG), a Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte (Belotur), a Empresa de Transportes e Trânsito de Belo Horizonte (BH Trans), a Empresa de Informática e Informação do Município de Belo Horizonte (Prodabel), a Companhia de Saneamento de Minas Gerais (Copasa), a Companhia Energética de Minas Gerais (Cemig), a Polícia Militar de Minas Gerais (PMMG), entre outros.

Os patrocínios, os convênios, as doações, o apoio e as colaborações existem e são imprescindíveis para a realização dos eventos, no entanto eles não são suficientes para abarcar todos os custos e também não são disponibilizados sem que antes exista a garantia de que os festivais irão acontecer. E o que garante a continuidade dos eventos é a sua institucionalidade tanto em termos de orçamento quanto de compromisso legal. Desse modo, o poder público desempenha papel preponderante, enquanto regulador e responsável por criar condições para a realização desses eventos, sobretudo enquanto entidade privilegiada para organizar e articular a rede de agentes direta e indiretamente envolvidos nos segmentos dos festivais.

O tempo dos trâmites do poder público nem sempre condiz com o tempo mais urgente da produção de eventos, o que acaba por exigir arranjos institucionais que possam dar mais agilidade aos processos. Até a última edição do evento (2016), a realização dos festivais se dava a partir de convênios com associações de amigos de equipamentos culturais da própria FMC – como é o caso da Sociedade de Amigos dos Espaços Cênicos do Município de Belo Horizonte (Soama), responsável pela correalização da última edição do FIT-BH. Ou seja, o festival nunca foi realizado diretamente pela FMC. Atualmente (edição de 2018), a organização e gestão do evento é feita em parceria com uma organização da sociedade civil (OSC), sem fins lucrativos, selecionada via edital de chamamento público.

O processo de seleção da OCS se dá da seguinte forma: a FMC faz um planejamento inicial, que consiste em uma proposta geral de plano de trabalho, com elementos mínimos da programação divulgado em edital público. O documento prevê investimentos oriundos do Tesouro Direto e da captação de recursos complementares, calculado com base nas últimas edições do evento. A OCS interessada submete a proposta de planejamento técnico elaborada com base no plano de trabalho especificado pela prefeitura. Após a seleção, a prefeitura celebra um termo de colaboração

entre a FMC e a OSC, que fica responsável pela coprodução do festival e gestão dos recursos, no que se refere à captação de patrocínio, à realização de parcerias, à geração de receitas, como bilheteria, venda de produtos (camisetas, bolsas e outros *souvenirs*), à contratação de serviços, à seleção de equipe, aos pagamentos, à gestão de contratos, às contrapartidas, entre outros. Desse modo, a OSC selecionada se encarrega da gestão financeira do evento, devendo arcar com todos os custos concernentes ao festival. A prefeitura transfere à OSC, com base no cronograma de desembolso previsto no plano de trabalho, os recursos provenientes do Tesouro Municipal, e a OSC se encarrega de captar o restante. Caso a captação dos recursos em fontes complementares ao orçamento for inferior a estimativa inicial feita pela FMC, compete à OSC solicitar adequação do plano de trabalho junto à prefeitura (FMC, 2018b).

A OCS contratada é responsável por todo o planejamento técnico do evento. O plano de trabalho, divulgado no edital de chamamento público, contém os elementos mínimos esperados para a programação do festival e para o atingimento das metas essenciais. Nesse documento constam também as principais diretrizes que deverão ser seguidas na elaboração da programação, por exemplo, a priorização de territórios que nunca estiveram presentes no FIT-BH ou cuja participação tenha sido menor no caso dos espetáculos selecionados para comporem a mostra internacional, assim como a inclusão da região Norte do país na programação da mostra nacional; a garantia da democratização da participação dos artistas mineiros na programação da mostra local, ao contemplar espetáculos teatrais produzidos nas diferentes regionais da cidade; a realização de atividades gratuitas voltadas para a formação e qualificação em artes cênicas, atividades de formação de público, bem como as que promovam o intercâmbio entre diferentes agentes culturais; entre outras (FMC, 2018b).

O quadro 3 detalha, brevemente, os diversos itens que compõem o planejamento técnico do evento. Demonstrem-se o volume de tarefas, as etapas e a estrutura necessária à produção de um festival desta magnitude, em termos de fluxo das atividades, dimensionamento do tamanho da equipe, diversidade de profissionais que são mobilizados e necessidade de conhecimento técnico e qualificado para dar conta das várias demandas.

QUADRO 3
Planejamento técnico do festival

Item	Descrição
Planejamento financeiro	Metodologia de captação de patrocínio, apoios e parcerias e possíveis receitas, bem como previsão de alternativas capazes de superar uma eventual falta de recursos decorrente do insucesso na captação.
Planejamento operacional	Estratégia de logística de produção e composição da grade programação, que contempla desde os espetáculos internacionais, nacionais e locais até a diversificada oferta de atividades formativas, como <i>workshops</i> , seminários e debates. A logística inclui emissão de passagens aéreas, hospedagem, alimentação e traslado dos convidados, programadores e artistas; transporte de cargas para os espetáculos nacionais e internacionais; desenvolvimento de estratégias que facilitem a integração e a circulação do público entre os diferentes espaços que serão ocupados pelo festival na cidade.

(Continua)

(Continuação)

Item	Descrição
Planejamento da divulgação	Plano de comunicação, divulgação e mobilização que promova o evento nas redes sociais, nos veículos especializados e na grande mídia, por meio de publicidade e parcerias institucionais para divulgação do evento, como redes de rádio, televisão e outras mídias. A proposta inclui produção do <i>site</i> do evento, aplicativo, transmissão de alguns eventos via <i>streaming</i> , cobertura fotográfica e jornalística da programação, gestão das redes sociais, elaboração de peças gráficas e material audiovisual.
Incentivo ao mercado de artes cênicas	Plano para a criação do mercado de artes cênicas com atividades que promovam o encontro entre produtores, curadores e programadores, como rodada de negócios e ações de circulação nacional e internacional da produção local (desenvolvimento de uma espécie de agenda de negócios).
Planejamento da equipe de produção	Descrição de postos, funções de trabalho e principais atividades a serem desenvolvidas e indicação dos profissionais para cada função, além das atribuições das coordenações de equipes técnicas.
Seleção de espetáculos locais	Metodologia de seleção com a descrição dos elementos do processo seletivo dos espetáculos que farão parte da mostra local (sugestão de critérios, composição da comissão, documentação a ser apresentada pelos candidatos, metodologia de avaliação dos espetáculos, procedimentos de trabalho a serem adotados pela comissão de seleção e cronograma de realização do processo seletivo).
Planejamento da desconcentração territorial e circulação de público	Plano técnico com a previsão de atividades do festival em todas as regionais da cidade, de parcerias para utilização de novos espaços, e ações de integração com outros festivais de artes cênicas e agentes culturais, equipe técnica de suporte às apresentações em cada localidade, ações de mobilização nos territórios com o envolvimento de equipamentos culturais locais, escolas e outras organizações. Além do planejamento das ações do festival de modo que não haja concorrência interna entre as atividades.
Ponto de Encontro e atividades artísticas complementares	Organização do Ponto de Encontro, um espaço informal de troca e articulação entre agentes culturais, artistas estrangeiros, brasileiros, locais e o público. Apresentação dos possíveis espaços a serem ocupados, estratégias para ambientação visual do evento, parcerias e participação de restaurantes locais, plano estratégico para geração de receitas, como a venda de produtos ligados ao festival, e previsão de atividades complementares com linguagens artísticas diversas.
Monitoramento e avaliação	Metodologia de monitoramento e avaliação das atividades, incluindo pesquisa com o público e artistas participantes. Apresentação de relatório que possa contribuir para o desenvolvimento de políticas públicas de cultura e para a melhoria dos processos de gestão, comunicação, produção, logística etc.

Fonte: FMC (2018b).
Elaboração da autora.

Como visto, trata-se de etapas e processos de planejamento nos quais cada ponto se configura um nó de uma rede de relações de diferentes atores. Cada item dá um pequeno panorama das diferentes formações e experiências dos profissionais envolvidos no evento: desde uma mão de obra mais qualificada e/ou específica, como jornalistas, fotógrafos, assessores de imprensa, relações públicas, *designers* gráficos, ilustradores, cenógrafos, figurinistas, produtores, curadores, redatores, programadores, advogados para a assessoria jurídica, contadores e administradores para a assessoria financeira, até motoristas, recepcionistas, porteiros, seguranças, técnicos de cenário (cenotécnica), eletricitas, maquinistas, contrarregras, equipe de limpeza, banheiros químicos para os eventos realizados na rua, bilheteiros, carregadores, camareiros (responsáveis pelos camarins) etc.

Vale chamar a atenção mais uma vez para a relação dos impactos direto e indireto dos eventos. A ideia de impacto quando nos propomos a pensar a política a

partir dos circuitos e da noção de rede se amplia de forma considerável. Isso porque, já mencionamos, o evento, especialmente quando realizado de maneira contínua e ininterrupta, apresenta duplo caráter: passageiro e transitório de um lado; e de permanência e retenção de outro. O trabalho de mais de duas décadas produzindo eventos desta complexidade e de maneira contínua acaba por resultar na qualificação de uma mão de obra local preparada para o mercado de produção cultural na cidade. O que se quer dizer é que o festival propicia um ambiente de formação não apenas para os artistas, mas, especialmente, para uma geração de produtores, receptivo, curadores, cenotécnicos etc., aptos para operar toda a cadeia produtiva das artes cênicas com impacto positivo também em outras áreas e segmentos da cultura em Belo Horizonte. Há quem afirme que o FIT-BH se configurou como uma verdadeira escola de produtores culturais (Rocha, 2018).

A realização do festival tem impacto também na equipe da própria FMC, isso porque, atualmente, o quadro de pessoal da ASCPF é composto por quatro pessoas, mas a assessoria tem seu quadro de pessoal significativamente aumentado durante o pico de produção do evento, podendo chegar a quarenta pessoas. Em uma das edições do FIT-BH, a prefeitura chegou inclusive a alugar um espaço alternativo para poder abrigar o centro operacional do evento e toda sua equipe.²⁴ Anteriormente à criação da ASCPF, cada festival tinha um coordenador responsável pela sua realização – servidores alocados em diferentes setores da instituição. No entanto, a designação de um coordenador para cada festival sempre enfrentou o problema de oscilação de trabalho, uma vez que a sazonalidade do evento faz com que a ociosidade do servidor seja praticamente inevitável nos anos²⁵ em que não há edições da linguagem artística para a qual foi nomeado.

Além desse aspecto, a avaliação da FMC é de que havia certa *personalização* dos festivais. Historicamente, os festivais vinham sendo conduzidos por determinados servidores da instituição, o que fazia com que cada evento tivesse feições próprias de cada coordenador, assim como organogramicamente estivesse vinculado a setores diferentes. Segundo relatos da equipe da assessoria, a personalização causa conflitos, individualiza e deslegitima o evento fazendo com que, por exemplo, a participação ou não de determinados grupos, artistas e até mesmo de patrocinadores dependa da boa relação com o coordenador de cada festival.²⁶ Tais mudanças internas têm relação direta com a atual mudança de gestão,²⁷ que procura empreender diretrizes mais universais aos eventos públicos.

24. O centro operacional do evento já foi instalado em diversos locais, como no Teatro Francisco Nunes, na sede da FMC, na Funarte, entre outros.

25. Cada festival tem periodização bienal.

26. Entrevista realizada em 16 de janeiro de 2018, na FMC.

27. Alexandre Kalil, do Partido Humanista da Solidariedade (PHS), é o atual prefeito de Belo Horizonte. Sua gestão teve início em 2017 e uma das ações implementadas foi recriar a SMC (extinta em 2005), mantendo a FMC. Juca Ferreira, ex-ministro da Cultura, é o atual secretário municipal de Cultura, e Rômulo Avelar, o presidente da FMC.

Nesse sentido, a ASCPF foi criada com o intuito de estruturar uma política de festivais na instituição, procurando identificar as semelhanças de cada evento e criar diretrizes e premissas que perpassem todos eles independente da sua linguagem artística. São elas: *i*) criar mecanismos de participação, como audiências e reuniões públicas, em todos os eventos em um processo de diálogo, escuta e troca com a sociedade civil;²⁸ *ii*) desenvolver estratégias de comunicação e mobilização comuns, como *apps*, *sites* e atuação nas redes sociais; *iii*) mapear oportunidades, articular e captar patrocínios, firmar parcerias e apoios para todos os eventos; *iv*) estruturar o conteúdo programático dos eventos, com curadoria, espetáculos locais, atividades formativas e de intercâmbio, além de atividades paralelas; *v*) garantir a memória e o acervo dos eventos; *vi*) sistematizar processos relativos à produção técnica dos eventos, como reservas de espaços, infraestrutura, logística e reaproveitamento de materiais de divulgação, cenário, ambientação e outros; *vii*) fomentar as redes produtivas locais e promover ações para o desenvolvimento da cadeira produtiva da cultura, criar produtos dos festivais (camisetas, cadernos, canetas etc.) e cadastro de fornecedores; *viii*) promover a intersetorialidade da FMC/SMC com outros setores do governo, como BHTrans, SLU e políticas sociais; e *ix*) realizar monitoramento e avaliação das atividades (FMC, 2018a).

Além das diretrizes apresentadas, a ASCPF pretende planejar ações de continuidade do festival para os anos em que ele não acontece, como a realização dos diálogos públicos com a sociedade civil, os momentos de reflexão e avaliação, o financiamento de intercâmbio de grupos, as residências artísticas, cujo resultado final venha a ser apresentado na edição seguinte do festival, entre outras.²⁹

6 CURADORIA

A relação entre a coordenação-geral do evento e a direção artística é um ponto sensível na gestão dos festivais de cultura. No plano ideal, as duas funções são desempenhadas por profissionais diferentes, mas não é incomum encontrar eventos em que, por motivos diversos – principalmente por conta do orçamento apertado –, as duas atividades são acumuladas por uma única pessoa. Para Bonet (2011), um festival estrutura-se basicamente em torno do modelo de gestão e do projeto artístico. O modelo de gestão fica a cargo do coordenador-geral, ou da coordenação-executiva, pessoa responsável pela gestão do evento no que se refere à coordenação dos pontos destacados no planejamento técnico: orçamento, investimento e formação de parcerias, gestão da equipe de profissionais, produção, divulgação etc.

28. Conforme mencionado no início deste texto, durante a realização da pesquisa, tivemos a oportunidade de participar dos três encontros organizados pela prefeitura para a discussão do FIT-BH, do FIQ, edições 2018, e para debater a construção da política pública para festivais de Belo Horizonte.

29. Entrevista realizada com a equipe da ASCPF, em 16 de janeiro de 2018, na FMC. No caso, aqui demos preferência ao verbo no futuro, uma vez que estas ações se encontram em fase de planejamento pela atual gestão, ou seja, ainda não foram implementadas.

Já o projeto artístico é o modelo artístico a ser seguido pelo evento. Segundo Bonet (2011), um festival define-se artisticamente em função de algumas variáveis-chave da programação. São elas: *i*) número de estreias nacionais e internacionais; *ii*) capacidade do evento em realizar produções próprias ou co-produções; *iii*) uma proporção balanceada de grupos emergentes *versus* grupos já consagrados ou com perfil internacional; *iv*) capacidade da programação de interrelacionar grupos locais mais conhecidos com artistas estrangeiros convidados e mais inusitados; e *v*) um equilíbrio entre espetáculos caros e baratos, tradicionais e vanguardistas, convencionais e inovadores, acessíveis/massivos e complexos (Bonet, 2011). No modelo artístico do festival, consta sua proposta curatorial, elemento imprescindível e responsável pela coerência e pela costura entre todos os aspectos mencionados, os diferentes espetáculos e as atrações do evento. Mas o que é curadoria? Quais são as dimensões próprias do trabalho e as capacidades fundamentais desse profissional?

Curador, originalmente, consistia no profissional responsável pelos aspectos operacionais que envolvem a organização e a montagem de exposições de artes. Conforme Teixeira (2004, p. 141), “cabia ao curador tratar de todos os detalhes necessários à operação: seleção de obras, preparação de catálogo, projeto físico da exposição, supervisão da montagem e desmontagem, documentação”. Contudo, na visão do autor, houve uma alteração significativa na função do curador a partir do momento em que lhe foi incumbido desenvolver conceitualmente o tema da exposição. Na sua avaliação, este movimento é fruto da valorização de especialistas, como críticos e historiadores de arte, no processo artístico (Teixeira, 2004). Atualmente, o papel do curador extrapola a organização técnica da exposição, tendo sido transformado em uma espécie de intermediário entre o artista, a crítica e o mercado consumidor de arte e, portanto, agenciador dessas relações.

A ampliação das atividades que competem ao curador fez com que ele passasse a exercer função em outros segmentos da cultura que não exclusivamente o das artes visuais. De acordo com Rolim (2015), são poucos estudos e publicações de referência sobre o assunto, mas o termo curadoria foi inicialmente incorporado ao vocabulário das artes cênicas a partir da expansão de festivais e mostras na década 1950, e de maneira mais definitiva na década de 1990, como resultado do crescimento de um mercado cultural impulsionado pela criação dos novos mecanismos de incentivo à cultura. A maior parte dos estudos referentes à curadoria, para além da sua relação com as artes visuais, diz respeito ao papel que ela exerce em instituições culturais como os museus. Apesar de os museus se constituírem como instituições culturais consolidadas, a definição conceitual do termo e as atribuições destinadas ao curador também enfrentam conflitos e desafios. No caso do teatro, a situação também não parece ser diferente. Segundo Rolim (2017, p. 17), “apesar da multiplicação de festivais e mostras de artes cênicas, o termo

curadoria ainda está em construção”, assim como as diferenciações e especificações do que viria a ser a função do diretor artístico, do programador e do curador em um festival de artes cênicas.³⁰

A atribuição do desenvolvimento conceitual do evento à função do curador fez complexificar e valorizar sua atuação. Na visão de Marcelo Bones (2017), os festivais culturais têm enfrentado uma espécie de crise justamente pela falta de clareza conceitual da maioria desses eventos: “Creio que cada vez mais um festival não pode ser somente uma coleção de bons espetáculos, mas, sim, se apresentar como construtor de um discurso, enraizado na comunidade na qual está inserido e com a consciência de seu carácter político e social”. Para Avelar (2008, p. 314), a definição do conceito do evento deve ser a primeira ação do curador, “que tanto pode remeter aos traços de identidade locais, quanto propor, ao contrário, a ruptura com aquilo que é tradicional. Pode estimular a participação indiscriminada da população ou, noutra vertente, focalizar o acontecimento em um nicho específico”. De um curador de um festival espera-se a capacidade de unir coisas completamente distintas e de forma articulada, empreendendo ao acontecimento feição inovadora e diferenciada. Seu trabalho parece ser essencial, já que é o projeto curatorial quem irá definir o conceito do evento e criar o discurso a ser transmitido por ele, que por sua vez irá orientar a seleção dos espetáculos, a montagem da programação e os espaços culturais da cidade que serão ocupados pelo festival.

Tais aspectos evidenciam a “relevância da curadoria como um processo de construção de relações entre o festival e o seu contexto” (Assis, 2015, p. 23). Assim como o festival se constitui como um ser dotado de agência, a prática curatorial é também um dos elementos responsáveis por tais agenciamentos, na medida em que se espera do curador em artes cênicas mais do que a função de programador, de alguém que escolhe as obras. Espera-se dele o estabelecimento de “conexões, enquadramentos e formatos, isto é, um processo de contextualização das obras para o público, aqui compreendido como a função de mediação” (Assis, 2016, p. 86). Afinal, “um curador é, de alguma maneira, um mediador entre a arte e o público” (Rolim, 2017, p. 21). Contudo, esse processo não se dá isento de tensões ou controvérsias. Independentemente da estratégia ou abordagem a ser adotada, o processo curatorial terá sempre uma dimensão política, visto que a construção de um discurso e a promoção de uma reflexão envolve “tomada de decisão e posicionamento político em relação ao contexto” (Assis, 2015, p. 24). Envolve o que Assis (2016, p. 88) denomina de a “produção de um contexto” ou a construção de uma cena: a composição de um circuito de legitimação da obra.

30. De maneira simplista e resumida, poderíamos afirmar que compete ao diretor artístico coordenar e fazer as ligações das diversas áreas artísticas de um festival. Já o programador é o profissional responsável por montar a grade de programação de um festival ou de um teatro sem, necessariamente, estabelecer a conexão entre os espetáculos. Por fim, o curador é responsável por estabelecer um recorte, uma linha conceitual que irá fazer a interconexão entre os espetáculos, construindo, dessa maneira, o discurso a ser passado. O fato é que se tratam de especializações ainda em curso, os limites das funções de cada um não são claros. Por vezes essas atividades se entrecruzam e sobrepõem, sem que se tenha um consenso no meio das artes cênicas onde começa a ação de um e termina a do outro.

Usualmente, talvez pela referência que se tem das artes visuais, atribui-se ao curador das artes cênicas a posição de autoridade ou mesmo uma postura hierárquica em relação aos demais profissionais, por se entender que este detém um conhecimento capaz de revelar e/ou explicar o sentido das obras ou espetáculos (Assis, 2015). Por conta desses aspectos, à sua figura é atribuído certo *status* ou prestígio social. A valorização social outorgada a ele faz com que o curador se sobressaia aos demais, sem que necessariamente se exija dele explicações sobre a metodologia e a abordagem utilizadas na escolha das montagens. Como não existe um modelo de curadoria a ser seguido, por vezes, o trabalho é pautado por escolhas consideradas demasiadamente subjetivas, como gosto ou opinião.

Como deixar que as relações interpessoais do curador não interfiram no processo de curadoria, especialmente nos casos dos festivais públicos? A subjetividade inerente à função pode ser neutralizada em alguma medida? Rolim (2017, p. 20) afirma que “a curadoria é feita, em boa parte, de subjetividade. É impossível ignorar a trajetória e o gosto pessoal de cada curador”, uma vez que a curadoria impõe certo tipo autoria. Voltaremos à questão mais adiante. Por hora, vale dizer que a categoria curador trata-se ainda de um conceito opaco, com múltiplos significados e dimensões – técnica, instrumental, estética, histórica e política.

Como em um jogo de quebra-cabeça, no trabalho a ser desenvolvido pelo curador se faz importante um raciocínio técnico-conceitual capaz de concatenar coisas diferentes, mas de forma harmônica, em que cada peça é de extrema importância, mas não sem que a visão do todo oriente onde ela será encaixada. Compete à curadoria promover e proporcionar um diálogo entre os espetáculos. Para tanto, espera-se que se leve em conta o perfil dos parceiros, a seleção de trabalhos coerentes com as linhas estabelecidas (recortes temáticos, estilísticos e territoriais), o público-alvo, a viabilidade técnica e financeira das montagens selecionadas, os espaços e equipamentos culturais disponíveis (Bonet, 2011; Avelar, 2008; Rolim, 2015). Além da capacidade de organizar tudo de forma estratégica, espera-se encontrar um profissional crítico, imaginativo, criativo, qualificado e, sobretudo, grande conhecedor do campo. Trata-se de um estrategista com profunda capacidade de agenciamento de atores e processos, visto que a prática curatorial constrói relações e cria uma “comunidade temporária” (Assis, 2016, p. 86) para que o festival aconteça.

Diante de tais aspectos, caberia indagar: qual seria a formação ideal do curador? O que se exige de um profissional para ser um curador? Ele é um tipo de gestor cultural? As transformações recentes no mundo do trabalho desencadeadas pela mudança para uma economia centrada nos serviços e pelo deslocamento das forças produtivas em direção a recursos imateriais e intangíveis, como informação e conhecimento (Castells, 2005), têm causado mudanças também nos perfis profissionais e em suas capacidades fundamentais.

Interessante que, no caso das artes cênicas, a formação do curador não precisa necessariamente ser ator e/ou diretor. Aliás, são raros os casos em que o profissional chega a estudar com a finalidade de exercer curadoria, já que “a lapidação para o ofício geralmente se constrói de modo autodidata” (Santos, 2017, p. 13) por meio de uma experiência acumulada. O que se espera é um intenso trabalho de pesquisa, em que ele tenha tido a oportunidade de ver o máximo de peças e espetáculos possíveis, assim como possua diferentes cursos e formações que o tenham possibilitado acumular conhecimentos não só técnicos, mas, sobretudo, culturais, artísticos, estéticos e intelectuais. Além dos atores e diretores, a função pode ser exercida por pesquisadores do campo, jornalistas, críticos teatrais, dramaturgos, performadores, cenógrafos, diretores artísticos e programadores de festivais. Ou seja, o que define um curador nem é tanto sua formação, mas, especialmente, sua habilidade e aptidão de articular conhecimentos diversificados, uma vez que compete a ele viabilizar projetos tanto do ponto de vista operacional e de infraestrutura – verbas, disponibilidade financeira, agenda dos grupos, equipamentos e espaços disponíveis etc. – quanto pela perspectiva mais abstrata – conceitual, retórica e subjetiva.

Como a maioria dos profissionais da cultura, o perfil do curador é multifuncional. Ou seja, há uma versatilidade inerente ao trabalhador da cultura que perpassa também a função do curador, já que, por exemplo, um ator não restringe sua atuação profissional unicamente a representar. Ele é ator, produtor do seu próprio espetáculo, às vezes diretor, em outras é também jornalista ou professor de teatro. Isso quando ele não precisa exercer outra profissão ou ter outra ocupação que não especificamente na área cultural para complementação da sua renda – fato bem comum no meio artístico marcado pela precariedade e informalidade das relações trabalhistas. Como o músico que dá aula de música ou o bailarino que é professor de dança. Além da sua atividade-fim, ele precisa desenvolver recursos pedagógicos que o tornem apto às atividades de formação. Nesses casos, diferentemente do especialista, o trabalhador da cultura tem capacidade para ser multifacetado em sua atividade. Dito de outro modo, ele acaba sendo eficaz em tarefas variadas e atua em diferentes frentes da atividade que exerce. Na edição do FIT-BH 2016, um dos produtores dos espetáculos de rua foi também ator em uma das montagens da programação; um dos membros da equipe da ASCPF/FMC é atriz e também servidora pública – apenas para exemplificar com casos do próprio festival.

No caso da 14ª edição do FIT-BH, a coordenação é composta por coordenação-executiva, exercida por servidor da ASCPF; coordenação de produção, exercida por representante da OSC selecionada; e coordenação artística, exercida por representante do grupo curatorial (FMC, 2018b). A edição de 2018 apresenta uma proposta inovadora, nunca antes experimentada em um festival no Brasil de qualquer natureza ou linguagem, pelo menos é o que aponta a equipe da FMC,

uma vez que não se tem registros de experiências semelhantes.³¹ Trata-se de um novo modelo de gestão e curadoria por meio da realização de edital para seleção de proposta curatorial. As mudanças são frutos das ações da nova gestão e da preocupação que parece haver com o sentido público do evento, visto que, segundo a prefeitura, o objetivo é democratizar e horizontalizar ao máximo os processos relacionados ao FIT-BH (CIRC, 2018). Uma estratégia adotada pela atual gestão de reestruturar os modelos de gestão dos festivais públicos da cidade, ao tomar como critério de ação maior transparência e espaço para participação da sociedade civil e dos agentes culturais nos processos decisórios das políticas públicas.

Ao longo da sua história, o festival passou por diferentes fases, modelos de gestão e enfoque da programação. Como afirmamos alhures, as variáveis são reflexos, em grande parte, da própria dinâmica do poder público, que faz com que as estratégias da política pública colocada em prática mudem sistematicamente com as mudanças de gestão, bem como as questões como burocracia e o jogo político. Nos últimos anos, o FIT-BH tem sido acusado por alguns agentes de favoritismos, centralidade dos processos de decisão, ausência de diálogo com a população, distanciamento da classe artística, isolamento. As acusações constam não só na fala dos atores da sociedade civil presentes na reunião pública para discutir a 14ª edição do FIT-BH, realizada em 16 de janeiro de 2018, como também no discurso organizado pelo próprio poder público. Tanto na fala do atual presidente da FMC quanto na de alguns técnicos, é comum encontrar expressões do tipo “precisamos devolver o FIT para a cidade”, “o festival voltou para dentro de si próprio”, “a cidade se afastou do festival”, “há um processo de desgaste do festival”.³² A realização da reunião pública e a implementação do edital de curadoria são ações que fazem parte de uma estratégia que visa reverter tal anseio. O esforço surge do entendimento de que a sobrevivência do festival depende desta aproximação.

A partir do momento que a cidade deixa de se interessar pelo festival, não é a lei de 2008 que vai segurar ele não. Porque se não tem a “galera” pra ir bater panela na porta da Fundação em 2010 (...), o festival não teria acontecido. Então a única coisa que a gente tem para garantir que esse festival continue acontecendo é o vínculo com a cidade.³³

Assim, por meio do edital de seleção da proposta curatorial, a FMC tenta se aproximar da cidade ao convidá-la para pensar juntos a prática de curadoria do evento. A ação tem desdobramentos diversos. Um dos principais, na opinião de um dos servidores da FMC,³⁴ é fato de que os trâmites burocráticos de um chamamento

31. Ver FMC (2018b).

32. Essas expressões foram ouvidas não só na reunião pública realizada em 16 de janeiro de 2018, mas também nas entrevistas e nas conversas informais com a equipe da FMC, especialmente da ASCPF, assim como na equipe externa contratada para a realização da produção do FIT-BH 2018.

33. Fala de um dos membros da equipe da ASCPF/FMC. Entrevista realizada em 25 de maio de 2018, na FMC.

34. Fala de um dos membros da equipe da ASCPF/FMC. Entrevista realizada em 25 de maio de 2018, na FMC.

público obrigam a equipe curatorial a sistematizar minimamente a proposta não só do ponto de vista do seu desenvolvimento conceitual, mas também da metodologia de trabalho, da abordagem a ser empreendida, da justificativa dos critérios que irão orientar a seleção dos espetáculos e da argumentação sobre a coerência entre o tema escolhido e as ações que serão realizadas. A sistematização, neste momento, é bem-vinda pela FMC, especialmente no que se refere ao desenvolvimento de uma argumentação técnica que dê fundamentação ao trabalho e, conseqüentemente, respostas aos questionamentos feitos pela cidade sobre a credibilidade e os critérios utilizados no processo de escolha dos espetáculos. Uma tentativa do poder público de se resguardar das críticas recebidas no passado, assim como de tentar blindar alguns dos riscos que envolvem os trabalhos ancorados na subjetividade, como predileções, favoritismos, reduções ao juízo do gosto ou dos jogos políticos etc.

Vale destacar que o edital de seleção do projeto curatorial do FIT-BH 2018 foi patrocinado pela Cemig via Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais. O edital foi desenvolvido pelo Centro de Intercâmbio e Referência Cultural (CIRC)³⁵ em parceria com a FMC, outro arranjo institucional necessário para que a prefeitura pudesse dar início às ações de pré-produção do evento. Segundo informações do edital, as equipes curatoriais deveriam ser compostas por pelo menos três pessoas, sendo obrigatório que apenas um dos membros resida em Belo Horizonte. Os demais integrantes poderiam ser profissionais de qualquer lugar do Brasil ou do mundo, mas seriam valorizadas as propostas em que a maior parte dos integrantes do grupo residissem na cidade, com o intuito de contribuir para a formação de curadores em Belo Horizonte (CIRC, 2018). Desse modo, além de ampliar a democratização dos processos decisórios e de gestão dos festivais públicos, a iniciativa busca também fomentar a discussão sobre curadoria em artes cênicas na cidade e no país, uma vez que a avaliação é de que o Brasil é carente de profissionais dessa natureza.

Uma característica que se espera dos festivais públicos é tentar empreender ao máximo normatividades consideradas democráticas na gestão do evento. Assim, são bem-vindos e bem avaliados processos seletivos realizados via editais públicos. No entanto, a maneira como ocorre o processo seletivo terá influência direta no trabalho a ser desenvolvido pelo curador, visto que a inexistência de inscrições prévias de espetáculos aumenta a autonomia e a liberdade do curador na construção dos sentidos do discurso que se quer fazer. Por sua vez, nos festivais em que ocorrem inscrições prévias de espetáculos, o curador opera em um universo predeterminado e, conseqüentemente, mais limitado para conseguir efetivar a sua proposta. A quantidade de espetáculos também aumenta os desafios a serem enfrentados

35. O CIRC foi oficialmente criado em 2010 e tem como missão "contribuir para a difusão e formação de público no Brasil, preservar a memória e os saberes das cênicas com ênfase no circo e promover a qualificação profissional de artistas da área" (informação retirada do site). O CIRC é realizador, desde 2010, junto à produtora Agentz Produções Culturais, do Festival Mundial de Circo. O Festival Mundial de Circo acontece em Belo Horizonte desde 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/3eWlit2>>. Acesso em: 9 maio 2018.

pela curadoria, já que o número reduzido de montagens facilita traçar a coerência entre elas na grade de programação, tornando mais evidente o discurso conceitual do evento (Rolim, 2015).

No caso do FIT-BH 2018, à curadoria compete a escolha dos espetáculos que irão compor as mostras nacional e internacional. Já a mostra local é composta por espetáculos inscritos no edital público e selecionados por meio de comissão paritária, formada por representantes de diferentes setores e também por um dos membros da equipe curatorial. A equipe curatorial sugere algumas diretrizes a serem seguidas pelo edital de seleção, que é organizado por outra instituição que não o CIRC ou a OSC selecionada para produzir o festival. A seleção da mostra de espetáculos locais é feita pela Associação dos Amigos do Centro de Cultura Belo Horizonte (Amicult).

A ideia de selecionar o grupo curatorial via edital foi apresentada à sociedade na reunião pública para discutir a 14ª edição do FIT-BH (Encontros FIT 2018) realizada em 16 de janeiro de 2018. A proposta foi bem recebida pelos artistas, os quais não deixaram de apresentar preocupações em relação à necessidade de atuação direta do poder público na estruturação da programação para assegurar o caráter público do evento como a garantia dos princípios de diversidade, pluralidade, gênero e raça. As falas dos atores presentes nesse encontro foram incisivas nesse sentido. Resultado ou não desta reivindicação, o fato é que, entre as diretrizes do edital de seleção das propostas curatoriais publicado logo após a realização desta reunião, destaca-se a necessidade do projeto “garantir os princípios da diversidade e pluralidade, tanto no que se refere à constituição da equipe curatorial proposta, por meio do perfil dos profissionais envolvidos e das funções que exercerão, quanto no que tange ao conceito curatorial a ser elaborado”; e que se conecte com assuntos “contemporâneos sobre pautas referentes a questões sociopolíticas” com destaque para os “temas relacionados a gênero, etnias e diversidade, nos âmbitos local, regional, nacional e internacional” (CIRC, 2018).

Assim, além dos pontos apresentados sobre as características necessárias ao curador, chama-se a atenção para um componente que parece ser imprescindível para a nova gestão da FMC e, conseqüentemente, para os festivais públicos da cidade: a dimensão técnico-política empreendida ao trabalho de curadoria. A análise das diretrizes da política pública de festivais da FMC presentes no edital³⁶ nos chama a atenção para o deslocamento de uma dimensão estética-conceitual do que viria a ser o trabalho de curadoria para uma dimensão que denominamos aqui de político-social ou político-estético. Isso porque o edital faz exigências explícitas para que o projeto curatorial se conecte com reflexões sociais atuais sobre gênero, diversidade, raça, etnia, bem como com a “dinâmica

36. O conjunto das *Orientações e diretrizes da Política Pública de Festivais* encontra-se no anexo A deste trabalho.

dos movimentos socioculturais contemporâneos” (CIRC, 2018). Esta dimensão está presente não apenas nas diretrizes impressas no edital de seleção da proposta, mas especialmente no resultado do grupo selecionado para a função. É evidente que há uma preocupação em incluir na programação manifestações culturais e linguagens artística diversas, mas existe um visível destaque para questões políticas e sociais atuais, como a atuação da mulher no mercado de trabalho e a exclusão do negro de determinados espaços sociais e profissionais.

Essas questões são representadas tanto pelo perfil do grupo curatorial selecionado quanto pela proposta conceitual do trabalho.³⁷ O grupo selecionado é composto por três curadoras mulheres, sendo duas delas mulheres negras. As três mulheres serão assessoradas por duas assistentes também mulheres, sendo uma delas negra, e um homem negro.³⁸ Este destaque se dá não no sentido de estigmatizar a atual curadoria. Ao contrário, o fazemos para chamar a atenção para o fato de que o grupo, na sua própria constituição, é representativo da pauta que visa combater a ausência de narrativas cênicas plurais, consideradas não hegemônicas – como a maior participação de atores negros e/ou de espetáculos com linguagens consideradas do teatro negro. A narrativa construída pela fala dos atores presentes no Encontros FIT 2018 deixa evidente que as representações consideradas hegemônicas consistem na presença massiva nos festivais e, por vezes exclusiva, de corpos brancos, heterossexuais e masculinos nas montagens, assim como na predominância de espetáculos do eixo Rio-São Paulo e de países europeus. Uma das sugestões apresentadas pelos atores é que no edital de seleção da curadoria constasse a exigência de que pelo menos 50% da equipe fosse constituída de negros e/ou indígenas para evitar a perpetuação do que consideram um “FIT branco”.³⁹

O nome do projeto curatorial selecionado é “corpos-dialetos”,⁴⁰ sendo o tema da representatividade o seu mote principal. Segundo a FMC, “o propósito da curadoria é trazer ao festival produções e grupos pouco representados no circuito de festivais brasileiros, buscando as singularidades de trabalhos marcados por seu lugar social” (Belo Horizonte, 2018). O objetivo da proposta é promover espetáculos e montagens fora dos eixos centrais e das narrativas eurocênicas, não apenas na perspectiva dos territórios – dada a predominância dos espetáculos vindos do

37. Ver: Rocha G. (2018) e Félix (2018).

38. O grupo é composto pelas curadoras Luciana Eastwood Romagnolli – jornalista, pesquisadora e crítica de teatro; Soraya Martins – atriz, pesquisadora e crítica de teatro afro-brasileiro; e Grace Passô – atriz, diretora e dramaturga. Além dos assistentes Anderson Feliciano – performer e dramaturgo; Daniele Avila Small – pesquisadora, crítica e curadora; e Luciane Ramos – artista da dança, antropóloga e pesquisadora (Belo Horizonte, 2018).

39. Fala de um dos atores presentes na reunião pública realizada no dia 16 de janeiro de 2018 (Encontros FIT 2018).

40. “Corpos-dialetos aproxima dois conceitos: os corpos, com suas presenças diversas, e os dialetos, as muitas línguas que se inventam, revelando variedades e singularidades do convívio social de maneira potente. Para a curadoria, essas singularidades aparecem em trabalhos artísticos produzidos por sujeitos e grupos não neutros – sem pretensão de ocupar um lugar central e universal – mas, sim, marcados por seu lugar social, numa perspectiva descolonial que percorra caminhos na contramão de um olhar eurocêntrico nas artes cênicas” (Belo Horizonte, 2018).

Sudeste brasileiro e da Europa –, mas também do ponto de vista das narrativas sociais excluídas – com a presença de espetáculos que promovam reflexões sobre o lugar do negro na sociedade, por exemplo.

Esse e outros pontos foram veementemente criticados na fala dos atores na reunião pública de discussão da 14ª edição do FIT-BH (Encontros FIT 2018).⁴¹ As narrativas presentes nesse encontro evidenciam uma sequência de controvérsias inerentes ao complexo processo de agenciamento próprio do trabalho de curadoria.⁴² Uma das controvérsias enfrentadas tanto pela gestão quanto pelo modelo artístico dos festivais de cunho internacional é justamente no dimensionamento dos cachês dos grupos internacionais, nacionais e locais que integram as diferentes mostras do festival. O que dá notoriedade ao evento? O que é capaz de consolidá-lo junto aos patrocinadores, à imprensa e ao público? É evidente que uma grande atração internacional cumpre com os requisitos. Comumente, trazer um nome internacional de peso é o que garante que o festival tenha repercussão mundial, e que consiga cumprir a sua função de projetar internacionalmente a cidade e sua cultura. Contudo, uma grande atração internacional, invariavelmente, significa altos custos financeiros. Segundo Rolim (2015), normalmente, boa parte do orçamento está voltada para trazer nomes de referência internacional.⁴³

Na busca pela redução dos custos do orçamento, por vezes, uma estratégia utilizada pela gestão do festival para compor a mostra internacional consiste em priorizar países que têm como política pública ações de intercâmbio e circulação de seus grupos de teatros em festivais internacionais. Um ponto levantado na reunião é que os países que normalmente têm políticas estruturadas nesse sentido são justamente os europeus. Desse modo, por um lado, a estratégia auxilia na questão dos gastos com os espetáculos internacionais, mas, por outro lado, acaba “branquificando”⁴⁴ a programação do festival, uma vez que países de outras partes do continente, especialmente os africanos, não possuem em suas políticas editais de circulação e/ou ações dessa natureza.

Nesse quesito, um jogo de forças em interação disputa os sentidos atribuídos aos eventos internacionais. Isto é, os participantes da reunião pública questionam os valores gastos em dólar e euro, além dos custos com as taxas alfandegárias, os impostos, as passagens internacionais, a hospedagem etc. Ora o festival é acusado de certo *colonialismo* e, portanto, ultrapassado, ao dispende mundos e fundos para fazer presente uma atração internacional, sendo que parte deste recurso poderia ser

41. Os dados apresentados no apêndice A também evidenciam a predominância dos países europeus nas mostras de espetáculos internacionais ao longo da história do FIT-BH.

42. As controvérsias apresentadas a seguir foram levantadas, especialmente, no Encontro FIT 2018, realizado em 16 de janeiro de 2018, para discutir a 14ª edição do FIT-BH.

43. Para a 14ª edição do FIT-BH, a prefeitura estima que – se forem efetivadas todas as parcerias e a captação de todos os recursos – de 8% a 12% do orçamento total previsto para realização do evento sejam gastos no pagamento de cachês dos espetáculos nacionais e internacionais, incluídos taxas e impostos (CIRC, 2018).

44. Encontros FIT 2018, realizado em 16 de janeiro de 2018, para discutir a 14ª edição do FIT-BH.

empreendido em grupos locais ou em equipamentos culturais privados carentes de subvenção estatal para a sua sobrevivência; ora ele é chamado de moderno e arrojado, ao oportunizar que tanto o público quanto, especialmente, os artistas brasileiros tenham a chance de ter contato com espetáculos internacionais, os quais acabam por atuar como fonte de informação e aprendizado para os artistas locais. Alguns chegam a questionar se Belo Horizonte não tem artistas locais suficientemente qualificados para se fazer um bom festival de teatro e se de fato é necessário *importar* cultura para a cidade; enquanto outros afirmam que atacar o caráter internacional do festival em detrimento da defesa dos artistas locais é ser provinciano e atrasado, já que o contato com artistas e espetáculos estrangeiros é extremamente importante para a formação e qualificação dos profissionais da cultura.⁴⁵

A despeito das defesas ou acusações sobre a abordagem internacional do evento, uma questão que se coloca é a diferença entre os cachês na composição orçamentária do festival. A avaliação de um dos participantes da reunião pública é a de que existe uma desvalorização dos grupos locais, uma vez que são sempre os espetáculos locais que recebem menor cachê e apenas os estrangeiros recebem o *status* de *convidado* para participar do evento.⁴⁶ Contudo, parece que sempre haverá um impasse em relação ao orçamento, já que a mostra local transita entre o desejo de remunerar melhor os grupos locais e a vontade de aumentar o impacto desta ação ao garantir a participação de um número maior de grupos na mostra local.⁴⁷ Além dos cachês para os espetáculos, o orçamento precisa prever também os pagamentos para os profissionais responsáveis pelas ações de formação, reflexão e intercâmbio, como as atividades de oficinas e *workshops*, seminários e palestras, e residências artísticas e rodadas de negócio, respectivamente.

Essas e outras controvérsias fazem parte do rol de questões a serem enfrentadas pela curadoria do evento que precisa, como afirmamos, em um jogo de quebra-cabeças, combinar o recurso orçamentário, os espaços disponíveis para a apresentação dos espetáculos e o conceito criado para o festival. Diante dos aspectos apresentados, vale indagar se a curadoria da 14ª edição do FIT-BH não inaugura um novo desenho conceitual para os festivais de artes cênicas no Brasil? Tal avaliação só poderá ser feita futuramente, já que este é um processo que se encontra em curso. No entanto, se assim o for, esta ação certamente se configura no tipo de impacto que chamamos de retenções e permanências dos eventos. Resultado de um momento de reflexividade que só é possível a partir do processo de amadurecimento do evento decorrente da sua organização contínua e permanente.

45. Nesta fala, o artista destaca a chance que teve de participar de atividades formativas com um dos mais importantes diretores de teatro e também de cinema do mundo, o fundador e diretor do Centro Internacional de Criação Teatral, o britânico Peter Brook, na edição de 2004. Segundo o ator, esta oportunidade marcou profundamente a sua vida e mudou os rumos da sua carreira profissional.

46. No FIT-BH, apenas a mostra local é feita via edital público de seleção. As mostras nacional e internacional são construídas a partir de convites feitos aos grupos de teatro para participarem do evento.

47. Segundo a fala do presidente da FMC, no Encontros FIT 2018, realizado em 16 de janeiro de 2018.

7 ESPAÇOS E EQUIPAMENTOS CULTURAIS

A relevância das práticas culturais nas cidades como expressão de sua dinamicidade e potencial criativo nem sempre foi algo defendido pelos pensadores do campo. A noção de cultura, tendo como alvo o espetáculo ao vivo (particularmente as artes performativas e do teatro), como ingrediente transformador da vida social nas cidades foi veementemente combatida por Jean-Jacques Rousseau. É o que nos conta Fortuna e Silva (2002), ao lembrar que Rousseau, defensor de um ideal antiurbano e que chegou a acusar o espetáculo ao vivo de responsável pela corrupção e pela descaracterização da cultura local, uma ameaça do espírito cosmopolita às virtudes da vida coletiva e da comunidade. Nos dias atuais, dificilmente este argumento encontra ressonância, já que são significativas as transformações na relação entre cultura e cidade ao longo dos séculos. A cultura hoje é considerada indício forte de cosmopolitismo, algo bem visto e valorizado pelas cidades contemporâneas como marca de heterogeneidade social e cultural, desenvolvimento e avanço urbano.

Uma das características notáveis do FIT-BH, destacada alhures, é a relação que o evento estabelece com a cidade e a ocupação do espaço público urbano. Isso porque o festival é marcado na sua origem pelas peculiaridades inerentes ao teatro de rua,⁴⁸ uma modalidade teatral que faz uso de outros espaços – rua, avenida, praça, parque, viaduto, metrô, edifícios – que não os tradicionais para a apresentação de seus espetáculos. Há quem afirme que o festival surge justamente do desejo de reinventar o espaço da cidade a partir do teatro,⁴⁹ contrariando a sentença dada por autores que apontam para o declínio do espaço público e a falência da cidade como o lugar privilegiado para o encontro, para as interações, as trocas sociais.⁵⁰

48. O teatro de rua é uma modalidade teatral voltada para os espetáculos que fazem uso da cidade como o lugar de encenação em oposição aos locais fechados das salas de teatro. Existe uma diferenciação no meio das artes cênicas entre o teatro realizado na rua e o teatro de rua. O primeiro abrange espetáculos planejados para o espaço fechado do teatro e que, com algumas adaptações, podem ser apresentados também na rua (espaço público da cidade); ou mesmo um espetáculo planejado para acontecer na rua e que pode vir a ser apresentado no equipamento cultural teatro. Trata-se de um teatro que se faz na rua, uma transposição do palco das salas para ambientes abertos da cidade. Já o teatro de rua utiliza a própria construção do espaço da cidade como elemento cênico, componente e recurso estético do espetáculo. O espaço urbano é mais do que o local da encenação, uma vez que há uma apropriação do espaço ao entender a própria “cidade como dramaturgia” (Carreira, 2010). Considerando que essa diferenciação só é possível de ser feita a partir da análise do espetáculo propriamente, optamos por denominar teatro de rua os espetáculos planejados para acontecerem no espaço aberto da cidade.

49. “A gente pensava em fazer Belo Horizonte abrir as praças para a cultura. BH era uma cidade muito fechada para esse tipo de coisa e a gente sensibilizou os poderes para liberar esses espaços e renovar a vida desses locais” (fala do diretor de teatro Eid Ribeiro, que atuou na curadoria e na direção do festival desde sua primeira edição até 2010). Ver: Brito (2014).

50. Ver Caldeira (2000); Sennet (1989); Jacobs (2000).

FIGURA 3
FIT-BH 2004: The Field (Parque Ecológico da Pampulha)



Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte.
Créditos: Kika Antunes.

Ao longo de sua história, o FIT-BH ocupou mais de 455 lugares na cidade e no entorno⁵¹ destinado para a apresentação dos espetáculos previstos na grade da programação do evento período 1994-2016⁵² (figura B.1, apêndice B). Vale destacar que este número não contempla os espaços utilizados para a realização dos *eventos paralelos*, como seminários, oficinas, cursos, debates, exposições, *shows*, festas, exibições de filmes, *performances*, rodadas de negócio e rodas de conversa. Os espetáculos da programação se dividem em três categorias: palco, rua e espaço alternativo. Os apresentados no palco são os que acontecem nos espaços formais do equipamento cultural, como o teatro; os que acontecem na rua são os realizados no espaço aberto da cidade, como praças, parques, ruas, avenidas, viadutos, feiras de alimentação, áreas de lazer de conjuntos habitacionais, campos de futebol abertos, esplanada de igrejas e de centros comunitários; e, por fim, os que ocupam espaços alternativos são os realizados em anfiteatro, auditório, biblioteca, bares, centro culturais, complexo esportivo e de lazer, casas noturnas e de *shows*, cinema, *hall*

51. Além de Belo Horizonte, o FIT-BH já esteve presente nos municípios de Betim, Contagem, Mariana e Vespasiano e no distrito de Venda Nova.

52. Os dados foram levantados dos catálogos e cadernos de programação do festival de todas as edições realizadas, com exceção de 2004, já que o caderno de programação desta edição não continha o local de apresentação dos espetáculos. O número 455 refere-se ao somatório de todos os espaços utilizados pelo festival ao longo dos anos, sendo que um mesmo local foi contabilizado todas as vezes que integrou os lugares de apresentação dos espetáculos, independente do fato de já ter sido considerado na edição passada. Não foram contabilizados os dados dos eventos paralelos.

de edifício, escola, quadra de escola de samba, espaços culturais e para eventos, galeria de arte, galpões, mercado, museu, restaurante, *shopping center*, terminal de transporte – como estações de metrô e ponto de ônibus – transporte público, universidade e lona de circo (figura B.2, apêndice B).

A relação que o FIT-BH estabelece com os espaços da cidade é interessante, já que existe uma preocupação do festival em valorizar, dar visibilidade ou até mesmo reinaugurar equipamentos culturais tradicionais da cidade, ao mesmo tempo em que o evento procura extrapolar, contrapor e deslocar a ideia de que a cultura demanda uma espacialidade própria e especializada – em um sentido físico e restrito – para que ocorram as dimensões do acesso e da circulação de bens culturais.

Na visão de Fortuna e Silva (2002, p. 410), uma das dimensões da espacialidade da cultura “diz respeito aos lugares e equipamentos especializados, sejam eles teatros, auditórios, museus ou galerias, onde se experimenta actos estéticos de criação artística”. Segundo Coelho (2004, p. 165), os equipamentos culturais constituem “edificações destinadas a práticas culturais (teatros, cinemas, bibliotecas, centros de cultura, filmotecas, museus)”. Nessa perspectiva, eles compõem a infraestrutura necessária para a produção e a oferta de bens e serviços das atividades que envolvem o setor cultural. São, portanto, enquanto espaço físico dos mais variados tipos, constituidores de uma materialidade referência de edificação, especificidade, permanência e continuidade.

Os equipamentos são importantes componentes do processo de difusão cultural, já que promovem o acesso às atividades e a bens e serviços culturais. Além de atuarem como suporte para a difusão da cultura, eles possuem grande potencial de dinamização do território, tendo em vista sua capacidade de produzir interação entre as diversas manifestações culturais e o público. É evidente que a presença dos equipamentos na cidade não mostra o fluxo das atividades culturais, nem tampouco permite uma avaliação mais qualitativa desta dinamização. O simples fato de saber da presença ou não de infraestrutura física para a veiculação de conteúdos culturais não nos permite avaliar a qualidade desses equipamentos, as condições de uso, o fluxo de informação, as atividades presentes e o perfil do público frequentador. No entanto, a sua presença é indicativa da existência de uma ação minimamente coordenada no campo da cultura, uma vez que demanda recursos financeiros, materiais e humanos, planejamento, gestão, envolvimento com a cidade para assegurar a sua sobrevivência etc.

O FIT-BH reconhece a importância dos equipamentos ao fazer um esforço de planejar espetáculos para equipamentos culturais desvalorizados e/ou desativados na cidade. Como exemplo, podemos destacar três momentos do festival. Os primeiros FIT-BH foram realizados pela direção do Teatro Francisco Nunes, o que evidencia a relação estreita do evento com o equipamento cultural. A primeira edição do

festival, em 1994, reativou a Serraria Souza Pinto – que vinha antes sendo utilizada como estacionamento –, inaugurando o lugar como o mais novo espaço cultural da cidade na época. O local contou com programação diversa: eventos culturais, como *shows*, *performances* e encontros (Estação em Movimento e Bar do FIT). A ação fez coro à vontade de transformar o lugar em um espaço para espetáculos, *shows*, feiras e eventos, o que acabou acontecendo em 1998, quando a Serraria Souza Pinto foi incorporada ao patrimônio administrado pela Fundação Clóvis Salgado, do governo do estado. E, ainda, apesar da tradição do festival de realizar sempre a abertura do evento com a exibição de espetáculos grandiosos em praça pública, a abertura da edição de 2014 – comemorativa de vinte anos do FIT-BH – aconteceu nos espaços fechados dos teatros Francisco Nunes e Marília, dois equipamentos públicos municipais de relevância na cidade e que se encontravam desativados e/ou fechados para reforma e restauro por um longo período.

Concomitantemente à valorização dos equipamentos culturais da cidade, o festival também planeja ações que extrapolam os espaços considerados formais para às exibições teatrais. Na cultura é comum eventos culturais – espetáculos, concertos, festivais, sarais, exposições, exibições etc. – acontecerem nos equipamentos culturais institucionalizados, assim como em determinados espaços sociais, como escolas, ruas, praças, viadutos, bares e cafés. Espaços que não necessariamente constituem um local formalizado e/ou especializado para a recepção dos espetáculos, mas que, dadas as dinâmicas próprias da cidade e de um público específico, acabam por configurar um importante local de encontro. São atribuídas às ruas, às praças e aos viadutos novas significações, tendo em vista determinados usos e objetivos prefixados por determinados grupos no trânsito pela cidade. No caso do FIT-BH, isso se dá em duas dimensões principais. A primeira diz respeito ao fato de que o festival acaba fazendo com que o público vá à lugares nos quais não iria em outra situação, por exemplo, embaixo do viaduto, áreas de lazer de conjuntos habitacionais, galpões desativados da rede ferroviária ou mesmo o prédio da Secretaria Estadual de Educação. Nessas situações, um público já iniciado na linguagem teatral vai em busca dos espetáculos onde quer que eles estejam e, em vista disso, acabam frequentando espaços da cidade que não o fariam de outra maneira.

A segunda dimensão tem correspondência com a controvérsia que gostaríamos de destacar: a relação que se estabelece entre o público e o equipamento cultural *versus* a relação que se estabelece entre o espetáculo e o público no teatro que se faz na rua. A questão nos vem a atenção a partir da fala da Assessoria de Comunicação do festival de que o problema de falta de público do teatro consiste justamente no equipamento cultural.⁵³ A afirmação é curiosa, já que inicialmente poderíamos destacar vários aspectos positivos do equipamento cultural. Além da noção de

53. Bate-papo informal sobre o festival com grupo de servidores da ASCPF, realizado em 25 de maio de 2018, na FMC.

infraestrutura, ou seja, do espaço físico que permite a articulação entre a produção e o consumo, essas organizações são também promotoras do encontro entre diferentes fluxos e atores. São, essencialmente, espaços de sociabilidade ao promoverem o encontro entre artistas, gestores culturais, técnicos, pensadores e público.

De caráter gregário, associativo e simbólico em diferentes medidas, os equipamentos culturais são espaços que proporcionam a interação, o estar juntos (ainda que em conflito e/ou discordância), a junção em torno de práticas culturais. Na perspectiva do público consumidor, os equipamentos oferecem oportunidade de fruição cultural, ao promoverem experiências relacionadas à sensibilidade artística e à dimensão simbólica e estética da cultura como um todo. Ao assistir um espetáculo em uma casa de cultura ou teatro, o público tem acesso a diferentes benefícios, como: assistir ao espetáculo propriamente dito e ter contato com todo o seu potencial de diversão e entretenimento, transformação e reflexão; ingressar em um ambiente repleto de informações (como livrarias, informativos, notícias, panfletos com outras programações culturais, revistas, encartes etc.); ter a oportunidade de convívio e troca com pessoas interessadas na mesma experiência.

Contudo, existe nas artes cênicas uma corrente que acredita que o espaço fechado do equipamento cultural restringe a capacidade do teatro de falar com o público, uma vez que as salas de espetáculos são espaços elitizados no sentido de que só recebem um determinado tipo de espectador. Nessa perspectiva, o equipamento formal e institucionalizado se apresenta não como um facilitador da fruição cultural, mas como mais uma das barreiras que o público não consumidor de cultura precisaria transpor para se dispor a experienciar um espetáculo teatral. É claro que as dificuldades enfrentadas nas ações que visam ao aumento do consumo cultural não se esgotam na crença de que os equipamentos elitizam a cultura – existem outras questões, como escolaridade, renda, hábitos familiares, acesso, divulgação, localização, transporte. Essa reflexão ganha aprofundamento nas pesquisas sobre formação de novos públicos, práticas de lazer e uso do tempo livre, perfil do público consumidor de cultura etc. Por hora, gostaríamos de chamar a atenção para a convicção de alguns de que o sucesso do FIT-BH estaria justamente na capacidade do festival, através da modalidade do teatro de rua, de alcançar um público que não tem contato com o teatro de maneira alguma, que nunca assistiu a um espetáculo e nem o fará mesmo que o ingresso lhe seja concedido gratuitamente por achar que a linguagem teatral não é para ele. A potência do FIT-BH estaria justamente no teatro de rua e na ocupação do espaço urbano por meio dos espetáculos, condição que acabaria por tornar o teatro mais acessível: “Por ser na rua, eu acho que é a principal chancela que o FIT tem para poder trazer as pessoas que não são público do teatro”.⁵⁴

54. Bate-papo informal sobre o festival com grupo de servidores da ASCPF, realizado em 25 de maio de 2018, na FMC.

No entanto, o imaginário que defende essa potência e maior acessibilidade do teatro de rua enfrenta outro desafio: está cada vez mais difícil encontrar espetáculos de rua. Os dados do FIT-BH refletem esta dificuldade: 50% das apresentações do festival são da categoria palco, sendo que apenas aproximadamente um terço dos espetáculos é da categoria rua (gráfico A.6, apêndice A). Em contraposição, vale destacar que, dos lugares mapeados (espaços e equipamentos culturais ocupados pelo festival em todas as edições), 51% são da categoria rua, 30% são espaços alternativos e 19% são da categoria palco (gráfico A.7, apêndice A). Ou seja, a maior parte dos espetáculos do festival é da categoria palco, mas os espaços menos utilizados pelo festival são justamente as salas de teatro. É provável que espetáculos de palco estejam sendo adaptados para acontecerem na rua e/ou nos espaços alternativos.

Uma das dificuldades apontadas para a escassez dos espetáculos de rua, segundo a equipe da FMC responsável pela organização do festival,⁵⁵ seria o alto preço da infraestrutura necessária para a produção. Do ponto de vista técnico, o espaço fechado do teatro é equipado de estrutura própria, como palco, som, luz, cadeira, camarim etc. Ao passo que, na rua, a produção precisa organizar e alocar toda a estrutura, aumentando os custos da apresentação. Outra razão assinalada seria a desvalorização do teatro de rua, justamente pelo fato de que este acontece na rua e não na sala de teatro, local que consagra, confere legitimidade e uma espécie de selo de qualidade ao espetáculo.

As razões que contribuíram para essa queda não são tão evidentes, no entanto, o FIT-BH é sensível à questão e, a partir de 2002, a programação do evento passou a contemplar atividades que promovam o tema, com o FIT-BH Rua,⁵⁶ a Mostra de Movimentos Urbanos, o Ateliê de Produção,⁵⁷ entre outras (Morais, 2008). Há um esforço da produção do festival em ocupar diferentes espaços da cidade, especialmente o espaço público, como vimos, por entender que o espetáculo de rua tem maior alcance no que se refere à diversidade de plateia (em termos de faixas etárias e categorias sociais e culturais diversificadas), à possibilidade de conquista do público acidental (aquele que não espera pelo acontecimento artístico) e ao tipo de relação que se estabelece com o público no sentido da liberdade, menor resistência e maior abertura para a experiência teatral.

Trata-se de uma abordagem que acredita que o teatro que se faz na rua é mais democrático ou que teria uma função social ao reconhecer que o próprio espaço acaba por determinar as condições de acesso do público ao espetáculo. Nesse caso, há uma compreensão de que o equipamento cultural elitiza, limita o acesso, distancia,

55. Bate-papo informal sobre o festival com grupo de servidores da ASCPF, realizado em 25 de maio de 2018, na FMC.

56. Ação que estimulou a apresentação de roteiros para a montagem de micropeças de rua que, posteriormente, integraram a programação do evento.

57. Ateliê que deu suporte às montagens vencedoras da Mostra de Micropeças na elaboração de cenários, figurinos, objetos de cena e maquiagem.

inibe o consumo. Essa visão não deixa de ser interessante se pensarmos que a cidade pode ser também um lugar “inóspito para o teatro” (Carreira, 2010), uma vez que a rua teria outras finalidades e é um lugar onde as pessoas estão ocupadas com coisas mais cotidianas, como com trânsito, ou em pagar conta, realizar tarefas, fazer compras, se deslocar para o trabalho etc. Desse modo, as pessoas não estariam receptivas à prática teatral como no equipamento cultural, lugar convencionalmente considerado como apropriado para a apresentação de espetáculos. O teatro viria para disputar um lugar na funcionalidade inerente à rua.

A população de Belo Horizonte é estimada, em 2017, em 2.523.794 milhões de habitantes, segundo dados do IBGE (2017). A capital mineira ocupa a sexta posição entre as cidades mais populosas do país, ficando atrás de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Salvador e Fortaleza. A RM de Belo Horizonte possui 5,9 milhões de habitantes, o que representa a terceira maior RM do país, perdendo apenas para São Paulo (21,4 milhões de habitantes) e Rio de Janeiro (12,4 milhões de habitantes). A cidade de Belo Horizonte conta com 487 bairros, divididos em nove regiões administrativas: Barreiro, Centro-Sul, Leste, Nordeste, Noroeste, Norte, Oeste, Pampulha e Venda Nova, conforme figura B.3 (apêndice B).

Conforme os dados do Censo Demográfico 2010 (IBGE, 2010), Belo Horizonte possui três bairros com população acima de 28 mil moradores, sendo que quase 15% dos bairros da cidade têm população superior a 10 mil habitantes. Dos três bairros mais populosos, nenhum fica na região Centro-Sul, onde está concentrada a maioria dos equipamentos culturais da cidade. Os bairros mais populosos são Sagrada Família da regional Leste, Buritis da regional Oeste e Padre Eustáquio da regional Noroeste. Pouco mais de 10% da população encontra-se na região Centro-Sul da cidade. Para suprir a demanda das regiões mais periféricas, o poder público municipal implementou, na década de 1990, a política dos centros culturais a partir da diretriz de descentralização presente na Lei Orgânica do Município⁵⁸ (Belo Horizonte, 1990). As diferenças entre as regionais de Belo Horizonte evidenciam a segregação sociocultural e espacial da cidade em termos de serviços e equipamentos culturais. Mesmo com política dos centros culturais da prefeitura, apenas 11,4% dos lugares ocupados pelo FIT-BH correspondem aos centros culturais do poder público municipal.

Além da concentração dos equipamentos culturais no centro, as atividades e os espetáculos do FIT-BH, apesar da programação priorizar o uso de espaços abertos da cidade – praça pública, parques, feiras, ruas e avenidas – também estão aglutinados na região mais central da cidade, especialmente a regional Centro-Sul. A figura B.2 (apêndice B) mostra essa concentração: a maioria dos espetáculos da categoria palco (pontos amarelos na figura) segue a lógica da concentração dos

58. A FMC é responsável pela gestão de dezessete centros culturais.

equipamentos e acontece na região Centro-Sul; e os espetáculos das categorias rua e espaço alternativo (pontos verdes e vermelhos, respectivamente) são os que mais se expandem para outras regiões da cidade. No entanto, o relatório da Secretaria Municipal de Cultura (SMC, 2018) aponta que, na edição do FIT-BH 2016, dos 28 locais utilizados pelo festival, 23 estão na regional Centro-Sul, três na regional Leste e dois na regional Pampulha. No caso do FIT-BH 2014, o mesmo relatório aponta que, do total de atividades realizadas pelo festival, 60% aconteceram na regional Centro-Sul e 15% na regional Leste. Os 25% restantes se dividem entre as outras regionais.

No que se refere à origem/ao tipo dos 455 espaços e equipamentos culturais ocupados pelo FIT-BH, vale destacar que a maioria (218 lugares = 48%) foi classificada pela pesquisa como espaço público urbano, 26% são administrados pelo poder público municipal, 17%, pela iniciativa privada, 5%, pelo poder público estadual, 3%, pelo poder público federal e 1% são de origem mista, ou seja, administrados por meio de parceria do poder público municipal com o estadual (gráfico B.1, apêndice B). O FIT-BH ocupa uma média de 37,8 espaços e equipamentos culturais por edição, o que demanda um complexo planejamento de logística e produção, conforme demonstrado na seção 5 deste capítulo. Considerando a quantidade de espaços públicos urbanos, bem como os equipamentos culturais administrados pela gestão pública local, os dados mostram, mais uma vez, a centralidade do poder público municipal como ator político fundamental na articulação entre diferentes atores: sociedade civil, iniciativa privada e diversas instâncias governamentais.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS: CIRCUITOS CULTURAIS E REDES MÓVEIS

Nos trabalhos de avaliação de impacto de ações, programas e eventos, comumente nos limitamos a avaliar as atividades diretamente relacionadas ao objeto que se quer apreender. Nada mais natural, evidentemente. Contudo, a ideia de circuitos nos coloca o desafio de ampliação do olhar. Quando partirmos da noção de que as ações decorrentes de uma política funcionam como redes móveis, que fazem e se desfazem, em trocas não necessariamente produtivistas e mercantis, mas a partir de dinamismos outros, mais complexos e de difícil apreensão (Barbosa da Silva, 2018), sobrepujar o objeto (o evento em análise) torna-se uma consequência. Refere-se a um exercício de extrapolação, não no sentido de tornar impossível o monitoramento e a avaliação de políticas públicas, mas de se tentar ampliar a percepção dos processos através da descrição das complexidades dos arranjos da criatividade inerentes às atividades culturais. Trata-se de complexificar a ideia de impacto e buscar novas conexões de sentido, que vinculem os significados dos eventos a estratégias institucionais e políticas.

Onde começa e onde termina um evento? Como avaliar os seus impactos? Os desdobramentos decorrentes de uma ação direta, ou seja, de uma ação pensada e planejada exclusivamente para compor a grade de programação, mas que futuramente extrapola as demarcações do festival pode ser considerada impacto do evento? Como mapear os seus resultados?

Barbosa da Silva, Ellery e Midlej (2009, p. 229) afirmam que “a cultura seria formada por circuitos – com diferentes conteúdos e formas – e estes seriam objeto da ação pública”. Os autores partem da formulação de Brunner⁵⁹ e declaram que as “políticas culturais têm como objeto os circuitos culturais, ou seja, formas de organização social que associam sistematicamente agentes culturais e instituições que regulam sua comunicação – produção, transmissão e recepção (consumo ou reconhecimento)” (Barbosa da Silva, Ellery e Midlej, 2009, p. 232). As atividades culturais, de qualquer natureza, “acionam circuitos diversos que se inter-relacionam, se articulam e se movem e cruzam em vários pontos” (*idem, ibidem*). Segundo os autores, planejar ações de dinamização de circuitos culturais é pensar a cultura em toda a sua extensão: produção, recepção, transmissão e reconhecimento; assim como levar em consideração a existência de agentes múltiplos que intervêm nesse processo.

Para Barbosa da Silva (2018),

os circuitos culturais são fluxos de ações articulados e interdependentes que ligam o momento da produção (criatividade, produção e o fazer), transmissão (conteúdos) e comunicação (recepção, consumo ou reconhecimento), sendo realizadas por agentes culturais (do teatro, dança, audiovisual, artes plásticas, literatura, cultura popular etc.) e articuladas por formas de organização social (administração pública, mercado e comunidade). Portanto, os circuitos associam sistematicamente agentes culturais e instituições que regulam a comunicação entre eles e entre agentes e públicos, seja na forma de trocas monetárias, simbólicas ou na produção de regras que organizam as ações e que propõem significados artísticos ou culturais (Barbosa da Silva, 2018, p. 13).

No âmbito da política pública, os circuitos culturais se ligam a processos de coordenação (Barbosa da Silva, Ellery e Midlej, 2009). Isto é, quando objeto de política, compete à instância organizativa da administração pública coordenar, organizar as atividades e dinamizar os circuitos culturais no sentido de promover uma ordenação básica. Tal ordenação se dá levando em consideração a existência de uma multiplicidade de atores e agentes culturais que interferem e influenciam o desenvolvimento do processo, a saber, o próprio Estado, o mercado e as comunidades.

Já afirmamos que os festivais têm potencial para dinamizar todo o circuito da cultura, assim como tentamos mostrar que um evento é permeado de controvérsias e sofre influência de múltiplos atores e agentes. Redes móveis, fluídas, que aparecem e desaparecem por variados motivos, mas onde o poder público municipal

59. Ver Brunner (1985).

se apresenta como ator e instância organizativa importante na articulação desses dinamismos, já que possui os meios para potencializar tais ações. Nos referimos aos instrumentos de financiamento, capacidade para a disposição de espaços e equipamentos culturais, maestria para convocar reuniões públicas, fóruns de discussão e estabelecer agendas, competência para promover a articulação com os outros setores da política e diferentes atores, ações que conferem institucionalidade e *status* ao evento. Desse modo, tendo a perspectiva dos circuitos culturais e redes móveis, tecemos a seguir algumas considerações finais, tomando o festival, seus processos de agenciamento e a atuação do poder público municipal como referência.

No que se refere à atuação do agente público municipal, durante a pesquisa foi possível identificar algumas demandas do setor das artes cênicas, em especial, e dos atores culturais de forma mais ampla, para o desenvolvimento de uma política de festivais e eventos calendarizados.⁶⁰ Ao Estado, como instância organizativa privilegiada, foi reivindicada a organização de um calendário de eventos da cidade. Isso porque, segundo os relatos, há uma concentração dos eventos culturais no segundo semestre do ano por conta da dinâmica de aprovação de projetos e captação de recursos própria das leis de incentivo à cultura. O tempo de tramitação das propostas que se submetem ao mecanismo faz com que ocorra sobreposição de eventos e festivais no mesmo mês e, por vezes, no mesmo final de semana. Além de disputar o público consumidor, a sobreposição apresenta também problema para a agenda dos grupos que precisam priorizar os eventos que irão participar. A prática ocorre inclusive com os próprios festivais da FMC, que também ficam à mercê dos patrocínios via incentivos fiscais.

À questão do calendário e da dinâmica das leis de incentivo é possível associar outro problema de planejamento. A lei não permite que sejam submetidos projetos que contemplem mais de uma edição do evento (é recente a mudança em alguns editais que passaram a aceitar propostas plurianuais). No entanto, o planejamento de um festival internacional – em termos de preparação dos espetáculos, tempo de pesquisa e levantamento dos espetáculos por parte da curadoria, agenda dos grupos (principalmente os internacionais ou os mais famosos que demandam reserva/contato com pelo menos dois anos de antecedência da data de realização do evento), captação de recursos e contato com patrocinadores, reserva dos equipamentos culturais etc. – exige mais tempo, especialmente para aqueles que acontecem anualmente. Em alguns casos, o recurso chega dois meses antes da data de realização do evento, prejudicando a produção, que não consegue honrar com os compromissos estabelecidos, firmar parcerias, garantir fornecedores e ainda conciliar a agenda dos grupos. Somado a isso, a produção ainda enfrenta dificuldades

60. É importante referenciar que parte das demandas mencionadas foram apresentadas de forma sistematizada pela ASCPF/FMC na reunião pública Cultura em Diálogo: Festivais e Mostras, realizada em 19 de junho de 2018. O material serviu para reforçar algumas das questões que já haviam sido identificadas pelo trabalho de campo da pesquisa.

na captação dos recursos nos anos em que acontecem eleições e eventos maiores, como Copa do Mundo e Olimpíada. O argumento apresentado pelos grupos é o de que não se pode fazer uso da mesma lógica dos projetos culturais para os festivais, uma vez que estes se configuram como atividades culturais que possuem desdobramentos e continuidade.

As duas demandas evidenciam que há uma imposição do *modos operandi* das leis de incentivo na organização do setor ao criar modelo de produção próprio, ou seja, os mecanismos de fomento acabam por regular a comunicação entre agentes culturais e instituições de naturezas diversas (pública, privada, associações, grupos etc.) ao produzir regras que intervém e determinam a dinâmica das ações do setor. Percebe-se que há uma cobertura por parte das leis de incentivo da produção e difusão cultural, isto é, os mecanismos fomentam a produção e a difusão ao disponibilizarem recursos para que os eventos aconteçam. Contudo, ficam descobertos de apoio e financiamento as etapas de desenvolvimento, pesquisa, organização e planejamento. Etapas estas que poderiam propiciar, por exemplo, maior profissionalização da gestão, estruturação de cadeias produtivas e crescimento do setor caso o foco do patrocínio pontual fosse alterado para financiamentos mais estruturados através da ampliação da produtividade de tais parcerias. A questão aponta para a necessidade de aprimoramento desses instrumentos para que eles se alinhem às dinâmicas dos eventos e festivais. A própria existência e demanda dos eventos vai aperfeiçoando leis e instrumentos.

Outra demanda colocada refere-se ao mapeamento dos principais festivais, admitindo a sua importância como dispositivo de amplificação e difusão da cultura do país para que se possa pensar em ações coordenadas e integradas que aumentem a sobrevivência dos eventos consagrados. O festival desempenha papel importante no campo das artes cênicas, já que é durante o evento que a produção do teatro alcança maior difusão e consumo, repercussão social e legitimação do trabalho. Desse modo, iniciativas como o Núcleo de Festivais Internacionais de Artes Cênicas do Brasil,⁶¹ o Observatório de Festivais,⁶² o Grupo de Trabalho dos Festivais Nacionais e Internacionais de Teatro, o Sistema de Indicadores para os Festivais Nacionais e Internacionais de Teatro no Brasil, o Platô: Plataforma de

61. O Núcleo de Festivais Internacionais de Artes Cênicas do Brasil foi constituído em 2003 com o intuito de funcionar como um espaço de intercâmbio de ideias e informações, apoio e rede de articulação entre os festivais internacionais na reivindicação por uma política pública específica para os festivais de artes cênicas no Brasil. No total são oito festivais divididos em três tipos de titularidades: públicos, privados e privados com correalização do poder público. São eles: Janeiro de Grandes Espetáculos – Festival Internacional de Artes Cênicas de Pernambuco (PE); Porto Alegre Em Cena – Festival Internacional de Artes Cênicas (RS); Festival Internacional de Teatro Palco e Rua (MG); Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (BA); Festival Internacional de Teatro São José do Rio Preto (SP); Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília (DF); Festival Internacional de Teatro Londrina (PR); e Tempo Festival – Festival Internacional de Artes Cênicas do Rio de Janeiro (RJ).

62. Disponível em: <<https://bit.ly/2Scvtkv>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

Internacionalização de Espetáculos do Teatro Mineiro,⁶³ o Encontro Internacional de Políticas de Fomento e Sustentabilidade para Festivais de Teatro⁶⁴ são ações articuladas por outras instâncias organizativas que não necessariamente o poder público e que também dinamizam os circuitos culturais. Algumas dessas ações surgiram das atividades de preparação dos festivais, assim como da experiência acumulada por atores envolvidos na organização dos eventos, uma rede que vai se conformando em torno das artes cênicas com o intuito de pressionar a estruturação e desenvolvimento de uma política setorial.

Outra questão levantada pelos agentes culturais refere-se à internacionalização dos grupos locais. A questão é endereçada ao festival para que este, ao negociar a vinda de grupos e artistas do exterior para o FIT-BH, também promova ações de intercâmbio e circulação que favoreçam na mesma medida a internacionalização dos espetáculos locais. A demanda é interessante para se pensar mais uma vez a potência dos festivais na dinamização dos circuitos culturais e criação de redes. Isso porque, dado o seu caráter internacional, o FIT-BH se tornou referência para os grupos na busca por contatos fora do país, informações sobre cursos e bolsas de estudos no exterior, viabilização de viagens etc., o que implicaria em uma estrutura mais especializada por parte do festival. Por maior que seja o festival, a demanda diz respeito mais às ações de uma política pública de cunho internacional para o setor de artes cênicas, já que iniciativas dessa natureza requerem negociações, contatos e canais de intercâmbio permanentemente abertos. Neste ponto, o poder público se caracteriza como uma instância privilegiada para o desenvolvimento de programas de internacionalização e exportação da produção local, desenvolvimento de infraestrutura jurídica e administrativa voltada para a circulação e intercâmbio internacional, apoio junto a embaixadas e consulados, desburocratização dos trâmites para a circulação dos artistas, diminuições de taxas de importação e exportação, criação de mecanismos de acesso à produção estrangeira etc.

O caráter internacional dos festivais coloca outra questão em pauta: o impacto que estes eventos acabam tendo na criação e no desenvolvimento dos espetáculos. No início apontamos que o festival é também um ser dotado de agência, que atua, provoca efeitos, interfere. Pois bem, os eventos inauguraram a criação de espetáculos feitos especialmente para festivais. São montagens que desenvolvem uma linguagem universal, apoiada mais na comunicação visual do que no texto, o que permite que o espetáculo possa ser compreendido por todos independente da barreira da língua. Por conta disso, o festival acaba atuando em todo o circuito da cultura das artes cênicas ao interferir na linguagem do espetáculo, ou seja, na sua produção, tomando como base o modo como ele será transmitido (conteúdo) e comunicado (recepção e consumo).

63. Disponível em: <<https://bit.ly/2xbZkCi>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

64. Disponível em: <<https://bit.ly/35bplyf>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

Outro desafio que se coloca na estruturação de uma política setorial refere-se à escassez de grupos e espetáculos de teatro de rua. Se há nesta modalidade teatral uma potencialidade no sentido de formação de novos públicos, promoção da vitalidade de diversos espaços da cidade, reflexão sobre valores determinantes da prática teatral e sobre os equipamentos culturais, entre outros, se faz imprescindível ações de incentivo e fomento ao teatro de rua.

Por fim, gostaríamos de tecer algumas considerações sobre a importância da curadoria na construção e no desenvolvimento das artes cênicas no Brasil. Como vimos, a proposta curatorial dos festivais vem imprimindo novas diretrizes às artes cênicas, uma vez que a curadoria é também uma forma de organização social que regula a comunicação da cultura, interfere no desenvolvimento da cultura local, produz mediação entre artistas, produtos artísticos e público, e promove a educação dos sentidos do espectador. Ou seja, se faz necessário promover uma reflexão sobre a função técnica do curador para além da perspectiva unicamente estética e/ou subjetiva, dada a sua ação estruturante do campo tanto em termos de formação de público quanto da produção, fruição e recepção dos espetáculos teatrais. A questão demanda aprofundamento também do ponto de vista dos processos considerados democráticos de seleção de artistas e grupos. Isso porque a prática dos editais e chamamentos públicos pode se configurar também como uma armadilha, uma vez que a qualidade cênica e estética das montagens inscritas pode não ser satisfatória para a composição da grade de programação.

O mercado dos festivais culturais em Belo Horizonte, e também no Brasil, é expressivo, mas está longe de ser estruturado. Os festivais são espaços de redes que mobilizam diferentes circuitos e atuam como mediadores de relações. O amadurecimento desses eventos acelera, dinamiza, promove o desenvolvimento de ricos processos imprescindíveis à consolidação de uma política setorial. No entanto, compete ao poder público a estruturação e dinamização do campo por meio da promoção de arranjos institucionais entre diferentes instâncias, ordenação de agendas, calendários, mecanismos de financiamento e, especialmente, no sentido de promover a continuidade das ações iniciadas pelo FIT-BH com iniciativas complementares ao evento, tornando-o mais amplo em sua ação e mais eficaz em seus resultados.

REFERÊNCIAS

ASSIS, F. **Por uma prática curatorial mediadora e colaborativa em artes cênicas**. Dissertação (Mestrado) – Escolas de Dança e Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

_____. O curador em artes cênicas: um colaborador da cena atual. **Repertório**, Salvador, n. 27, p. 85-89, 2016.

AVELAR, R. **O avesso da cena**: notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.

BARBOSA DA SILVA, F. A. **Arte, cultura e instrumentos de políticas**. Brasília; Rio de Janeiro: Ipea, 2018. (Texto para Discussão, n. 2273).

BARBOSA DA SILVA, F. A.; ARAÚJO, H. E. **Cultura Viva** – avaliação do programa arte educação e cidadania. Brasília: Ipea, 2010.

BARBOSA DA SILVA, F. A.; MIDDLEJ, S. **Políticas públicas culturais**: a voz dos gestores. Brasília: Ipea, 2011.

BARBOSA DA SILVA, F. A.; CONCEIÇÃO, J. J.; TURBAY, P. F. F. **9ª Semana de Museus**: resultados do evento levantados por estudo socioeconômico. Brasília: Ibram, 2011.

BARBOSA DA SILVA, F. A.; ELLERY, H.; MIDDLEJ, S. A constituição e a democracia cultural. *In*: IPEA – INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Políticas Sociais – acompanhamento e análise: vinte anos da Constituição Federal**. 2. ed, n. 17, v. 2. p. 227-281, 2009.

BARTOLOZZI, G. **Depoimentos sobre o FIT 2016**. Belo Horizonte: FIT 2016, 2016.

BEAUREGARD, R. City of superlatives. **City & Community**, v. 2, n. 3, p. 183-199, 2003.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. **Lei Orgânica do Município de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Câmara Municipal de Belo Horizonte, 21 de março de 1990.

_____. Lei nº 9.517, de 31 de janeiro de 2008. Dispõe sobre a oficialização do Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH) e dá outras providências. **Diário Oficial do Município**, Belo Horizonte, Ano XIV, Edição nº 3.022, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2y1VCLR>>. Acesso em: 14 mar. 2018.

_____. Lei nº 11.059, de 17 de julho de 2017. Dispõe sobre a oficialização do Festival Internacional de Quadrinhos de Belo Horizonte. **Diário Oficial do Município**, Belo Horizonte, Ano XXIII, Edição nº 5.335, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3cPYk6a>>. Acesso em: 14 mar. 2018.

_____. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. FIT-BH 2018 divulga equipe de curadores. **Portal PBH**, 24 abr. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3aC7ZM0>>. Acesso em: 3 maio 2018.

BENHAMOU, F. **A economia da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BONES, M. Um olhar sobre os festivais. **Observatório dos Festivais**, 30 set. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3eVKdxK>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

BONET, L. Tipologías y modelos de gestión de festivales. *In*: BONET, L.; SCHARGORODSKY, H. (Eds.). **La gestión de festivales escénicos**: conceptos, miradas, debates. Barcelona: Gescèníc, 2011.

BRITO, P. E já se vão 20 anos. **Jornal O Tempo**, 2 maio 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2VXNrly>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

BRUNNER, J. J. **La cultura como objeto de políticas**. Santiago de Chile: Flacso, out. 1985. (Material de discussion, n. 74).

CALDEIRA, T. **Cidade de muros**: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. Rio de Janeiro; São Paulo: O Globo; Folha de São Paulo, 2003.

CANCLINI, N. G. Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/desconhecimento. *In*: COELHO, T. (Org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2008.

CARREIRA, A. A cidade como dramaturgia do teatro “de invasão”. **Portal Scribd**, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/3cQIVCp>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**: a era da informação – economia, sociedade e cultura. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. v. 1.

CIRC – CENTRO DE INTERCÂMBIO E REFERÊNCIA CULTURAL. **Seleção de propostas de curadoria para a 14ª edição do Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH 2018)**. Belo Horizonte: CIRC, 2018.

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**. 3. ed. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2004.

CRAVERO, C. **Mapeamento cultural como instrumento para gestão da política pública de cultura em Belo Horizonte/MG**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

CUNHA, M. A. A. Editorial. **FIT Revista**, v. 1, n. 3, p. 11-26, jun. 2008.

FÉLIX, W. Com curadoria selecionada por concurso, FIT-BH terá a representatividade como tema. **Portal UAI Notícias**, 3 maio 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2W24fhB>>. Acesso em: 3 maio 2018.

FERREIRA, C. Cultura e regeneração urbana: novas e velhas agendas da política cultural para as cidades. **Revista Tomo**, n. 16, jan./jun. 2010.

FLORIDA, R. **The rise of the creative class**: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life. New York: Basic Books, 2002.

FORTUNA, C. Destradicionalização e imagem da cidade. *In*: FORTUNA, C. (Org.). **Cidade, cultura e globalização**: ensaios de sociologia. 2. ed. Oeiras: Editora Celta, p. 231-258, 2001.

FORTUNA, C. Cidade e urbanidade. *In*: FORTUNA, C.; PROENÇA, R. (Orgs.). **Plural de cidade**: novos léxicos urbanos. Coimbra: CES, 2009. p. 83-94.

FORTUNA, C.; SILVA, A. S. A cidade do lado da cultura: espacialidade sociais e modalidades de intermediação cultural. *In*: SANTOS, B. S. (Org.). **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2002.

FMC – FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. **Presentation FIT 2018 Encontro Público**. Belo Horizonte: ASCPF, 2018a.

_____. **Edital de chamamento público da Fundação Municipal de Cultura nº 001/2018**. Belo Horizonte: ASCPF, 2018b.

GUIMARÃES, C. R. L. **Política cultural e cidade**: Secretaria Municipal de Cultura e Fundação Municipal de Cultura em Belo Horizonte/MG – 1993-2008. 2010. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

GUIMARÃES, C. *et al.* Centenário de Belo Horizonte: a comunicação na construção da experiência da cidade. **Revista Famecos**, n. 8, p. 48-62, jul. 1998.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

_____. **Pesquisa Estimativas de População**. Rio de Janeiro: IBGE, 2017.

JACOBS, J. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LANDRY, C. **The creative city**: a toolkit for urban innovators. London: Comedia/Eathscan, 2002.

_____. **Lineages of the creative city**. Stroud: Comedia, 2005.

LATOUR, B. **Reassembling the social**: an introduction to actor-network-theory. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005.

LOPES, J. T. Políticas culturais urbanas. *In*: FORTUNA, C.; LEITE, R. P. (Orgs.). **Plural de cidades**: novos léxicos urbanos. Coimbra: CES, Edições Almedina, 2009.

MARCON, F. O primeiro lugar vai para...: por uma abordagem antropológica sobre festivais de música e gêneros musicais. **Antropologia em Primeira Mão**, v. 128, 2011.

MORAIS, B. FIT-BH: a história. **FIT Revista**, v. 1, n. 3, p. 11-26, jun. 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/3bj3HDO>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

NUNES, A. F. Manifesto contra o cancelamento do FIT é distribuído na internet. **Jornal O Tempo**, 22 mar. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2y43I6H>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

PENNA, F. Grupo de teatro protesta contra o cancelamento do FIT. **Jornal O Tempo**, 19 mar. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/3aE0p3i>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

RICHARDS, G.; PALMER, R. **Eventful cities**: cultural management and urban revitalisation. Oxford: Butterworth-Heinemann Ed, 2010.

ROCHA, C. Caminho livre para reflexão. **FIT Revista**, n. 5, p. 4-6, ago. 2018.

ROCHA, G. Teatro sem neutralidade. **O Tempo Magazine**, 28 abr. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2Y5Sg5n>>. Acesso em: 3 maio 2018

ROLIM, M. B. **Pensamento curatorial em artes cênicas**: interação entre o modelo artístico e o modelo de gestão em mostras e festivais brasileiros. 2015. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

_____. **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ROMAGNOLLI, L. Com cara de déjà-vu. **Jornal O Tempo**, 6 maio 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3aKjr8i>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

SANTOS, V. Tutano e circunstância. Prefácio. *In*: ROLIM, M. B. **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

SENNET, R. **O declínio do homem público** – as tiranias da intimidade. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SMC – SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURAL. **FIT 2016-2014**: dados e mapas por território de gestão compartilhada. Belo Horizonte: Diretoria de Políticas Culturais e Participação Social; Gerência de Planejamento e Monitoramento de Indicadores Culturais, 2018.

SILVA, A. B. **Entre pés-de-parede e festivais**: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso. 2014. Tese (Doutorado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SILVA, R. H. A.; FRANÇA, V. R. V. Belo Horizonte fez 100 anos. **Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História**, São Paulo, v. 17, nov. 1998. Disponível em: <<https://bit.ly/3bLWW4s>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

TEIXEIRA, C. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Ed. Iluminuras Ltda, 2004.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BARBOSA DA SILVA, F. A.; VIEIRA, M. P.; FRANCO, B. L. **Cultura, desenvolvimento e economia criativa**. [s.l.; s.d.]. Mimeografado.

FMC – FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. **Relatório de atividades 2015**. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 2016.

_____. **Série histórica FIT**. Belo Horizonte: FMC, 2018.

_____. **Dados sobre as mostras de espetáculos do FIT-BH entre 1994 e 2016**. Belo Horizonte: FMC, 2018.

HABITUS CONSULTORIA E PESQUISA. **FIT Pesquisa de Público**: relatório de pesquisa. Belo Horizonte: Habitus, 2010.

MARTINHO, T. D.; NEVES, J. S. Festivais de música em Portugal. **Publicação do OAC**, Lisboa, n. 1, nov. 1999.

MENEGALE, B. Belo Horizonte: o resgate cultural da cidade. *In*: FARIA, H.; SOUZA, V. (Orgs.). **Revista Pólis**. São Paulo, n. 12, p. 41-57, 1993.

APÊNDICE A

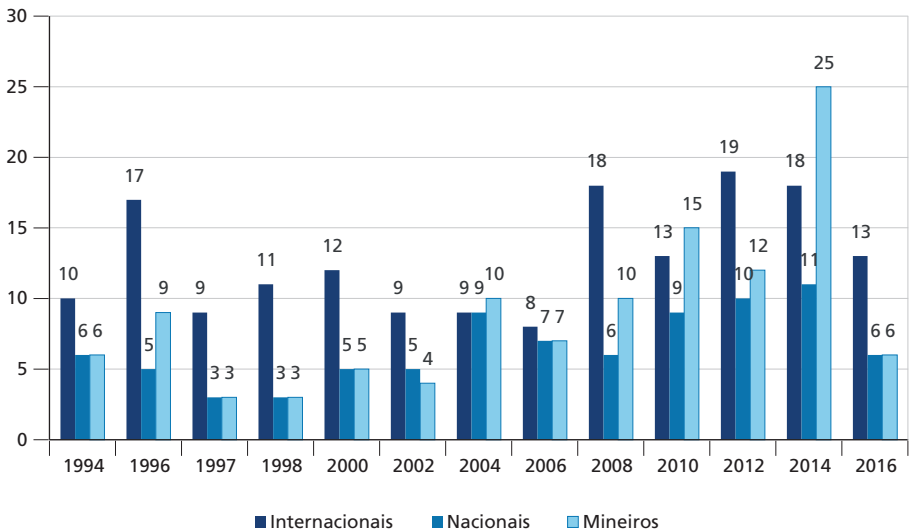
SÉRIE HISTÓRICA: DADOS DOS FESTIVAIS (1994-2016)

Nas treze edições realizadas do Festival Internacional de Teatro, Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH), dos 366 espetáculos apresentados, 45% compuseram a mostra internacional, 31%, a mostra nacional e 24%, a mostra local, conforme gráfico A.1. Vale chamar a atenção para o fato de que cada espetáculo, frequentemente, se apresenta mais de uma vez no festival, alguns chegam a fazer mais de dez apresentações em uma única edição. As edições de 1996, 2008, 2012 e 2014 foram as que tiveram maior quantidade de espetáculos internacionais na programação, sendo que em 2012 o festival teve dezenove participações internacionais e esse foi também o ano com maior orçamento (gráficos A.1 e A.5). A edição de 2014 foi a que mais privilegiou espetáculos da mostra local, foram 25 espetáculos nessa categoria. Foi também o ano com o maior número de espetáculos no festival.

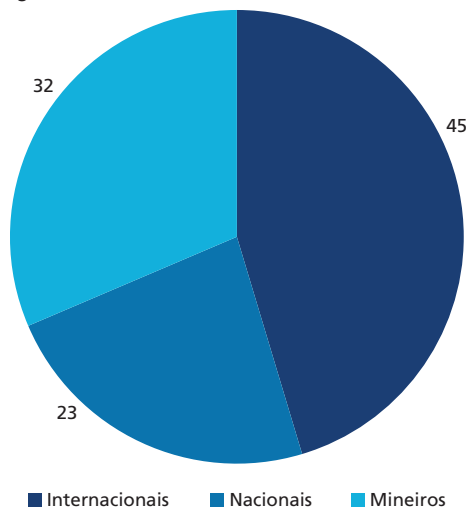
GRÁFICO A.1

Espetáculos por mostra

A.1A – Em números absolutos



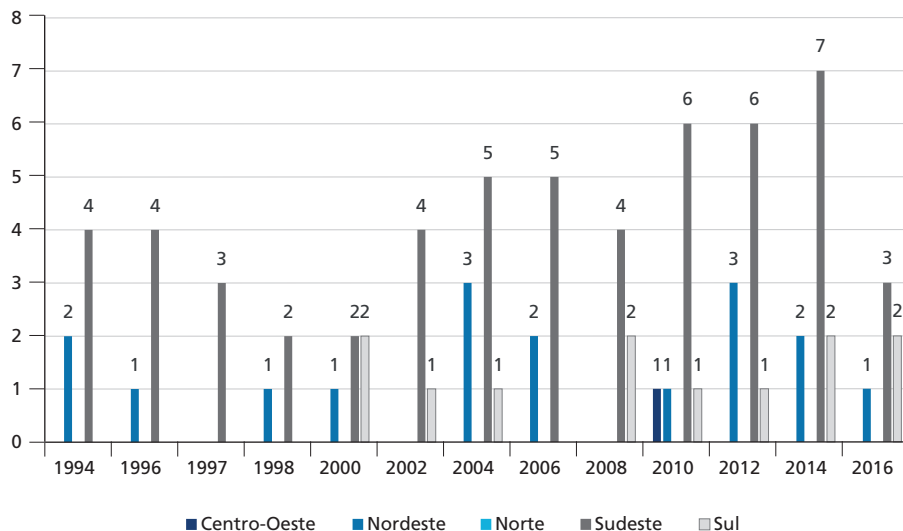
A.1B – Em porcentagem



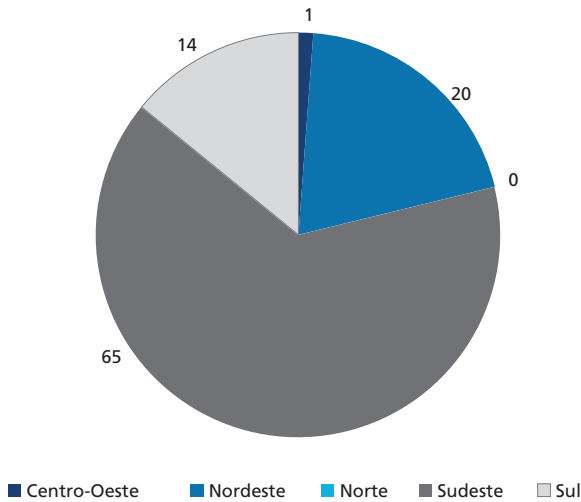
Fonte: Fundação Municipal de Cultura (FMC, 2018a).

Dos espetáculos nacionais, a maior parte (65%) vem do Sudeste do país, sendo que a região Norte ainda não apresentou nenhum espetáculo no FIT-BH, conforme especificado no gráfico A.2.

GRÁFICO A.2
Espetáculos nacionais
 A.2A – Em números absolutos



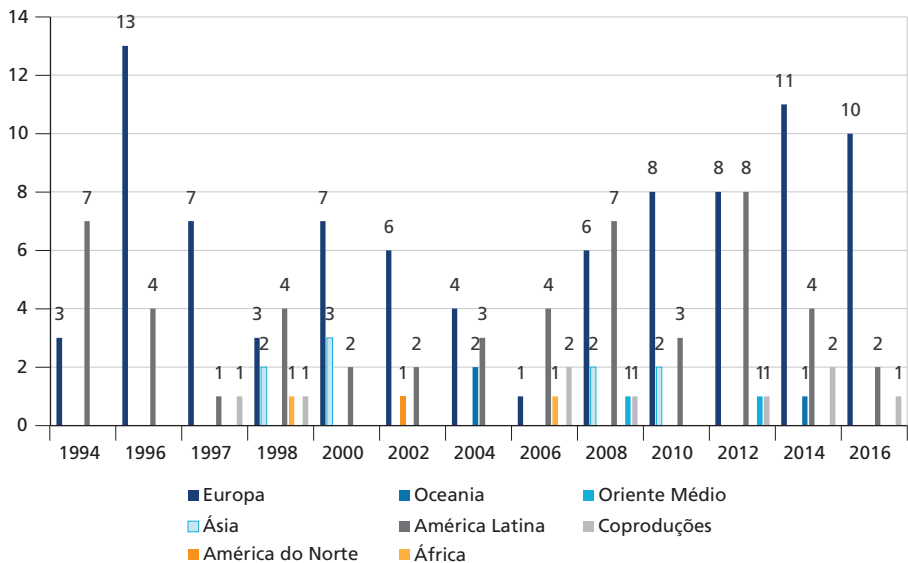
A.2B – Em porcentagem



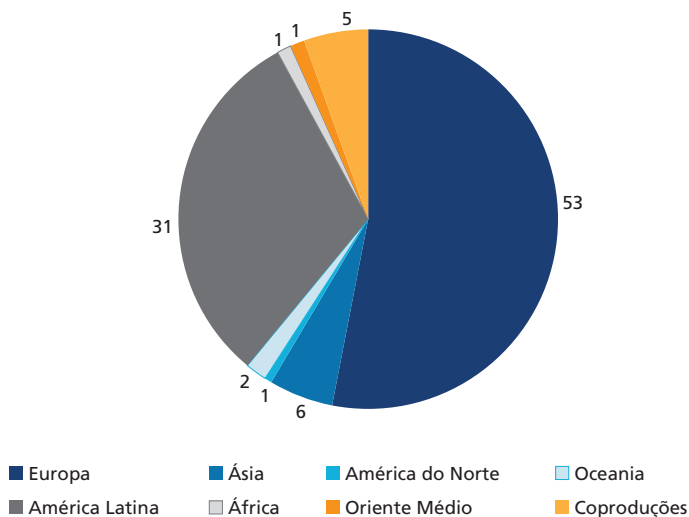
Fonte: FMC (2018a).

Já a mostra de espetáculos internacionais tem maior participação da Europa, com 52% dos espetáculos apresentados no FIT-BH durante 1994 e 2016, conforme o gráfico A.3.

GRÁFICO A.3
Espetáculos internacionais
 A.3A – Em números absolutos



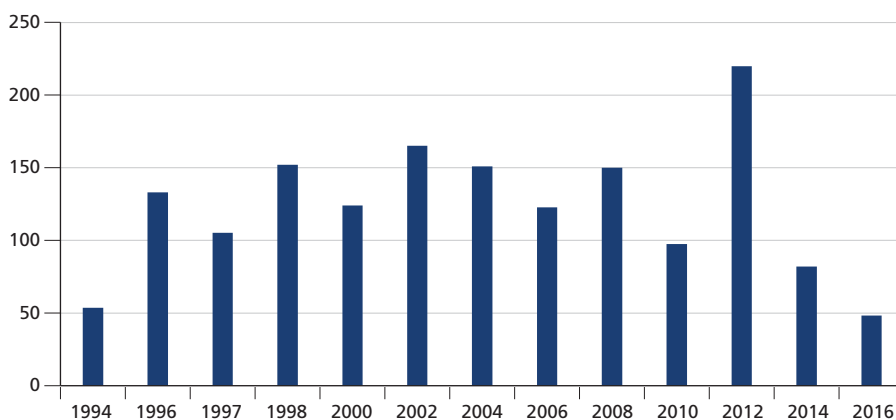
A.3B – Em porcentagem



Fonte: FMC (2018a).

No que se refere ao público frequentador do evento, o ano de 2012 foi o que apresentou o maior registro de participação: 220 mil pessoas participaram do FIT-BH, conforme é possível verificar no gráfico A.4.

GRÁFICO A.4
Série histórica público
(Em milhares)

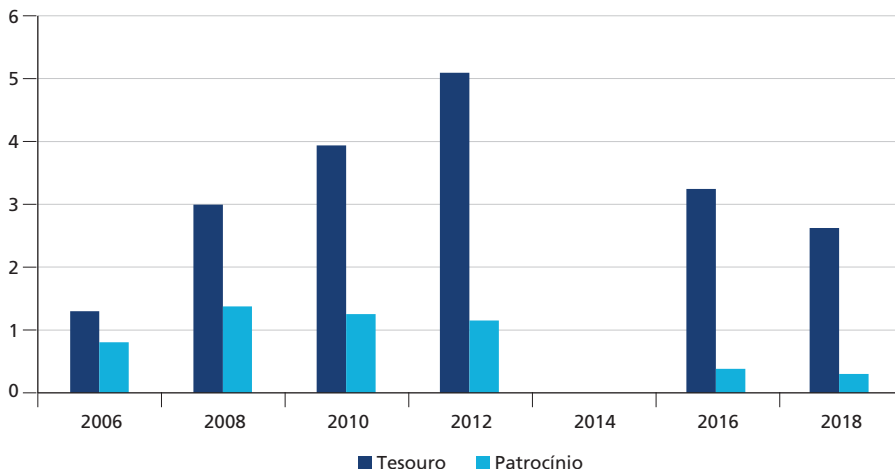


Fonte: FMC (2018c).

O gráfico A.5 mostra os dados apresentados pela prefeitura sobre o histórico de captação de recursos do FIT-BH nas edições de 2006 a 2018.⁶⁵ Nota-se que, ao longo dos anos, o montante advindo dos patrocínios foi diminuindo em relação aos recursos disponibilizados pelo Tesouro Direto. Em 2006, o valor destinado à oitava edição do FIT-BH via patrocínio correspondeu a mais de 38% dos custos do festival. Nas duas últimas edições, os recursos financeiros provenientes das leis de incentivo, apoio, doações e convênios corresponderam a menos de 12% da receita do evento. A FMC estima um valor de R\$ 2.924.000 para a edição de 2018, sendo R\$ 2.050.000 provenientes do recurso do Tesouro Municipal e R\$ 874.000 deverão ser captados (FMC, 2018b).

GRÁFICO A.5

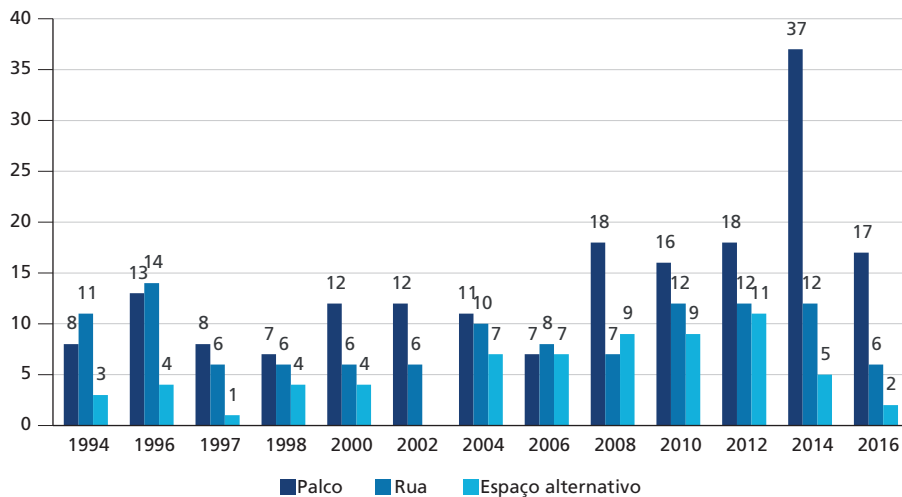
Série histórica de investimentos FIT-BH: Tesouro versus patrocínio
(Em R\$ milhões)



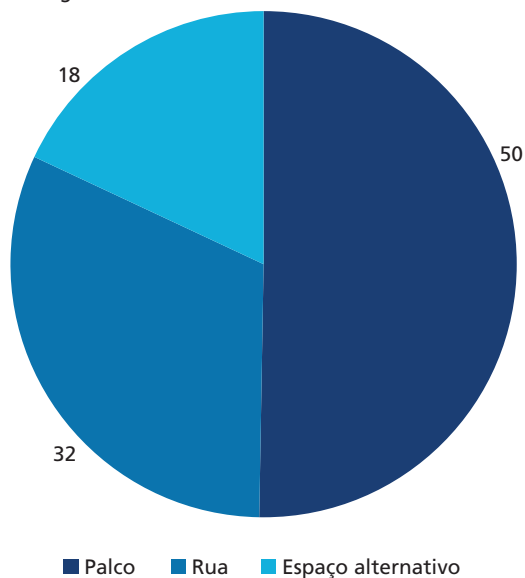
Fonte: FMC (2018c).

65. Os dados de 2014 não foram fornecidos.

GRÁFICO A.6
Espectáculos por categoria
 A.6A – Em números absolutos

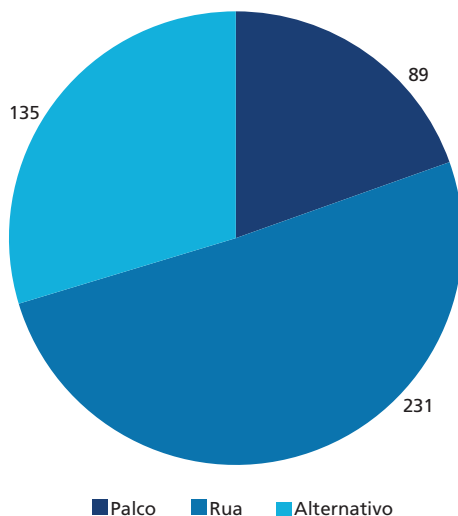


A.6B – Em porcentagem



Fonte: FMC (2018a).

GRÁFICO A.7
Espaços e equipamentos culturais por categoria



Elaboração da autora.

REFERÊNCIAS

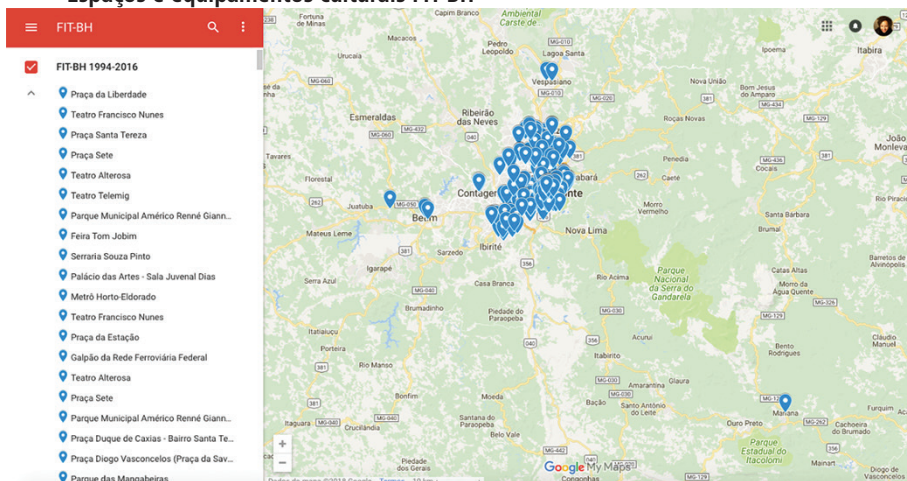
FMC – FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. **Presentation FIT 2018 Encontro Público**. Belo Horizonte: Assessoria de Coordenação da Política de Festivais, 2018a.

_____. **Edital de chamamento público da Fundação Municipal de Cultura nº 001/2018**. Belo Horizonte: FMC, 2018b.

_____. **Série histórica FIT**. Belo Horizonte: FMC, 2018c.

APÊNDICE B

FIGURA B.1
Espaços e equipamentos culturais FIT-BH

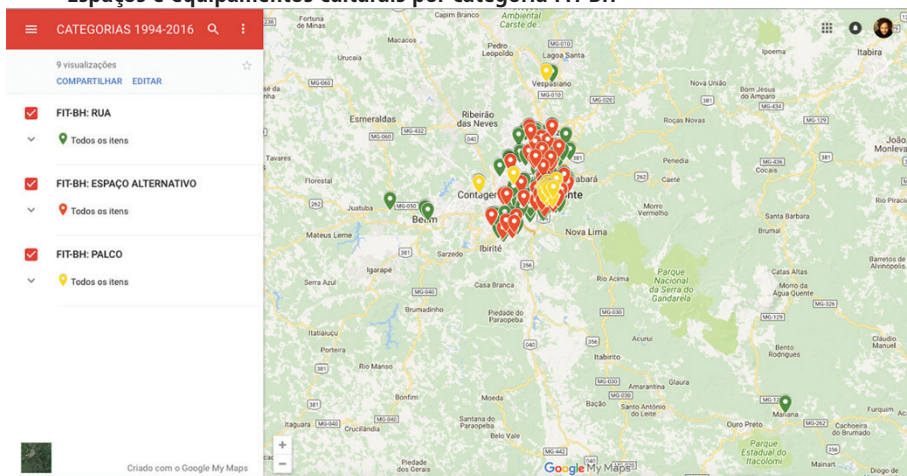


Elaboração da autora.

Obs.: 1. FIT-BH – Festival Internacional de Teatro, Palco & Rua de Belo Horizonte.

2. Figura reproduzida em baixa resolução em virtude das condições técnicas dos originais (nota do Editorial).

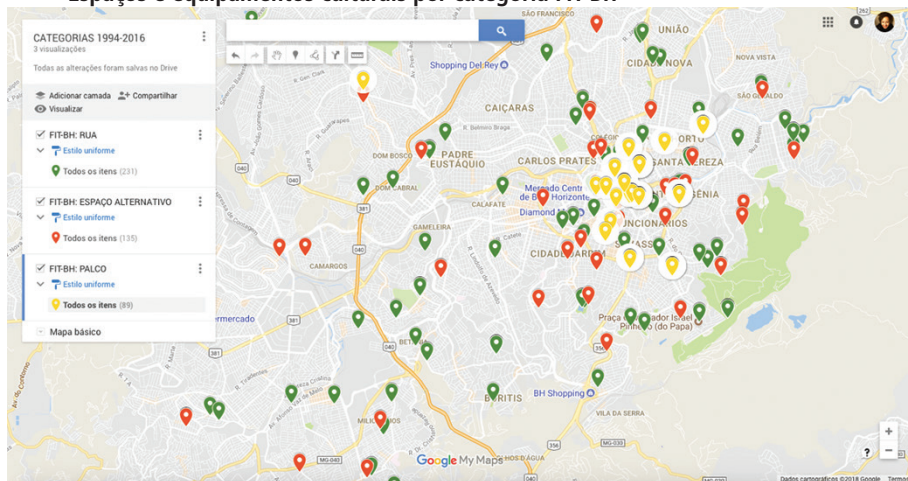
FIGURA B.2
Espaços e equipamentos culturais por categoria FIT-BH



Elaboração da autora.

Obs.: Figura reproduzida em baixa resolução em virtude das condições técnicas dos originais (nota do Editorial).

FIGURA B.3
Espaços e equipamentos culturais por categoria FIT-BH¹

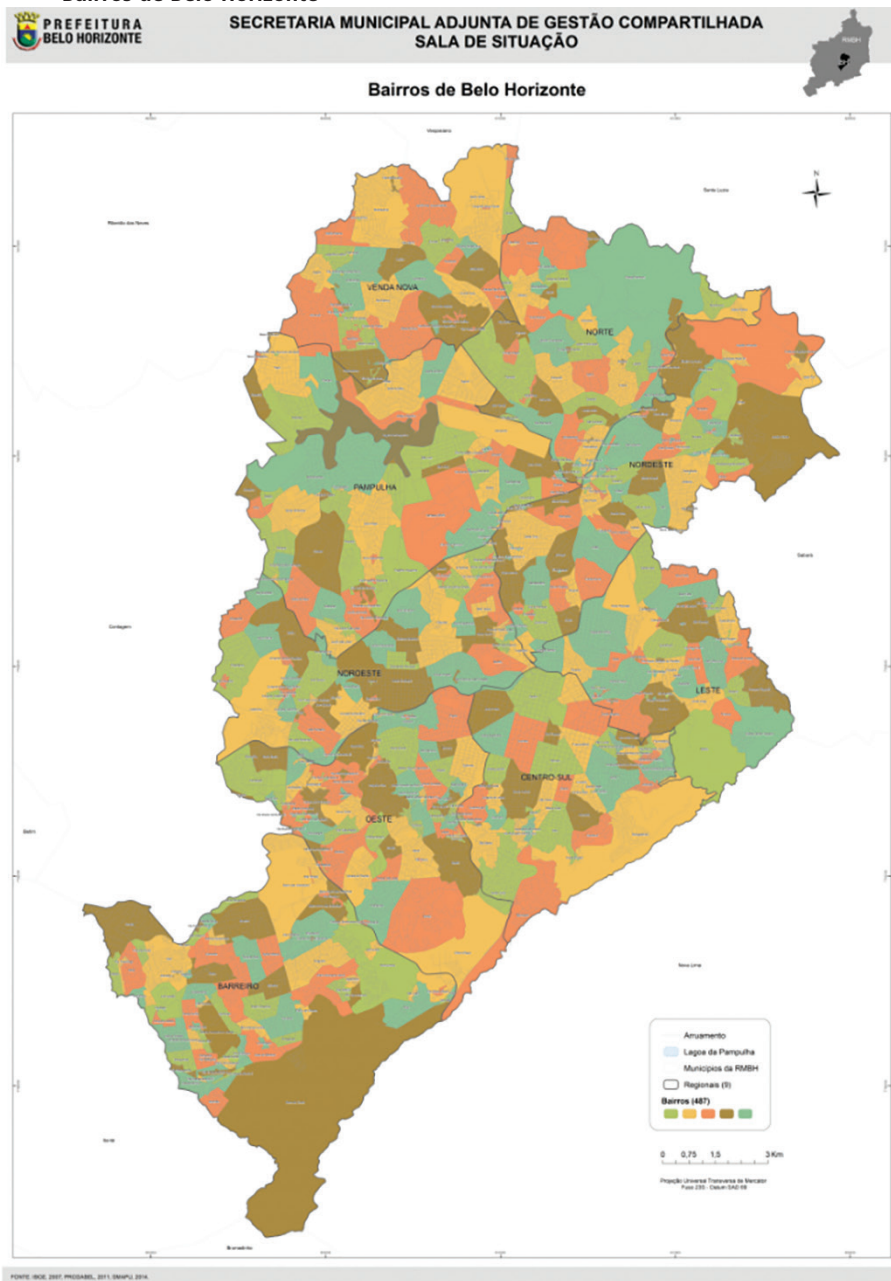


Elaboração da autora.

Nota: ¹ Aproximadamente.

Obs.: Figura reproduzida em baixa resolução em virtude das condições técnicas dos originais (nota do Editorial).

MAPA B.1
Bairros de Belo Horizonte



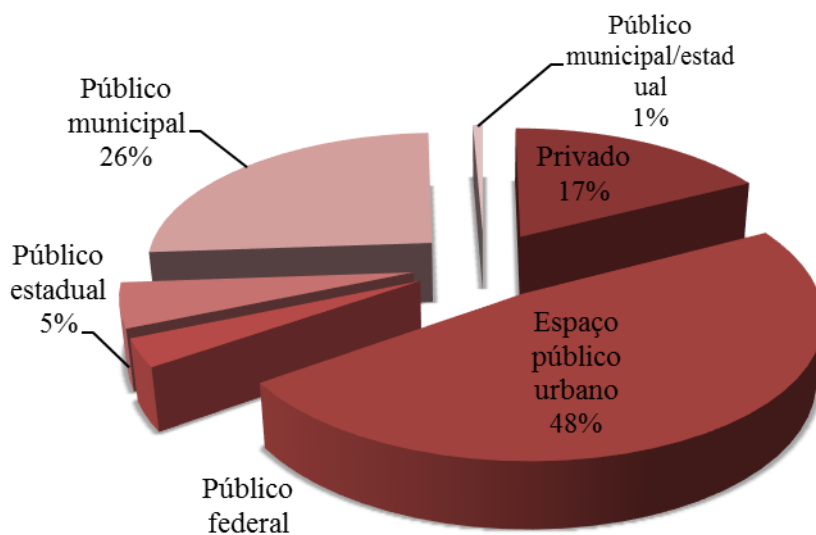
Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte. Disponível em: <<https://bit.ly/2xPUstT>>.

Obs.: Figura reproduzida em baixa resolução e cujos leiaute e textos não puderam ser padronizados e revisados em virtude das condições técnicas dos originais (nota do Editorial).

GRÁFICO B.1

Origem/tipo de espaço e equipamento cultural FIT-BH

(Em %)



Elaboração da autora.

Obs.: Figura cujos leiaute e textos não puderam ser padronizados e revisados em virtude das condições técnicas dos originais (nota do Editorial).

ANEXO A

SELEÇÃO DE PROPOSTAS DE CURADORIA PARA A 14^A EDIÇÃO DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PALCO & RUA DE BELO HORIZONTE – FIT-BH⁶⁶

Orientações e diretrizes da política pública de festivais

Os festivais exercem função estruturante na cadeia produtiva da arte e da cultura e são extremamente relevantes para a promoção, formação e capacitação de profissionais e artistas.

Além disso, desempenham papel decisivo para a difusão, circulação e fruição da produção artística, formam novos públicos e plateias, impulsionam mercados de trabalho e economias locais, proporcionam encontros, trocas e intercâmbios, promovem a nacionalização e a internacionalização da cultura e possibilitam, ainda, a realização de ações educativas e de promoção do patrimônio material e imaterial.

Com o intuito de promover ações de fomento ao setor artístico belo-orientino e contribuir com o desenvolvimento cultural e socioeconômico da cidade, garantindo sustentabilidade, inclusão social e valorização da diversidade artística, as propostas curatoriais deverão observar algumas diretrizes da política pública de cultura estabelecidas pela Fundação Municipal de Cultura (FMC). Para contribuir com a elaboração das propostas, seguem algumas orientações.

É desejável que a 14^a edição do Festival Internacional de Teatro, Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH) estruture sua programação de forma a:

- garantir os princípios da diversidade e pluralidade, tanto no que se refere à constituição da equipe curatorial proposta, por meio do perfil dos profissionais envolvidos e das funções que exercerão, quanto no que tange ao conceito curatorial a ser elaborado, com atenção aos recortes estilísticos, temáticos e territoriais contemplados na proposta;
- refletir e conectar-se aos debates contemporâneos sobre pautas referentes a questões sociopolíticas, com atenção a temas relacionados a gênero, etnias e diversidade, nos âmbitos local, regional, nacional e internacional;
- refletir e conectar-se à dinâmica dos movimentos socioculturais contemporâneos nos âmbitos local, regional, nacional e internacional;

66. CIRC (2018).

- desenvolver ações em rede, envolvendo outros festivais nacionais e internacionais que contribuam para a política de intercâmbio, formação e reflexão sobre curadoria em artes cênicas na cidade de Belo Horizonte;
- desenvolver ações em espaços diversificados, incluindo na programação espetáculos realizados em palco, rua e espaços alternativos, com atenção a possibilidades de ocupação de espaços não previstos em edições anteriores; e
- incluir na programação manifestações culturais e linguagens artísticas diversas, não restringindo o escopo do festival à arte teatral.

Além das diretrizes citadas, o proponente deverá observar as orientações a seguir.

- 1) A inscrição da proposta deverá ser realizada por profissional residente na cidade de Belo Horizonte ou região metropolitana. Já a composição do grupo curatorial poderá, a critério do proponente, contar com profissionais que não residam na capital mineira.
- 2) É desejável que a maior parte dos integrantes do grupo curatorial resida na cidade de Belo Horizonte, de forma a contribuir para a formação de curadores em âmbito local.
- 3) Disponibilizamos, conforme apêndice B, dados sobre as mostras de espetáculos do FIT-BH entre 1994 e 2016, por meio dos quais foram identificadas lacunas e carências no que se refere à presença de alguns continentes, países e estados brasileiros na programação do Festival. É importante que a proposta curatorial observe os dados apresentados nesse documento e contemple formas de tornar mais inclusivas, do ponto de vista da origem territorial dos espetáculos, as mostras nacional e internacional do FIT-BH 2018.

Ressaltamos que o Centro de Intercâmbio e Referência Cultural (CIRC) e a FMC, por meio de seus representantes na Comissão de Seleção e da Assessoria de Coordenação da Política de Festivais, acompanharão o desenvolvimento e execução do trabalho do grupo curatorial selecionado e validarão a grade de programação a ser construída, de forma a garantir a observação às diretrizes apresentadas neste anexo e a compatibilidade com a realidade orçamentária do FIT-BH 2018.

REFERÊNCIA

CIRC – CENTRO DE INTERCÂMBIO E REFERÊNCIA CULTURAL. **Seleção de propostas de curadoria para a 14ª edição do Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH 2018)**. Belo Horizonte: CIRC, 2018.